

*Influencia demoníaca y distorsión de la realidad en  
«Quien mal anda en mal acaba»  
de Juan Ruiz de Alarcón*

Natalia Fernández Rodríguez

---

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Acrisolada por la mentalidad popular desde los albores del cristianismo, la imagen de Lucifer arrojado a las simas del infierno en castigo a su soberbia sentó las bases de un diseño cosmológico de naturaleza dual cimentado sobre la tensión entre el Bien y el Mal. La sensibilidad artística explotó al máximo los gérmenes de plasticidad inherentes al relato bíblico y consolidó una disposición vertical del espacio según la cual lo elevado y lo profundo simbolizarían, respectivamente, lo bueno y lo malo, lo divino y lo diabólico<sup>1</sup>. A las evidentes implicaciones estéticas que ofrece este modo de interpretar el mundo, hay que añadir los resortes de dramaticidad inherentes a esa distribución simétrica de las fuerzas del cosmos. En la escena, como en la vida, podían coexistir dos sistemas axiológicos perfectamente inversos generadores de conflictos esenciales a la misma naturaleza humana, y reductibles a la dicotomía barroca por excelencia: la carne y el espíritu.

Vapuleado desde los múltiples frentes de la *edad conflictiva*, el hombre del Seiscientos era conminado a *vivir para la muerte* en nombre del *tempus fugit*. Pero esa insistencia constante en la fugacidad podía redundar —y redundaba— en un vitalismo desquiciado que se oponía de raíz a los valores reales, deíficos, espirituales.

---

<sup>1</sup> Vid. Varey [1987].

La querencia sensualista era el estigma del pecado original<sup>2</sup>, y el diablo, instigador de la primera Caída, utilizaba la engañosa promesa del placer como vía para captar acólitos. Quienes se enfrascaban en el hedonismo carnal estaban introduciéndose —no siempre conscientemente— en la esfera de influencia demoníaca, renunciando sólo con ello a las coordenadas de realidad proporcionadas por la ley divina y abandonándose a un mundo aparente.

El proceso de dramatización de la trayectoria pecaminosa generará, en el Barroco, múltiples variantes: hombres virtuosos cegados por una pasión, perfectas esposas asoladas por la debilidad de un instante, doncellas traicionadas abocadas a la desesperación, galanes y damas vencidos por la fuerza del deseo... A pesar de las diferencias —no meramente superficiales— se da una constante que determinará la estructura profunda de cada pieza dramática: el pecado se presenta como una combinación de factores volitivos e intelectuales, esto es, como el resultado de una inclinación desacertada de la voluntad y, lo que más nos interesa, como un error del entendimiento, un acto ilógico e irracional<sup>3</sup>. Por otro lado, en consonancia con una concepción comunitaria de la existencia<sup>4</sup>, la acción individual —mala o buena— se proyecta necesariamente hacia toda la sociedad: la sinrazón del pecador pone en peligro la armonía social y espiritual de todo su entorno. Y, sobre las tablas, esta idea repercutirá de forma decisiva en la organización de la materia dramática.

En *Quien mal anda en mal acaba*, Juan Ruiz de Alarcón lleva a la escena la leyenda<sup>5</sup> de un personaje real, Román Ramírez, que habría sido denunciado a la Inquisición por hechicero y, como tal, adorador de Satanás<sup>6</sup>. Para adaptar esta historia al ámbito teatral insertándola en el marco estético-ideológico de la comedia nueva, Alarcón llevará a cabo toda una labor de amplificación. El tema amoroso se

---

<sup>2</sup> *Cfr.* «[...] el tercer efecto de aquel pecado, y defecto y vulneración nuestra, es el desenfreno de la concupiscentia, la cual... se lanza hacia lo sensible con el ímpetu (instinto), que es su naturaleza» (Domingo de Soto, *Ad Sanctum Concilium Tridentinum de Natura et Gratia libri tres*, citado por Sánchez Marín, F. G. & V. Gutiérrez Durán [1946: 117]).

<sup>3</sup> *Cfr.* Gabriel González [1987: 81]: «Y la elección errónea [en el camino hacia la salvación] procede de dos factores distintos e inseparables: *engaño de la mente* e intención perversa del corazón» (La cursiva es mía).

<sup>4</sup> José Antonio Maravall [1997: 65] habla de un sentido de «existencia colectiva». Gabriel González [1987: 63] ofrece la interpretación trascendente y cósmica de esta honda vivencia de lo comunitario: «El hombre actúa siempre dentro de ligaduras cósmicas y religiosas».

<sup>5</sup> *Vid.* González Palencia [1929 y 1930].

<sup>6</sup> Tradicionalmente, la hechicería se interpretaba como resultado de un pacto —explícito o implícito— con el demonio. Un testimonio, entre otros muchos, es el que ofrece Fray Martín de Castañega [1946: 35]: «[...] y éstos tales tienen pacto oculto y secreto con el demonio, porque oculta y virtualmente en aquella creencia y confianza que en los tales execramentos, cerimonias y supersticiones tienen, se encierra la apostasía de la fe de Cristo [...] y éstos se llaman comúnmente hechiceros» (La cursiva es mía).

erigirá en resorte dramático y el elenco de personajes se configurará según los moldes consolidados por Lope. Pero para insuflar vida escénica a la supuesta existencia en pecado del protagonista, se dará cabida a una figura muy fecunda en el panorama teatral del Seiscientos: el Demonio, Belcebú en la obra, se convierte —como en múltiples ejemplos contemporáneos<sup>7</sup>— en una *dramatis persona* más. El submundo infernal irrumpe en la cotidianidad del corral actualizando, de forma sensible, aquella dualidad cósmica y axiológica de la que hablábamos arriba. La ineludible alianza entre el pecador y el *príncipe de las tinieblas* se concreta expresamente en el motivo del pacto diabólico y, a partir de ahí, los esfuerzos del maligno por satisfacer a su discípulo se proyectarán al conjunto de la acción dramática por la vía de una creciente sensación de irrealidad y desarmonía.

#### DESEO E IRRACIONALIDAD: LA ESPERANZA DE LA MAGIA DIABÓLICA

En la primera década del siglo XVII, Alonso de Cabrera daba testimonio de una opinión bien arraigada: «Entre todos los vicios, el que más saca al hombre de razón y le ciega y casi priva el juicio es la lujuria: que de tal manera sepulta el alma en la carne, que la viene como a hacer carnal o bestial» [1930: 377]. En la escena barroca, la *locura de amor*, que había enajenado a Calisto y a no pocos pastores arcádicos, va a hallar nuevos cauces para vincularse con el pecado de forma más plástica que nunca. La concupiscencia de la carne, causa y efecto de la sinrazón, será el resorte principal del trato explícito con el maligno y de la consiguiente asunción de una escala de valores opuesta a la admitida por la ortodoxia.

Enamorado fervientemente de una dama de condición superior y comprometida con otro hombre, Román Ramírez se deja arrebatar por una pasión tópica, muy literaria, que combina la serenidad del más tierno neoplatonismo petrarquista con una expresión canónica del *loco amor*:

¡Perdido estoy! ¡Estoy loco!  
 ¡Muerto estoy! [...]  
 Ya camina. ¿Qué he de hacer?  
 Por valles, prados y montes  
 seré alfombra de sus plantas

<sup>7</sup> Ofrece numerosos ejemplos la tesis doctoral de Luis González Fernández, *The physical and rhetorical spectacle of the Devil in the Spanish Golden-Age Comedia*, defendida el 7 de octubre de 1998 en el Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres. Quiero agradecer desde aquí su amabilidad por haberme facilitado una copia de la misma.

sombra de sus resplandores.  
No puedo más... no soy mío. (211c-212a<sup>8</sup>)

Víctima de una desesperación creciente y enajenadora, Román sólo encuentra una salida:

¿Hay un demonio que escuche  
estas quejas, estas voces,  
y por oponerse al cielo  
dé remedio a mis pasiones? (212a)

La invocación a las fuerzas del mal se vincula, de forma bien explícita, a la pasión irrefrenable del enamorado, al poder enloquecedor de deseos e instintos<sup>9</sup>. Y no hacen falta más que unos pocos versos para que el *amor hereos* se convierta, muy significativamente, en la invitación expresa del demonio, que aparece «en forma de galán» (212a). A partir de este momento, el mundo dramático no volverá a ser el mismo. Lo sobrenatural y lo real convivirán en una tensión constante que, en ocasiones, parecerá irresoluble. Y es que si Román recurre al *más allá* para modificar su entorno cotidiano, no se está apoyando precisamente en leyes naturales, sino en fuerzas trascendentes que escapan a la razón. Belcebú promete su ayuda al morisco, escudado en la conservación de su ciencia:

Yo al oído  
lo que el físico ha sabido  
más docto, te he de dictar;  
y pues no son a mi ciencia  
angélica reservadas,  
yerbas te daré adecuadas  
a sanar cualquier dolencia. (212b)

---

<sup>8</sup> Los textos están extraídos de la versión de la comedia editada por Juan Eugenio Hartzenbusch [1866: 211-228]. Las letras que siguen al número de página se refieren a las columnas correspondientes.

<sup>9</sup> Para comprender, en su justa medida, el alcance de la acción de Román Ramírez dentro de su contexto dramático debemos tener en cuenta su condición de morisco y las intensas suspicacias que, en la sociedad seiscentista, existían respecto a este colectivo (Cf. Caro Baroja, Julio, [1985]). Es evidente que, teatralmente, la pasión amorosa se perfila como un resorte fundamental de la acción inmediatamente posterior, pero, en todo momento, Román se presenta como un hombre de moralidad dudosa, con unos antepasados que habrían entrado en tratos con Satanás y con pocos remilgos a la hora de convertirse en vasallo diabólico. Este aspecto, si no para el tema específico que nos ocupa, sí es capital a la hora de valorar el alcance moralizador de la comedia alarconiana y su fuerte proyección social.

La preservación de su naturaleza angélica tras la caída asegura al maligno un grado de conocimiento fácilmente identificable con los poderes mágicos. El debate entre quienes consideraban que la única capacidad demoníaca consistía en el puro ilusionismo y los que conferían estatuto de verdad a los hechizos diabólicos<sup>10</sup>, sólo incidió en la idea de que la actuación del maligno redundaba en una alteración —subjetiva u objetiva— del mundo preconocido generando equívocos, ilusiones y nuevos esquemas de interpretación de una realidad falseada.

Al fundir estas premisas con los parámetros estéticos y temáticos de la comedia nueva, nos vamos a encontrar —y la obra de Ruiz de Alarcón es un ejemplo muy ilustrativo de ello— con que la magia demoníaca se convertirá en un resorte *sui generis* del enredo y la intriga que tanto demandaba el público barroco. Por la vía de las concesiones a lo sobrenatural, el componente moralizador que subyace a la idea de pecado se funde con las exigencias lúdicas consustanciales a un arte venal. De esta forma, la díada pecado-distorsión de la realidad se pone al servicio de la estructura dramática superando ampliamente la función adoctrinadora o didáctica. Cuando el Belcebú alarconiano expone su estrategia para satisfacer los apetitos carnales de Román está ofreciendo, sin proponérselo, la clave argumental de la obra:

[...] Tú has de mudarte,  
para no ser conocido,  
el nombre; *que concedido*  
*me es a mí desfigurarte,*  
*ofreciendo en lo visible*  
*a los ojos otro objeto,*  
*ya que el natural sugeto,*  
*alterar no me es posible.* (212b) (La cursiva es mía)

La treta empleada para vencer a Aldonza se ha de basar igualmente en esta capacidad de modificación del objeto:

ROMÁN.	Impide pues a don Juan con Aldonza el casamiento antes que logre su intento.
DEMONIO.	Yo te lo ofrezco, Román; que <i>de tal suerte los ojos</i> <i>de Aldonza inficionaré</i>

<sup>10</sup> Los diferentes tratados sobre la magia y la demonología que proliferaron a lo largo de los siglos XVI y XVII son buen ejemplo de ello.

*al mirarle*, que le dé  
una vista mil enojos (212b) (La cursiva es mía)

Consciente de las limitaciones de su poder, el maligno basa su *modus operandi* en una suerte de turbación sensorial «que llaman los doctores éxtasi», como ya concretaba Fray Martín de Castañega [1946: 43] a finales del xvi, y cuya importancia no obvia Martín del Río en los umbrales del xvii: «Las más de las veces el demonio engaña, porque es el padre de la mentira. Por eso a menudo bloquea la vista o engaña a los demás sentidos proponiéndoles alguna imagen vana» [1991: 208]. Múltiples *imágenes vanas* irá proponiendo Belcebú a lo largo de toda la comedia, jugando el papel de un peculiar Mefistófeles. Los lazos de fidelidad entre el demonio y Román derivados de la firma del pacto van a determinar los esfuerzos de aquél por facilitar a su acólito el cumplimiento de su deseo<sup>11</sup>. Los episodios mágicos consiguientes tejen una compleja trama de malentendidos al más puro estilo de la comedia profana. La realidad empírica se ve sistemáticamente alterada, no en sí misma, sino en la facultad perceptiva de quien la observa, hasta el punto de generar un entresijo de equívocos prácticamente insuperable. El motivo de la magia diabólica se proyecta, así, hacia varios niveles superpuestos de la obra y la dicotomía apariencia/realidad, de tanta fecundidad en el arte barroco, se configura, simultáneamente, como hilo argumental, juego estético y símbolo moral.

#### LA DISTORSIÓN DE LA REALIDAD

El compromiso entre hombre y demonio destruye la armonía natural al dar cabida a una escala de valores irreales y caóticos de por sí. Como veíamos al principio, esta concepción cósmica de base bíblica<sup>12</sup> adquiere una repercusión social de hondas virtualidades dramáticas. La temerosa e irracional acción de Román Ramírez no se agota en sí misma ni en una probable condena del pecador, sino que determina el

---

<sup>11</sup> El Belcebú de la comedia alarconiana es, posiblemente, el más mefistofélico de todos los diablos con los que pactan los personajes de nuestro teatro barroco. No es habitual que, para satisfacer a su acólito, el maligno muestre la absoluta diligencia que nos encontraremos en este ejemplo. Antes bien, intentará embaucarle para su propio beneficio. Esta deferencia demoníaca tendremos que explicarla entonces desde lo que aducíamos en la n. 9: Román ya se presenta como pecador, como condenado en definitiva, antes de pactar. A priori, el maligno ya cuenta con su alma y, por eso, su función primordial será mantenerle satisfecho.

<sup>12</sup> Cfr. Gabriel González [1987: 63]: «La idea de las relaciones cósmicas del hombre se expresa de varias maneras y tiene su origen bíblico en el relato del Génesis según el cual el pecado del hombre perturba no sólo su vida, sino también el orden normal de la naturaleza».

devenir subsiguiente de los acontecimientos. Fiel a sus promesas en el momento del pacto, Belcebú turba los sentidos de Aldonza propiciando reacciones que, en ocasiones, rozan el humorismo:

¿Don Juan puede ser un hombre tan mal tallado y tan feo? El que yo he visto, el que quiero, el que espera ser mi esposo, es gallardo y es airoso; este es desairado y fiero (213 a)	ALDONZA.    ¡Ay triste de mí! – Leonor, mi mal crece de hora en hora.  LEONOR.        ¿Qué sientes? ALDONZA.    Don Juan ahora me ha parecido peor. ¡Qué narices! (215c)
--	--

El desconcierto de la joven, derivado de la turbación sensorial de impronta diabólica, no deja de resultar extraño a ojos de los demás personajes: Leonor, incapaz de reducir el comportamiento ilógico de Aldonza a una categoría racional, aduce causas sobrenaturales:

Algún demonio sospecho,  
por lo que mis ojos ven  
que anda, Tristán, por aquí. (213c)

Para un auditorio que acababa de ser testigo de un pacto diabólico expreso, las sospechas —reales o meramente tópicas— de Leonor debían constituir la prueba fehaciente de que el compromiso entre el *loco de amor* y Belcebú estaba comenzando a dar sus frutos: el *más allá* se filtra por los resquicios de la vida cotidiana iniciándose un proceso de fusión plena. En consecuencia, la acción dramática es propulsada por una creciente tensión entre lo real y lo aparente.

La irrupción en escena del fáustico Román Ramírez —que pasa a llamarse Demodolo— y de su Mefistófeles particular constituye un verdadero hito escénico y argumental. Las promesas mágicas de Belcebú y los primeros efectos de su *ciencia* constituían una especie de prólogo al auténtico juego dramático. Era desde un espacio externo, invisible para el espectador, desde donde hombre y diablo interferían en la esfera vital de Aldonza. A pesar de la comicidad que, innegablemente, teñía las intervenciones de la sorprendida enamorada, gravitaba sobre todo su mundo una fuerza trascendente. Pero cuando Román y Belcebú pasan a compartir el espacio escénico con su *víctima*, la trascendencia se minimiza —sin desaparecer, por supuesto— y se impone una impresión de cotidianidad. Es el desfase entre esta sensación de realidad y el absoluto engaño subyacente lo que determina la intensidad de la distorsión. Como había anunciado el demonio, el humilde morisco adquiere la apariencia de doctor, y el maligno, haciendo gala de

su facultad polimórfica, se convertirá en su ayudante. La *ciencia angélica* permite que Belcebú infunda su conocimiento al pactante que, sólo desde un punto de vista retórico —aparente— actuará como un médico. Para mantener viva la tensión, Ruiz de Alarcón hace guiños al espectador a través de la perspicacia irónica de los criados, y así, ante la expresión del método empleado por Román,

Si de las manos confiero  
 las líneas con las señales  
 del rostro, de vuestros males,  
 señora, entender espero  
 la verdadera ocasión. (216 a)

la reacción de Tristán es bien ilustrativa de la aversión de los contemporáneos por las prácticas mágicas —la quiromancia, en este caso—, vinculadas sistemáticamente al embeleco diabólico:

Señor doctor, no quisiera  
 que esta cura adoleciera  
 de la santa Inquisición. (216 a)

El juego explícito entre la realidad —Román, *loco de amor* y vasallo diabólico— y la apariencia —Román, médico— alcanza su expresión más notable en el empleo de los apartes. Por medio de esta estrategia, el espectador ocupa una posición privilegiada desde la que capta, simultáneamente, ambos polos. Los personajes, en mutua interacción, crean una situación convencional aparente opuesta a la que realmente acontece, según sus propias palabras. Pero, aunque estemos ante una estrategia muy frecuente en todo el teatro de la época, no debemos olvidar que, en este caso, hay que relacionar la dialéctica con el poder de la magia. Tomemos como ejemplo el momento en que Román coge la mano de Aldonza con fines supuestamente terapéuticos:

ROMÁN.	Dadme la mano... ( <i>Ap.</i> En que adora cinco saetas mi amor) [...]
DON JUAN.	¿Es al intento importante? ( <i>Ap.</i> Ya me dan celos estas experiencias)
ROMÁN.	Los misterios de las ciencias Son muy ocultos, don Juan.

(Ap. A don Juan. Escuchadme y os diré,  
 por no advertirla, en secreto  
 desta experiencia el efeto)  
 (Ap. Con esto dilataré  
 la gloria que estoy mirando) (216b)

Una escena portadora de tensión, intriga y cierta comicidad, remite, fuera de contexto, al ámbito de la comedia de enredo. Pero el espectador sabe que, en primera instancia, las industrias de Román son, nada más y nada menos, el resultado de la ciencia y el favor diabólicos. Aunque la sensación de cotidianidad sea absoluta, la realidad está altamente distorsionada por efecto de la magia, y lo que los personajes interpretan como auténtico es sólo una proyección más del embeleco demoniáco.

#### LAS INTRIGAS SECUNDARIAS

Tal como anticipábamos, esa creciente distorsión de la realidad se va irradiando a todo el ámbito dramático, convirtiéndose en la fuerza motriz de episodios secundarios que dilatan el desarrollo de la acción principal. A partir de la leyenda de Román Ramírez, Alarcón dota de dramaticidad a aquella cosmología dual que distinguía Dios-Espíritu-Bien-Verdad y Demonio-Carne-Mal-Mentira. Y ello sin renunciar ni un ápice a la atracción popular que debía ejercer un motivo como la magia. Los episodios secundarios fundamentales —el conflicto entre Juan y Félix y los engaños sucesivos a Tristán— contribuyen a intensificar, por la vía del enredo, la *desarmonía cósmica* engendrada por la influencia diabólica. De esta forma, componentes antonomásicos de la comedia nueva se imbuyen con naturalidad de un sentido trascendente. Creo que es aquí, y no en una exigencia del argumento como tal, donde hay que situar la pertinencia de las intrigas secundarias y donde subyace la unidad y coherencia esenciales de la comedia.

Ante las crecientes sospechas de don Juan respecto a los métodos del fáustico Demodolo, Belcebú intentará distraer su atención para evitar que entorpezca la labor *terapéutica* de su acólito. Y no se limitará a *inficionar* sus ojos como le sugiere Román, sino que recurrirá a argucias más elaboradas, caracterizándose como un auténtico *padre de la mentira*. Conocedor del natural celoso del desdeñado don Juan, le espetará que el motivo de la mudanza de Aldonza es don Félix, su más fiel amigo. La desazón anímica en la que se sume don Juan tras el engaño se pone de manifiesto en las propias palabras del demonio: «loco queda». Y así, una vez más, realidad y apariencia entran en conflicto haciendo evolucionar —o involucionar—

la acción. El deseo de Félix es, en rigor, casarse con Teodora, la hermana de don Juan... pero éste, como no podía ser de otra manera, reinterpreta los hechos a su manera, dejándose llevar por sus propias obsesiones —derivadas, como sabemos, de la malicia satánica—. La sincera amistad, que don Félix expresa con franqueza, es percibida por don Juan como una prueba irrefutable de su traición. En una mente viciada, lo real y lo aparente se confunden:

FÉLIX.           No, don Juan; que no es razón  
que Félix llegue a alcanzar  
tanta dicha sin que vos  
la vuestra alcancéis también;  
que el bien para mí no es bien  
si no es común a los dos.  
[...]

JUAN.            (*Ap.*)  
¿Ya quién duda que es venganza  
de Aldonza el fin deste intento,  
pues resiste el casamiento  
hasta perder su esperanza  
con verme en la posesión  
de su mano? (218bc)

Con el objeto de poner a prueba a quien cree traidor, don Juan afirmará que Aldonza se ha recuperado de su extraña dolencia y que su compromiso se ha retomado sin problemas. Pero el mosaico de equívocos no se queda en esto. Todo se complica aún más cuando, unas escenas más adelante, Tristán, con su incombustible sentido práctico, pone a don Félix al corriente de la *verdadera* situación: la muchacha continúa aborreciendo la presencia de su prometido. Don Félix, imaginando un sincero altruismo en la actitud de don Juan —cuya mentira iría encaminada a no entorpecer su acercamiento a Teodora—, se dispone a visitar a Aldonza para inquirir los motivos reales de su mudanza. La aureola diabólica que subyace a todo este caos parece, creo yo, corroborarse dos escenas más adelante cuando Tristán, habiendo prometido explícitamente no declarar a don Juan haber visto a don Félix,

FÉLIX.           Pues no le digas, Tristán,  
que me has visto.

TRISTÁN.        Así lo haré. (220b)

lo comenta sin mayores titubeos:

Porque solo he visto entrar  
a Félix ahora. (220c)

Habiendo aparentemente olvidado la promesa a don Félix, tal vez lo lógico habría sido que revelara también la conversación, aclarando definitivamente la situación. Y, sin embargo, la *traición* de Tristán se limita a lo que acabamos de ver, complicándola aún más. A estas alturas de la comedia, cuando sabemos, a ciencia cierta, que el demonio y su magia se erigen en determinantes últimos del avance dramático, la proyección de su influencia puede hacerse efectiva incluso en aquellas escenas donde no esté presente de forma física. Esta idea de la *latencia diabólica*, corroborada en múltiples obras del período, podría ser operativa al analizar la reacción, aparentemente inexplicable, del gracioso: la absoluta confusión a la que se llega en estos momentos es el estigma de un cosmos desestabilizado, a todos los niveles, por el pecado.

Otros episodios interesantes tienen como protagonista al propio Tristán. Son unas cuantas escenas que intensifican ese halo mágico que envuelve toda la composición y se convierten en una prueba palpable del poder embaucador de la malicia diabólica. Todavía en el segundo acto, cuando Tristán se dispone a entregar al supuesto doctor el dinero que, por sus servicios, había prometido don Juan, repara en que:

En cuartos se han convertido  
los doblones. Pues yo fui  
quien los conté, yo los vi;  
mas mi desdicha ha podido  
hacer tal transformación. (219c)

Para Tristán, la solución *realista* del enigma pasa por aducir una *desdicha* caprichosa y consustancial a su persona... una nueva distorsión *sui generis* del verdadero estado de cosas. Junto a la desazón de Tristán, hallamos la explicación de estos hechos en las palabras de Román, siempre por medio de los apartes:

Así quiero que empecéis,  
necio, a sentir el castigo  
de ser tan libre conmigo. (219c)

El otro episodio interesante referido al gracioso tiene lugar ya en el acto tercero y ocupa un total de cuatro escenas. El empleo de un simbolismo de base religiosa es portador explícito de un contenido moral que, en muchas ocasiones, pasa desapercibido bajo la habitual cobertura lúdica de la comedia de enredo. El criado recurre a un sacristán, que es en realidad un demonio, para tratar de aclarar las causas de los «golpes, bofetadas, pescozones» que le han asolado la noche anterior. Una vez más, todo vuelve a ser una treta de Román para vengarse, y el demonio, como un buen Mefistófeles, se muestra dispuesto a satisfacer a su acólito:

DEMONIO.            (*Ap.* Castigos son que da a tu atrevimiento  
Román, de quien yo soy el instrumento  
en la visible forma que he tomado  
de sus mágicas artes obligado.)  
Yo no sentí jamás tales asombros:  
El miedo os fingirá espíritus malos. (225 a)

La vinculación directa del pacto demoníaco con estos episodios se hace aquí bien explícita en las palabras del demonio-sacristán. Y toda la dinámica de la inversión diabólica, en relación con la dualidad cósmica y axiológica que veíamos al principio, quedará muy bien ejemplificada en las escenas siguientes, donde los símbolos de la piedad cristiana cobran dimensión maléfica en contacto con el poder diabólico. Es lo que sucede con la representación antonomásica de la eucaristía, el pan y el vino: en poder del demonio, son depositados en un arca, y Tristán se siente tentado concupiscentemente a probarlos. Sin embargo, una vez ideada la treta para el hurto, lo que encuentra no es precisamente lo que esperaba:

(*Abre el arca, y aparece un difunto; deja Tristán caer la tapa y ciérrase el arca*)

TRISTÁN.            ¿Qué es esto? ¡*Verbum caro!* ¡*Anima Christi!*  
El arca en ataúd se ha convertido  
Y con el vino el muerto ha revivido. (225 a)

El símbolo de la vida eterna convertido en muerte por la influencia maléfica... un ejemplo evidente del alcance de la inversión diabólica con que se cierra una escena y se imbuye de sentido religioso esa dicotomía realidad *vs.* apariencia que se nos ha revelado como fundamental en la estructura de la comedia alarconiana.

## CONCLUSIONES

Uno de los motivos axiales de la estética barroca, el tópico del «engaño de los sentidos», se convierte, en *Quien mal anda*, en un auténtico resorte dramático. Ruiz de Alarcón aprovecha al máximo sus virtualidades para configurar el enredo y, simultáneamente, lo dota de un hondo sentido moral. El pecado, al desestabilizar el orden cósmico, se perfila como un poderoso germen de irrealidad. Y, sobre las tablas, esto se concreta en la influencia activa del demonio como *dramatis persona*, y en la consiguiente acumulación de embelecados, equívocos y turbaciones sensoriales como hilos conductores de la acción. Como no podía ser de otra manera, la solución de un conflicto que lleva a sus protagonistas a rayar en la demencia, ha de venir de la mano de la re-armonización cósmica. Y, por eso, la irrupción casi *in extremis* de los oficiales de la Santa Inquisición, la detención de Román Ramírez y la huida acobardada de Belcebú, ponen un fin repentino a un entramado de apariencias que había rozado lo caótico.

## BIBLIOGRAFÍA

- CABRERA, Alonso de [1930]: «Consideraciones del Jueves después del domingo de Pasión», en *Sermones del Padre Fr. Alonso de Cabrera, 1601-1608*, Bailly/Bailliere e hijos, Madrid, pp. 374-382.
- CARO BAROJA, Julio [1985]: «Casta: la cuestión morisca», en *Las formas complejas de la vida religiosa. Siglos XVI y XVII*, Sarpe, Madrid, pp. 521-532.
- CASTAÑEGA, Fray Martín de [1946]: *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid (1ª edición de 1529).
- GONZÁLEZ, Gabriel [1987]: *Drama y teología en el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, *The physical and rethorical spectacle of the devil in the Spanish Golden-Age comedia*, Tesis doctoral defendida el 7 de octubre de 1998 en el Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel [1929-1930]: «Las fuentes de la comedia *Quien mal anda en mal acaba* de Juan Ruiz de Alarcón», en *Boletín de la RAE*, 16, pp. 199-222; 17, pp. 247-274.
- MARAVALL, José Antonio [1997]: *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona.

RÍO, Martín del [1991]: *La magia demoníaca*, ed. Jesús Moya, Hiperión, Madrid (1ª edición de 1601).

RUIZ DE ALARCÓN, Juan [1866]: *Quien mal anda en mal acaba*, en *Comedias de Alarcón*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, M. Rivadeneyra, Madrid, pp. 211-228.

SÁNCHEZ MARÍN, F. G. y GUTIÉRREZ DURÁN, V. [1946]: *Doctrina de Trento. Imagen del hombre según nuestros teólogos*, Editora Nacional, Madrid.

VAREY, John E. [1987]: *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid.