La expresividad retórica de *El semejante a sí mismo*, de Juan Ruiz de Alarcón

The rhetorical expressiveness of *El semejante a sí mismo*, by Juan Ruiz de Alarcón

Luis Carlos Salazar Quintana
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
ORCID: 0000-0002-2493-097X
lsalazar@uacj.mx

Resumen: No obstante que la comedia alarconiana *El semejante a sí mismo* (ca. 1608-1613) fue considerada una de las obras más "endebles del autor" por la filología clásica, el presente ensayo propone una reivindicación del estilo retórico del dramaturgo novohispano a la luz de su unidad compositiva, sobre la base de una relación armoniosa entre su *mhytos* primaveral (su simbolismo estructural) y su elocución, por medio de un riquísimo repertorio de figuras retóricas en los distintos niveles semióticos del texto, lo que hace de esta pieza una obra divertida pero al mismo tiempo persuasiva por su belleza estilística.

Palabras clave: Alarcón, *El semejante a sí mismo*, retórica

Abstract: Despite the fact that the Alarconian comedy *El semejante a sí mismo* (ca. 1608-1613) was considered one of the author's "weakest" works by classical philology, this essay proposes a vindication of the Novo-Hispanic playwright's rhetorical style in the light of its compositional unity, based on a harmonious relationship between its spring *mhytos* (its structural symbolism) and its elocution, by means of a very rich

ISSN-e: 2448-5012

repertoire of rhetorical figures in the different semiotic levels of the text, which makes this piece entertaining yet persuasive due to its stylistic beauty.

Keywords: Alarcón, *El semejante a sí mismo*, Rhetoric.

Introducción

En la Antigüedad, la comprensión del conocimiento universal estaba pautada por el dominio matemático y lingüístico. La Retórica, la Gramática y la Dialéctica eran las ciencias clásicas que trataban, específicamente, del discurso. Si bien los géneros de la Retórica derivaron en aplicaciones divergentes como el arbitrio jurídico o la proclama pública, puede decirse que, esencialmente, se conservó el aspecto central de la Retórica cuyo objetivo era la persuasión estética, alimentada no sólo por la lógica del discurso, sino por ese instrumento fundamental que Antonio García Berrio ha denominado "expresividad".[1] En este sentido, la Retórica se ocupaba no sólo de convencer al receptor mediante el argumento de la razón, sino a través de motivaciones sensibles que ayudaran a hacer tangible las ideas mediante el instrumento de la figurabilidad;[2] ello explica por qué la Retórica llegó a establecerse como una pedagogía estética mediante la que el mundo clásico intentó consolidar dentro de su cosmovisión.

El acercamiento a la obra alarconiana está orientada, desde nuestra lectura, hacia tres intereses principales: por un lado, el conflicto que supone la voluntad del individuo al enfrentarse a las condiciones materiales y sociales en que se gesta su identidad y destino; en segundo lugar, ubicamos la perspectiva ética de Alarcón como medio de discernimiento de la verdad humana frente a la pragmática de la verdad como solución social y política; y tercero, vemos en Alarcón un artífice del lenguaje que todavía, hasta hace poco tiempo, era desdeñado por los estudiosos del periodo áureo español. Es justamente en este último aspecto en el que intentaremos profundizar en las líneas que siguen.

En efecto, *El semejante a sí mismo* no sólo cargó con el desaliño a su autor; encima, dentro de la producción alarconiana esta obra fue ignorada, sino es que despreciada, por la crítica hasta años muy recientes. Lo mejor que se dijo de ella era

[1] Antonio García Berrio y Teresa Hernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 41-56.
[2] *Ibidem*, pp. 118-120.

que "podía leerse sin enfado".[3] Luis Fernández-Guerra señaló que era "obra de puro entretenimiento, mal trazada […] falta de unidad de acción, y con todos los defectos de una primera obra".[4] Tampoco fueron complacientes las opiniones de Menéndez Pelayo ni de Alfonso Reyes, éste último dijo que su único interés en la pieza residía en que se aludía a México.[5] Menos favorables fueron aún los comentarios de Antonio Castro Leal, quien afirmó que el estilo de Alarcón en esta comedia "no alcanzaba todavía los finos perfiles y concentrada elocuencia que lo distinguieron después".[6] De hecho, Millares Carlo se sumó a esta tendencia adversa al señalar en su edición que se trataba de "una de las más endebles del autor".[7]

La recepción de *El semejante*, sin embargo, se ha ido modificando en las últimas décadas tras las lecturas de Willard F. King,[8] Jaime Concha,[9] Eugenia Revueltas,[10] Boris Berenzon Gorn,[11] Lola Josa[12] y Gladys Robalino,[13] entre otros, las cuales han ayudado a justipreciar el calado de esta pieza en el conjunto de la producción alarconiana, y eso nos ayuda, sin duda, a decir ahora que *El semejante a sí mismo* es apreciable entre otras cosas por la vivacidad de sus diálogos, sus acciones paralelas y la profundidad psicológica de su conflicto dramático; y todo ello gracias a su expresividad retórica.

Uno de los aspectos más relevantes cuando hablamos de la expresividad se refiere a los diferentes niveles semióticos en que se comunica el mensaje de la obra, esto es, niveles fono acústico, sintáctico, semántico y pragmático. Ya la Retórica clásica dividía esta idea entre la llamada *invención* o "aquello de lo que se habla"; la *disposición*

[3] Juan Eugenio de Hartzenbusch, "Caracteres distintivos", en *Comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Rivadeneyra, 1952, p. XXIV.
[4] Luis Fernández Guerra, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, vol. 2, Ciudad de México, Ignacio Escalante, 1872, p. 174.
[5] Alfonso Reyes, *Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra*, Ciudad de México, Cuadernos Americanos, 1943, pp. 98–99
[6] Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón en el tiempo*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, 1967, p. 77.
[7] *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, t. I, 2ª ed., Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1947], p. 349.
[8] *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo: su mundo mexicano y español,* trad. de Antonio Alatorre, Ciudad de México, El Colegio de México, 1989, p. 143.
[9] "Ruiz de Alarcón y *El semejante a sí mismo*", *Nuevo Texto Crítico*, vol. 1, n. 1 (1988), p. 55.
[10] *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón: texto y representación,* Zamora, El Colegio de Michoacán, 1999, p. 255.
[11] "Asimilación y seducción históricas en Ruiz de Alarcón", en Sergio Fernández (ed.), *Los empeños. Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 7.
[12] Lola Josa, "*El semejante a sí mismo* de Juan Ruiz de Alarcón: un desafío cervantino", en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 julio 1998), Madrid, AIH/Castalia/Fundación Duques de Soria, 2000, pp. 601–608.
[13] *Detrás de la máscara del silencio: dimensión criolla en la obra de Juan Ruiz de Alarcón* (tesis doctoral, Nashville, Vanderbilt University, 2008), p. 28.

ISSN-e: 2448-5012

o la forma como está distribuido aquello que se cuenta; la *elocución,* entendida como la manifestación sensible del discurso, que comprende la *pronunciación* y la *memoria*.[14] En el ámbito de los tropos literarios la Neorretórica se ha ocupado de trasladar al análisis contemporáneo la vieja aspiración de Quintiliano de clasificar las figuras retóricas dentro de parámetros universales.[15]

Los principios de homología que siguió Quintiliano en su *Quadripartitia ratio* nos ayudan a comprender no sólo el sentido de tal o cual tropo literario, sino comprender el "esquema o esquemas figurales" dominantes en una obra, lo que señala su orientación isotópica, ya que dicho esquema atraviesa, prácticamente, todos los niveles expresivos del texto que acabamos de describir. De acuerdo con la *Quadripartitia ratio* de Quintiliano, los tropos literarios se dividen a partir de cuatro esquemas de base: la adición, la supresión, la forma mixta –los cuales modifican la cantidad– y la inversión –que permuta el orden. La tesis fundamental del esquema figural asumida por la neorretórica se basa entonces en el tropo literario como esquema de la expresión (*eskemata lexeos*) y como esquema del pensamiento (*eskemata dianoias*).[16]

En resumen, son cuatro los esquemas figurales que debemos considerar como patrones generales del discurso: el primero es el *analógico* o de *semejanza* cuando la pieza establece relaciones de identidad; el segundo es el *contrastivo* o *antitético* y pone su acento en la confrontación esencial de ideas e intereses; el tercero es el *supresivo* o *elíptico,* donde predominan las figuras como la elipsis o el zeugma y aquellas que suponen un desprendimiento o separación tales como el apócope, y la aféresis en el nivel fono-acústico. El último de estos esquemas figurales pertenece a la *inversión* o *sustitución,* en tanto que cambia el orden distribucional o semántico; así, tendríamos el palíndromo en el nivel fónico, el hipérbaton en el sintáctico, la sinécdoque y metonimia en el nivel semántico y la paradoja e ironía en el nivel pragmático. Estos cuatro esquemas figurales generan en el caso de las grandes obras artísticas un discurso sostenido y unificador que da lugar al esplendor poético del texto. El esquema figural se expande a través de la obra como un diseño estético de base que genera una unidad poética, y de ahí que hablemos ahora de análisis poetológico aun cuando sea el caso de obras que no pertenezcan al género lírico como una pieza narrativa o dramática.

[14] M. Fabio Quintiliano, *Las instituciones oratorias,* Proemio, III, t. 1, trad. por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Imprenta de Perlado Páez y Compañía, 1916, p. 7.
[15] A. García Berrio y T. Hernández, *Crítica literaria…*, pp. 112-115.
[16] *Ibidem,* p. 110.

ISSN-e: 2448-5012

Northrop Frye tuvo ocasión de reflexionar sobre lo que estamos planteando, de donde resultó su famosa teoría de los modos literarios.[17] El *mythos* primaveral,[18] por ejemplo, responde, según el canadiense, a esquemas figurales proclives a los procesos de asimilación —que Quintiliano relacionaba con las figuras de repetición, enumeración, adición, gradación, etcétera—, con lo cual Frye identificaba la Comedia como género por antonomasia de este esquema figural. Por su parte, el *mythos* veraniego supuso para Frye el sentido antitético, por lo que relacionó este género con el romance, el poema épico y el drama moderno;[19] el *mythos* otoñal está vinculado a la separación, degradación o caída, propio de la tragedia según Frye;[20] y, por último, el *mythos* invernal, concomitante con el sentido inversivo o transgresor del orden, supone por ejemplo el hipérbaton en el nivel sintáctico o a una metonimia en el nivel semántico, pero el esquema se hace extensible a formas genológicas como la parodia o la sátira.[21, 22]

Estos cuatro modos estacionales y su relación con los géneros literarios que propone Frye, ayudan a interpretar el humor alarconiano como clave retórica de su discurso. Es decir que podemos ubicar *El semejante a sí mismo* como comedia primaveral con elementos liminales con el modo invernal de donde se explica el tono carnavalesco de la comedia pero, también, la perspectiva crítica que busca conseguir Alarcón en su pieza, a diferencia del modo *romance* y *trágico* que generan representaciones del mundo idealizado. En consecuencia, el diseño estético de orden primaveral que caracteriza a *El semeiante a sí mismo* redunda en una serie de tropos literarios distribuidos en los diferentes niveles semióticos que ya describimos.

[17] Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 2ª ed., 1991.
[18] *Ibidem,* pp. 216-245.
[19] *Ibidem*, pp. 245-271.
[20] *Ibidem*, pp. 271-293.
[21] *Ibidem*, pp. 293-314.
[22] Aun cuando las teorías de Frye no han sido consideradas como base conceptual para el análisis de la literatura áurea española y novohispana, conviene decir que la perspectiva que estamos planteando parte de una visión integradora de distintas simbólicas literarias, y de ahí que ofrezcamos una perspectiva poetológica iniciada por autores como Jean Burgos, Antonio García Berrio y Alfonso Martín Jiménez, así como en trabajos de nuestra autoría. Al respecto, nos hemos servido de los modos literarios de Frye así como de los conceptos bajtinianos y la relación que guardan con el mundo clásico en: Luis Carlos Salazar Quintana, "La imaginación subversiva en el *Quijote* de Cervantes", en Christoph Strosetski (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de* Cervantistas (Münster, 2009), Oviedo, Madrid, 2011, pp. 807-814.

La expresividad retórica

El comienzo de la obra confirma nuestro argumento cuando en el diálogo de Juan de Castro y Leonardo leemos:

Juan:	¡Hermosa vista!
Leonardo:	Un abril
	goza en sus puertas Sevilla. (vv. 1-2)[23]

Alarcón juega con la etimología de la palabra abril, cuyo étimo latino *apriis* se relaciona con abrir, pero, también, se trata de una metonimia que sustituye a la misma primavera. Resulta interesante esta simple alusión porque, entre otras raíces, se considera que abril pudiera derivar también de *Aphro,* es decir, espuma, que dio lugar al nombre de Afrodita (diosa nacida del mar); de manera que este mes se consagraba a la primera estación del año, pero, también, al valor del amor de juventud que esta comedia intenta proyectar. En seguida, se ejecuta una *laus civitatis* en favor de Sevilla, la cual más adelante va a ser comparada con las proezas hidráulicas de la Ciudad de México, especialmente, el canal del desagüe del valle de México que inauguró Luis de Velasco hijo para evitar las frecuentes inundaciones. En este ambiente primaveral se inserta la figura del donaire depositada en el criado Sancho, la cual contrasta y desdice la grandeza del tópico en cuestión; de esta manera Alarcón instrumenta su crítica social desde una visión carnavalesca. Dice Sancho:

Sancho:	Yo sé siete maravillas
	nuevas que, con más razón,
	dignas deste nombre son.
Juan:	Quiero oíllas.
Sancho:	Yo decillas.
Leonardo:	y, ¿cuál es?
Sancho:	Una mujer que no pide,
Juan:	Si es de Madrid la mujer.
Sancho:	Es segunda maravilla
	un caballero en Sevilla
	sin ramo de mercader;

[23] En adelante se cita por: Juan Ruiz de Alarcón, *Obras Dramáticas Completas Juan Ruiz de Alarcón*, vol. 4, *El semejante a sí mismo*, ed., intr. y ns. de Luis Carlos Salazar Quintana, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2022.

ISSN-e: 2448-5012

la tercera es justamente
un calvo alegre de sello
y que no arrastre el cabello
desde el cogote a la frente;
la cuarta, una doncella
que no casarse desea;
la quinta una mujer fea
que los años no se quita;
la otava es un mercader
sin achaques de logrero
un oficial de barbero
sin guitarra en que tañer. (vv. 9-36)

Tal como observamos, Alarcón se vale de figuras de repetición como la similicadencia "oíllas, decíllas", así como de la enumeración en el nivel sintáctico (una mujer, un caballero, un calvo, una doncella, una mujer fea, un mercader), además de la sinécdoque como medio para caracterizar a esa sociedad. Por esta vía, el criado Sancho se convierte en el eje de la mirada deconstructiva del texto, en tanto que invierte el tono grandilocuente de los tópicos tratados por su amo y Leonardo en crónicas jocosas de carácter mundano. Sancho representa así las debilidades del cuerpo frente a los paradigmas espirituales del amor y la belleza idealizados por los galanes de la comedia, por lo que su voz exhibe los vicios sociales como el juego y especialmente el gusto por el alcohol, vicio que defiende el criado a toda costa, lo que lo lleva a trastocar los famosos denuestos medievales del agua y el vino:

Sancho: Mienten todos los gallinas,
los bellacos y bellacas
que osaren decir que el vino
debe dar tributo al agua.
¿Hacer al vino pechero
para que a su costa se hagan
al agua, de cantería
caminos por donde salga?;
¿a una infame parricida
que quiso anegar su patria? (vv.129-138)

Aquí, el asunto alude al impuesto que Luis de Velasco hijo dispuso sobre la producción y consumo del vino como medio para sustentar su proyecto hidráulico del valle de México, y de ahí que Sancho considere que la sobreabundancia de agua

ISSN-e: 2448-5012

termine siendo un parricidio. La alusión se sostiene en la dilogía en el nivel pragmático del texto donde el agua mata a la parra del vino, pero, también, sugiere la forma como la patria es anegada por el exceso de agua. El carácter crítico del personaje se potencia con el recurso metaficcional cuando dice don Juan: "Parecídome has lacayo /de comedia, pues extrañas /que yo no te comunique /los secretos de importancia" (vv. 193-197).

En la segunda jornada, Sancho funciona nuevamente como contrapunto de la comedia primaveral del amor, donde manifiesta no sólo haber sido cogido por un toro, sino, también, el haber sido víctima de la rapiña de sus moradores:

> Aojome alguna diabla,
> pues cuando a esperar me puse,
> el primer toro arremete
> y, antes que el cuerpo le hurte,
> por esta nalga me coge,
> y tal golpe me sacude,
> que con el cuerno me hiere
> con el topetón me aturde.
> Halleme detrás volviendo
> del éxtasis en que estuve
> con un agujero más
> contra natural costumbre.
> Destacado y sin blanca,
> que los que al remedio acuden,
> primero las faltriqueras
> que las heridas descubren. (vv. 1043-1058)

El uso del equívoco sustenta el juego de palabras de Sancho, estableciendo una equivalencia entre la herida recibida por el toro y el agujero que, según él, hicieron a la bolsa en que llevaba sus pertenencias. La dilogía, en el nivel pragmático del texto, nuevamente constituye una equivalencia entre la crónica satírica de Sancho y el asunto central de la comedia, que es el de la infidelidad. El ser cornado forma así una analogía con el motivo que ha llevado a don Juan de Castro a hacerse pasar por su primo con el fin de indagar sobre la firmeza de doña Ana. Los valores del amor puro entran entonces en pugna con los intereses materiales de la sociedad, tales como la apariencia, el gusto por el dinero y la aspiración a la mejora en la condición social.

Esta dicotomía se pone de manifiesto otra vez en la tercera jornada. En esta ocasión, Sancho se esconde en un armario para escuchar las confesiones de amor de doña Ana. La situación le resulta oportuna en tanto que, en su calidad de tapado, ha

ISSN-e: 2448-5012

descubierto unos odres de vino que le vienen de maravilla, pues decide quitarse la sed bebiéndoselos, hasta el punto de quedarse dormido, lo que da lugar a que sueñe el Juicio final. El modo condenatorio del tópico bíblico es abordado por Sancho en un sentido burlesco para aludir a los vicios de una sociedad marcada por el interés del dinero: "…porque todos acudiesen /vivos y muertos al son, /y fue advertencia discreta, que, en lugar de trompeta, tañeron con un doblón" (vv. 2250-2254).

En el juicio onírico de Sancho, Alarcón exhibe especialmente los pecados de la gula, la lujuria y la ira; pero a estos agrega de su propia cuenta otras conductas nocivas como el soborno a los jueces, la hipocresía social, la costumbre de los hombres cuando se quitan la edad: "A un viejo que tiñe y pinta /las canas por varios modos /condenaron a que todos /echasen de ver la tinta" (vv. 2347-2350). Tampoco desaprovecha Alarcón el momento satírico para aludir al monarca de la comedia, Lope de Vega, diciendo de él: "…dijo un poeta /mas por la gracia discreta /le mandaron parecer. /Súpose que eran sus galas /solamente murmurar /y mandáronlo quemar /entre cien comedias malas" (vv. 2300-2306). El relato de Sancho remata con su vicio favorito, que es la bebida: "Tras este, a mí me llamaron /—¡enhoramala!— a juicio; /y por este negro vicio de beber me condenaron", /a que un demonio aguador /me echase unas angarillas; sentilas en las costillas /y desperté del dolor" (vv. 2363-2370).

El diseño primaveral de la comedia se vale por tanto no sólo de series enumerativas como las que hemos señalado; al mismo tiempo el dramaturgo recurre a una gran cantidad de figuras de repetición que contribuyen al efecto multiplicador del mensaje que Alarcón desea transmitir. Por ejemplo, don Juan explica mediante un políptoton el propósito de hacerse pasar por su primo gemelo: "Que si da, habiendo creído /que soy don Diego, en quererme /sabré que puede ofenderme /sin saber que me ha ofendido" (vv. 400-403). En otras ocasiones, el calambur ayuda al propósito cómico de Sancho:

Sancho: ¿De Sancho no fía ya?
Juan: Sancho amigo, no convino.
Sancho: ¿Sancho amigo, y no con vino?
Pues, sin vino, ¿qué será? (vv. 458-461)

Cuando la situación del enredo llega a su punto climático, Alarcón recurre a la figura de la reduplicación para incrementar la tensión dramática. Dice doña Ana cuando intenta dirimir a cuál de las dos versiones de su amado quiere más: "A don Juan

ISSN-e: 2448-5012

quiero, y a ti /por retrato verdadero /te quiero… ¡Que no te quiero!... y, si te quiero, ¡ay de mí! (vv. 2083-2086).

Al mismo tiempo, Alarcón se vale de una serie de figuras inversivas o sustitutivas para subrayar la visión irónica del texto, tal es la respuesta que recibe doña Ana de don Juan en la que le hace ver su sospecha de que reciba la noticia de su partida con tanto sobresalto:

Juan: No todo agora lo llores,
deja qué llorar después;
no adelanten, pues me ves,
el tormento los temores.
Reserva para la usencia
algo de tanto dolor,
porque suele un gran sudor
ser el fin de la dolencia. (vv. 606-613)

Del mismo modo, Sancho recurre constantemente a las dilogías para jugar con el valor material de los sentimientos, una vez que entra el interés del dinero:

Sancho: (¿A quién no dobla un doblón?; *Aparte*
¿qué fuerza hay contra el dinero?;
¿qué escudo contra un escudo?
Hará el oro hablar a un mudo;
hará callar a un barbero). (vv. 1298-1302)

Lo mismo cuando, más adelante, Sancho se refiere a la falsa mojigatería de algunas mujeres, lo que en verdad señalaría su interés material:

Sancho: La que vieres repasar
en el rosario las cuentas
no reza, sino hace cuentas
de lo que te ha de pescar. (vv. 2151-2154)

Este sentido diafórico de carácter carnavalesco constituye entonces el contrapunto de la comedia primaveral que se da en el orden del enredo amoroso, el cual se sostiene hasta el fin de la pieza cuando, ciertamente, tras anunciarse las nupcias de doña Ana y don Juan, la criada Inés tiene que volver de su fantasía —pues había pretendido en vano ascender al casarse con don Diego—, y da su mano a Sancho: “Gracias a Dios,

ISSN-e: 2448-5012

sora Inés, /que ya no hay Mendo que tenga; /y que me dará la mano /de mujer, aunque no quiera (vv. 2945-2948).

La alusión nuevamente a la fiesta taurina revela el doble sentido con el que Sancho sigue dudando del amor honesto. El diálogo final entre Inés y Sancho así lo constata:

Inés:	Antes quiero, toca Sancho
Sancho:	¡topa, Sancho? ¡Buena es esa!
	¿Al casar me dices topa,
	siendo Sancho? ¡Guarda fuera!
Inés:	Toca, dije.
Sancho:	Toca, pues,
	y acabe aquí la comedia. (vv. 2949-2954)

Tal como se pone de manifiesto, Alarcón echa mano de una gran cantidad de figuras retóricas, tópicos y construcciones sintácticas que responden a esquemas figurales de base que atañen a procesos de asimilación primaveral (enumeraciones, analogías, repeticiones, isocólones) en la historia principal, pero al mismo tiempo se sirve de procesos de inversión o sustitución (metonimias, sinécdoques, equívocos, dilogías, cambios de estilo) propios del modo invernal. Aun cuando parecieran disímiles estos modos literarios, la comedia primaveral y la parodia invernal, en realidad son complementarios como géneros humorísticos. Así, la comedia de costumbres y la de caracteres dan a Alarcón el sustento retórico para desarrollar su perspectiva crítica hacia una sociedad que se abría del orden estamental al régimen mercantil en la España seiscentista. Decir entonces que Alarcón es austero en su estilo, tal como se empeñó en repetirlo la lectura clásica, es terminar pronto un asunto que exige desde luego nuevas formas de análisis. La expresividad retórica de Alarcón es un buen camino para adentrarse en el valor del diseño estético de su producción dramática y resignificar el lugar que debe ocupar su talento en el horizonte de nuestra tradición literaria.

Consideraciones finales

Aun cuando *El semejante a sí mismo* es una de las primeras comedias escritas por Alarcón, revela ya en su propia realización estilística el genio creador del novohispano. No fue la intención comparar —al menos en este artículo— la eficacia

ISSN-e: 2448-5012

retórica de esta pieza con la de otras que la crítica ha consagrado como *Las paredes oyen* o *La verdad sospechosa.* Nuestro propósito fue sobre todo someter a nuevas consideraciones teóricas aquellas obras que por alguna razón fueron consideradas menores por el canon clásico, pasando por alto el análisis detallado de recursos expresivos que otorgan al texto la meta horaciana de "enseñar deleitando". La *tékne* alarconiana se hace evidente en *El semejante a sí mismo* no sólo porque preludia la comedia de caracteres —que más tarde emularon dramaturgos como Molière y Corneille— al concebir en este caso a un personaje obsesionado con sus propios celos; además, en *El semejante,* nuestro autor se vale de una depurada filigrana retórica para potenciar así la performatividad de su lenguaje escénico. Será objeto de otro estudio el acercarnos a la función retórica de la figura del donaire en el teatro alarconiano con el objeto de comparar, ahora sí, las diferentes formas discursivas de estos personajes prototípicos de la comedia áurea.

Bibliografía

Berenzon Gorn, Boris, "Asimilación y seducción históricas en Ruiz de Alarcón", en Fernández, Sergio (ed.), *Los empeños. Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 5-14.

Castro Leal, Antonio, *Juan Ruiz de Alarcón en el tiempo*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, 1967.

Concha, Jaime, "Ruiz de Alarcón y *El semejante a sí mismo*", *Nuevo Texto Crítico*, vol. 1, n. 1 (1988), pp. 55-77.

Fernández Guerra, Luis, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, vol. 2, Ciudad de México, Ignacio Escalante, 1872.

Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 2ª ed., 1991.

García Berrio, Antonio; Hernández, María Teresa, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.

Hartzenbusch, Juan Eugenio de, "Caracteres distintivos", en *Comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Rivadeneyra, 1952.

Josa, Lola, "*El semejante a sí mismo* de Juan Ruiz de Alarcón: un desafío cervantino", en Sevilla, Florencio y Alvar, Carlos (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 julio 1998), Madrid, AIH/Castalia/Fundación Duques de Soria, 2000, pp. 601–608.

King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo: su mundo mexicano y español*, trad. de Antonio Alatorre, Ciudad de México, El Colegio de México, 1989.

Millares Carlo, Agustín, *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, t. 1, 2ª ed., Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1947].

Reyes, Alfonso, *Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra*, Ciudad de México, Cuadernos Americanos, 1943.

Revueltas, Eugenia, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón: texto y representación*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1999.

Robalino, Gladys, *Detrás de la máscara del silencio: dimensión criolla en la obra de Juan Ruiz de Alarcón* (tesis doctoral, Nashville, Vanderbilt University, 2008).

Ruiz de Alarcón, Juan, *Obras Dramáticas Completas Juan Ruiz de Alarcón*, vol. 4, *El semejante a sí mismo*, ed., intr. y ns. de Luis Carlos Salazar Quintana, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2022.

Salazar Quintana, Luis Carlos, "La imaginación subversiva en el *Quijote* de Cervantes", en Christoph Strosetski (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Münster, 2009), Oviedo, Madrid, 2011, pp. 807-814.

Quintiliano, M. Fabio, *Las instituciones oratorias*, Proemio, III, t. I, trad. por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Imprenta de Perlado Páez y Compañía, 1916.