

**SERVICIO, QUE NO DOMINIO, O EL GOBIERNO EN AQUELLA
EDAD DE ORO: LA FUENTE FILOSÓFICA DE LA TRAGEDIA
EL DUEÑO DE LAS ESTRELLAS DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN**

LOLA JOSA
Universidad de Barcelona

“La naturaleza no otorga la virtud:
hacerse bueno es obra de arte”.

Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*
(XIV, 90)

CUANTO MÁS RELEO LAS COMEDIAS de Juan Ruiz de Alarcón, mayor convencimiento tengo 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. Porque, 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? Asimismo, cuanto más minuciosa es la lectura de su teatro, más insistentes son los ecos de la advertencia que recibe Lucilio por parte de Séneca a propósito de que la virtud es la verdadera nobleza, y que la razón es el máximo bien que un hombre puede poseer. Y es que 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) recalca en el teatro alarconiano hasta el extremo de cimentar todo su *corpus* dramático. Junto a ello, lo que primero nos proponen sus obras es comprender hasta qué extremo un soberbio programa político de reformación social¹ pudo condicionar toda una labor creativa

¹ Concepto con que Elliott resume uno de los programas con que Olivares pretendía hacer re- surgir a España de la sombría situación –en este caso– nacional. El programa que promueve la

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 indagar lo que, sin más, se había supuesto 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 dramaturgos seguidores de la fórmula de Lope”.² En cambio, los tiranos y privados alarcónianos 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.³ 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 tiranícidos 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. Y ello como consecuencia de que, desde la coronación de Felipe IV, Baltasar de Zúñiga y Olivares, su sobrino, se propusieran que su nuevo gobierno convirtiera en “Siglo de Oro [...] para España el reinado del Rey, nuestro señor, Felipe IV”.⁴ Para empezar a conseguirlo, lo primero que tuvieron que hacer fue organizar el reinado de forma más

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 Angel García Sanz (coords.), *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 *reforma* 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.

² 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.

³ J. H. Elliott, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona: Crítica, 1991 (6ª), p. 188.

⁴ 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.

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. Concretamente, este primer mandato de la política olivarista fue 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.

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;⁵ por lo que el dramaturgo pasó a convertirse en “el más grande poeta de la conformidad”,⁶ ya que escribía un teatro en el que la creencia absoluta en la monarquía era incuestionable.⁷ Los reyes empezaron a estar conformados por las “virtudes” de Fernando el Católico, Carlos V y Felipe II.⁸ Pero se ha olvidado, asimismo, que si esa era la tendencia dramática, en lo tocante a la monarquía, bajo la pluma de Lope y sus seguidores, incurrimos en juicios temerarios si suponemos que todo teatro áureo de mediados del XVII era, igualmente, el teatro de la “conformidad” política.⁹ Porque Alarcón, por ejemplo, a diferencia de Lope mismo, no escribió ni 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 pudiese simbolizar el rey,¹⁰ 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,¹¹ lo que obliga al rey a sostener una dialéctica constante con la corte y el pueblo. De este modo, aquella realza personal escenificada en las comedias porque

⁵ Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid: Gredos, 1961, p. 253 y ss.

⁶ 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.

⁷ Vid. Elliott, «El Conde Duque de Olivares: hombre de estado», en J. H. Elliott y Angel García Sanz (coords.), *La España del Conde Duque de Olivares...*, p. 27.

⁸ Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 184.

⁹ Arnold G. Reichenberger, «The Uniqueness of the ‘Comedia’», *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 303-319.

¹⁰ Richard A. Young, *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979, p. 17.

¹¹ 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

Olivares pretendía que se difundiera como ideal,¹² Alarcón la silencia. Y lo hace amparándose en la tradición del “speculum principis” *Del rey y de la institución real* de Juan de Mariana,¹³ y porque cree —como, a su vez, el jesuita y el propio Olivares—¹⁴ que la realza 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 divino¹⁵ queda excluida en su 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 monárquica¹⁶ por su nefasta condición humana, y un rey

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.

¹² Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 183.

¹³ “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 esclarcido 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.

¹⁴ Elliott, *El Conde-Duque...*, p. 184.

¹⁵ “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 habían sido escogidos por Dios para una misión especial que estaban llevando a cabo bajo la guía divina.” Young, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶ “Es el peor de los delitos que pueda ser cometido por un rey, porque, como argumenta Juan

esclavo de la cólera, el odio o el amor, incapaz de querer “con igual amor a todos los que viviesen debajo de su imperio”¹⁷ tiene que ser destronado o asesinado –tiranicidio–, ya que ha pasado a convertirse en el peor enemigo de la sociedad.¹⁸ 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”.¹⁹ 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,
 y el mundo, pues yo me pierdo...

(66c, II)²⁰

En esta tragedia –obra con la que el dramaturgo empieza a recurrir a tensiones políticas para el desarrollo de la trama dramática–, el privado tendrá que aleccionar a su rey sacrificando su propia vida, y por fidelidad política, 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 nueva

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.

¹⁷ *Ibid.*, p. 469a.

¹⁸ “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? [...] ¿Igno-

ramos, por otra parte, que al llegar el hombre al poder es su propio adulator 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?” *Ibid.*, p. 470b.

¹⁹ *Ibid.*, p. 477b y 479a.

²⁰ 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.

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 consenta
 vivo mi infamia [...]
 yo mismo daré a mi vida
 fin honroso...

(68ab, II)

La evolución del protagonista en su teatro, que le lleva siempre a hacerse dueño de su propio destino, 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. Esta actitud voluntarista senequista 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 desde las comedias de enredo hasta llegar a la asunción de la comedia de caracteres. 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*: “es la hazaña mayor/ vencerse a sí mismo” rindiendo “el cuello/ al yugo de la razón” (*El tejedor de Segovia*, II). Éste bien podría ser el lema con que coronar todo el teatro alarconiano, y, precisamente, Séneca le dice a Lucilio: “carísimo Lucilio, [...] dominarse a sí mismo es el más grande de todos los dominios. [...] Es el más feliz aquel que no precisa de felicidad y el más poderoso el que es

dueño de sí mismo”.²¹ En esta misma epístola, Séneca refiere a Licurgo, el mítico legislador de los espartanos, como uno de los sabios que, de haber vivido en la época de Solón, hubiera dictado una legislación justa tras haberse perdido aquella Edad de Oro en que a realeza estuvo en manos de los sabios, y en la que:

governar era un servicio, no un dominio. Nadie ejercía el peso de su autoridad contra aquellos que le habían deparado el poder, ni tenía nadie intención o motivo para injuriar, puesto que se obedecía de buena gana a quien gobernaba con rectitud, ni el rey podía formular una amenaza mayor a los desobedientes que la de abandonar su reinado. (p. 117)

Sin embargo, los vicios humanos convirtieron la realeza en tiranía, y, en consecuencia, las leyes empezaron a ser necesarias... Por ello, Alarcón escoge al legislador espartano como protagonista de *El dueño de las estrellas* y le hace dictar unas leyes justas y necesarias que vienen a reformar la tiranía con la que se enfrenta. Después de una minuciosa recatalogación de su teatro²² que me permitió fijar como tragedia *El dueño de las estrellas*, he llegado a la conclusión, asimismo, de que esta obra puede serpreciada como el tributo más valioso que Alarcón rindió a Séneca; influencia que, al mismo tiempo, recorre de principio a fin su teatro. De esta forma, Ruiz de Alarcón puede considerarse hijo legítimo de aquella época en que el pensador amparaba, por igual, al ministro como a los intelectuales de la corte;²³ estoicismo que justifica, en última instancia, que en el teatro de Alarcón el hombre se nos presente como un compuesto, donde el mal y el bien (como diría Octavio Paz) se mezclan sutilmente. De ahí, también, que, en el universo alarconiano, el cielo cuente poco, y que nunca triunfen ni la pasión, ni la Gracia, y todo se subordine a lo razonable.²⁴ Y diré más: hasta tal punto condiciona todo ello a los reyes de su teatro que la función del monarca por encomendación divina queda más que postergada, como he dicho anteriormente, y, de este modo, sin ninguna aureola de divinidad que haga ver al rey como “planeta”, poner a prueba su condición humana. Con Ruiz de Alarcón, el verdadero drama del rey es no dominar “su heterogeneidad dolorosa”²⁵ como hombre que es. En el caso de *El dueño de las estrellas*, Licurgo termina demostrándole al tirano la importancia de reconocer la razón como único timón del destino humano –recordemos cuál es el elemento que conforma la estructura anafórica de su discurso final: “no es razón”–. El suicidio del privado

²¹ Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*. Traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Madrid: Gredos, 1989, 2 vols.; libr. XIV, epíst. 90, p. 130, vol. 2. Citaré siempre esta epístola por esta edición.

²² Vid. Josa, *El arte dramático...*, «Nuevo índice propuesto para las comedias de Ruiz de Alarcón».

²³ Cfr. Elliott, *El Conde-Duque...*, pp. 286-287, 292-300 y 448-449.

²⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (15^a), p. 38.

²⁵ María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid: Endymion, 1996, p. 61.

es, por lo tanto, un reproche y un desafío al rey y a la institución que representa, pues su muerte no es sólo la del privado, sino la de un hombre virtuoso que con su renuncia a la vida logra mantener la virtud ante los ojos de su sociedad, ya que si el monarca es el artífice de la fortuna de sus vasallos, Licurgo, con su muerte voluntaria, demuestra deshacerse “de la Fortuna con la máxima celeridad”.²⁶ Y, como ya sabemos, el suicidio, según Séneca, es el acto libre por excelencia del que el hombre es capaz; un acto noble que supone la culminación del reconocimiento de que la integridad moral propia está en peligro. Por ello no es sólo una acción heroica, sino acorde con la razón. ¿O acaso hubiera sido más digno vivir como un esclavo del rey, permitiendo que éste disfrutara de su esposa cuando quisiera?

...para romper las barreras de la servidumbre humana [...], la misma razón te advierte morir de la manera que puedas [...]. Es cosa indigna vivir de lo robado, pero morir de lo robado es cosa sublime.²⁷

Siguiendo la fuente de la epístola de Séneca (XIV, 90), en esta tragedia se produce una inversión inesperada por cómo Alarcón quiere dar muestras de intensificar al máximo la creencia en la responsabilidad individual y en la acción humana por encima de categorías sociales: “No vayas a creer que sólo los grandes caracteres tuvieron esta fuerza [...], hombres de condición vilísima, con ímpetu grande, se evadieron para el inmortal seguro”.²⁸ Aunque, habiendo leído al padre Mariana y observando cómo el *De rege* actúa en los dramas políticos del dramaturgo, ¿por qué suicidarse el valido si se puede matar al tirano física o institucionalmente? Alarcón sigue íntegramente el discurso de Juan de Mariana en *La amistad castigada*, por ejemplo, pero en *El dueño de las estrellas*, en cambio, para no romper con la lógica del castigo al poder propuesta por Séneca, cumple con la advertencia que el maestro hace a Lucilio: más belleza hay “cuanto con mayor honra aprenden los hombres a morir que a matar”.²⁹

Por otra parte, las palabras de Vitse de que con Alarcón sus personajes no corren ningún riesgo trágico son ciertas excepto en esta tragedia. Licurgo está desafiando continuamente a su propia suerte, luchando con ella para que no le conduzca al final irreversible de atentar contra la corona. Y por encima del amor, decide vengar al pueblo del servilismo a que lo somete Teón, a pesar de ser su futuro cuñado. La lucidez heroica de Licurgo consiste en romper con la dualidad oracular que dirige sus pasos a lo largo de la obra. El aviso de “la razón te acompaña” (40, II) con el que alienta a Coridón ante la injusticia de Teón, es lema de un personaje que asume someterse al poder, pero sin que éste viole la integridad de los súbditos. De ahí su muerte. La tragedia se cierra con unos versos del rey —palabras que demuestran la purgación de

²⁶ Consejo de Séneca a Lucilio. *Cartas a Lucilio*, VIII, LXX. *Obras completas*. Introducción traducción y notas de Lorenzo Riber, Madrid: Aguilar, 1949, p. 568b.

²⁷ *Ibid.*, pp. 568b-570ab.

²⁸ *Ibid.*, p. 568b.

²⁹ *Ibid.*, p. 569b.

las pasiones que ha sufrido al presenciar la autoinmolación de su privado— en los que proclama la “fama eterna” (68b, II) para Licurgo.

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, irónicamente, 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 ecuanímenes; 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 Ámescua, otro poeta dramático, escribió que en las comedias de su contemporáneo Juan Ruiz de Alarcón había “mucha doctrina moral y política”.³⁰ Y, justamente, su afirmación no podía ser más certera. Detrás del teatro de Juan Ruiz de Alarcón hay un estímulo que no le consiente satisfacerse en el solo acto creador. Existe el impulso de intensificar la mirada del oyente dramático ante la verdad, en oposición a toda consideración mundana. Esto es lo que escribe para la escena, “y con este instinto se alía, no sé si decir que paradójicamente, el gusto por la reticencia, testimonio siempre de buenas maneras e instrumento inapreciable para el arte literario”.³¹

BIBLIOGRAFÍA

Blüher, Karl Alfred, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XII hasta el siglo XVII*, Madrid: Gredos, 1969.

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

³⁰ Ruiz de Alarcón, *Obras completas...* [Ebersole], p. [3] s. n., vol. I.

de Alarcón. Luis Cernuda, *Prosa completa*, Barcelona: Barral Editores, 1975, p. 1107.

³¹ Palabras que Luis Cernuda dedica a Juan Ruiz

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 (eds.), *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*, 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», Almería: 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.

Vega García-Luengos, Germán, «El último Alarcón», en Serafín González y Lillian von der Walde (eds.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amescua*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 97-115.