

**Juan Ruiz de Alarcón y su nuevo arte de entender la
comedia**

Lola Josa Fernández

*Juan Ruiz de Alarcón y su nuevo arte de entender la comedia*¹

Lola Josa
Universidad de Barcelona

1. EL EXTRAÑO CASO 'RUIZ DE ALARCÓN' EN UNA Y OTRA ORILLA

Según María Zambrano, la Historia empieza “allí donde acaban todas las confusiones, todas las disputas”,² y así ocurre también, cómo no, con la Historia de la Literatura. Buen ejemplo de ello nos lo brinda la “modernidad” dramática de Juan Ruiz de Alarcón. Fue proclamada por vez primera desde las páginas introductorias que Hartzzenbush escribió para la edición de su teatro:

Alarcón [...] más original y más nuevo; superior en luces a muchos, en gusto, corrección y filosofía a todos. [...] Alarcón cultivó un género que no era el de Lope: no comparemos cosas desemejantes; conservemos a Lope su templo donde reciba adoraciones del mundo entre Shakespeare, Schiller y Goethe, Moreto, Calderón y Tirso de Molina; pero en el templo de Menandro y Terencio, precediendo a Corneille y anunciando a Molière, coloquemos el ara de Alarcón.³

Con posterioridad, el entusiasmo de Alfonso Reyes –tan entregado siempre en sus trabajos dedicados al dramaturgo– fue el que más difundió dicha modernidad de la dramaturgia alarconiana:

Alarcón es el más moderno entre los dramáticos del Siglo de Oro. [...] Alarcón se apartaba [...] de las normas que Lope había impuesto al teatro de su tiempo. Donde todos eran improvisadores, él era lento, paciente, de mucha conciencia artística; donde todos salían del paso a fuerza de ingenio y aun dejando todo a medio hacer, Alarcón procuraba ceñirse a las necesidades internas de su asunto, y no daba paz a la mano hasta lograr esa tersura maravillosa que hace de sus versos [...] un ejemplo de perfección.

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 Educación y Ciencia dentro del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

² María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion, 1996 (3ª), p.13.

³ *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Colección hecha e ilustrada por Don Juan Eugenio Hartzzenbusch, Madrid, Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, 1852, pp. XXV-XXVI.

[...] Un claro sentimiento de la dignidad humana parece ser su último fondo.⁴

A partir de entonces, lo cierto es que los estudiosos de la otra orilla del Atlántico han acatado esta modernidad como característica incuestionable, incluso como el punto de partida para cualquier investigación sobre nuestro poeta dramático. Sólo hay que leer los imprescindibles y valiosísimos comentarios que Margarita Peña hace al respecto en su *Bibliografía alarconiana*.⁵ Contrariamente, los estudiosos españoles, en su mayoría, han sido reacios a aceptar esa novedad en el arte dramático de Alarcón y, en muchas ocasiones, incluso el vuelo ha sido corto a la hora de comprobarla. Como consecuencia, aún hoy contamos entre nuestras historias del teatro con capítulos dedicados al dramaturgo en los que se propaga, con infundada e inexplicable confianza, cierta esquivéz⁶ hacia la obra y el ingenio de un autor que concibió, como pude comprobar, una *variante* cómica del arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega.⁷

En otras ocasiones, su teatro queda enmarcado por la habitual y difundida catalogación de sus comedias establecida por Castro Leal⁸ y que tan poco se ajusta a la verdadera catalogación por géneros dramáticos que requiere el *corpus* de Alarcón una vez asumidas las características fundamentales de su dramaturgia.⁹ A su vez, se viene

⁴ Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo. Introducción de Alfonso Reyes, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1ª reimpresión), vol. I, p. 14.

⁵ Margarita Peña, *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. La obra de Juan Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica. Una bibliografía alarconiana*, México, Instituto Guerrerense de Cultura, 1992, pp. 39-145 y 315-386.

⁶ De él se dice:

dramaturgo mejicano, afincado en España. [...] Satírico contumaz de la sociedad que lo rodea, a quien dedica una veintena de comedias, difíciles y antipáticas. Cuando consiguió ser funcionario, se olvidó del teatro. *El tejedor de Segovia* [...], *La verdad sospechosa* [...], como la mayoría de sus textos, comienzan de forma casi chispeante, pero van derivando en sombríos dramas.

César Oliva / Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 212. O, por ejemplo: “es uno más de los dramaturgos seguidores de la fórmula de Lope”, “monotonía y lisura estética del teatro de Ruiz de Alarcón”... Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 281 y 284.

⁷ Vid. Lola Josa, «La “extrañeza” del teatro de Juan Ruiz de Alarcón: una cuestión cervantina», *II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro*, (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996). Edición a cargo de Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, pp. 153-167.

⁸ Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, México, Cuadernos Americanos, 1943, pp. 73-191.

⁹ Juan Ruiz de Alarcón editó veinte comedias de las veintiséis que se le atribuyen: ocho, en un primer volumen (Madrid, 1628) y doce en el segundo (Barcelona, 1634). La nueva catalogación por géneros dramáticos de todas ellas es la siguiente:

a sumar, con una sintomática y contumaz seguridad, la controvertida apropiación nacional que el teatro de Juan Ruiz de Alarcón ha soportando más como un lastre que no como generoso debate, sin tener en cuenta que la mexicanidad alarconiana fue un *falso problema* que Antonio Alatorre zanjó magistralmente con un contundente artículo en el que concluyó lo siguiente:

Nos encontramos, pues, no frente a un problema, sino frente a un *seudoproblema*. Lo que interesa en Alarcón no es tanto su calidad de mexicano –¿real?, ¿discutible?, ¿inexistente?–, sino sus valores intrínsecos como dramaturgo. ¿Qué importancia tiene que se le estudie en las historias de la literatura española al mismo tiempo que en las de la literatura mexicana? ¡Tanto mejor, si esos estudios nos iluminan los valores de un gran escritor! La biografía es un mero accidente.¹⁰

Y, precisamente, el debate sobre su mexicanidad, abierto por el propio Hartzenbush, ha hecho escribir lamentables páginas en las que se entremezclan las negativas a considerarlo como dramaturgo del Siglo de Oro español junto con insultos impropios de la crítica literaria. Mal que nos pese, estamos haciendo memoria de lo que escribió José Bergamín en relación a nuestro dramaturgo. Empieza con la consideración de que su “modernidad” no es, sino, “descenso temeroso de la prudencia”, y termina refiriendo lo que sigue:

El teatro, tan justamente vituperado por sus contemporáneos, del intruso Ruiz de Alarcón, se nos ofrece ya tocado[...]. Por falta de imaginación suicidaba al teatro lopista, aquel orangutanesco afán sedicente moralizador

Comedias de enredo: *La industria y la suerte* [ed. 1628]; *El semejante a sí mismo* [ed. 1628]; *Los favores del mundo* [ed. 1628].

Comedias de transición entre la comedia de enredo y la de carácter: *Todo es ventura* [ed. 1628]; *El desdichado en fingir* [ed. 1628]; *Mudarse por mejorarse* [ed. 1628].

Comedias de caracteres: *Las paredes oyen* [ed. 1628]; *La prueba de las promesas* [ed. 1634]; *Los empeños de un engaño* [ed. 1634]; *La verdad sospechosa* [ed. 1634]; *El examen de maridos* [ed. 1634].

Tragedia: *El dueño de las estrellas* [ed. 1634].

Dramas políticos: *Ganar amigos* [ed. 1634]; *La amistad castigada* [ed. 1634]; *Los pechos privilegiados* [ed. 1634].

Dramas de honor: *El tejedor de Segovia* [ed. 1634]; *La crueldad por el honor* [ed. 1634].

Drama teológico: *El Anticristo* [ed. 1634].

Comedia de magia: *La cueva de Salamanca* [ed. 1628].

Comedia mágico-religiosa: *La manganilla de Melilla* [ed. 1634].

Los títulos de las otras seis comedias que se le atribuyen son *Quien engaña más a quien*, *El tejedor de Segovia* (primera parte), *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, *No hay mal que por bien no venga* (*Don Domingo de don Blas*), *Quien mal anda mal acaba* y *Hazañas de don García Hurtado de Mendoza*, escrita por varios ingenios.

¹⁰ Antonio Alatorre, «Para la historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón», en *Critical essays on the live and work of Juan Ruiz de Alarcón*. Edición de James A. Parr, Madrid, Dos Continentes, 1972, p. 39.

que le inoculaba su falsificador mejicano [...]. El intruso Ruiz de Alarcón se hizo como el mono de imitación del teatro lopista: el horroroso mono, y así lo vieron en su siglo tan justamente: como deformador y deforme: desformado, desfigurado.¹¹

Willard F. King vino a justificar todos estos desaires por la “desviación” que seguían sus comedias de la “ruta espiritual marcada para siempre por el teatro de Lope”, un teatro –dice– esencialmente épico-lírico. Cualidad que podría explicar –prosigue– “que a los críticos enamorados de Lope [...] les cueste trabajo entender a fondo el teatro de Alarcón; les parece monótono y superficial, y sus moralizaciones les resultan [...] burguesas”.¹² En una reciente historia del teatro español cobra relieve la importancia de ese vislumbre que apuntó, justamente, King del Alarcón *reformista* y que, ya hace unos años, yo tuve la oportunidad de estudiar y demostrar ampliamente en mi libro sobre el dramaturgo.¹³ En él expliqué por qué y de qué manera la escritura dramática para Juan Ruiz de Alarcón empezó siendo un divertimento, sin más, y, progresivamente, se convirtió en un espléndido divertimento comprometido. La crítica lo ha considerado siempre un poeta dramático “extraño” porque, aun siguiendo los preceptos de la Comedia Nueva, en cuanto a la técnica constructiva se refiere, sus obras ofrecen una realidad teatral distinta a la creada por Lope de Vega y sus seguidores. Y es que Juan Ruiz de Alarcón, gracias a unos valores éticos y a un realismo crítico estéticamente muy definidos, resulta ser uno de aquellos autores que buscaban una sociedad distinta. En el caso de Alarcón, por creer en la política de la reformación con la que el gobierno del conde-duque de Olivares quería “sanear”,

¹¹ José Bergamín, *Mangas y capirotos. España en su laberinto teatral del siglo XVII*, Madrid, Plutarco, 1933, pp. 197-204. Hemos evitado transcribir pasajes mucho más inclementes. Pero atendamos ahora a otro tipo de afirmaciones que, junto a las que acabamos de ofrecer, nos ayudarán a terminar de calibrar entre qué criterios ha tenido que naufragar el teatro de Ruiz de Alarcón, ya que no sólo ha tenido que sufrir el rechazo de ser estudiado en España por considerarlo mejicano, sino que desde México en algún que otro estudio también se le han negado páginas por *nacionalizarlo* español. Valga como ejemplo Anderson Imbert quien, tras dedicarle dos páginas en su *Historia de la literatura hispanoamericana* declara: “Más espacio deberíamos darle a Alarcón, pero después de todo su teatro pertenece a España”, (México, Fondo de Cultura Económica, 1954), p. 97; o el caso de Ralph E. Warner en su reseña a la *Antología de la literatura mexicana* de Carlos Castillo, ya que su crítica a las páginas dedicadas al dramaturgo en esa antología gira en torno a la consideración de que son mero pretexto para “inflar” el volumen: “Alarcón is mexican, by birth and differs from him spanish contemporaries, yet no amount of rationalization can make his work a part of mexican literatura even to the extent that the writings of the spanish-born “conquistadores” can be considered”, *Hispanic Review*, XIII (1945), p. 363.

¹² Willard F. King, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, El Colegio de México, 1989, p. 227.

¹³ Lola Josa, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel, Reichenberger, 2002. Sin embargo, nada se menciona de mi trabajo en el capítulo dedicado a Ruiz de Alarcón en dicha historia del teatro español: Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols.; vol. I, pp.961-987.

social y políticamente, España. Es muy significativo que antes del reinado Felipe IV se hubiera sumado al proyecto de los reformadores que pretendían curar la decadencia de la corona española por considerarla fruto, esencialmente, de una decadencia moral. Por ello, él, el único dramaturgo, aprobó, con unas quintillas, el tratado reformista *Proverbios morales* (1618) de Cristóbal Pérez de Herrera, médico real y amigo de Ruiz de Alarcón; y por este motivo, también, creó la comedia de caracteres: subgénero cómico cuyos protagonistas son, no sólo personajes tipificados, según la Comedia Nueva (el galán, la dama, el criado, etc.), sino que son personajes dramáticos con la suficiente hondura psicológica como para definirse por alguno de los componentes específicos de su carácter. El mentiroso, el ambicioso, el racional y el virtuoso son los cuatro caracteres (sean damas o galanes) que mejor logra fijar, y de manera magistral, en su teatro. Un teatro que, además de entretener, aspira a levantar un espejo desde el escenario para que el público pueda reconocerse en sus virtudes y sus defectos.

Y a propósito de esa *oficialidad* dramática de la comedia de Lope, podríamos decir lo que Genette, que “el humor oficial es una contradicción en sus términos”.¹⁴ Por ello, cuando mejor se comprenden las sugerencias que nos hablan de un Alarcón moderno –como las de Rosario Castellanos en su magnífico trabajo–¹⁵ es al estudiar el modo con que el dramaturgo recrea sus obras en personajes, escenas e ideas de maestros admirados; es decir, al estudiar las intertextualidades que animan sus comedias, como un juego “lúcido y lúdico”, “intelectual y de divertimento” que conforma, en sí, el verdadero “humor”.¹⁶ Lo demostré a propósito de Séneca, Maquiavelo,¹⁷ Erasmo,¹⁸ Cervantes¹⁹ y Shakespeare.²⁰ Y esta porosidad entre anteriores

¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p 497.

¹⁵ Remitimos a uno de los estudios más precisos dedicados al respecto, el de Rosario Castellanos, «Juan Ruiz de Alarcón: Una mentalidad moderna», *Anuario de Letras*, 8 (1970), pp. 147-172. Castellanos, en este trabajo, parte de seis comedias alarconianas, muy bien escogidas –*La verdad sospechosa*, *El examen de maridos*, *Las paredes oyen*, *Mudarse por mejorarse*, *Los pechos privilegiados* y *El tejedor de Segovia*–, para defender, en este caso, vislumbres del nuevo siglo (el XVIII) en la tendencia a que sigue Alarcón a sostener el equilibrio entre libertad personal y cumplimiento del orden social.

¹⁶ Genette, *op. cit.*, p. 496.

¹⁷ Josa, *El arte dramático...*, pp. 59-92.

¹⁸ 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.

¹⁹ Lola Josa, «La “extrañeza” del teatro de Juan Ruiz de Alarcón: una cuestión cervantina»..., y, asimismo: Lola Josa, «*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.

obras y la suya, el superponerles una función nueva sin recurrir a las parodias dramáticas, es el camino que Alarcón escoge para relanzar textos con los que justificar su empeño en la creación de caracteres y, en consecuencia, su apuesta por un nuevo modo de entender la comedia.

2. NUEVAS CLAVES BIOGRÁFICAS

Antes de adentrarnos en las claves de su obra, es necesario ofrecer unos cuantos datos biográficos que, si bien, en su caso, se convierten en decisivos para comprender su devenir profesional, además, se han dado a conocer recientemente.²¹

El abuelo materno de Ruiz de Alarcón era de origen semita y, el paterno, era el cura de Albadalejo (en La Mancha) que tuvo al padre del dramaturgo con una esclava mora. Sin duda alguna, esta ascendencia tan variada y rica benefició el ideario alarconiano,²² pero, al mismo tiempo, le perjudicó, viniéndose a sumar a las limitaciones físicas que el dramaturgo sufría desde su nacimiento. Hacia 1540, sus abuelos llegaron a las Indias para trabajar en las minas de Taxco, o Teotlalco, en México, donde nació nuestro poeta. Los datos que se venían barajando hasta ahora para justificar fecha y lugar de nacimiento de Ruiz de Alarcón eran deducciones de unas declaraciones notariales que el propio dramaturgo hizo en la ciudad de México en 1580 ó 1581. Sin embargo, lo verdaderamente cierto es que se ha encontrado una fe de bautismo con fecha del 30 de diciembre de 1572 de un niño llamado Juan, nacido en el mineral de Tetelcingo, el actual Taxco, y que era hijo del matrimonio Pedro Ruiz de Alarcón y Leonor de Mendoza, los padres del poeta. Entre 1580 y 1581, la familia Ruiz de Alarcón y Mendoza se marchan a la ciudad de México, donde el joven dramaturgo estudiará. El resto es lo que ya sabemos: viajó a España por primera vez en 1600 para obtener su título de bachiller en cánones y leyes por la Universidad de Salamanca. Ocho años después, regresó a México y se licenció en leyes. Desempeñó

²⁰ Lola Josa, «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.

²¹ Margarita Peña, «Nuevos datos para la biografía 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.

²² Vid. Lola Josa, «*El Anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón...», pp. 65-77.

cargos en el Cabildo y en la Audiencia, y en 1613 volvió a España. En 1626 ocupa el puesto de relator en el Consejo de Indias hasta su muerte, en 1639.

3. CLAVES DESU DRAMATURGIA

3.1. La consecución de la comedia de caracteres

A lo largo de toda su producción teatral, de la primera a la última de sus comedias –a excepción de *La cueva de Salamanca*–,²³ existe una evolución progresiva en los protagonistas que va desde la dependencia de éstos a la voluntad divina, en concreto, a la de la diosa Fortuna –la diosa por excelencia de las comedias de enredo–, hasta la libertad de acción; una libertad fundamentada en la ausencia de temor al castigo de dicha diosa gracias a la confianza que los protagonistas han cobrado sobre sí mismos. La función de la divinidad en sus tres comedias de enredo se limita a poner a prueba la fortaleza moral del protagonista y, como resiste, los antagonistas sufren el castigo que sus engaños han provocado. Con *La industria y la suerte*, por ejemplo, complicando extremadamente la trama con múltiples enredos, Ruiz de Alarcón lo que consigue es censurar el engaño, el enredo, tanto el estructural o de género,²⁴ como el humano: finalidad última de su dramaturgia.²⁵ Y antes de llegar a *Las paredes oyen* –obra con que da por finalizada su práctica de la comedia de enredo–, Alarcón va frustrando los diferentes recursos con los que construyó *La industria y la suerte*, o lo que es lo mismo: va ridiculizando los recursos de la fórmula de la comedia de enredo. Si con *El semejante a sí mismo* castiga los fingimientos de identidad de los protagonistas en cuestiones de amor, ironizando sobre la falta de verosimilitud en tales situaciones dramáticas, en *Los favores del mundo* se descubre a un galán capaz de intentar imponerse con resolución ante el poder divino de Fortuna. Con *Todo es ventura* va un poco más allá, puesto que el protagonista llega a dominar las circunstancias y, por lo tanto, su suerte, a pesar de que lo consiga un tanto al azar, sin

²³ Lola Josa, «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.

²⁴ Rosa Navarro Durán, «Diseños análogos en comedias de Juan Ruiz de Alarcón», *Salina*, 15, pp. 93-98.

ser consciente del alcance de sus acciones. Con Arseno de *El desdichado en fingir*, la lucha contra la adversa fortuna consiste en un desafío que se gana mediante la constancia y la voluntad, por lo que *Mudarse por mejorarse* –aunque se inicie con un punto de vista irónico ante la debilidad del protagonista que lo empuja a ser tracista– puede finalizar con un García que rechaza definitivamente todo procedimiento que le brindaba la comedia de enredo: termina por asumir obligaciones y errores, y por reconducir la acción a través de un compromiso responsable con el resto de personajes.

Las paredes oyen, en cambio, es el colofón de todo este proceso, como ya hemos dicho anteriormente. En primer lugar, porque quien se casa con la dama es el galán más feo y pobre, pero, por otro lado, ha conseguido enamorarla gracias a un carácter madurado al calor de los errores de los anteriores galanes del resto de comedias. El rechazo a la industria, a la intriga y a todo lo que implique ser partícipe de una comedia de enredo lo eleva a un grado de dignidad humana que la dama no puede despreciar. El contrapunto al Juan de *Las paredes oyen* es el Juan de *La prueba de las promesas*. Éste, a diferencia de aquél, se condena porque recurre a la magia y al enredo dentro de la nueva comedia de caracteres creada por Ruiz de Alarcón, centrada en las causas que inducen a la acción a los personajes. Y son, precisamente, éstas las que hacen que los personajes empiecen a diferenciarse entre ellos por unos perfiles anímicos y morales propios tanto de la naturaleza humana como social del hombre: el mentiroso, el ambicioso, el traidor... Al Juan de *La prueba de las promesas*, además de la mentira, su egoísmo lo encierra en un proceso de enajenación del que no podrá salirse; situación que se aprovecha para anunciar lo que en *Los empeños de un engaño* se empieza a revelar: la crítica social; resultado, sin duda, de la profundización en los caracteres. Pero en este caso, lo que podría haber sido un drama de honor con que censurar las creencias y conductas sociales que hacen posible dicho género, se impide por la voluntad de unos personajes que así lo quieren. En cambio, nuestro dramaturgo aún experimentará más con el nuevo subgénero cómico que ha creado antes de atreverse con el drama y la tragedia.²⁶

La verdad sospechosa es la comedia de carácter más emblemática de su producción. García queda enmarcado en la comedia por su propio vicio de mentir, ya

²⁵ Lola Josa, «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.

²⁶ Lola Josa, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón...*, pp. 21-58

sea mediante unas técnicas alejadas de la mimesis, como por una profundización psicológica que lo justifica ante las reglas del decoro y de cualquier otra alteración de la verosimilitud. También en esta comedia, el dramaturgo siembra para sus futuras creaciones a través de los lúcidos parlamentos de Beltrán con los que amonesta a su hijo.²⁷ Por último, el cierre del ciclo de escritura de las comedias de caracteres lo hace con *El examen de maridos*, obra con que pone a prueba el fruto de todo este proceso evolutivo. El examen, en sí, lo es de diferentes caracteres que tendrán que justificarse para ser merecedores de la mano de Inés, y sólo podrán aprobar mediante la voluntad, la razón y la amistad: los requisitos obligados para cualquiera de los protagonistas de sus obras. Al mismo tiempo, Ruiz de Alarcón deja fijado para la escena un nuevo modo de crear un subgénero cómico capital para los comediógrafos europeos de la segunda mitad del siglo XVII.²⁸

3.2. Los dramas y la tragedia

Hasta aquí, Alarcón ha venido adiestrando los afectos del galán para pasar a someterlo a tensiones políticas, sociales e incluso religiosas. Y nada mejor para empezar a hacerlo que con *El dueño de las estrellas*, tragedia necesaria para salvaguardar la razón de Estado, el compromiso ideológico con un país y el libre 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 a 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.²⁹

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

²⁷ Lola Josa, «Hombres libres para el bien de la república», Instituto de Estudios Almerienses – Diputación de Almería, 2004, pp. 45-56.

²⁸ Lola Josa, «El tiempo en la comedia de caracteres de Juan Ruiz de Alarcón...», pp. 93-101.

²⁹ Lola Josa, «Hacia el pensamiento de Juan Ruiz de Alarcón», *Revista de Literatura*, LXIV, 128 (2002), pp. 413-435.

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 antihéroe por excelencia de todo el teatro alarconiano, puesto que su rebeldía ante su propia condición satánica aún lo hace más malo, 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.³⁰

3.3. La importancia de la razón

De todo lo dicho hasta aquí, se puede deducir que el protagonista del teatro alarconiano se consolida por lo esforzado de su voluntad para hacerse dueño de su propio destino. Asimismo, esta evolución del protagonista que acabamos de describir en los dos apartados anteriores y las huellas de lectura que hay en las comedias de Alarcón 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. Y ya argumentamos en un apartado anterior que 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 galán se irá concienciando de que sólo con “entereza y

³⁰ Lola Josa, «*El Anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón: de antihéroe bíblico a antihéroe metateatral...», pp. 65-77.

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) recalca en el teatro alarconiano hasta el extremo de cimentar todo su *corpus* dramático.³¹

4. FINAL

Juan Ruiz de Alarcón, como creador de la comedia de caracteres, se sitúa al frente del nuevo rumbo que toma la comedia europea a mediados del siglo XVII. No sólo Molière, sino también Ruiz de Alarcón tiene la voluntad de crear un teatro desmitificador, por lo que cabe considerar su comedia de caracteres como un avance más en la evolución del desenmascaramiento tanto del personaje dramático como de la sociedad. La influencia de Séneca y del programa político de reformación del conde-

duque de Olivares en el teatro alarconiano fueron decisivos para que el dramaturgo concibiera, desde el escenario español, un universo dramático que, si bien es deudor, técnicamente, de la Comedia Nueva de Lope de Vega, resulta toda una alternativa en lo que a los personajes se refiere, por conferirles relieve psicológico y profundidad humana en un momento en que la tipificación condicionaba sus acciones y palabras.

BIBLIOGRAFÍA

ALATORRE, Antonio, «Para la historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón», en *Critical essays on the live and work of Juan Ruiz de Alarcón*. Edición de James A. Parr, Madrid, Dos Continentes, 1972, pp. 11-43.

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.

³¹ Lola Josa, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón...*, pp. 79-87.

_____, «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.

_____, «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.

_____, «La prueba de las promesas de Juan Ruiz de Alarcón: el espacio de la ilusión y la ambición castigada», *Cuadernos de Teatro Clásico (nº 11)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, pp. 87-101.

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.

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo. Introducción de Alfonso Reyes, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1ª reimpresión), 3 vols.

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