De tiranos y de hombres en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón

Lola Josa
Universidad de Barcelona

> ¿Quién se ha de atrever a castigar los yerros de un príncipe que es dueño de las armas del Estado y lleva en la punta de la lengua […] la vida y la muerte de los ciudadanos? […] ¿Ignoramos, por otra parte, que al llegar el hombre al poder es su propio adulador y mira siempre con benignidad sus propios hechos?
>
> **Juan de Mariana, *Del rey y de la institución real*.**

No hay mayor gratificación intelectual para un filólogo que el estudio de la creación literaria de un elegante ingenio como el de Juan Ruiz de Alarcón que se valió de su pluma y del escenario de la Comedia Nueva para intentar desdramatizar la encrucijada en la que se hallaba la España imperial y sus hombres durante la primera mitad del siglo XVII. Si acatamos lo que tantas veces repite a lo largo de los versos de sus Comedias, que lo que nos pierde es el *pensamiento* y no las *obras*, se puede afirmar que este dramaturgo español nos legó un repertorio dramático capaz de ensordecer cualquiera de los muchos despropósitos que se han escrito acerca de su teatro, tan solo por el pensamiento con que concibió toda su producción. Pensamiento, el de Ruiz de Alarcón, cifrado en postulados intelectuales, éticos y filosóficos de maestros olvidados, recuperados, o bien prohibidos: Juan de Mariana, Cervantes, Séneca, Erasmo, Maquiavelo.

Es preciso reconocer que, frente a la tendencia actual a analizar técnicas y recursos escénicos con que se transmite la información al espectador; a catalogar motivos y tópicos dramáticos de la Comedia Nueva; a considerar, más que a ninguna otra función, la función celebrativa del teatro del siglo XVII, con sus correspondientes estudios sociológicos, e incluso ante los tan necesarios, por otra parte, trabajos de variantes textuales, frente a todo ello, el estudio del pensamiento de un autor dramático de aquel período, a menudo, inquieta. Motivo por el que, cuanto más se releen las comedias de Alarcón, mayor convencimiento se tiene de que el olvido al que estaba relegada la mayor parte de su producción debe entenderse como un extraño resabio a calificarlo como a un dramaturgo oscuro de la primera mitad del siglo XVII. Y si Alarcón adiestraba las tramas conforme al arte nuevo de hacer comedias en su tiempo,

¿a qué, sino a su intención, a su pensamiento, podía deberse la repetida –hasta la saciedad– *extrañeza* de su teatro; la suspicacia con que se le ha venido estudiando a lo largo de tantos años, o, incluso, la tan acatada, como poco explicada, moralidad de sus comedias?

Sin embargo, conforme uno vuelve a los modélicos, y ya clásicos, trabajos de John Elliott, Américo Castro o Marcel Bataillon, por ejemplo, se encuentra un método científico con que aprender a casar creación y pensamiento, o, en el caso de Elliott, creación y realidad política. Incluso uno de los libros de Ruiz Ramón ha resultado ser, felizmente, otro reclamo, de otro maestro más, a perder el miedo al estudio de la función crítica y catártica del teatro áureo:

> Por una lamentable anomalía cultural que ha perjudicado el cabal entendimiento e interpretación del teatro clásico español, si se ha favorecido y privilegiado, con la pluma y en las tablas, la primera función —la celebrativa—, se ha tendido a invisibilizar y silenciar la segunda —la crítica—, tan insustituible como la otra a la hora de leer y montar los textos, [porque] permite, a la vez, materializar y conjurar mediante la ficción escénica los malos espíritus, sueños, sombras y fantasmas con que la realidad y la imaginación históricas agobian el "inconsciente colectivo", gran maestro del ceremonial de máscaras y disfraces del gran teatro del mundo.[1]

Por lo tanto, pretender una aproximación hacia el pensamiento de un creador literario, más que arriesgada, es necesaria tarea de arqueología espiritual e intelectual –por muy modesta que sea– de los fundamentos, en última instancia, de una cultura.

Lo que primero nos proponen las comedias de Ruiz de Alarcón es comprender hasta qué extremo un soberbio programa político de reformación social[2] pudo condicionar toda una labor creativa que responde con plena coherencia a sus propuestas. La sombra del conde-duque de Olivares se proyectó con tal intensidad sobre el destino de aquella España que creía renacer con un nuevo reinado, que podría parecer baladí el indagar lo que, sin más, se había venido suponiendo simple pleitesía de uno de los tantos dramaturgos de la corte del jovencísimo Felipe IV; poeta dramático que, además, no ha dejado de ser considerado como "uno más de los

---

[1] Francisco Ruiz Ramón, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 10.

[2] Concepto con que Elliott resume uno de los programas con que Olivares pretendía hacer resurgir a España de la sombría situación –en este caso– nacional. El programa que promueve la restauración de España en el ámbito internacional es el de *reputación*. De este modo, el historiador deslinda con claridad los dos propósitos políticos del gobierno del conde-duque. *Vid*. J. H. Elliott y Ángel García Sanz (coord.), *La España del Conde Duque de Olivares. Encuentro Internacional sobre la España del Conde Duque de Olivares celebrado en Toro los días 15-18 de septiembre de 1987*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990, pp. 24-27. Lo cierto es que, como el propio historiador reconoce, escoge los conceptos de *reformación* y *reputación* para explicar la política olivarista porque "aparecen repetidamente en el discurso político de los años veinte del siglo XVII", motivo por el que son fundamentales a la hora de "encontrar puntos de acceso al mundo mental del Conde-Duque y sus colegas", John H. Elliott, *Lengua e imperio en la España de Felipe II*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 31-32.

dramaturgos seguidores de la fórmula de Lope".[3] En cambio, los tiranos y privados alarconianos sostienen tal dialéctica política entre "razón de Estado" y lo que no lo es, y, a su vez, de manera tan uniforme a lo largo de su producción, que, una vez estudiado su teatro, lo de simple sumisión cobra tintes de consciente compromiso político con Olivares.

Más todavía cuando se reconstruye el sutil proceso que siguió don Gaspar para recuperar a Juan de Mariana del exilio intelectual en que Lerma lo había sumido.[4] Y, precisamente, el interés que suscita el padre Mariana en relación a Alarcón es por la fidelidad con la que el dramaturgo sigue los preceptos y ejemplos de tiranos y tiranicidios que el jesuita ofrece en su tratado *Del rey y de la institución real,* un auténtico espejo para príncipes. Entre otros motivos, por ello Olivares protegió a Mariana, porque sólo un viejo reformador frustrado por el anterior reinado de Felipe III estaba capacitado para predicar con ejemplos y apoyar sus programas políticos.

Desde la coronación de Felipe IV, Baltasar de Zúñiga y Olivares, su sobrino, se propusieron que su nuevo gobierno convirtiera en "siglo de oro […] para España el reinado del Rey, nuestro señor, Felipe IV".[5] Para empezar a conseguirlo, lo primero que tenían que hacer era organizar el reinado de forma más racional. Aquella rancia nobleza que durante cientos de años venía sosteniendo una oposición contra la monarquía tendría que cambiar de una vez por todas, por lo que ministros y oficiales deberían demostrar, por encima de todo, un férreo compromiso con el nuevo rey. Y es, concretamente, este mandato de la política olivarista el que permite desentrañar la intención alarconiana de las tramas políticas que conforman *El dueño de las estrellas* (tragedia), *Los favores del mundo* (comedia de enredo) y *Ganar amigos*, *La amistad castigada* y *Los pechos privilegiados* (dramas políticos). Pero no pensemos que pudiera ser simple sumisión, precisamente, a la voluntad del nuevo gobierno, no; en el caso de Ruiz de Alarcón se trata de un compromiso coherente con un programa que, en ningún momento, elogia sin más, sino que, al contrario, le permite exponer en el escenario errores y soluciones que permitieran llevar a buen puerto aquella política de la reformación.

Con *El dueño de las estrellas,* Alarcón empieza a recurrir a tensiones políticas para el desarrollo de la trama dramática. Se trata de una tragedia necesaria para salvaguardar la razón de Estado, el compromiso ideológico con una corona y el libre

---

[3] Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 281. Respecto al arte literario de los dramaturgos que querían ganarse el favor de Olivares, *vid.* N. D. Shergold, *A history of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the seventeenth century,* Oxford, The Clarendon Press, 1967, concretamente los capítulos 10 y 11.

[4] J. H. Elliott, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia,* Barcelona, Crítica, 1991 (6ª), p. 188.

[5] Andrés de Almansa y Mendoza, *Cartas de Andrés de Almansa y Mendoza: novedades de esta corte y avisos recibidos de otras partes (1621-1626),* Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1886, p. 53.

albedrío. También *Ganar amigos* es el drama de una renuncia amorosa para velar por la armonía de la sociedad y el reino. Y, si en estas dos obras el rey se redime porque reconoce a tiempo sus culpas, con *La amistad castigada*, no. Las pasiones de los cortesanos, tanto como las del propio rey, arriesgan el buen gobierno y la tranquilidad de un pueblo, porque viven sin una conciencia ética que los comprometa políticamente. En *Los pechos privilegiados* se vuelve a castigar la humanidad real que por las pasiones convierte al monarca en un tirano. En este caso, sin embargo, la renuncia y sacrificio final de sus apetitos vuelven a salvar al rey.

En *El tejedor de Segovia* y *La crueldad por el honor* se reconcentra la propuesta alarconiana para el buen gobierno. En la primera se logra mediante una acción acelerada por la persecución social que sufre el inocente y agraviado Fernando, cuya grandeza reside en intentar vengar su deshonra con el verbo y la razón; y en *La crueldad por el honor*, a través de la reflexión marcada por monólogos que, una vez más, consiguen hacernos apreciar la maestría de un dramaturgo que lleva a escena la introspección como incentivo para la acción. Una acción que, a diferencia de lo que es habitual en la Comedia Nueva, no se podrá corregir ya en el desenlace. *El Anticristo* nos lo hace ver. Este ángel caído se convierte en el antagonista por excelencia de todo el teatro alarconiano, puesto que su rebeldía ante su propia condición satánica aún lo hace más perverso, lo que origina una dramática reflexión sobre el destino y la libertad. Alarcón ha apostado por la última, incitando a sus seres a crecer y a enfrentarse a sus propias virtudes y miserias.

De Lope de Vega, por ejemplo, se ha dicho que supo aprovechar la coyuntura histórica que brindaba la nueva necesidad de que el monarca volviera a ser visto como la única autoridad justa y poderosa;[6] por lo que el dramaturgo pasó a convertirse en "el más grande poeta de la conformidad",[7] ya que escribía un teatro en el que la creencia absoluta en la monarquía era incuestionable.[8] Los reyes empezaron a estar conformados por las "virtudes" de Fernando el Católico, Carlos V y Felipe II.[9] Pero se ha olvidado, asimismo, que si esa era la tendencia dramática, en lo tocante a la monarquía, bajo la pluma de Lope, incurrimos en juicios temerarios si suponemos que el teatro áureo de mediados del XVII era, igualmente, el teatro de la "conformidad" política.[10] Porque Alarcón, por ejemplo, a diferencia de Lope mismo, no escribió ni

---

[6] Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961, p. 253 y ss.

[7] Amado Alonso, «Lope de Vega y sus fuentes» en *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*. Ed. José Francisco Gatti, Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1962, pp. 193-218.

[8] *Vid.* Elliott, «El Conde Duque de Olivares: hombre de estado», en J. H. Elliott y Ángel García Sanz (coord.), *La España del Conde Duque de Olivares…*, p. 27

[9] Elliott, *El Conde-Duque…*, p. 184.

[10] Arnold G. Reichenberger, «The Uniqueness of the 'Comedia'», *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 303-319.

una sola obra en la que el mundo –dramático– gire en torno al rey. Alarcón apoyaba la política de la reformación pero sin propaganda. Su compromiso radicaba en su propio pensamiento reformista, por lo que una escritura volcada a "popularizar" conceptos y creencias, o para "exaltar" todo lo que pudiere simbolizar el rey,[11] estaba alejada de las pretensiones éticas y estéticas de Alarcón.

En primer lugar, en sus obras la responsabilidad del Estado recae, siempre, sobre el privado,[12] lo que obliga al rey a sostener una dialéctica constante con la corte y el pueblo. De este modo, aquella realeza personal escenificada en las comedias porque Olivares pretendía que se difundiera como ideal,[13] Alarcón la silencia. Y lo hace amparándose en la tradición del "speculum principis" *Del rey y de la institución real* de Juan de Mariana,[14] y porque cree –como, a su vez, el jesuita y el propio Olivares–[15] que la realeza tenía que responder a un "ars gubernandi" bien fundamentado por bien aprendido.

Por otro lado, la filosofía estoica que nutre el teatro alarconiano, entendida como doctrina que defiende al hombre desde su dignidad, y como única medida posible en el mundo, explica que en sus obras no se encuentre la divinidad como rectora de la vida. Por ello, la función del rey por mandato divino[16] queda excluida en su

---

[11] Richard A. Young, *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979, p. 17.

[12] Es muy importante decir que en su teatro el único "médico" capaz de sanar los males políticos es el privado, y no el rey, tal y como sucedía fuera de los escenarios, en la realidad imperial. Estamos, de este modo, ante una característica esencial de su dramaturgia que es radicalmente contraria a lo que pretendían inculcar Olivares y su corte: "vuestra Magestad es médico desta república". Palabras propagandísticas de Jerónimo de Ceballos en su *Arte real para el buen gobierno de los reyes y príncipes, y de sus vasallos*, (Toledo, 1623). En Elliott, *El Conde-Duque…*, p. 104. La diferencia entre Ceballos y Mariana, en cuanto a tratadistas de la monarquía, radica en la actitud crítica del segundo frente al conformismo con el régimen del primero.

[13] Elliott, *El Conde-Duque…*, p. 183.

[14]

> He aquí, pues, en resumen, príncipe Felipe, lo que me atrevo a dedicar tal cual es a tu augusto nombre, sin que me mueva a ello otra ambición que la de hacerte un pequeño obsequio, fomentar el desarrollo de tus grandes virtudes y esclarecido ingenio, y, por estos mismos esfuerzos, merecer bien de toda la república. […] [Como] no pueden faltarte preceptos excelentes y de gran filosofía, he pensado que no podrás dejar de confirmarlos, más y más, leyéndolos en este libro, y aun observando otros que me parecen de gran fuerza para determinar la conducta privada, y gobernar con acierto […] Antes, empero, de entrar en materia, te ruego, Príncipe, que no tomes a mal mi trabajo y procures corresponder ya a tu buen carácter, ya a la nobleza de tus antepasados. Te suplico, ¡oh, Dios!, que favorezcas nuestros esfuerzos […] ¡Ah!, oye con benignidad mi súplica…

Juan de Mariana, «Prólogo» a *Del rey y de la institución real*, en *Obras del padre Juan de Mariana*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, 2 vols., p. 467a, t. II.

[15] Elliott, *El Conde-Duque…*, p. 184.

[16]

> Fue dicho ideal el que determinó la política exterior española de este período […], y su realización fue considerada como una obligación personal del rey impuesta por la divinidad a la nación. Con tales empujes ideológicos no debe sorprendernos que se exalte tanto a la monarquía. El rey español y la nación española eran los más poderosos […] y

dramaturgia. De este modo, en sus escenarios el rey "planeta" será examinado en cuanto a su condición humana, porque Alarcón hará que su auténtico drama sea el ignorar que, ante todo, y muy por encima de su corona, es un hombre. A causa de esta peculiaridad en la mayoría de los monarcas de Ruiz de Alarcón, sus privados cobran el protagonismo que, anteriormente, hemos referido, ya que sólo ellos sujetan las pasiones de sus señores, al tiempo que les enseñan cómo encontrar y sostener la unidad como hombre y rey. En su teatro existen reyes que, incluso, llegan a atentar contra la propia institución monárquica[17] por su nefasta condición humana.

Un rey esclavo de la cólera, el odio o el amor, incapaz de querer "con igual amor a todos los que viviesen debajo de su imperio"[18] tiene que ser destronado o asesinado –tiranicidio–, ya que ha pasado a convertirse en el peor enemigo de la sociedad.[19] Según Juan de Mariana, cuando un rey pasa a ser tirano es porque "hace consistir su mayor poder en poder entregarse desenfrenadamente a sus pasiones", y persigue, "no la utilidad pública, si no su propia utilidad, sus placeres y sus vicios".[20] Esto mismo nos confiesa el rey-tirano de Creta de *El dueño de las estrellas:*

> *Rey* Por fuerza pienso alcanzar
> lo que por amor no pueda.
> Piérdase el reino, Palante,

---

habían sido escogidos por Dios para una misión especial que estaban llevando a cabo bajo la guía divina.

Young, *op. cit.*, p. 14.

[17] Es el peor de los delitos que pueda ser cometido por un rey, porque, como argumenta Juan de Mariana, el poder monárquico se impuso, precisamente, por ser el hombre débil:

> por haber nacido frágil y desnudo, es decir, de haber necesitado de los demás para […] defenderse. […] Observóse desde entonces que la exagerada malicia de los hombres se hallaba contenida por la majestad del rey […], ligada por la severidad de las leyes y el temor de los tribunales, de tal modo que, por evitar cada uno en particular el castigo, se abstuviesen todos de cometer maldades.

Mariana, *Del rey y de la institución real…*, pp. 468b-469a.

[18] *Ibíd.*, p. 469a.

[19]

> Es bien sabido que no hay nada que perjudique tanto la justicia como la ira, el odio, el amor y los demás defectos del alma… [Pero], ¿quién se ha de atrever a castigar los yerros de un príncipe que es dueño de las armas del Estado y lleva en la punta de la lengua, como dijo Aristóteles, la vida y la muerte de los ciudadanos? […] ¿Ignoramos, por otra parte, que al llegar el hombre al poder es su propio adulador y mira siempre con benignidad sus propios hechos? Contéstese a esto que como no hay cosa mejor que la dignidad real cuando sujeta a leyes, no la hay peor ni de más tristes resultados cuando libre de todo freno. […] ¿Quién no conoce y confiesa que es muy difícil contener con leyes las fuerzas y el poder de un hombre en cuyas manos están concentrados todos los medios de que dispone la república? ¿Cómo se ha de evitar […] que no lo remueva todo y lo trastorne?

Ibíd., p. 470b.

[20] *Ibíd.*, p. 477b y 479a.

y el mundo, pues yo me pierdo…

(66c, II)[21]

En esta tragedia, el privado tendrá que aleccionar a su rey sacrificando su propia vida, y por fidelidad a la institución que representa su señor, prefiere morir a cumplir con la venganza a la que se ve obligado. Antes de suicidarse, razona Licurgo al rey-tirano:

Ni es razón, pues ya he besado
tu mano real, que mueva
a darte muerte el acero,
aunque vida y honor pierda.
Ni es razón que tú me mates
por gozar mi esposa bella,
ni que tirano conquistes
con tal crueldad tal afrenta.
Ni que yo afrentado viva
es razón […]
Pues para que ni te mate,
ni me mates, ni consienta
vivo mi infamia […]
yo mismo daré a mi vida
fin honroso…

(68ab, II)

Y es que el protagonista del teatro alarconiano se consolida por lo esforzado de su voluntad para hacerse dueño de su propio destino. Asimismo, la evolución del protagonista en su teatro y las huellas de lectura que hay en sus comedias nos permiten afirmar que la sabiduría de Séneca es la que empuja a sus damas y galanes a la consecución de un carácter que los defina y les conduzca a un óptimo desenlace. La actitud voluntarista de Séneca viene acompañada por la propuesta de un tipo de aprendizaje que permite adquirir el conocimiento necesario para fortalecer esa misma voluntad y convencer al hombre de que la *voluntad liberadora* es el único ejercicio digno al que puede emplearse en esta vida. Pero ¿liberarse de qué? De "los entuertos de la Fortuna", dice Séneca, por ello, el aprendizaje de cómo liberarse del poder de esta diosa ciega es a lo que se aplican los protagonistas alarconianos de las comedias de enredo hasta llegar a la asunción de la comedia de caracteres. En las primeras, Fortuna se sirve de trazas y mentiras de los personajes para crearle al galán protagonista un mundo siempre sujeto a fluctuaciones y cambios. De esta forma, el

[21] Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Introducción y nuevo estudio preliminar de Alba V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanofila, 1990, 2 vols. Las citas se harán siempre de esta edición, especificando entre los paréntesis el número de la página, la columna y el volumen.

galán se irá concienciando de que sólo con "entereza y constancia", "firme, cara a la incertidumbre del azar", será cómo logre vencer la "enemiga suerte" (*Los empeños de un engaño*, II).

Pero valga insistir que el estoicismo en Ruiz de Alarcón no es tan relevante por la resignación con que los protagonistas soportan las desgracias –este aspecto sería el más visible, el más superficial–, sino por el continuo proceso dialéctico resultante de la crisis pensamiento-acción o voluntad-conocimiento, en que se debaten los protagonistas, y que viene a justificar, en última instancia, el carácter con que el galán, o la dama, termina protagonizando las obras de madurez del dramaturgo. Proceso que culmina con Licurgo de *El dueño de las estrellas* y su suicidio "razonable", al modo senequista. Un suicidio que no resulta ser un acto temerario de la voluntad, sino fruto de la valentía y nobleza que otorga el conocimiento de que la entereza moral, en este caso de Licurgo, corre peligro. La resolución de suicidarse, en este caso, para Séneca, más que heroica, es acorde con la razón, dado que peligra la integridad ética de la persona. Según el filósofo, el suicidio en estas circunstancias es el acto por el cual somos dueños de nuestro destino, o, como dice Licurgo, *dueños de las estrellas* (II). Que el tejedor de Segovia proclame que "es la hazaña mayor/ vencerse a sí mismo" rindiendo "el cuello/ al yugo de la razón" (II) bien podría ser el lema con qué coronar todo el teatro alarconiano. Y como tal escogió uno parecido el propio Séneca conforme va concluyendo sus epístolas: "carísimo Lucilio, […] dominarse a sí mismo es el más grande de todos los dominios". Los protagonistas, los caracteres de Juan Ruiz de Alarcón no pueden explicarse sin Séneca. La sabiduría del "padre de la Filosofía Moral de príncipes" (como se le llamaba en la época) recala en el teatro alarconiano hasta el extremo de cimentar todo su *corpus* dramático.

Pero retornemos a la intención reformista de Ruiz de Alarcón, y digamos que queda descubierta por la cercanía con que sigue preceptos y ejemplos que el padre Mariana prodiga en su tratado sobre la monarquía; e incluso por la evolución que, a lo largo de todas sus obras, viven sus protagonistas dramáticos, tan cuidadosamente creados, asimismo, que nos permite hablar de un protagonista propiamente alarconiano.[22] Tampoco olvidemos mencionar la amistad que unía al dramaturgo con el médico real, e ilustre reformador del reinado de Felipe III, Cristóbal Pérez de Herrera, para quien escribió unas quintillas que apoyaban el reformismo de los

[22] *Vid.* Lola Josa, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel, Reichenberger, (en preparación), capítulo II (2.1.) para la relación con Juan de Mariana; 2.2. y capítulo V para el héroe alarconiano.

Proverbios morales.[23] Pero una insólita coincidencia vino a reafirmar aún más el apoyo que el ingenio alarconiano prestó al programa de reformación emprendido por Olivares. Adolfo de Castro sintió aversión tanto hacia la política del conde-duque de Olivares como hacia el teatro de Juan Ruiz de Alarcón. De Castro fue uno de los artífices de las célebres difamaciones contra el ministro y contra la valía del arte del dramaturgo.[24] Respecto al político, Elliott ha arrojado la suficiente luz sobre la historia de la España imperial como para que podamos saber hoy quién era, verdaderamente, don Gaspar. En cuanto a Ruiz de Alarcón, cometió una falta mayor, puesto que su ignorancia (ya que no leyó comedia alarconiana alguna) le empujó a enemistar a Alarcón nada menos que contra Cervantes. Sin duda alguna, pretendía contravenir lo que Luis Fernández-Guerra escribió sobre el dramaturgo tres años antes,[25] pero ni esto mismo justifica que negara con rotundidad una intertextualidad en el teatro alarconiano que define al dramaturgo como admirador y seguidor del pensamiento cervantino.[26] Y a propósito del pensamiento del insigne maestro, gracias a Américo Castro y Antonio Vilanova se esclarecen los itinerarios que Cervantes trazaba en sus obras. Una vez rastreados, Séneca se convierte en el cruce de intenciones y en la respuesta a la motivación con que Alarcón maneja textos cervantinos.

Una minuciosa lectura del teatro de Ruiz de Alarcón lo sitúa de inmediato en perfecta armonía con la insistencia con que Lucilio es advertido de que la virtud es la verdadera nobleza, y que la razón es el máximo bien que un hombre puede poseer. Finalmente, después de una recatalogación de su teatro[27] que me permitió fijar como tragedia *El dueño de las estrellas*, esta misma obra puede ser preciada como el tributo más valioso que Alarcón rindió a esta influencia de pensamiento; una influencia que, al mismo tiempo, recorre de principio a fin su teatro. De esta forma, si Ruiz de Alarcón puede considerarse hijo legítimo de aquella época en que el pensador amparaba, por

---

23

> Y vos, médico excelente,
> que esta epítima habéis hecho,
> a vuestra patria doliente
> confeccionáis sabiamente
> la dulzura y el provecho.

Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Edición y notas de Enrique Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (2ª reimp.), 3 vols., pp. 389-390, III.

24 Respecto a Olivares, *vid.* Elliott y García Sanz, *La España del Conde Duque…*, p. 20, en cuanto a Ruiz de Alarcón, *vid.* Adolfo de Castro, *Varias obras inéditas de Cervantes*, Madrid, A. de Carlos e Hijo, Editores, 1874, pp. 257 y 277.

25 Luis Fernández-Guerra y Orbe, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871,

26 *Vid.* Josa, «La "extrañeza" del teatro de Juan Ruiz de Alarcón…». A lo largo de todo el artículo analizo las relaciones de intertextualidad que el teatro de Alarcón guarda con la obra cervantina, así como otros aspectos que les unen.

27 *Vid.* Josa, *El arte dramático…*, «Nuevo índice propuesto para las comedias de Ruiz de Alarcón».

igual, al ministro como a los intelectuales de la corte,[28] ya se habrá encontrado la prueba con que poder ilustrar ese estoicismo melancólico que Octavio Paz supo intuir en el teatro de Alarcón.[29]

También a Octavio Paz debemos una de las más agudas y exactas consideraciones sobre el dramaturgo, la de que el cielo en Alarcón cuenta muy poco.[30] Y sólo desde ese erasmismo en España que Vilanova consigue explicar, más allá de Bataillon,[31] podía ofrecer una respuesta a la relación de intertextualidad que, en este caso, sólo una de las obras del dramaturgo guardaba nada menos que con el *Enquiridion* de Erasmo. Me refiero a su drama teológico;[32] género verificado, precisamente, por el erasmismo defendido en la obra, como, a su vez, sólo el senequismo me permitió recatalogar la tragedia de Alarcón como tal. Razones, todas ellas, que demuestran, en definitiva, que en el arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón lo que más importa es su pensamiento.

Pero el laico escenario del dramaturgo continuaba exigiendo una explicación. Me había llamado mucho la atención la reiterada *razón de Estado* a la que tanto se refieren sus protagonistas; y ellos mismos, con sus versos, me desvelaron una de las preocupaciones más intensas de la última década del siglo XVI y la primera mitad del XVII: la doctrina de la razón de Estado como necesidad de consolidar un poder efectivo que resolviera un problema crucial. Éste no era otro que la consecución de un orden en la convulsiva y escindida Europa de aquellos años.[33] O dicho de otro modo, que resolviera la única inquietud de Olivares respecto al reinado de su señor. Otra vez, volvía a surgir Alarcón con propuestas dignas de un fiel reformista *al servicio* del Conde-Duque, el primer estadista moderno de Europa. Y esta misma modernidad me remitió a Maquiavelo que, aunque prohibido por aquel entonces como Erasmo, era leído hasta por el propio Olivares. Únicamente la separación que el tratadista florentino propugna entre Iglesia y Estado daba la clave para comprender el laicismo dramático ejercitado por el dramaturgo.

Con todo ello, sólo restaba por encontrar un común denominador entre todos los nombres de los autores de quienes bebe Ruiz de Alarcón. Excepto Juan de Mariana, compañero de cruzada de Alarcón, tanto Séneca, Erasmo, Maquiavelo y Cervantes

---

[28] Cfr. Elliott, *El Conde-Duque…*, pp. 286-287, 292-300 y 448-449.

[29] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (15ª), p. 38.

[30] *Ibíd.*, p. 39.

[31] Remitimos al magnífico estudio de Antonio Vilanova, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.

[32] Titulado *El Anticristo*. Para un estudio de este drama, *vid.* Lola Josa, «*El Anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón: de antihéroe bíblico a antihéroe metateatral», *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, VIII (1998), pp. 65-77.

[33] *Vid.* A. A. V. V., *La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVII. (Antología de textos)*. Selección y edición de Jesús Castillo Vegas, Enrique Marcano Buenaga, Javier Peña Echevarría y Modesto Santos López, Madrid, Tecnos, 1998

confluyen en el Humanismo, del cual Alarcón, a través de estos maestros, manifiesta sentirse, a su vez, heredero. No cabe mayor espíritu *democrático* –refiriéndome a las desviaciones teóricas con que Brenes intentó justificar esta peculiaridad en Alarcón–[34] en un dramaturgo que se sirve de un arte popular para escenificar con férrea coherencia un Humanismo que, como demuestra Vilanova, trasciende Italia y su época. Asimismo, las correspondencias que estoy estudiando actualmente entre Shakespeare y Alarcón no dejan de ser pura consecuencia del Humanismo italiano y aquella Europa cortesana, habida cuenta que el dramaturgo inglés realizó en el arte dramático lo que Italia alcanzó, durante el Renacimiento, en la poesía, la arquitectura y las artes plásticas. Forzosamente ambos dramaturgos debían converger en algún punto, porque si con Alarcón irrumpe la comedia de caracteres que tanto admiró a Corneille y Molière, con Shakespeare el carácter de los protagonistas dramáticos adquiere fluidez y fuerza en cuanto la voluntad humana empieza a ser la protagonista del drama isabelino. Voluntad; voluntad y razón: precisamente, las únicas virtudes que adornan al protagonista del teatro de Ruiz de Alarcón.

La comedia de caracteres, efectivamente, nació de su talento, ya que sólo de la convergencia de todos sus referentes intelectuales podía un personaje-tipo adquirir relieve y hondura humana. En uno de los primeros trabajos que dediqué a la relación que guardaba su teatro con Cervantes, propuse que la obra cervantina que más explica la de Alarcón es la que se adivina a través de un sólo título: *El engaño a los ojos*. Porque si Ruiz de Alarcón logra adiestrar la condición humana escondida tras unos personajes tipificados, lo consigue, especialmente, mediante un teatro que se interroga a sí mismo. Ninguna obra escribió que no persiga una reforma social o individual. El dramaturgo –poco dado a acatar dogmas– escenifica espejismos; y, por su inquietud política, se ve obligado a desenmascarar a tiranos disfrazados de monarcas ecuánimes; a frustrar la trayectoria de privados egoístas y sedientos de poder o enfermos por sus pasiones; mientras que, al mismo tiempo, la omisión de la providencia se convierte, también, en otra clase de protesta. Siempre lo que parece ser y lo que es, realmente. Toda la corte sobre las tablas para, con ironía, ridiculizar y castigar sus vicios y delirios.

Cuando por fin descubrió lo delirante que resultaba que en aquel reinado prosperara programa de reformación moral y social alguno; es decir, cuando el propio Olivares quedó abatido por el engaño de su propia estrategia política, Ruiz de Alarcón abandonó su escritura. No sin antes habernos legado cuál fue su pensamiento y su posición en el escenario de la España del Conde-Duque. Mira de Amescua, otro poeta dramático, escribió que en las comedias de su contemporáneo Juan Ruiz de Alarcón

---

[34] Carmen Olga Brenes, *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*, Valencia, Castalia, 1960.

había “mucha doctrina moral y política”.[35] Y, justamente, su afirmación no podía ser más certera.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

[35] Ruiz de Alarcón, *Obras completas*… [Ebersole], p. [3] s. n., vol. I.

CASTELLANOS, Rosario, «Juan Ruiz de Alarcón: Una mentalidad moderna», *Anuario de Letras*, 8 (1970), pp. 147-172.

CASTRO LEAL, Antonio *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, México, Cuadernos Americanos, 1943.

JOSA, Lola, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002.

_____, «La "extrañeza" de Juan Ruiz de Alarcón: una cuestión cervantina», en Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña (ed.), *América y el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Congreso Iberoamericano de teatro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*, Universidad de Cádiz, 1998, pp. 153-167.

_____, «*El Anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón: de antihéroe bíblico a antihéroe metateatral», *Anuario brasileño de estudios hispánicos,* VIII (1998), pp. 65-77.

_____, «*El semejante a sí mismo* de Juan Ruiz de Alarcón: un desafío cervantino», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. (Madrid, 6-11 de 1998)*. Tomo I *(Medieval*-Siglos de Oro). Edición de Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, pp. 601-608.

_____, «Una concesión alarconiana al "gusto": *La cueva de Salamanca*, comedia de magia», *En torno al Teatro del Siglo de oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería*, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2001, pp. 285-293.

_____, «La "doctrina moral y política" de Juan Ruiz de Alarcón», en Roberto Castilla (ed.), *La teatralización de la Historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 307-318.

_____, «Hacia el pensamiento de Juan Ruiz de Alarcón», *Revista de Literatura*, LXIV, 128 (2002), pp. 413-435.

_____, «Shakespeare y la doma del *gusto* en *El examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón», *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. (Monterrey, Nuevo León, 19-24 de julio de 2004*)*, en prensa.

_____, «Hombres libres para el bien de la república», Instituto de Estudios Almerienses – Diputación de Almería, 2004, pp. 45-56.

_____, «Juan Ruiz de Alarcón y su nuevo arte de entender la Comedia», en Jesús G. Maestro (ed.), *Theatralia. 6. Teatro colonial y América Latina*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, pp. 215-226.

_____, «El tiempo en la comedia de caracteres de Juan Ruiz de Alarcón», *Actas de las II Jornadas de teatro Clásico de Toledo (Toledo, 2003)*, Castilla-La Mancha, Instituto Almagro de Teatro Clásico, 2005, pp. 93-101.

KING, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, El Colegio de México, 1989.

NAVARRO DURÁN, Rosa, «Trazas de Juan Ruiz de Alarcón», *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1992*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, pp. 63-75.

PEÑA, Margarita, *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. La obra de Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica. (Una bibliografía alarconiana)*, México, Gobierno del Estado de Guerrero – Instituto Guerrerense de Cultura, 1992.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El último Alarcón», en Serafín González y Lillian von der Walde (ed.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 97-115.