

55

destiemplos

Revista de curiosidad cultural



Febrero-Marzo 2017 | Publicación bimestral de la Editorial Grupo Destiemplos I
ISSN: 2007-7483 | Título de Registro de Marca: 1445031 | CDMX, México

“EL CURIOSO IMPERTINENTE” Y “EL SEMEJANTE A SÍ MISMO”: CERVANTES Y ALARCÓN SOBRE LAS IDENTIDADES HEGEMÓNICAS EN SU TIEMPO

“El curioso impertinente”, una de las extensas historias intercaladas en la primera parte del *Quijote*, ha sido objeto de un número considerable de adaptaciones teatrales desde la

publicación de la novela en 1605.¹ Este interludio narrativo se presenta en la obra cervantina como una digresión. A través de Cide Hamete Benegeli, Cervantes abandona temporalmente la narración de las aventuras del caballero de La Mancha y su escudero para entretener al lector

con un trágico relato sobre celos infundados, deseo ilícito y engaño amoroso. El dueño de la venta donde se alojan Don Quijote y sus acompañantes posee una colección de historias de caballería olvidada por un viajero, entre las cuales se encuentra la que nos ocupa. Intrigado por el título, el cura decide complacer a los allí presentes leyéndoles el prometedor relato.

“El curioso impertinente” narra la historia de Anselmo, un marido obsesivamente celoso que decide poner a prueba la fidelidad de su casta esposa Camila. Para ello convierte a su íntimo amigo Lotario en artífice de la seducción de la joven, convenciéndolo de que sea él quien trate de conquistarla. Los argumentos que este esgrime acerca de la irracional naturaleza de su impertinente deseo no logran persuadir a Anselmo, quien tampoco se contenta cuando, una vez aceptada la encomienda por parte de su amigo, descubre que

¹ En *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas (siglo XVII) para una bibliografía*, Agapita Jurado Santos menciona nada menos que diez textos que guardan relación intertextual de alguna índole con el original cervantino: *Los amantes sin amor*, *La bella aurora*, *El castigo del penséque*, *La celosa de sí misma*, *El curioso impertinente*, *El mercader amante*, *La necesidad del discreto*, *Peor es hurgallo*, *El semejante a sí mismo* y *El yerro del entendido*.

Raquel Serrano González

Universidad de Oviedo

Recepción: 3 de febrero de 2017

Aprobación: 13 de febrero de 2017



Febrero-Marzo 2017

ISSN: 2007-7483

©2017 Derechos Reservados

www.revistadestiempos.com

este solo finge seducir a Camila. Finalmente, Lotario emprende con sinceridad la tarea que le ha sido confiada por el celoso marido, el cual se ausenta del hogar conyugal para crear un ambiente de forzada intimidad entre su amigo y Camila. Lotario termina por enamorarse realmente de la hermosa joven y consigue vencer su inicial resistencia. Ella urde una estrategia para ganarse la confianza de Anselmo y continuar, libre de toda sospecha, con su romance.

El plan elaborado por Camila pone de manifiesto la dimensión teatral de la historia. Anselmo, escondido en una recámara, presencia una actuación en que su esposa simula tratar de herir al traidor amigo como castigo por sus insinuaciones amorosas, para posteriormente clavar una daga en su propio pecho y salvaguardar el honor dañado de su esposo. El léxico utilizado por Cervantes subraya el pronunciado carácter teatral y artificioso del episodio: “Atentísimo había estado Anselmo a escuchar y ver *representada* la *tragedia* de la muerte de su honra, la cual con extraños y eficaces afectos la representaron los *personajes* de ella, que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían” (Cervantes, *El Quijote*, 365).² Así, narra Cervantes, “quedó Anselmo el hombre más engañado que pudo haber en el mundo” (365), hasta que el ardid fue casualmente descubierto, precipitando la tragedia final. El marido engañado muere tras liberar a su esposa de toda culpa, declarándose el único “fabricador de mi deshonor” (373); Lotario pierde la vida en una batalla, y Camila muere desolada al recibir la triste noticia.

El entramado de engaños presentado en este interludio narrativo y potenciado a través del metateatro convierte la historia de “El curioso impertinente” en material idóneo para adaptaciones dramáticas, y más concretamente para el subgénero conocido como comedias de enredo. Populares en el Siglo de Oro español, estas obras construyen con frecuencia la trama en torno a un engaño, que en ocasiones desencadena

²Énfasis de la autora.



una serie de situaciones asociadas que causan el enredo y producen la comedia.

“El semejante a sí mismo”, escrita por Juan Ruiz de Alarcón aproximadamente entre 1611 y 1616, es una comedia de enredo derivada de “El curioso impertinente” que presenta una clara intertextualidad con *El Quijote*. Juan es el “celoso impertinente” (Alarcón, *El semejante a sí mismo*, 59) de la historia, al que el dramaturgo acusa de andar con su amada “como Sancho y su rocín” (94) a través de un cómico criado. Este, de nombre Sancho, inevitablemente trae ecos del escudero de Alonso Quijano. Lola Josa considera que la relación de esta comedia con el original cervantino no es únicamente de intertextualidad, argumentando que *El Quijote* actúa como hipotexto de la obra de Alarcón (Josa, “La ‘Extrañeza’ del Teatro de Juan Luis de Alarcón, 161-162), la cual se elabora sobre el juicio que el cura emite acerca del relato al concluir su lectura en la venta: “si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene de imposible” (374).

“El semejante a sí mismo” convierte en farsa la trágica historia de Anselmo y Lotario a través de un galán adinerado llamado Juan de Castro. Este es enviado por su progenitor a Lima con el objeto de cobrar una herencia, y las acciones que emprende para evitar embarcarse en tal empresa desencadenan el enredo y la comedia. Alarcón dedica el inicio de la obra a la caracterización psicológica de su protagonista, reflejando así su carácter celoso, desconfiado y suspicaz. Juan recela de las verdaderas intenciones de su padre y llega a albergar el avieso temor de que Don Rodrigo anhele a Doña Ana para sí mismo:

O entiende los amores de mi prima,
y por emparentar con otra gente,
para mi esposa el viejo no la estima.
O la codicia vil, que más ardiente



Febrero-Marzo 2017

ISSN: 2007-7483

©2017 Derechos Reservados

www.revistadestiempos.com

reina en la sangre de la edad más fría,
le ha obligado a mandarme que me ausente. (Alarcón, *El semejante a sí mismo*, 19)

No se halla en toda la obra ninguna justificación textual para cuestionar racionalmente la legitimidad de los motivos de Don Rodrigo. Además, Juan también desconfía, al igual que Anselmo, de la fidelidad de su amada:

Aunque con firmeza extraña
me muestra mi prima amor,
tengo indicios, y temor
de que me miente y engaña. (Alarcón, *El semejante a sí mismo*, 23)

Esta declaración resulta contradictoria. Si atribuye a Doña Ana firmeza en su afecto, ¿por qué afirma tener indicios de su deslealtad de los que no hay evidencia alguna en el texto?³ Además, la calificación de la firmeza que muestra la joven como “extraña” refleja la concepción dominante de feminidad que imperaba en España en los albores del siglo XVII. En conjunción con la doctrina médica hipocrática y la tradición Judeo-Cristiana, la literatura misógina de la época reforzaba la supuesta inferioridad moral de la mujer, a la que definía como esencialmente voluble, inconstante, caprichosa e irreflexiva.⁴ En parte movido por el deseo de comprobar la firmeza del amor de Doña Ana, Don Juan de Castro finge partir hacia las Indias, para volver poco tiempo después haciéndose pasar por su – por todos desconocido – primo Don

³Cervantes también trata el tema de los celos amorosos infundados en el relato de la pastora Marcela, donde afirma que “como al enamorado ausente no hay cosa que no le fatigue ni temor que no le dé alcance, así le fatigaban a Grisóstomo los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas” (Cervantes, *El Quijote*, 124).

⁴Alba Urban Baños (“«Porque mujer y mudanza/ nacieron de un parto al fin»: La (in)fidelidad en comedias de autoría femenina”, 38) menciona varias obras dramáticas áureas donde la volubilidad femenina tiene especial relevancia: *El anzuelo de Fenisia* y *El perro del hortelano*, de Lope de Vega; *Mudarse por mejorarse*, del propio Alarcón y *El mayor desengaño*, de Tirso de Molina.



Diego de Luján, con quien afirma tener un extraordinario parecido físico. El verdadero Don Diego entra en escena simulando ser su criado Mendo. En cuanto al cobro de la herencia, Don Juan decide encomendar la empresa a su íntimo amigo Leonardo, quien encarna el ideal de amistad masculina, entendida por el humanismo renacentista como un vínculo superior al amor conyugal.⁵

Antes de iniciar su viaje, Leonardo acude a despedirse de Julia, la dama de quien estuvo enamorado hasta perder por completo la esperanza de ser correspondido. Ella refuerza en su respuesta la construcción del género femenino como esencialmente voluble, afirmando que la ausencia del pretendiente ha reavivado la llama apagada de su amor. En su discurso abundan las generalizaciones sobre la innata naturaleza cambiante de su sexo, como “¿No hay mudanzas en amor, / Leonardo? ¿No soy mujer?” (Alarcón, *El semejante a sí mismo*, 39) o “Ah!, Leonardo, poco entiendes / de condición de mujer”. Sin embargo, el personaje masculino hace gala de su ética de la amistad y parte con determinación hacia su destino.

Tanto “El curioso impertinente” como “El semejante a sí mismo” muestran hombres irracional y obsesivamente celosos que urden estrategias para poner a prueba la fidelidad de sus damas, para lo que cuentan con la implicación de amigos de inestimable confianza. Esta trama refleja ciertas construcciones identitarias individuales y sociales que el discurso hegemónico definía como naturales, legitimando así la jerarquía de poder establecida. Dichas subjetividades esencializadas se construyen en oposición a un “otro”, que desempeña un papel clave en la perpetuación de las

⁵ La relación entre Don Juan y Leonardo recuerda, por tanto, al vínculo aparentemente idílico que el narrador de “El curioso impertinente” atribuye a los protagonistas masculinos al inicio de su relato: “En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos, que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían «los dos amigos» eran llamados” (Cervantes, *El Quijote*, 327).



relaciones desiguales de poder. Sin embargo, las obras literarias también tienen un valioso potencial de subvertir la ideología dominante y el orden social que sobre esta se construye. A continuación se lleva a cabo un análisis comparativo con el objeto de revelar la postura que cada uno de los autores adopta con respecto a la validez del status quo y el discurso ideológico identitario subyacente. Este análisis cobra especial interés al considerarse la condición de Alarcón como autor novohispano, no solamente por haber tenido contacto directo con dos culturas diferentes, sino también por haber encarnado el mismo la “otredad” en España, desde una perspectiva hegemónica.⁶ Como apunta Gladys Robalino,

al utilizar como modelo la obra de Cervantes, Ruiz de Alarcón entra en un doble diálogo, por un lado, con la cosmovisión que presenta Cervantes en *El curioso impertinente* cuyo parentesco con la obra alarconiana fue advertido ya por Fernández-Guerra a finales del XIX; por otro lado, la obra de Ruiz de Alarcón entra en la misma relación dialéctica con los discursos y valores dominantes que Cervantes también enfrenta. (*Detrás de la máscara del silencio: Dimensión criolla en la obra de Juan Ruiz de Alarcón*, 68-69)

El tipo de análisis anteriormente descrito también resulta enriquecedor en “El curioso impertinente”, pues a pesar de la linealidad narrativa que presenta la historia, en ella tienen cabida diversos discursos conflictivos y discordantes. Como apunta Yvonne Jehenson, “a pesar de su estructura geométrica aparentemente hermética, el relato

⁶ Procedente de una familia acomodada española, Juan Ruiz de Alarcón nació y se crió en Nueva España (en el actual México). Cuando contaba veinte años, se trasladó a Salamanca para estudiar Leyes en la Universidad y, tras ocho años en su tierra natal, regresó permanentemente a España, donde se consagró a la literatura hasta que consiguió un puesto en el Consejo de Indias de Madrid. Alarcón se convirtió en una de las figuras más destacadas del teatro español del Siglo de Oro y fue recibido con incomprensible hostilidad por los dramaturgos contemporáneos



intercalado no se constituye como una historia monolingüe, sino como un compuesto de voces divergentes y estructuras narrativas que constantemente resisten, alteran, renuevan, perpetúan y desestabilizan la narración maestra" (*Masochisma versus Machismo or: Camila's Re-writing of Gender Assignations in Cervantes's Tale of Foolish Curiosity*, 30).⁷

En el siglo XVI, la necesidad de legitimar ideológicamente la expansión territorial de España requería la construcción de una sólida identidad nacional homogénea. Así, el país asumió el rol de defensor y promotor de la verdadera fe católica, lo que condujo a la creación y perpetuación de un mito nacional basado en la existencia de una esencia española ancestral y cristiana. Prendergast explica que el ascenso al poder de los Reyes Católicos trajo consigo dos sucesos clave para la eliminación de la diferencia religiosa: la expulsión de la población judía y la Caída de Granada (*Reading, Writing, and Errant Subjects in Inquisitorial Spain*, 33). Estos acontecimientos fueron reescritos por el discurso hegemónico como dos pilares en la recuperación de una esencia nacional corrompida y posteriormente reunificada a través de la Reconquista. Para definir la alteridad ideológica en oposición a la cual se construye la propia identidad, el discurso hegemónico recurrió a una serie de oposiciones binarias, como cristiano /hereje o masculino/femenino. Yvonne Jehenson apunta que este proceso de homogenización, llevado a cabo a través de la construcción y sometimiento del "otro", se articulaba, entre otros, en el discurso de la amistad masculina,⁸ el cual se encuentra en la base de las obras analizadas.

⁷ "In spite of its apparently tight geometric structure, the inserted tale is not constituted as a monoglot story but as a composite of divergent voices and narrative strategies ever resisting, altering, renewing, perpetuating and destabilizing the master narrative". Traducción de la autora.

⁸ "La percibida existencia de enemigos dentro y fuera de sus fronteras contribuyó a crear una paranoia nacional que resucitó los antiguos valores guerreros de la Reconquista y su firme propósito de unificar España, ensalzó la semejanza y celebró los vínculos entre hombres" (Jehenson, *Masochisma versus Machismo or: Camila's Re-writing of Gender Assignations in Cervantes's Tale of Foolish Curiosity*,



El concepto idílico de amistad masculina que describe el narrador de “El curioso impertinente” – reflejo de la concepción humanista – entra en conflicto con otra ideología acerca de las relaciones homosociales también vigente en la sociedad de la época. El matrimonio constituía el umbral a un mundo de rivalidad en que los caballeros debían demostrar su hombría preservando su honor y reputación pública. Es precisamente un prudente celo por la honra de Anselmo el motivo que impulsa a Lotario a tomar una decisión que el propio narrador juzga sabia y pertinente:

descuidarse con cuidado de las idas en casa de Anselmo, por parecerle a él (como es razón que parezca a todos los que fueren discretos) que no se han de visitar ni continuar las casas de los amigos casados de la misma manera que cuando eran solteros, porque aunque la buena y verdadera amistad no puede ni debe de ser sospechosa en nada, con todo esto es tan delicada la honra del casado, que parece que se puede ofender aun de los mismos hermanos, cuanto más de los amigos. (Cervantes, *El Quijote*, 328)

En el texto de Cervantes, en narrador omnisciente en tercera persona y el personaje de Lotario poseen las voces que articulan la ideología hegemónica. Según esta, la sagrada amistad entre caballeros debe renegociarse tras el matrimonio, con el objeto de evitar sospechas sobre la honra del recién desposado. La exigencia que los códigos sociales y morales de la época imponían de redefinir un vínculo casi divino cuestiona el carácter idílico del mismo; la rivalidad, la desconfianza y el celo por la propia honra intrínsecos a la vida del casado ponen de manifiesto la inestabilidad de la idealizada amistad masculina y desestabilizan el orden social que parece asentarse sobre esta.

29). [The perceived existence of “enemies” within and without its borders helped to create a national paranoia that resuscitated the old warrior ethos of the Reconquista and its single-minded goal of unifying Spain, glorified sameness, and celebrated “manly” bonding”]. Traducción de la autora.



El análisis llevado a cabo por Diana de Armas (“Passing the Love of Women”: The Intertextuality of *El curioso impertinente*) acerca de la recurrente tradición literaria de “los dos amigos” revela que la renegociación de las relaciones homosociales a menudo se lleva a cabo a través del cuerpo femenino. Este es el caso del relato de Cervantes, donde Anselmo convence a Lotario de utilizar perversamente a su esposa.⁹ El avieso plan puesto en práctica por ambos personajes y sus fatales consecuencias supone una radical subversión del orden social establecido y cuestiona la legitimidad de las relaciones de poder dominantes.

La obra de Alarcón también contiene una interesante exploración de las relaciones homosociales, ya que el éxito del plan trazado por Don Juan depende de la cooperación de dos personajes masculinos: Leonardo y Don Diego de Luján. El protagonista hace una contundente apología de la amistad; en su discurso, este vínculo adquiere tintes sacros y divinos y se define como innato al hombre racional. Significativamente, la lógica es un atributo que el discurso hegemónico de la época definía como innato al hombre:

Es la santa amistad, virtud divina
que no dilata el premio de tenella,
pues ella misma es de sí misma el fruto.
A quien naturaleza tanto inclina,
que al hombre que vivir sabe sin ella,
sabe avisar el animal más bruto. (Alarcón, *El semejante a sí mismo*, 25).

Es precisamente su condición de amigos leales lo que impulsa a Don Juan a solicitar la ayuda de dichos personajes. Sus motivos quedan patentes en la explicación que él mismo

⁹El recién casado llega a admitir que nunca habría contraído matrimonio de haber previsto el distanciamiento con Lotario que este iba a entrañar: “Notó Anselmo la remisión de Lotario y formó de él quejas grandes, diciéndole que si él supiera que el casarse había de ser parte para no comunicarle como solía, que jamás lo hubiera hecho” (Cervantes, *El Quijote*, 328).



proporciona a Leonardo, a quien llega a referirse como “hermano” (21): “no apartara de mí / un amigo tan del alma, / si de otro fiar pudiera / lo que hoy mi pecho os encarga” (18). También aclara Don Juan que es la amistad, y no el compromiso, la causa de la solícita ayuda que se dispone a brindarle su primo: “Él, no deudo, sino amigo, / de mi remedio hasta morir se encarga”(20). Sin embargo, de los dos vínculos solamente uno prueba ser de una firmeza implacable: el que une al protagonista con Leonardo. Este renuncia a quedarse junto a Julia para emprender un viaje de incierto final a las Indias, anteponiendo *philia* a *eros*: “No quiera Dios que en mí venza / el amor a la amistad” (42). No logran persuadirlo ni las súplicas de la joven ni la dispensa del propio Don Juan, quien llega a exhortarle a que cese en su empeño de demostrarle su lealtad y anteponga el amor:

Si la amistad os incita
a atropellar vuestro bien,
en mí la amistad también
hace que no lo permita;
y estando en esta igualdad,
vuestro amor ha de vencer. (42)

Por el contrario, Don Diego de Luján únicamente apoya a su primo mientras sus propios intereses no se ven amenazados. Sin embargo, cuando descubre el amor de Leonardo por Julia, trata de persuadirlo para que tome partido por él e incumpla la promesa dada al amigo ausente, fundando su argumento en el parentesco que los une. Lo que es más, Don Diego no duda en desafiar directamente a su primo por su empeño en vigilar a la joven: “Mas si queréis que permita / que guardéis a Julia vos, / quitaré el alma, por Dios, / a quien el alma me quita” (79). No solamente muestra disposición a retirar a Don Juan su complicidad, sino que lo amenaza directamente con desvelar su verdadera identidad y exponer la farsa. A pesar de esta contundente declaración de intenciones, Don Diego continúa con la pantomima incluso



cuando ve peligrar su suerte: “Mil confusiones me anegan. / Don Juan por no descubrirse / toda mi ventura arriesga” (124-125).

A su inesperado retorno de Perú, Leonardo encuentra a Julia escondida en casa de Don Juan, haciéndole una furtiva visita al aún disfrazado Don Diego. Para salvar la situación, el anfitrión declara que la joven acudió en búsqueda de Leonardo tras recibir la buena nueva de su regreso. Cuando Celio, el hermano de Julia, se dispone a darle su mano al recién llegado, Don Diego se niega a sacrificar su felicidad por el compromiso adquirido con su primo. Por tanto, desvela la verdad y pide a la dama en matrimonio:

Mas yo, viendo que perdía
si callara más, la prenda
que más estimo, y don Juan,
cuando muy mal le suceda,
tiene al fin el padre alcalde,
solté al silencio las prendas. (126)

El tema de la amistad masculina también se desarrolla a través de otros personajes secundarios. Resulta de interés la trama de Gerardo, el “tercero en discordia” enamorado de Julia. Sus intentos fracasados por quebrantar la resistencia de esta hacen que trate de forzarla sexualmente, comprometiéndole así el honor de la joven y el de su hermano. Como se ha mencionado anteriormente, el discurso idílico sobre la amistad masculina coexistía con otro tipo de relación homosocial más conflictiva y regida por un firme código de honor, en que los caballeros rivalizaban en sus conquistas amorosas y actuaban como jueces de la reputación y hombría ajenas. La urgencia por reafirmar su virilidad en la esfera pública era con frecuencia causa de celos. Este sentimiento irracional subvierte la construcción hegemónica de masculinidad basada en la lógica y el autodomínio.

Significativamente, el tormento amoroso no solamente se atribuye en la obra al “celoso impertinente”. Convencido



de haber perdido el amor de su dama, Don Diego declara “en vivos celos ardo” (45), y la presencia de Leonardo arranca de él la siguiente confesión: “Ya de celos, pierdo el seso” (117). Ignorado por Julia y celoso de Leonardo, Gerardo actúa irracional e impulsivamente, intentando poseerla por la fuerza y traicionando a Celio. Al ser descubierto por este, se apropia del idílico discurso de la amistad masculina para negar cualquier traición por su parte. Incluso acusa falsamente a Don Juan – a quien toma por Don Diego – de tener un idilio con Julia, en aras de su supuesta fidelidad de amigo: “Pues tened seguridad / de que os tengo tanto amor, / que en mirar por vuestro honor / he de mostrar mi lealtad” (111). Dramatizado a través de la trama de Gerardo, el código de honor y las pautas de conducta que regían las relaciones homosociales en la esfera pública convertían a los hombres en rivales en una lucha de poder por reafirmar su hombría y asegurar su reputación. Esta ideología subvierte la estabilidad de un orden social asentado sobre el idílico vínculo de las relaciones homosociales – y la subordinación del “otro”. La idoneidad de dicho vínculo, reflejo de una esencia masculina superior, también se ve problematizado por la ya mencionada sospecha que alberga Don Juan sobre los motivos –supuestamente perversos– por los que su propio padre decide enviarlo a Perú.

Resulta de especial interés que el único personaje cuyo loable sentido de la amistad sea Leonardo, ya que este encarna la alteridad en “El semejante a sí mismo”. Gladys Robalino (*Detrás de la máscara del silencio: Dimensión criolla en la obra de Juan Luis de Alarcón*) deduce de su narración detallada del desagüe en la ciudad de México que el personaje es indiano.¹⁰ En cualquier caso, su descripción minuciosa del lugar, junto con el viaje que realiza posteriormente a Perú, fortalece la asociación de Leonardo con el Nuevo Mundo y,

¹⁰ Robalino explica que este término se utilizaba genéricamente para aludir a los españoles que tuviesen cualquier índole de relación con las Indias y que, en la imaginación castellana, se asociaba con la transgresión del orden establecido.



por tanto, su categorización como el “otro” en oposición al cual se construye la identidad española. Consecuentemente, el discurso identitario nacional asociado en la imaginación hegemónica con las relaciones homosociales idílicas se subvierte en la obra de Alarcón. A esta subversión también contribuye Sancho, cuya actitud constituye una parodia del interés propio que rige las relaciones de otros personajes. Cuando Don Juan entra en escena suplantando a su primo, Sancho cambia rápidamente su lealtad por una compensación económica. El protagonista asume alternativamente la identidad de Don Diego y de Don Juan, haciendo que su interlocutor tome descaradamente partido por el hombre que él afirma ser. Finalmente, incapaz de averiguarlo, toma la cómica decisión de no quedar mal con ninguno:

O seas Castro o Luján,
te sirvo, pues por ti niego
a don Juan si eres don Diego,
a don Diego si don Juan.
Pero si en sirviendo al uno
en otro has de convertirte,
por ninguno he de servirte
por no ofender a ninguno. (64)

Hasta ahora, el análisis de las relaciones que se establecen entre los personajes masculinos en la obra de Alarcón prueba que el dramaturgo subvierte el discurso identitario normativo que contribuía a legitimar las relaciones de poder vigentes. Curiosamente, el personaje masculino que encarna la alteridad cultural en oposición a la cual se construyen las identidades hegemónicas resulta ser el único que no las desafía. Como se ha mencionado anteriormente, entre las oposiciones binarias utilizadas por el discurso dominante en la España de principios del siglo XVII también se encuentra la de masculinidad / feminidad. En “El curioso impertinente”, el discurso autoritario, transmitido por el narrador y principalmente por el personaje de Lotario,



articula la definición hegemónica de feminidad. Fundamentado sus “razonados” argumentos en una amplia variedad de disciplinas, las cuales oscilan desde la literatura y la religión hasta el derecho y la ciencia (Mancing, “Camila’s Story”, 12), Lotario proporciona una construcción del “sexo débil” marcadamente esencialista. Por ejemplo, no duda en advertir a su amigo de que “la mujer es animal imperfecto [...] que no tiene tanta virtud y fuerza natural” (Cervantes, *El Quijote*, 336-337). Su alegato refuerza la jerarquía de género prescrita por la doctrina médica dominante, que consideraba al cuerpo femenino –el eterno “otro”– como una versión inferior de su homólogo masculino, más perfecto.¹¹ Como ya se ha mencionado, el discurso médico, que proporcionaba una base científica para la inferioridad anatómica de la mujer, coexistía con la filosofía judeo-cristiana, la cual la definía como la heredera de la debilidad moral de Eva, justificando así su subordinación al género masculino, más fuerte y racional.

En “El curioso impertinente”, la ideología hegemónica se ve subvertida por el perverso plan trazado por Anselmo y ejecutado por su amigo con el beneplácito y la complicidad del primero. Es cierto que Camila acaba sucumbiendo a la tentación, pero su propio marido la exonera de toda culpa asumiendo contundentemente la responsabilidad de su deshonra.¹² Cervantes muestra que la actitud obsesiva y

¹¹ Laqueur (“Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology”) explica la construcción jerárquica de la diferencia de género vigente y el cambio de paradigma que tuvo lugar a partir del siglo XVIII, cuando se impuso la ideología de diferencia complementaria.

¹² La opinión crítica está muy dividida acerca de la postura que en este relato adopta Cervantes con respecto a la construcción dominante de feminidad. Ashley Hope Pérez (“Into the Dark Triangle of Desire: Rivalry, Resistance, and Repression in ‘El curioso impertinente’”) e Yvonne Jehenson (“*Masochisma* versus *Machismo* or: Camila’s Re-writing of Gender Assignations in Cervantes’s *Tale of Foolish Curiosity*”) sostienen que la joven no consigue subvertir convincentemente el discurso que la limita, ya que acaba encarnando la construcción hegemónica de feminidad. En cambio, otros autores apuntan que este episodio constituye una crítica a una ideología que puede traer consecuencias tan severas. Por ejemplo, Diana de Armas Wilson (“Passing the Love of Women”: The



enfermiza de Anselmo es un sinsentido y revela los constructos ideológicos que lo llevan a embarcarse en tan destructiva empresa.

En “El semejante a sí mismo”, la naturaleza cambiante del género femenino se representa enfáticamente a través de la “mudanza” de las mujeres, mediante Julia y Doña Ana. Al igual que Lotario, los personajes masculinos reproducen el discurso dominante que define al otro sexo como esencialmente voluble. La estratagema que urde Don Juan para poner a prueba a su amada es fruto de la interiorización de esta construcción ideológica. La recepción de la carta de Don Diego le parece motivo suficiente para que Doña Ana se enamore de su primo, ya que, él mismo afirma, “con ocasión más liviana / suele una mujer amar” (Alarcón, *El semejante a sí mismo*, 28). Cuando la joven da muestras de corresponder a Don Diego – a quien él mismo está suplantando – lanza una invectiva contra el sexo opuesto, haciendo énfasis en la liviandad del mismo:

Cierra el labio, fementida,
fácil, mudable, traidora,
embustera, engañadora,
falsa, liviana, fingida,
mar de vientos combatida,
de inconstante parecer,
flor, que comienza a nacer,
humo leve, y hoja inquieta,
pluma en el aire, cometa,
rayo, demonio, mujer. (85)

Sus críticas estereotipadas sobre el género femenino, como “mal haya el necio, / que fía en ellas” (34) o “necio el que espera firmeza” (93) en la mujer, se vuelven frecuentes.

Intertextuality of *El curioso impertinente*, 28) elogia a Cervantes por exponer las ficciones culturales acerca de la esencia femenina que llevan a Anselmo a su propia destrucción.



Febrero-Marzo 2017

ISSN: 2007-7483

©2017 Derechos Reservados

www.revistadestiempos.com

Cuando Don Juan revela a Don Diego el resultado de la prueba de fidelidad, este no duda en emplear los mismos calificativos generalizadores: “El que prueba a la mujer, / indicios de necios da” (64).¹³

Don Diego vuelve a apropiarse de este discurso cuando descubre que Julia ha vuelto a enamorarse:

¡Tente, liviana;
detén la mano, adúltera, enemiga,
que menos inhumana
algún tiempo me diste
bañada en llanto triste,
y ya por otro ausente se fatiga,
firmando aquí mi agravio, y tu mudanza! [...]
Hiciste, al fin, mujer, como quien eres. (108)

Leonardo también desconfía de Julia, dados los motivos porque esta comenzó a reciprocarse sus sentimientos: “Quien ama porque me ausento, / no amará cuando me quede” (46). La propia joven contribuye a reforzar el discurso misógino dominante atribuyendo sus sentimientos a la volubilidad innata a su género, con declaraciones como “¿No hay mudanzas en el amor, Leonardo? ¿No soy mujer? (39) o “¡Ah, Leonardo! Poco entiendes / de condición de mujer” (40). Puestas en boca de un personaje femenino, estas palabras podrían entenderse como un refuerzo del status quo.¹⁴ Sin embargo, Julia, y muy especialmente Doña Ana, esgrimen argumentos lógicos para justificar sus inclinaciones amorosas, haciendo gala de una característica esencialmente

¹³ La respuesta de Don Juan, “a la que es su mujer ya, / mas no a la que lo ha de ser” (65) es otra muestra de intertextualidad con “El curioso impertinente”, ya que el protagonista se apropia de la opinión que el cura emite sobre el plan de Anselmo.

¹⁴ Esta es la interpretación por la que aboga Robalino: “Ruiz de Alarcón no parece coincidir en esa suerte de equidad genérica por la que alega Cervantes. Por el contrario, el comportamiento de las mujeres en la obra sirve para reafirmar que los prejuicios sociales que se tienen sobre ellas son bastante justificados” (*Detrás de la máscara del silencio: Dimensión criolla en la obra de Juan Luis de Alarcón*, 71).



“masculina”. La primera alega que la ausencia de noticias sobre su amado a lo largo de los años la hizo desesperar y que su acercamiento a Leonardo no es realmente un cambio de lealtad. Buena prueba de esto es el hecho de que continúa amando a Don Diego a su regreso:

Contra razón condenas
a quien por ver perdida la esperanza
de volverte a cobrar, hizo mudanza;
mas ya que vuelvo a verte enamorado,
verás que fue el mudarme en esta ausencia,
del arco haber la cuerda desviado,
porque con más violencia
vuelva mi amor a su primer estado. (110)

Más significativa aún es la actuación de Doña Ana, “capaz de burlar la impertinencia del celoso galán” (Josa, *La extrañeza del teatro de Juan Luis de Alarcón: Una cuestión Cervantina*, 164). La joven emplea su ingenio para hacer creer a Don Juan que su mudanza no es sino un castigo a su necio engaño, quedando él agradecido de su supuesta firmeza. Sin embargo, este final, aunque feliz, no supondría un desafío a las identidades de género hegemónicas. En su discurso, Doña Ana esgrime razones lógicas para argumentar que no se la puede acusar de poco firme o inconstante, ya que la identidad de su amado nunca ha realmente mudado. Así, en un discurso reminiscente de *Romeo y Julieta*, problematiza la asociación de su género con la volubilidad:

[...] mudarte el nombre
No muda naturaleza;
Y así seguí ciegamente
La inclinación de mi estrella
De que sacarás que a nadie,
Podré amar, que tú no seas (127).



Puede concluirse por tanto, que al igual que Cervantes, Alarcón desafía la construcción hegemónica de feminidad que legitimaba las relaciones de dominio y subordinación.

En conclusión, en este artículo se ha llevado a cabo un estudio comparativo entre “El curioso impertinente” y “El semejante a sí mismo”. Una vez comentada la relación intertextual entre ambas obras, se ha analizado la postura que cada una de ellas adopta en relación al discurso hegemónico de la época. En la España de finales del siglo XVI y principios del XVII, la necesidad de legitimar ideológicamente la empresa imperial requirió la creación de un mito nacional que crease una ilusión de homogeneidad, basándose en la definición y el sometimiento del “otro”. El relato de Cervantes se hace eco de este discurso para subvertirlo, problematizando el esencialismo de género y revelando el lado más destructivo de las relaciones homosociales. En la obra de Alarcón se retoma el discurso de la amistad masculina. Significativamente, el único personaje que encarna el concepto renacentista de la misma simboliza, al mismo tiempo, la alteridad cultural. En lo que concierne a las mujeres, el dramaturgo también refleja, enfáticamente, el supuesto carácter voluble que el discurso hegemónico les atribuía. Sin embargo, a pesar de “mudar” sus sentimientos, los personajes femeninos logran argumentar razonadamente sus motivos y, especialmente Doña Ana, hace gala de una capacidad de raciocinio de la que carece su “necio” amado, subvirtiendo de esta forma el orden social establecido.



BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de La Mancha*, Ed. De Francisco Rico, Madrid: Punto de Lectura, 2009.
- DE ARMAS WILSON, DIANA, "'Passing the Love of Women': The Intertextuality of *El curioso impertinente*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7:2, 9-28, 1987.
- HOPE PÉREZ, ASHLEY, Into the Dark Triangle of Desire: Rivalry, Resistance, and Repression in "*El curioso impertinente*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 31:1, 83-107, 2011,
- JEHENSON, YVONNE, "*Masochisma versus Machismo* or: Camila's Re-writing of Gender Assignations in Cervantes's *Tale of Foolish Curiosity*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18:2, 1998, 26-52.
- JOSA, LOLA, "La «extrañeza» del teatro de Juan Ruiz de Alarcón: Una cuestión cervantina", Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña (eds.), *II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el Teatro Español*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, 153-168.
- JURADO SANTOS, AGAPITA, *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas (siglo XVII) para una bibliografía*, Kassel: Reichenberger, 2005.
- LAQUEUR, THOMAS, (Thomas Laqueur y Catherine Gallagher eds.), "*Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology*", *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Berkeley: University of California Press: 1-41, 1987.
- Prendergast, Ryan, *Reading, Writing, and Errant Subjects in Inquisitorial Spain*, Farnham: Ashgate, 2011.
- MANCING, HOWARD, "Camila's Story". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25:1, 2005, 9-22.
- ROBALINO, GLADYS, *Detrás de la máscara del silencio: Dimensión criolla en la obra de Juan Ruiz de Alarcón*, PhD Dissertation, Nashville: Vanderbilt University, 2008.
- Ruiz De Alarcón, Juan De, *El semejante así mismo*, Barcelona: Linkgua Teatro, 2016.
- URBAN BAÑOS, ALBA, "«Porque mujer y mudanza/ nacieron de un parto al fin»: La (in)fidelidad en comedias de autoría femenina", Elisa García-Lara Palomo y Francisco Martínez Navarro (coords.), *XXVII-XXVIII Jornadas de Teatro Español del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012, pp. 37-59



Febrero-Marzo 2017

ISSN: 2007-7483

©2017 Derechos Reservados

www.revistadestiempos.com