

2011

Visión de México y sus criollos en El semejante a sí mismo de Juan Ruiz de Alarcón

Gladys A. Robalino
Messiah College, grolalino@messiah.edu

Follow this and additional works at: https://mosaic.messiah.edu/lang_ed



Part of the [Latin American History Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Permanent URL: https://mosaic.messiah.edu/lang_ed/1

Recommended Citation

Robalino, Gladys A., "Visión de México y sus criollos en El semejante a sí mismo de Juan Ruiz de Alarcón" (2011). *Modern Language Educator Scholarship*. 1.
https://mosaic.messiah.edu/lang_ed/1

Sharpening Intellect | Deepening Christian Faith | Inspiring Action

Messiah University is a Christian university of the liberal and applied arts and sciences. Our mission is to educate men and women toward maturity of intellect, character and Christian faith in preparation for lives of service, leadership and reconciliation in church and society.

VISION DE MEXICO Y SUS CRIOLLOS EN *EL SEMEJANTE A SÍ MISMO* DE JUAN RUIZ DE ALARCON

El semejante a sí mismo fue probablemente escrita entre 1611 y 1616¹ y publicada en la *Primera parte de las Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón* en 1628. A pesar de ser una de las pocas obras con una referencia explícita tanto a un momento histórico, como a un espacio geográfico específico de América, ha atraído poco a la crítica que en ambos lados del Atlántico se ha interesado por particularidades en la obra alarconiana que evidencien su origen americano. El limitado número de estudios críticos sobre esta obra, notado por Charles E. Perry en 1975, sigue presente hoy en día. Una de las razones, como anota Perry, ha sido que la crítica del siglo XIX y principios del XX la juzgó negativamente. Luis Fernández-Guerra, por ejemplo, ataca su falta de coherencia estructural (174). Para Antonio Castro Leal, “(e)s, evidentemente, una obra juvenil. Su estilo no alcanza todavía los finos perfiles y la concentrada y puntual elocuencia que lo distinguen después” (98). Agustín Millares Carlo dice que es “una de las más endebles de nuestro autor” (295). Y Rodolfo Usigli opina que su caracterización es pésima (77).

Concordando con la mayoría de la crítica, José Amezcua apunta directamente a una de las intervenciones de Leonardo—uno de los galanes de la comedia—como uno de los momentos que rompe el flujo de la acción. En “El lejano paisaje americano en *El semejante a sí mismo* de Alarcón” dice: “Ruiz de Alarcón también, sin causa aparente, suelta 62 versos de un paisaje que nada tiene que ver con los hechos referidos” (54). El comentario de Amezcua muestra, de manera más puntual, que las intervenciones de Leonardo, ya sea para resaltar la grandeza de la ciudad de México o para relatar sus desventuras en el océano, parecen haber causado desazón entre los críticos, la impresión de que Ruiz de Alarcón las insertó como elementos decorativos que ‘no tienen nada que ver’ con la unidad de acción de la trama y que sólo, desde su punto de

vista, están justificadas en el gusto del autor por mencionar su patria y la satisfacción de agradecer a algunos de sus benefactores. Esto ha hecho que se vea a la obra como una ‘anomalía’ dentro del corpus de textos de la comedia por poseer esas dislocaciones de la trama central, la existencia de espacios textuales aparentemente no interrelacionados. Sin embargo, resulta sugestivo que estos dos espacios textuales a su vez remitan a los dos espacios geográficos— América y España—entre los que Ruiz de Alarcón se movilizaba durante los años en que se sugiere que él estaría ya echando borrones de la obra. De hecho, Fernández-Guerra en un tono romántico afirma que Ruiz de Alarcón la empezó durante su travesía entre Cádiz y Veracruz en 1608 “por divertir las pesadas horas de no mirar en derredor suyo sino agua y cielo” (172). Da a pensar que la dislocación textual achacada a esta obra es una representación de las contingencias producidas por la diáspora hispana hacia América.

A pesar de que las intervenciones de Leonardo resultan un elemento cuestionable para la crítica porque interrumpen la acción y causan una digresión de la trama central, Leonardo puede ser un elemento clave para comprender la razón de añadir estas digresiones. La relevancia de Leonardo en la obra, aunque sus narraciones han sido consideradas irrelevantes, sugiere que sus historias podrían haber sido intercaladas no con un propósito decorativo, como asegura Amezcua, sino para ejemplificar a través de este personaje la situación de quienes se aventuraban a América en contraste con aquellos que permanecían en la península como en la obra lo hace don Juan.

La trama de *El semejante a sí mismo* contiene la estructura común de las comedias de capa y espada con galanes, damas, enredos y confusiones que se resuelven al final con uno o varios matrimonios. Ésta, en particular, se trata de un joven, don Juan, enamorado de su prima Ana. Ella, al quedar huérfana, va a vivir bajo la tutela de su tío, el padre de don Juan. El amor de

ambos se ve interrumpido cuando su padre le anuncia que tiene que viajar a Lima a cobrar una herencia. El hijo entra en estado de angustia porque sospecha que el padre tiene intenciones ocultas para alejarlo de la casa, entre otras cosas, porque quizás él mismo esté interesado en su sobrina. Don Juan no quiere separarse de Ana, pero tampoco quiere desobedecer a su padre así que decide tramar un engaño. Le pide a su amigo Leonardo que tome su lugar en el viaje a América. Mientras tanto, valiéndose de la semejanza que tiene con su primo don Diego, entra de nuevo a su casa haciéndose pasar por éste y ni su padre ni su amada lo reconocen.

El primer acto se abre con una conversación entre Juan y Leonardo. A través de la voz de Juan vemos la “hermosa vista” de Sevilla en abril. Sin embargo, la hiperbólica alabanza que hacen ambos galanes a Sevilla está inmediatamente seguida por el comentario jocoso, pero de ‘veras’ que resalta la crisis social de la ciudad en la voz del gracioso Sancho. Sevilla, aunque “a las siete (maravillas) del mundo / no hay quien la suya no aumente” (5-6), es reflejo también de decadencia moral y social con sus mujeres pedigüeñas (16) y caballeros dedicados a mercaderes (18-20). Por su parte, el relato de Leonardo yuxtapone a la imagen que se ha pintado de Sevilla, la de otra ciudad—México—y de otra maravilla—el desagüe, que según él, a “... las demás obscurece” (48). La descripción de Leonardo se inicia estableciendo la relación política de la ciudad de México con la península. Leonardo resalta la primacía de la ciudad en relación con el resto del territorio americano al denominarla “cabeza del indio mundo” pero este lugar de autoridad tendrá que ser removido para ser reemplazado por la autoridad peninsular. La substitución del nombre ‘indio mundo’ por el de ‘Nueva España’ inevitablemente marca la nueva condición de subordinación de los virreinos a la Metrópoli. Incluso el encabalgamiento que se produce en la frase “la celebrada cabeza del indio mundo” provoca una suerte de decapitación sintáctica de la “cabeza” antes de que se produzca el cambio de nombre.

Este tono de violencia se agudiza en la descripción topográfica que sirve para realzar la majestuosa naturaleza sobre la que se asienta:

tiene su asiento en un valle,
toda de montes cercada,
que a tan insigne ciudad
sirven de altivas murallas.
Todas las fuentes y ríos,
que de aquestos montes manan,
mueren en una laguna,
que la ciudad cerca y baña. (57-64)

La naturaleza le da a la ciudad protección y abastecimiento propios. Los montes reemplazan a las murallas de la ciudad fortificada europea. Así mismo, la laguna de la ciudad se describe como otro elemento natural de auto abastecimiento de agua.

Sin embargo, la descripción casi idílica de la ubicación de la ciudad en los versos anteriores, rápidamente se sustituye con una imagen de violencia y destrucción:

Creció este pequeño mar
el año que se contaba
mil y seiscientos y cinco,
hasta entrarse por las casas (65-68)

La naturaleza americana se presenta rápidamente transformándose de admirablemente bella a temiblemente feroz cuando la regular circulación de las aguas que bañan la ciudad sobrepasa los niveles normales provocando su inundación y la destrucción de sus viviendas. La tierra se describe como un cuerpo hinchado y ocluido, que rehúsa liberar el curso de las aguas:

o fuese que el natural
desaguadero, que traga
las corrientes, que recibe
esta laguna, se harta;
o fuese que fueron tales
las crecientes de las aguas,
que para poder bebellas
no era capaz su garganta. (69-76)

La rebeldía de este cuerpo es percibida como una amenaza que necesita ser controlada incluso, de ser necesario, con el uso de la fuerza. La intervención del virrey para forzar la salida del agua es justificada y aplaudida. Sus acciones se alaban resaltando su prudencia y sabiduría al liderar la puesta en marcha del proyecto de desagüe y representar con esta obra el triunfo del hombre sobre esa naturaleza hostil:

resuelve el sabio Virrey,
que por la parte más baja
se dé en un monte una mina
de tres leguas de distancia,
con que por el centro dél
hasta la otra parte vayan
las aguas de la laguna
a dar a un río arrogancia (93-100)

El monte es literalmente traspasado por el canal que permitirá ceder el flujo del agua a otro lugar. La imagen que evoca este fragmento es la de un cuerpo que queda abierto, rasgado y sangrante.

La fisonomía original de la naturaleza es brutalmente destruida. Resulta imposible no pensar que, por su relación sinecdóquica, la alusión a la laguna y al monte tiene como referente todo el cuerpo territorial americano, cuya naturaleza feroz, bajo el control de la administración criolla, es finalmente sometida. Irónicamente, los repetidos intentos de varios virreyes por drenar la ciudad y evitar sus inundaciones nunca tuvieron éxito.

La historia de Leonardo se basa en uno de esos intentos, algo que fue considerado como el reto intelectual de ingeniería más grande de su tiempo. Desde el tiempo del virrey don Luis de Velasco, padre (1550-1564), miembros del gobierno habían tratado de encontrar una solución a las continuas inundaciones que afectaban a la ciudad debido a su topografía. A pesar de la insistencia del virrey por llevar a cabo un proyecto (que se llamaría 'Huehuetoca' por su ubicación) para detener las corrientes de agua que entraban en la ciudad, el Cabildo rehusó apoyar la idea, y el virrey se vió forzado a administrar solo el proyecto. Recurrió a la tradición *mexica* de muros de contención (Rubio 15). Dicha construcción funcionó bien hasta 1580, cuando, durante el régimen del virrey don Martín Enríquez (1568-1580), unas lluvias torrenciales inundaron la ciudad de nuevo. Esta catástrofe reinició las conversaciones sobre el drenaje de la ciudad. La siguiente inundación sucedió en 1604. El entonces virrey Juan de Mendoza y Luna (1603-1607) reconsideró el proyecto de drenaje Huehuetoca, pero la fiscalía se opuso arguyendo que para poder terminarse dicho proyecto necesitaría más de 15.000 indios trabajando durante cien años (Rubio 17).

El semejante a sí mismo da una fecha equivocada de la inundación (1605), lo que nos puede llevar a asumir que, o se refiere a aquella de 1604, o a la que sucedió en 1607 durante el segundo régimen de don Luis de Velasco, hijo (1590-1595, 1607-1611). La inundación de 1607 obligó al virrey y al Cabildo a reconsiderar el sistema indígena de muros en combinación con

nuevos desarrollos tecnológicos europeos de ingeniería hidráulica. En ese momento, aparecieron dos nombres importantes: Enrico Martínez y Alonso Arias. El virrey había pedido la ayuda de estos expertos para presentar un proyecto al Cabildo. Martínez había sido el cosmógrafo del Rey, distinguido en ingeniería, lenguas, cosmografía, y otros campos. No era, por lo tanto, sorprendente que el virrey hubiera querido que él hiciera los estudios de factibilidad del proyecto. Después de visitar varios lugares donde tendría lugar la obra, y tener el apoyo de autoridades civiles y eclesiásticas, el virrey ordenó la iniciación del drenaje. La ceremonia de iniciación de la obra fue en noviembre de 1607. Para septiembre de 1608, las obras se daban por terminadas. El virrey había estado supervisando él mismo la construcción e inauguró la presa con la bendición del recién nombrado arzobispo fray García Guerra. Juan Ruiz de Alarcón estaba de regreso en México para cuando se lleva a cabo esta ceremonia e incluso, había viajado en el mismo convoy con Fray García Guerra y el escritor Mateo Alemán. La obra era de tal envergadura que a su inauguración acudieron varias personas de la ciudad “que no fueron pocos, pues la importancia del evento y su novedad atrajeron a muchos.”²

La inauguración del acueducto era un momento significativo en el proceso de desarrollo y europeización—en tanto utopía del imaginario europeo—de la antigua capital azteca y, por supuesto, el virrey don Luis de Velasco, hijo, figuraría en ese momento como aquel que finalmente hizo realidad un proyecto que tanto se había pospuesto. No resulta entonces sorprendente que Leonardo se refiera al virrey como el “gran padre de aquella patria” cuya prudencia logra salvar finalmente a México de la fuerza destructora de las aguas. La “heroica hazaña” (102), como se denomina en la obra a la construcción del acueducto, paralelamente implica un elevamiento de dignidad tanto para el río en donde desembocarán las aguas dándole arrogancia (100), como para el autor del proyecto a quien da “eterna fama” (116). Estas

referencias sugieren cómo el control imperial trae crédito tanto para América—en la imagen del río que adquiere arrogancia, como para la Corona—a través de la fama que obtiene su representante, el virrey. Al final, sólo cuando el virrey pone bajo control la rebeldía de la naturaleza, asegurando su sometimiento, asegura también la “eterna paz al reino” (115).

Pero la narración provee algo más que la apología al virrey y la obra del drenaje, apología que la crítica ha visto como el gusto de Ruiz de Alarcón por alabar a quien podría ayudarle eventualmente a obtener el puesto que tanto había esperado en el Consejo de Indias en España. La narración de Leonardo revela otras presencias claves para la puesta en marcha de este proyecto. Por un lado, menta la asesoría que el virrey recibiera “de gente docta y anciana, / cosmógrafos, y alarifes” (90-91) sobre los aspectos técnicos de la obra. Por otro lado, el relato revela también la presencia de “mil y quinientos peones” (103) que contribuyen con la fuerza laboral necesaria para llevar a cabo el trabajo. Este número coincide con el número de indígenas presentes en la ceremonia de iniciación de la obra en noviembre de 1607, pero más importante que la precisión de esta cifra—que según el reporte presentado por Fray García Guerra a Felipe III era de 128.650 (Rubio 44)—, es relevante que el relato muestra las divisiones en la estructura social colonial con respecto al trabajo dentro de la cual el europeo ocupa la producción intelectual, mientras el indígena ocupa la fuerza laboral aún más que su presencia se condensa exclusivamente en su función de ‘peones’. Además, en este paradigma, el virrey—uno de dos virreyes nacidos en América y por lo tanto criollo—resulta el eslabón determinante para lograr juntar el intelecto europeo con la fuerza laboral indígena y llevar a cabo este proyecto.

Pero no es sólo este criollo, en su posición de liderazgo, quien contribuye de manera determinante en la construcción de la ciudad moderna americana. Otra presencia clave es la de los criollos avicinados en la ciudad que proveen la contribución tributaria imprescindible para

las obras del desagüe. Al discutir cómo se financiarían las obras, el virrey Velasco, por sugerencia de la Real Hacienda, solicitó a Andrés de la Concha que hiciera un detalle de las propiedades entre casas, posesiones, iglesias, conventos y hospitales de la ciudad con su correspondiente avalúo, después de lo cual “decretó ... una contribución del uno por ciento sobre dichos avalúos, lográndose recaudar la suma de 304.013 pesos 2 reales y 7 granos” que se emplearían en el proyecto del desagüe (Rubio 37). La obra duró casi dos años, pero a largo plazo no dio los resultados esperados, la misma agua produjo el deterioro y final destrucción del canal construido, además de dolores de cabeza a varios virreyes posteriores a Velasco y al mismo Martínez que incluso fue a parar a la cárcel acusado de haber hecho mal el trabajo. Esto significó que, como había predicho el fiscal durante el virreinato del Marqués de Montesclaros, la obra necesitó más de lo que se tenía presupuestado tanto en mano de obra como en tiempo y dinero (Rubio 17). Para 1616, durante el virreinato del Marqués de Guadalcázar, la corona aprobó que se reanudaran las obras del desagüe bajo la supervisión de Martínez “con la condición de que lo acabara con sólo el gasto de ciento diez mil pesos, cuya suma se sacó de la imposición sobre los toneles de vino que entraban en la ciudad” (Cavo 261).

Ya que se menciona este impuesto al vino en *El semejante a sí mismo*, podemos con seguridad afirmar que terminó de escribirse después de 1616. Este impuesto se critica severamente en la obra a través de la voz del gracioso quien, después de escuchar sobre las destrucciones causadas por el agua, pregunta dónde ha estado durante ese tiempo el vino (122). Leonardo, entonces, explica que es justamente a costa del vino que se puede pagar la extraordinaria obra del acueducto:

Trazando cómo a su costa
se efetuase esta hazaña;

que dos reales impuestos
en cada azumbre dél, daban
cada año cien mil ducados,
que en el desagüe se gastan. (123-28)

A esta explicación sigue la reacción de Sancho en contra de este arreglo:

Mienten todos los gallinas,
los bellacos, y bellacas,
que ossaren, dezir, que el vino
debe dar tributo al agua. (130-33)

Esta personificación del vino como el que costea los gastos del acueducto da voz a las verdaderas víctimas de este impuesto, es decir, sus consumidores en los virreinos: los criollos.

También en *El semejante a sí mismo*, está presente un proyecto laudatorio a los viajeros que se han aventurado de la península a América. Leonardo ejemplifica la disposición de éstos al sacrificio y al riesgo. Él hará el viaje a América en lugar del personaje principal justamente por el conocimiento que demuestra de esta tierra al narrar sobre el acueducto. Este viaje significará para Leonardo sacrificar su propia felicidad con la mujer que ama y poner en riesgo su vida. De manera accesoria, se añade la historia del General don Lope de Diez Aux y Armendarez,³ criollo nacido en Quito y personaje histórico importante en los viajes trasatlánticos, por su instrumentalidad en el transporte de riquezas de América a la península:

... el heroico
General don Lope, lustre
de Díez, Aux y Armendárez,
...

aquel a quien juzgan todos,
por sus hechos, y costumbres,
digno, que en cargos más graves
nuestro santo Rey le ocupe,
Pues tantas veces del mar
sujetó las inquietudes,
y ha hecho que flotas llenas
de plata a España tribute. (999-1010)

Su historia sirve de fondo a la de Leonardo porque reafirma la queja de lo mal compensados que son en la península aquellos que, demostrando lealtad y sacrificio, se arriesgan a cruzar el océano. Riesgo que toman, además, de manera desinteresada ya que servirá para el enriquecimiento de otros y no de sí mismos. Beatriz Pastor, una crítica de los discursos coloniales, ha notado que la “caracterización de la naturaleza (americana) como suma de fuerzas violentas, incontrolables, hostiles y destructoras” es importante porque permite validar el elogio a los conquistadores y viajeros que con valentía se enfrentaron a ella, “el sufrimiento como elemento central” en sus historias ayuda a elevar a un nivel de héroe a estos personajes (192).

El comentario de Sancho sobre la inadecuada compensación que el ‘santo rey’ ha dado a don Lope nos prepara para el fin de Leonardo quien, después de salvarse milagrosamente de un naufragio, regresa a la península para descubrir que su amada tenía prometida su mano a don Diego, el primo gemelo de don Juan, desde hace muchos años. Siguiendo el formato común de las comedias, ésta se cierra con matrimonios múltiples, pero Leonardo quedará excluido de esta felicidad colectiva. Es más, se recluirá en un monasterio cuando reconoce haber ofrecido su vida a Dios si Éste le salvaba del mar.

Si las narraciones de Leonardo han dado la impresión de estar ‘dislocadas’ del resto de la trama de la obra, Leonardo de ninguna manera podría verse como un personaje dislocado de ella, sino, por el contrario, es un personaje clave para su desenvolvimiento porque su familiaridad con América le convierten en la mejor opción para tomar el puesto de Juan en el viaje a Lima. Leonardo va a traer a la obra, “el lejano paisaje americano” como lo llama Amezcua, pero también el lugar del criollo y de los viajeros a América dentro de ese paisaje y dentro del contexto imperial. El relato sobre la construcción del acueducto de la ciudad de México sirve de excusa para resaltar el lugar de los criollos y los viajeros a América en la construcción y extensión del imperio. Su voz lleva tanto a sus narratarios dentro de la obra, como a los espectadores, de un aquí—Sevilla—a un allá en la Ciudad de México. Sus narraciones permiten que la obra mimetice un mundo más allá de las fronteras peninsulares o las costas de Sevilla porque narran la nueva geografía del imperio.

Además de la movilidad espacial que evidencia esta voz narrativa, ésta vehiculiza una posición ideológicamente alternativa en su canto épico al criollo. El monólogo de Leonardo en la primera escena se puede leer como un texto de proporciones épicas puesto que su estructura corresponde a la de la epopeya por su carácter monológico que permite que la voz narrativa—de Leonardo—se presente como única e incuestionable enunciadora de un mensaje desde su propia visión del mundo. Adicionalmente, la narración de Leonardo coloca en primer plano al virrey de la Nueva España y lo eleva al lugar de héroe épico por su capacidad de enfrentar y dominar, ya no al hombre americano que por el contrario es integrado en el proyecto modernizador imperial, sino de la naturaleza americana que se vuelve el enemigo hostil y violento que se interpone en la concreción de ese proyecto.

La apología al virrey sirve para dar un lugar al narrador en el proyecto escriturario del texto historiográfico imperial. Leonardo se autoriza en su calidad de vocero y narrador de América, así como testigo presencial del evento que relata. De hecho, la calidad testimonial era un argumento frecuentemente utilizado por algunos cronistas de la conquista para elevar la calidad de su relato sobre el de otros que nunca estuvieron en América. Bernal Díaz, por ejemplo, se basa en el carácter testimonial de su propia crónica como argumento principal para autorizar su texto y desautorizar el de Gómara.

Como narrador de América, Leonardo adquiere también el oficio de traductor cultural. Las líneas que preceden su relato apuntan a la incomprendibilidad que lo ‘mexicano’ posee para el interlocutor peninsular:

Leonardo: Si veras hemos de hablar,
una quiero yo contar,
Que las demás obscurece.

Juan: Ya mucho en sabella gano,
Pues vos así la alabáis.

Leonardo: Pues es, porque la sepáis
El desagüe Mexicano.

Sancho: Hable cristiano, señor. (46-53)

El ‘hable cristiano, señor’ de Sancho resalta la oposición que existe entre lo ‘Mexicano’ y lo ‘cristiano’ y la necesidad de la función hermenéutica de Leonardo. Su alcance cognoscitivo de América en tanto espacio de producción cultural específica, original y divergente al peninsular, le dota del lugar de intérprete cultural, una suerte de puente metafórico entre estos dos mundos. Se sitúa en el cruce de dos sistemas diferentes de significación que gracias a su voz se

aproximan, yuxtaponen y coexisten. A su vez, su doble accesibilidad cultural le proporciona un carácter híbrido que le permite movilizarse entre los campos semánticos de ambas culturas; por un lado, como transmisor de la historia mexicana; por otro, como traductor al ‘cristiano’ para hacerla comprensible para el español peninsular.

Mientras el monólogo de Leonardo en la primera jornada trae a la obra el tono encomiástico al criollo que lucha contra la violencia de la naturaleza americana y mantiene la narración en tercera persona para sostener el punto de focalización en la figura del virrey; en la última jornada, la narración se revierte a focalizar al mismo narrador, quien utiliza un tono de lamento para relatar las desgracias de las que él mismo es víctima al intentar cruzar el océano. Su relato se estructura en octavas reales como aquella que Francisco de Terrazas y Antonio de Saavedra Guzmán utilizaran en su poesía épica novohispana.

Leonardo describe los sucesos que le acontecieron al llevar a cabo el planeado viaje hacia América (2683-730). La primera estrofa recuenta desde el momento de la partida ‘de la gran Baia’ hasta quince días después cuando la flota se encuentra mar adentro. Estos versos ayudan a crear la percepción de una proporcionalidad directa entre la distancia espacial del ‘suelo Hispano’ con el acercamiento hacia el peligro. La segunda estrofa transmite la visión trágica que tiene el narrador sobre su propia situación cuando ‘la fatal hora’ interrumpe la tranquilidad del viaje. La ‘mullida lana’ se reemplaza con ‘espinas’ para enfatizar el dramático y brusco cambio hacia unas condiciones que producen extremo sufrimiento. Los dos últimos versos refuerzan al ‘yo’ como sujeto de la narración y objeto de la tragedia a través de la inclusión de pronombres (-migo, me, mi) y la inflexión verbal -o (en valgo, huyo, salgo) que insisten en esa primera persona como referente y centro focal del relato. Su imagen de víctima tanto de la fuerza de las aguas como del amor no satisfecho permite insistir en el doble peligro de perder a su amada y de perder

la vida en el mar. En la tercera estrofa, ‘solitario amante’ e ‘inadvertido navegante’ convergen para convertirse en los rasgos fundamentales del narrador y se interconectan cuando el estado casi de éxtasis que produce la memoria de la amada es interrumpido por la peripecia de la nave. Su sufrimiento espiritual y físico adquieren dimensiones épicas que elevan a la cúspide poética al narrador que es capaz de transformar experiencia y sufrimiento en palabra. Sin embargo, las siguientes estrofas contrastarán el volumen de la voz y la desesperación del hablante por ser escuchado con la imposibilidad de acceso a la atención y oído de su interlocutor. Los dos últimos versos de la cuarta estrofa expresan a través de la imagen del barco que se aleja, la posición física del narratorio que está dando las espaldas a la voz que le interpela: “cuando al aire salí del agua fría, / con la popa a mis voces respondía.” La estrofa siguiente insistirá en la sordera abrumadora en la que cae la voz del narrador: “Trescientos hombres que iban en la nave / supo hacer sordos mi enemiga suerte,” al tiempo que recurre a la metáfora barroca de sueño/muerte, y el lugar de emisión a ‘sotavento,’ para dar intensidad a la sordera del escucha:

o fue, que el alba entre el licor süave
de las preciosas lágrimas que vierte
mezcló el veleño de Morfeo grave,
haciendo oficio entonces de la muerte;
o fue, que por caer a sotavento,
el camino a mi voz impidió el viento. (2717-22)

En este monólogo, Leonardo se construye a sí mismo como narrador, autoriza su narración en la experiencia y hace trascender la interioridad del sufrimiento a la exterioridad de la palabra. Pero la intensidad de la voz sufriente irónicamente es sólo comparable con la sordera de sus compañeros de viaje a su pedido de auxilio. El lugar de donde emerge la voz narrativa, ese

‘centro’ a donde le lleva su caída del barco (2707), se presenta como un lugar que la anula ante la imposibilidad de alcanzar desde ahí al escucha. Ésta se revela entonces como la tragedia máxima del narrador. Al avanzar la trama, la voz de Leonardo se vuelve insignificante en la escena. Sus largas narraciones del inicio se reemplazan con cortas expresiones de rabia, desilusión y resignación. Al final, Leonardo es un exceso que se elimina cuando él se recluye en un monasterio.

La narración Leonardo crea un espacio de alabanza para los criollos y viajeros a América como instrumentos del crecimiento económico, geográfico y político del imperio, al tiempo que presenta una queja por la falta de reconocimiento que reciben en la península. Así mismo, su narración autoriza la voz narrativa en su relación con el espacio americano y su calidad testimonial, así como enuncia la queja y ansiedad que produce el no ser escuchada. La voz colonial en esta obra emerge, por medio de Leonardo, como una voz dislocada del texto, un exceso que lucha por afirmar su lugar y que al final es cancelado en el espacio peninsular.

¹ Hartzbusch sugiere que el autor empezaría a escribir la obra entre 1611 y 1616 (x). Según la “noticia” de la obra en la edición de Agustín Millares Carlo, Henríquez Ureña sugiere que lo hizo entre 1611 y 1614 (349). Castro Leal incluso arguye que pudo haberla empezado entre 1606 y 1609 (98).

² Esta cita proviene a su vez del *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España* de Alexander Von Humboldt (cit. en Rubio 40).

³ Don Lope, el capitán General que lideraba la flota en que viajó Alarcón de regreso a América en 1608, era un criollo nacido en Quito (Whicker 131).

Obras citadas

- Amezcuca, José. "El lejano paisaje americano en *El semejante a sí mismo* de Alarcón." *Dramaturgia española y novohispana: Siglos XVI-XVII*. Ed. Lillian von der Walde y Serafín González García. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1993. 49-56.
- Castro Leal, Antonio. *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos, 1943.
- Cavo, Andrés. *Los tres siglos de México durante el gobierno español, hasta la entrada del ejército trigarante*. México: L. Abadiano y Valdés, 1836.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis. *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Obra premiada en público certamen de la Real academia española, y publicada a sus expensas. Madrid: Impr. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. "Prólogo." *Biblioteca de Autores Españoles. Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Tomo 20. Madrid: Ediciones Atlas, 1946. v-xii.
- Millares Carlo, Agustín. "Noticia." En *El semejante a sí mismo*. De las *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. 2nda ed. Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. 349-50.
- Pastor, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
- Perry, Charles E. "Comedy and Common Sense in Alarcon's *El semejante a sí mismo*." *Romance Notes* 16 (1975): 734-41.
- Rubio Mañé, Jorge Ignacio. "El virrey Velasco, El Viejo, y el problema del desagüe, 1555." *Obras públicas y educación universitaria*. Tomo 4. México, UNAM, 1963. 14-15.

Ruiz de Alarcón, Juan. *El semejante a sí mismo*. De las *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. 2da ed. Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. 349-435.

Usigli, Rodolfo. *Juan Ruiz de Alarcón en el tiempo*. México, Secretaría de Educación Pública, subsecretaría de Asuntos Culturales, 1967.

Whicker, Jules. "La ausencia del Nuevo Mundo." *Actas del primer congreso anglo-hispano*. Vol 3. Madrid: Castalia, 1994. 127-39.