

**El tiempo en la comedia de caracteres de Juan Ruiz
de Alarcón**

Lola Josa Fernández

*El tiempo en la comedia de caracteres de Juan Ruiz de Alarcón*¹

Lola Josa
Universidad de Barcelona

¿En qué consiste la comedia de caracteres que creó Juan Ruiz de Alarcón? ¿Por qué hablaré del *ritmo* y del *tempo* a propósito de la comedia de caracteres? Y, lo que considero más importante: ¿cómo, a través del análisis del tiempo, se justifica la originalidad de la comedia de caracteres? En torno a estas tres preguntas voy a articular mi trabajo para que cada respuesta nos permita entender la siguiente, y, sobre todo, para comprender cómo al definir la fórmula de la comedia de caracteres alarconiana podemos, asimismo, hablar de una estructuración temporal absolutamente original dentro de la producción cómica del dramaturgo.

1. LA COMEDIA DE CARACTERES ALARCONIANA

A Juan Ruiz de Alarcón, como creador de la comedia de caracteres, hay que situarlo al frente del nuevo rumbo que, a partir de mediados del siglo XVII, emprendió la comedia europea. Anticipándose a Molière, creó un teatro desmitificador en cuanto a que pretendía el desenmascaramiento tanto de las convenciones que animaban a los tipos de comedia, como de las de aquella sociedad que disfrutaba con ellos; porque, en definitiva, Ruiz de Alarcón lo que llevó a cabo fue un trabajo de análisis y de vivisección de una sociedad que la Comedia Nueva había tipificado en parte. Con ello, Alarcón sacó todo tipo de consecuencias y una moral clara [Josa, 2002b]. Nos encontramos ante un dramaturgo que escenificó los espejismos entre los que acostumbra a vivir el hombre, tanto en altas cuestiones de Estado, como en el devenir cotidiano que imponen las convenciones sociales, así como en cuestiones de amor y fortuna. Con la comedia de caracteres, consigue, por ejemplo, que el honor deje de funcionar como un mito socio-religioso, para pasar a concentrar toda la atención en el valor moral, en la trascendencia ética de la conducta individual de los protagonistas [Josa, 1998: 413-416].

¹ Este ensayo se inscribe dentro del proyecto de investigación BFF 2002-04092-C04-03, “Géneros dramáticos en la comedia española. Juan Ruiz de Alarcón”, financiado por el Ministerio de Ciencia y

Por ello “la prueba” o el “examen”, tal y como observó Rosa Navarro [2001: 93], es más que un motivo o una unidad dramática que se repite en su teatro; se trata de un eje que estructura con muchísima frecuencia sus obras, que le sirve de apoyo para la maquinaria dramática, al tiempo que es el recurso con el que define los caracteres en cuestión.

También por este motivo, la razón, en su teatro, se convierte, en la única instructora del final feliz, porque, recurriendo a las certeras y hermosas palabras que Octavio Paz dedicó al dramaturgo [1993: 38-39], el buen final, en su teatro, le está reservado al discreto, al caballero cortés, melancólicamente estoico y con un elevado concepto sobre la dignidad humana. Así pues, la razón, en Ruiz de Alarcón, se convierte en la única instructora de la virtud para unos protagonistas que se ven continuamente contrariados por la moral circundante; una moral que no se rige, precisamente, por este supuesto; característica que genera, asimismo, una desconfianza que se puede respirar más allá del género de la comedia de caracteres (es decir, en todo su teatro) hacia los convencionalismos acostumbrados [Josa, 2002a: 79-87].

Según supo apreciar Corneille [Ruiz de Alarcón, 1852: 531], Juan Ruiz de Alarcón es el creador de la comedia de caracteres en cuanto defensor que es de que el hombre es responsable de sus acciones; por eso mismo, como dramaturgo, tiene la necesidad de matizar los comportamientos y el entresijo psicológico de unos personajes, en cambio, tipificados [Josa, 1998]. No en vano fue receptor de la creencia en la libertad del hombre para escoger, si ya no una forma de vida, sí una moral que lo ayude a perfeccionarse y no le haga soportar, sin más, su propia imperfección. El hecho de que se haya podido llegar a formular una teoría de los personajes de la Comedia Nueva presupone “el saber que en todo momento nos vamos a encontrar un ‘equipo’ preestablecido de personajes, cuyas únicas variaciones serán la impronta que les dé cada dramaturgo y la intriga dramática a que los ciña” [Prades, 1962: 57-58]. Ruiz de Alarcón, en cambio, aunque se ajuste a los mecanismos de la Comedia Nueva, lo hace con el firme propósito de convertir al protagonista, especialmente, en un carácter. Es decir, que, frente a las consabidas situaciones que se acostumbraban a crear para galanes, damas y criados (especialmente) el comportamiento —el carácter, en definitiva— será lo que verdaderamente los distinga. Las situaciones dramáticas en sus comedias de caracteres son las habituales; sin embargo, dos de los factores integrantes de la configuración del personaje-tipo, no: me refiero a la conducta y la voluntad. De

ahí que posean un carácter distinto al determinado por la tipología de la Comedia Nueva.

2. EL TIEMPO TEATRAL

Como ya sabemos, en el teatro, el trinomio espacio-tiempo-acción actúa como un solo cuerpo que atrae hacia sí, “como por imantación” [Pavis, 2000: 157], todo lo demás; de ahí, precisamente, que sea necesario definir cada uno de los términos del trinomio recurriendo a los otros, ya que el tiempo se materializa en el espacio; en el espacio es donde se produce la acción que tiene, asimismo, una cierta duración; y la acción, por su parte, se realiza en un lugar y en un tiempo concreto.

Así pues, en el teatro, el tiempo sin espacio sería tan solo pura duración, como lo es en el arte musical. Y ésta es la causa de que cuando verdaderamente una obra de teatro se nos revela como una partitura —comparación que nos sale al paso con tanta frecuencia— es cuando nos introducimos en el estudio del tiempo; estudio nada fácil, por otra parte, porque, por un lado, el tiempo se nos ofrece interactuando con el espacio y la acción (como hemos dicho), y, por otro lado, porque el tiempo nos resulta poco tangible en su integridad: es decir, como tiempo dramático, como tiempo escénico, como *ritmo* y como *tempo* (o sea, el tiempo de la acción, el de la representación, el tiempo objetivo de la dirección escénica y el tiempo de la interpretación).

A propósito del tiempo de la comedia de caracteres de Ruiz de Alarcón, debo decir, para ser fiel a la verdad, que fue al calor de comentarios que surgieron entre alumnos y yo, después de haber visto los montajes de dos de sus comedias de caracteres, cuando me resultó evidente la importancia del tiempo en la configuración de este subgénero cómico propio del dramaturgo. Los dos montajes a los que me refiero eran *La verdad sospechosa*, dirigida por Pilar Miró (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1991) y *El examen de maridos* dirigida por Vicente Fuentes (RESAD, 1998). Tras haberse leído atentamente ambos textos, y tras haber realizado un análisis dramaturgico en clase, el trabajo de Pilar Miró les convenció de manera unánime, y no así el de Vicente Fuentes. Les pregunté el porqué y todos coincidían en decir, de un modo u otro, que esa puesta en escena de *El examen de maridos*, aunque les gustaba, no era, propiamente, la de una comedia de caracteres.

Pero ¿en virtud de qué circunstancias concretas pudimos advertir ese desajuste entre intención dramática y escénica, y la puesta en escena resultante? Pues en el *ritmo* y en el *tempo*: *El examen de maridos* no puede tener ni el *ritmo* ni el *tempo* de una comedia de enredo. Y recurro a un símil fundamental, por el papel que juega el tiempo en él: es como si el montaje interpretativo de un oratorio —de una ópera sacra—, pretendiera hacerse bajo las coordenadas interpretativas de un montaje operístico convencional: aun teniendo los mismos componentes estructurales que la ópera (recitativos, arias y coros), el oratorio —«La pasión según San Mateo» de Bach, por ejemplo—, sin embargo, no tiene los mismos componentes escénicos. La ópera — pensemos en un «Rigoletto» de Verdi— requiere de un despliegue espacial que, en absoluto, necesita el oratorio, y no lo necesita, como ya podemos suponer, por su diferente configuración temporal y por la peculiaridad de la acción. Justamente algo parecido sucede con lo que debe ser la puesta en escena de una comedia de enredo y una comedia de caracteres, siempre que se quiera respetar, claro está, las peculiaridades de cada uno de estos subgéneros cómicos: aun compartiendo los mismos componentes estructurales, la comedia de enredo requiere de un despliegue espacial que no necesita la comedia de caracteres; y podemos suponer, asimismo, que no lo necesita por su diferente configuración temporal y por la peculiaridad de la acción.

3. LA ORIGINALIDAD TEMPORAL DE LA COMEDIA DE CARACTERES

El tiempo de la comedia de caracteres alarconiana, a diferencia, precisamente, del de sus comedias de enredo, tiene dos características fundamentales: el ser más compacto y el tener un desarrollo teleológico.

En primer lugar, la prueba de que la comedia de caracteres de Alarcón se caracteriza por un tiempo más compacto la encontramos, tal y como he podido comprobar, en que todas y cada una de sus comedias de caracteres² presentan un ostensible menor número de segmentos temporales escénicos que todas y cada una de las comedias de enredo del propio dramaturgo.³ Lo cierto es que si escogemos una de sus mejores comedias de enredo y su mejor comedia de caracteres —*La verdad*

² *Las paredes oyen*, *La prueba de las promesas*, *Los empeños de un engaño*, *La verdad sospechosa* y *El examen de maridos*.

³ *La industria y la suerte*, *El semejante a sí mismo* y *Los favores del mundo*.

sospechosa— la diferencia en el número de segmentos temporales se radicaliza totalmente: 41 presenta *La verdad sospechosa* y 61 *Los favores del mundo*, por ejemplo. Pero, ¿por qué? ¿Qué pretende Ruiz de Alarcón con esta constante temporal y estética de su comedia de caracteres?

En sus dos magníficas comedias de enredo, *Los favores del mundo* y *La industria y la suerte*, Ruiz de Alarcón juega con lo paradójico, con fuerzas encontradas como el amor, la fortuna y el ingenio que dominan y rigen a los personajes. Un doble impulso va reactivando la trama: la apariencia y la realidad, lo que parece que es y lo que es realmente, dicotomía en la que se funda la *metateatralidad* de las comedias. El azar, la suerte, irá jugando con las trazas y equívocos que ingenian y sufren los protagonistas, y todo con ánimo de probar la inclinación natural de cada uno, ya que, no contentos con su suerte, pretenden mudarla con artificio, con industrias que van resultando vanas, porque la suerte es la que frustra o enreda aún más las diferentes trazas. Ella es el motor de los enredos al hacer de estos motivo para otros que confundan y prueben aún más a los protagonistas [Josa, 2002a: 118-130]. De ahí que podamos hablar, como dice Rosa Navarro [1993: 69], de *estructuras de espejo*. El tiempo, lógicamente, está estructurado por un *ritmo* —por un fluir, por una distribución— vivo y un *tempo* —la coherencia y rigor interpretativo del tiempo— que debe ser rápido, para que resalten los contrastes cómicos entre escenas; para hacer posibles las ironías, los equívocos; para que se precipiten ocultamientos, entradas y salidas de personajes; para que, en definitiva, esa estructura de espejo sea tan eficaz que refleje con inmediatez el juego de apariencia y realidad que trazas y equívocos van urdiendo.

En cambio, lo que consigue con la comedia de caracteres es conferirle al enredo un relieve absolutamente independiente de los designios del azar. La acción, por ejemplo, deja de ser un rosario de peripecias y se convierte en un lógico suceder de hechos nada sorprendentes, porque el conflicto dramático de la comedia no dependerá ya de la pugna entre la diosa Fortuna y el amor; ni dependerá, tampoco, de forcejeos entre diferentes trazas, sino que pasa a convertirse en una cuestión de caracteres. Y al ser el carácter del protagonista el que determine la acción, podemos hablar de *enredos consecuentes* que, sin embargo, ni relajan la intriga ni hacen que la comedia pierda intensidad dramática, puesto que la trama se teje en torno a la confabulación que, progresivamente, se va creando entre los personajes para descubrir y castigar a aquél que permanezca aún anclado en el proceder de las habituales comedias de enredo. Los personajes, por ejemplo, ya no necesitarán recapacitar demasiado en monólogos acerca

de su ventura, porque tampoco les sorprenderá tanto lo que acontece, ni, asimismo, dudarán tanto sobre su proceder [Josa, 2002a: 153-190]. Con la comedia de caracteres, el aliento dramático se atiene a un sentido común más cotidiano que poético; la trama se simplifica, lo que impide repetir situaciones o crear paralelismos entre escenas y actos, pues lo único que importa en este tipo de comedia es que los galanes (fundamentalmente) demuestren quiénes son, qué carácter se esconde tras su nobleza, su riqueza, su pobreza, su belleza o su fealdad. Y para ello los protagonistas necesitan otro *ritmo* y otro *tempo* para sus intervenciones; un fluir y una interpretación temporal más lenta y moderada que permita que la palabra, y no tanto el movimiento, defina los caracteres.

Exponentes de ello son las extensas defensas del conde y del marqués para aprobar el examen de maridos que Inés ha convocado para casarse según la razón, y no el gusto (me estoy refiriendo, indudablemente, a *El examen de maridos*); en *La prueba de las promesas*, tan sólo con la magia de la palabra de don Illán se pone a prueba el “hidalgo corazón” de Juan, que termina cayendo por la pendiente de la soberbia, de la ambición desmesurada y de las promesas incumplidas; en *Las paredes oyen*, el feo don Juan termina enamorando a la hermosa doña Ana por la belleza de sus palabras y de su pensamiento; y, por último, sólo basta recordar al maestro de la palabra por antonomasia: don García, el magnífico mentiroso de *La verdad sospechosa* [Navarro Durán, 1991]. García vive lo que crea con la palabra. En su habilidad para imaginar situaciones, personajes, espacios —en definitiva—, radica buena parte de la comicidad de la obra. Sus relatos están llenos de vida, sin olvidar el más mínimo elemento para hacerlos verosímiles a oídos de su padre —sobre todo—, sus amigos, su criado y la dama de la que se ha enamorado. Las mentiras de García van *in crescendo*: empieza con mentiras de un sólo verso hasta llegar a relatarlas o a exponerlas en relaciones extensísimas. Ciento ochenta y siete versos dedica García para desarrollar “sutilezas” de su ingenio, justo en medio de la trama, como clímax de la acción dramática. A partir de ese momento, lo suyo va a ser un mentir para desmentir o corregir embustes dichos hasta entonces. Ya sabemos que las relaciones y los relatos son las técnicas más inverosímiles para ofrecer información al espectador por estar alejadas de la mimesis, pero no es en absoluto casual que así sea en el caso García. No olvidemos que se trata de un mentiroso al que el dramaturgo quiere aislar, precisamente, en la inverosimilitud de sus palabras.

Por todo ello, como decíamos, los caracteres necesitan otro *ritmo* y otro *tempo* para sus intervenciones; un fluir y una interpretación temporal más lenta y moderada, que permita que la palabra los defina.

En cuanto a la segunda característica del tiempo en la comedia de caracteres que había apuntado, he de decir que después, precisamente, de *Los favores del mundo* (es decir, a partir de la creación de la comedia de caracteres) es cuando Ruiz de Alarcón empieza a concebir un desarrollo teleológico del tiempo. La acción en la comedia de caracteres se desarrolla de manera discursiva, sin la contorsión ni las reiteraciones estructurales propias de sus comedias de enredo. Se trata de una estructura sujeta al fluir causal de una acción no supeditada, como antes, al frenético capricho de la fortuna. Ni monólogos, ni pequeñas estructuras repetidas, como si de una sala de espejos se tratase, sostienen la arquitectura de la comedia. La estructura de las comedias de caracteres es más sencilla, está menos marcada estéticamente, ya que los desenlaces *causales* —a tenor de los comportamientos de los caracteres— imponen un ritmo dramático más fluido. Todo ello le hace abandonar, a su vez, la estructuración cíclica del conflicto en su evolución temporal con que construía sus comedias de enredo; ya no serán necesarias las repeticiones, los avances y retrocesos, las abundantes interrupciones cuya función es enfatizar el desasosiego, la incertidumbre de los protagonistas en su universo dramático. Con la comedia de caracteres, la linealidad temporal permite a Ruiz de Alarcón una estructuración del drama consecutiva, con un principio, un medio y un fin en una concatenación causal y temporal; un acontecimiento sigue al otro, de tal manera que todos los segmentos temporales se perciben como orientados hacia un final definitivo; un final forjado como consecuencia de unos caracteres.

4. UNA ÚLTIMA REFLEXIÓN

Hemos de tener muy presente que, a pesar de que el tiempo escénico y el tiempo dramático se compenentran y refuerzan, el tiempo escénico se convierte, propiamente, en la referencia temporal tanto para actores como para espectadores. El tiempo escénico, el de la representación, es un elemento que lo absorbe todo, incluido el tiempo dramático, y es el que concreta físicamente, como dice Pavis [2000: 165], todas las acciones que ocurren en el escenario. Por este motivo, todo análisis del tiempo teatral debe centrarse en la observación de cómo las acciones escénicas producen y movilizan la

temporalidad. En ello nos fijamos, justamente, mis alumnos y yo como espectadores críticos de esos dos montajes que refería al principio del trabajo. Y en el tiempo escénico de *La verdad sospechosa* dirigida por Pilar Miró descubrimos lo mejor del Ruiz de Alarcón creador de la comedia de caracteres. Pilar Miró lo consiguió porque, como ella misma declaró a propósito de este montaje:

He apostado por un espacio conceptual, un vestuario riguroso, una luz transparente, una acción mínima y armoniosa, una rica, riquísima interpretación para una obra que se mide, sin prisas, con la palabra.⁴

BIBLIOGRAFÍA

JOSA, Lola [1998]: «La “extrañeza” del teatro de Juan Ruiz de Alarcón: una cuestión cervantina», *América y el teatro español del Siglo de Oro. II Congreso Iberoamericano de teatro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*. Edición a cargo de Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 153-167.

— [2000]: «*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, Castalia, Madrid, pp. 601-608.

— [2001]: «La “doctrina moral y política” de Juan Ruiz de Alarcón», en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *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*, Editorial Universidad de Granada, Granada, pp. 307-318.

— [2002a]: *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Reichenberger, Kassel.

— [2002b]: «Hacia el pensamiento de Juan Ruiz de Alarcón», en *Revista de Literatura*, LXIV, 128, pp. 413-435.

NAVARRO DURÁN, Rosa [1991]: «*La verdad sospechosa* y *El desdén con el desdén*: dos comedias ejemplares», en *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, septiembre-octubre, pp. [1]-[3].

— [1993]: «Trazas de Juan Ruiz de Alarcón», en Felipe B. Pedraza (ed.), *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, pp. 63-75.

— [2001]: «Diseños análogos en comedias de Juan Ruiz de Alarcón», en *Salina*, 15, pp. 93-98.

PAVIS, Patrice [2000]: *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona.

PRADES, Juana de José [1962]: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

RUIZ DE ALARCÓN, Juan [1852]: *Comedias*. Ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, Madrid.

⁴ Programa de mano de *La verdad sospechosa*, Mercat de les Flors, del 13 al 22 de marzo de 1992.