

LOLA JOSA

El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón

Kassel, Reichenberg, 2002, 333 p.

Para realizar el análisis del «arte dramático de Ruiz de Alarcón», Lola Josa toma como *corpus* las veinte comedias editadas en 1628 en Madrid y en 1634 en Barcelona, de las que excluye *La cueva de Salamanca* y *La manganilla de Melilla*. Por una parte, lo novedoso de la propuesta que nos ofrece la autora radica en que, a partir de la evolución del carácter del galán, establece la evolución de la obra del dramaturgo y realiza una recatalogación por géneros del teatro de Alarcón que, al final del libro, nos presenta como «Nuevo índice propuesto para las comedias de Ruiz de Alarcón». Por otra parte, la autora hace hincapié en la relación que se establece entre el conde-duque de Olivares y el dramaturgo, y en la afinidad que éste reflejó en sus obras respecto a las reformas emprendidas por el valido.

Este último aspecto es el que Lola Josa aborda en el primer capítulo de su libro, centrándose especialmente en los años de 1621 a 1627 en que, con la llegada del conde-duque de Olivares, se emprende en España una época de «reformación» y «saneamiento» socio-político. Esos años, además de caracterizarse por una efervescencia política e intelectual en la Corte, coinciden con los años de maduración de la escritura de Ruiz de Alarcón. Éste, heredero del espíritu de los arbitristas del reinado de Felipe III, se preocupa por la moral pública de la «república» y adquiere un compromiso socio-político con el régimen olivarista. En Alarcón, como dice Lola Josa, «existe una armonía entre ética y estética, y sólo cuando la primera ya no tiene razón de ser ante el desmoronamiento de la reforma de Olivares [...] es cuando el escepticismo y la desilusión se apoderan de su pluma» (p. 7). Una de las obras que mejor refleja el reformismo es la tragedia *El dueño de las estrellas* (1620-1623), cuyo héroe trágico, Licurgo, es el modelo del nuevo tipo de galán propuesto por Alarcón. A continuación, se analiza el compromiso intelectual del dramaturgo y se recalca la preferencia y el gusto por la filosofía estoica o neo-estoica por parte tanto del valido como del dramaturgo. Dicha doctrina, «madre intelectual del gobierno de



Olivares» (p. 17), de la que destaca la importancia concedida a la razón, queda reflejada en diversos recursos de la escritura dramática de Alarcón, como son: la agrupación de personajes según su inclinación moral —tracistas y embusteros frente a modelos de moral estoica —, los desenlaces cuya clave no ha sido la intervención de una divinidad sino la voluntad de los propios personajes y la aplicación de la razón y justicia humana, la utilización de estructuras paralelas que ponen de relieve la tensión entre dobles fuerzas, etc.

En el segundo capítulo, Lola Josa nos muestra el paralelismo existente entre el pensamiento de Olivares (hombre de estado), el padre Juan de Mariana (historiador) y Ruiz de Alarcón (dramaturgo), y cómo este último utiliza los textos del historiador en sus obras dramáticas para ponerlos al servicio de la reforma ideada por Olivares respecto a la figura del rey. En este apartado se establece la diferencia entre el «rey-planeta» y el «humano-rey»: dos posibilidades dramáticas. El primer término haría referencia a la concepción divina que se tenía del rey en el Siglo de Oro y que quedó reflejada muchas veces en el teatro, mientras que el segundo alude a la dimensión humana del monarca. En las obras de Alarcón destaca el papel otorgado a la figura del valido, ya que éste, a través de su actuación y sus renunciaciones, es el único que puede hacer ver al monarca su dimensión humana. De esta manera, el valido enseña a su señor cómo controlar sus pasiones para poder conciliar en una misma persona las dos dimensiones que lo forman: la de hombre y la de rey; es decir, la de «humano-rey» y la de «rey-planeta». A continuación la autora estudia cómo se refleja esta concepción en cinco de las obras de Alarcón y analiza el comportamiento de los reyes o tiranos y los validos en *Los favores del mundo*, *El dueño de las estrellas*, *Ganar amigos*, *La amistad castigada* y *Los pechos privilegiados*.

En el siguiente capítulo Lola Josa adelanta que una de las características que configuran la evolución del héroe alarconiano es el descubrimiento que éste hace de su propia voluntad, cuya puesta en práctica le lleva a hacerse dueño de su propio destino. El valor de este descubrimiento se refleja en la diferencia que existe entre las comedias de enredo (comedias de enredo *casuales*), cuyos personajes están sujetos al azar y al capricho de la Fortuna o de la voluntad divina, y las comedias de caracteres (comedias de enredo *consecuentes*), en las que el héroe es quien fija su propio destino gracias al ejercicio de la voluntad estoica. Por una parte se evidencia que en todas las obras de Alarcón está presente la filosofía estoica y, por otra, la autora aventura que Alarcón también debe mucho a Maquiavelo en lo que se refiere a la «razón de estado» y a la «virtud» política (p. 87).

En el capítulo cuarto se hace referencia a que el teatro de Alarcón fue considerado por sus contemporáneos como «extraño» o «novedoso», ya que se apartaba del modelo propuesto por Lope y aunaba el *docere* al *delectare*. Lola Josa señala que Alarcón utilizó para acercarse al vulgo algunas de las técnicas que Lope

propuso en su *Arte nuevo*, pero con «una motivación reformadora: escenificar vicios, errores y destinos malogrados, en pro de una deseada enseñanza» (p. 95). Esta línea que sigue Alarcón es, según la autora, el fruto de la reinterpretación que se hizo de la *Poética* de Aristóteles y de la influencia de Séneca y Horacio, que llevaron al nacimiento de un héroe trágico culpable susceptible de recibir su correspondiente castigo. La extrañeza del teatro de Alarcón se basaba en el tratamiento que le daba a los personajes —concretamente al galán, a algunos de los criados y a dos de las damas—, ya que el dramaturgo buscaba detrás de la «mascara» de los tipos la originalidad y el carácter individual del personaje. Para Lola Josa, en Alarcón permanece latente el humanismo del siglo XVI y una concepción antropocentrista, y por eso sus personajes son «la piedra angular de su universo dramático» (p. 106).

El capítulo quinto, el más extenso del libro, se subdivide en ocho apartados —cada uno de ellos dedicado a un género distinto, según la clasificación que Lola Josa ofrece en el apéndice final—, donde la autora explica pormenorizadamente la evolución del galán en la obra de Alarcón. Nuestro dramaturgo experimenta con el galán tipo de las comedias de enredo dotándolo poco a poco de su propio «carácter» hasta convertirlo en el galán héroe de la tragedia, de los dramas políticos y del honor que ha ganado en introspección individual y compromiso social.

Después de ese análisis detallado, Lola Josa se detiene en estudiar la figura de las damas y los criados alarconianos, destacando —igual que en el galán— que se alejan del modelo tipo para cobrar rasgos que los individualizan. En el caso de las damas, primero la autora resalta que éstas asumen el peso de su responsabilidad en las decisiones que toman ateniéndose a la razón y no al gusto y, después, analiza los casos de Inés de *El examen de maridos* y de Soffa de *El anticristo*. Respecto a la figura del donaire alarconiana, tras demostrar que tiene mucho de común con el gracioso tradicional, señala su originalidad respecto a éste. Ésta consiste en que Alarcón diferencia entre «gracioso» y «criado-amigo», dándoles a cada uno de ellos una función distinta. «Al gracioso lo talla según la práctica y el gusto que imponía la Comedia Nueva; su criado, en cambio, es un firme y original carácter como lo es el de su galán-héroe: es el criado-amigo [...]» (p. 295).

Por último, la autora incluye como apéndice el «Nuevo índice propuesto para las comedias de Ruiz de Alarcón». Critica la clasificación de las obras de Alarcón ofrecida por Castro y Leal, dada la falta de un criterio fijo de análisis que separe de manera coherente, precisa e inconfundible una obra de otra, y propone como criterio más válido para el estudio de la intención dramática alarconiana la evolución de la madurez del carácter del héroe. La validez de este criterio queda corroborada y justificada posteriormente al comprobar que, una vez catalogadas las obras siguiendo esta norma, dicha reorganización coincide con la evolución cronológica.



A parte de alguna errata, que a un lector exigente puede molestar, destaca la buena organización del libro y un estilo que hace fácil la comprensión de la tesis que defiende la autora, combinando en todo momento las partes más teóricas con su aplicación práctica en los textos dramáticos.

MIRIAM CIVERA ARJONA
Universitat de València