

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 4 (1992)

Artikel: Vicisitudes del privado en dos comedias de Ruiz de Alarcón
Autor: Concha, Jaime
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840925>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VICISITUDES DEL PRIVADO EN DOS COMEDIAS DE RUIZ DE ALARCÓN

Jaime CONCHA
University of California

En 1634 el dramaturgo novohispano Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639) publica la *Segunda* (y última) *Parte* de sus comedias, la mayoría de las cuales debió de ser compuesta alrededor de 1620, poco antes, poco después. Hace ya veintiún años que volvió de México, tierra donde nació, para instalarse definitivamente en la metrópoli; hace quizás unos ocho años que dejó de escribir para el teatro, al obtener el codiciado cargo (interino, en un comienzo) de relator del Consejo de Indias, gracias al apoyo de su mecenas, el Duque de Medina de las Torres; está a cinco años exactos de su muerte. Estas fechas, esos años recogen con indiferencia los hitos en la vida de uno de los tantos ingenios que pueblan el Siglo de Oro español. En su destino y en su obra dramática, Alarcón vive la curva de la decadencia imperial, situándose en la cúspide postrera de una bajamar que tendrá pronto su inflexión simbólica en 1648. Su período más fecundo coincide con el «aumento» social y político del Conde-Duque de Olivares, cuyo condiscípulo fue en Salamanca durante el primer lustro del siglo; y su muerte va a transcurrir cuando la Corona se vea fatalmente atrapada en el laberinto europeo de la Guerra de Treinta Años.

En algunas personalidades de ese tiempo la conciencia del declinar se exacerba. «Se va todo a fondo», escribe en 1625 el Conde de Gondomar, uno de los pocos estadistas —junto a Quevedo y al mismo Olivares, tal vez— que ve con ojo certero y aquilino los peligros que amenazan al reino¹. La imagen es doblemente apropiada, en cuanto alude a la situación de la nave del Estado y porque su percepción del naufragio cuadra bien con una inmensa talasocracia que ha dominado el mundo de mar a mar y que se hunde ahora ante nuevos poderes que ya se alzan en el horizonte: los poderes marítimos de Holanda, primero, e Inglaterra después.

Las dos primeras comedias que abren aquella *Segunda Parte* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634) son bastante similares. *El dueño de las estrellas* y *La amistad castigada* tienen como figura principal la del privado o valido y como tema común los avatares de la privanza. Si se tiene en cuenta que el autor, en la *Primera Parte* de sus obras (Madrid, Juan González, 1628), había dado el lugar inicial a una especie de retrato genealógico suyo (*Los favores del mundo* representa una *apologia pro domo sua* en sentido literal, al dramatizar los orígenes de su linaje en el castillo de Alarcón, provincia de Cuenca), se debería dar un justo realce al hecho de que su segunda colección se inaugure con dos comedias políticas sobre el privado y la privanza. Es como si al pasado remoto del abolengo se sumara ahora el desideratum social del valido, como ideal máximo de ascenso y de promoción en el ámbito de la monarquía. Microcosmos nobiliario y macrocosmos político se ensamblan aquí; reconquista y actualidad se complementan. Que el asunto interesaba seriamente a Alarcón es claro, pues a él dedicó una buena porción de sus comedias, casi todas concentradas en la segunda serie de su producción teatral. *Ganar amigos* y *Los pechos privilegiados* son, en esta conexión, otras de sus piezas relevantes. Todas ellas, más una que otra donde el tema es apenas esbozado, muestran hasta qué punto la pareja monarca-privado era un círculo mágico que encendía la imaginación del dramaturgo y de su época².

Hay, naturalmente, aspectos coyunturales. La crisis arrecia, y nadie puede escapar a sus efectos. La transición de Felipe III a Felipe IV en marzo de 1621, esos días inquietantes que historia Quevedo en sus *Grandes Anales*, se grabarán con fuerza en el espíritu de los contemporáneos, alarmándolos hondamente. La caída vertiginosa del favorito Rodrigo Calderón; antes, desde 1618 por lo menos, el desmantelamiento del equipo de Lerma y, más tarde, de los miembros del *entourage* del rey (el conde de Villamediana), darán una concreción ejemplar a los azares de la fortuna y al mito ovidiano de Faetón³. Obviamente, no se trata de una coyuntura de cambio social, sino de un recambio en las fracciones dominantes, en el cual tienen peso los intereses regionales de la nobleza y la política internacional de la Corona. Este panorama de superficie caótica está casi siempre presente en los dramas de Alarcón, donde la figura del consejero real se yergue cual criatura arquetípica en que fulgura la magia de las expectativas sociales —y de la catástrofe que a veces las sella con colofón de desgracia.

Las similitudes entre *El dueño...* y *La amistad...*, en cuyo detalle he de entrar en seguida, son tan numerosas y decisivas, que es posible estu-

diarlas como mitades complementarias que guardan entre sí una relación de correspondencia disímétrica. En efecto, y para subrayar la sugerencia, es lícito ver en *La amistad castigada* una imagen espectral de *El dueño de las estrellas*; lo cual implica que sus elementos y la distribución de ellos sean los mismos pero que, al estar polarizados, reciban una determinada orientación espacial, impidiendo que haya superposición completa de una pieza sobre otra⁴. De ahí que, teniendo esto en cuenta y dados los límites a que me ciño en esta ocasión, me interese, en primer lugar, describir la afinidad estructural de ambas comedias; proyectaré, luego, los resultados de esta exploración preliminar sobre *El dueño de las estrellas* (foco principal de mi trabajo) para comprender sus muchas tensiones internas, no viéndolas como cabos sueltos de una obra supuestamente informe (así se la ha tratado a menudo), sino como fuentes de un real dinamismo y conflictividad dramáticos; finalmente, de un modo brevísimo, concluiré precisando el alcance de la figura privilegiada, problemática y trágica del privado. Privilegiada, ella lo es en la medida en que constituye el ápice de la jerarquía social, la elevación hiperbólica hacia la luz y la intimidad del monarca; problemática, lo es también en cuanto pone al descubierto los dilemas entre un Yo soberano y la esfera de lo público, sobre todo de una administración que no puede hacerse plenamente impersonal o suprapersonal: Palacio versus Estado, en suma; y trágica no lo es menos, si contemplamos los desenlaces concretos de los textos teatrales: en uno, el privado se suicida en presencia del rey; en otro, el rey debe salir al destierro, destronado por su consejero y por sus súbditos. Suicidio, destierro: dos imágenes disímétricas de una misma relación, que sirve de eje y de contradicción fundamental en un subconjunto escénico que paso, ahora mismo, a delinean.

La ambientación geográfica de ambas comedias es perfectamente simétrica. Las dos son comedias mediterráneas; las dos son, también, comedias insulares. En contraste con el Madrid contemporáneo de *La verdad sospechosa* o la Sevilla medieval de *Ganar amigos* o el breve excuso americano de *El semejante a sí mismo*, etc., *El dueño de las estrellas* ocurre en Creta y *La amistad castigada*, en el reino de Sicilia. Es como si, para estas comedias políticas y de reflexión sobre los problemas de la república, Alarcón hubiera elegido cuidadosamente las tierras de un repertorio clásico, que provocaran de inmediato asociaciones con ciudades ideales, despertando los anhelos de justicia, de orden y de paz que un buen sistema de gobierno tendría que satisfacer. Monarquía y tiranía se exploran por igual. Plutarco y Platón están, desde luego, detrás de este aparato mental y constituyen sus fuentes más

perceptibles. A Platón se lo menciona explícitamente en *La amistad*⁵; y en la otra comedia la vida de Licurgo es el modelo legendario que se sigue más de cerca (ver más abajo).

La simetría se ve reforzada por uno de los motivos secundarios de la intriga. El rey de Creta ha prometido su mano a la princesa de Atenas; el tirano de Sicilia se ha comprometido con una princesa de Cartago. Pretexto o causa real, esta es la común «razón de Estado» que explica las circunstancias en que se da el deseo amoroso, mostrando con ironía el capricho que guía a ambos soberanos. Que el «gusto», lo más opuesto a la razón y a la ley, tome allí el ropaje de la «razón de Estado» es algo que habla por sí mismo de los dilemas que ya comentábamos a entrever. Por el momento, baste con señalar que el díptico tiende a acrecentar el equilibrio geográfico: de isla a costa (desde Creta a Atenas, de Sicilia al norte de África) surgen dos lados más en un armonioso paralelogramo de fuerzas.

Sin embargo, en esta aparente simetría tan minuciosamente trazada, hay un factor que desequilibra la relación. Creta es, ciertamente, la isla de la justicia por antonomasia, el reino de Minos y de *Las Leyes* platónicas; pero, para un «monstruo de Indias» como fue Alarcón⁶, es también el sitio cuyo secreto centro es el laberinto y cuyo personaje obsesionante no es otro que el Minotauro. En *El dueño de las estrellas*, el vínculo con Atenas preserva el recuerdo de la aventura de Teseo, pues su nombre se consigna en el texto⁷; y los chistes sobre los cuernos del rústico Coridón (*OC*, II, p. 23; Act. I, esc. VII), broma a menudo empleada por Alarcón con un signo similar, dan la franja cómica de algo que es un substrato muy pregnante en su universo imaginario. Isla de la justicia, Creta es igualmente espacio del laberinto y de cuevas legendarias —geografía invisible del monstruo: lugar de la utopía y de la fatalidad a la vez⁸.

En una medida menor, ambas comedias poseen una común superestructura astral. El rasgo no es infrecuente en Alarcón. Los lectores han de recordar, acaso, la extensa alegoría satírica que desarrolla el gracioso Tristán en el Acto primero de *La verdad sospechosa*. Allí, término a término, se ponen en correlación diversos tipos de astros con las diversas condiciones femeninas existentes en la corte madrileña (*OC*, II, pp. 388 ss; Act. I, esc. III). En lo que a *El dueño...* respecta, la apertura solar otorga a la tragicomedia una inmensa solemnidad inicial, al par que permite ilustrar dos cosas: primero, la propaganda en torno al rey-planeta (Felipe Cuarto, «cuarto cielo», etc.) que se formula y se pone en práctica durante el gobierno de Olivares⁹; segundo, el oráculo subterráneo de

Apolo, que contribuye a unificar vívidamente el cosmos espiritual de la pieza. Así, una compacta unidad viene a presidir el ámbito en que lo insular, lo solar y lo subterráneo entrecruzan e intercambian sus valores.

Esta lógica imaginaria se proseguirá cuando la protagonista asocie su nombre al tiempo nocturno:

A la mitad ha llegado
de su curso tenebroso
la noche negra: al reposo
rinde, Diana, el cuidado.

(OC, II, p. 28; Act. I, esc. XI)

Sol y noche, Apolo y Diana se trasladan, en *La amistad castigada*, al par onomástico de Aurora y Diana, las dos damas principales de la obra. Nueva, leve asimetría contra un trasfondo substancialmente idéntico.

Hay algo más: en ambas obras se impone un régimen de disfraces, una especie de ficción interior al escenario. En el primer Acto de *El dueño de las estrellas*, ello abunda y permite el despliegue de uno de los motivos iniciales, la búsqueda y hallazgo del legislador Licurgo. Varios de los personajes figuran allí disfrazados: Licurgo, príncipe espartano, es el aldeano Lacón; Severo, viejo y leal consejero que ha venido tras él, aparece como un simple mercader; los criados mudan de identidad (Danteo es Telamón), en una suerte de puzzle dramático en que los nombres se asocian fonéticamente y, más curiosamente, tienden a superponerse (Telamón, Teón, Telemo; Lidor, Polidoro, etc.). De hecho, el oasis aldeano en una comedia esencialmente cortesana —lo que N. Salomón no dejó de destacar como algo excepcional en el teatro alarconiano¹⁰— lleva intención deliberada en el esquema de la obra, pues echa luz sobre el *hinterland* agrario del reino que se busca perfeccionar. Allí hace su voluntad una juventud nobiliaria que todo lo atropella, ofendiendo y ultrajando por doquier. Teón, hijo de Severo y hermano de Diana, actúa casi de la misma manera que Tirso critica en *El burlador de Sevilla*.

Por su parte, en *La amistad castigada* la ficción consiste en el acuerdo a que llegan el rey Dionisio y su privado Dion para descubrir la deslealtad potencial de algunos súbditos, haciendo creer en una inminente conspiración. Esta «cautela» sirve al rey en un comienzo, ya que le permite impedir o postergar el casamiento de Aurora, pero terminará convirtiéndolo en víctima de sus propias redes. La ficción de la conjura coadyuva, así, a desatar una rebelión verdadera que pondrá al tirano camino hacia el exilio.

Más interesante que lo anterior es, con todo, la repartición de los roles en las comedias que comento. Hay en ambas una proliferación de privados —lo que también ocurre, por ejemplo, en *Los pechos privilegiados*, donde en abigarrada fortuna se disputan el favor del rey el viejo conde don Melendo, el desgraciado Rodrigo de Villagómez y el ascendente e inescrupuloso Ramiro. La misma vorágine competitiva predomina acá, en donde se llega a aludir a generaciones que suben y bajan en la gran rueda del azar¹¹. La gama de privados no es menor: Palante, lisonjero (el *kólax* de la Antigüedad), adulsa y espolea los caprichos del rey; el digno Severo, que todo lo emprende en beneficio del reino y de su señor, defiende con prudencia su honor; Licurgo, en fin, a todos los excede, pues es el consejero y legislador por excelencia. Esto en *El dueño...* En *La amistad...* las fuerzas en pugna se reparten entre Dion, equivalente a Severo por su carácter y status, y Filipo, quien curiosamente lleva el nombre del rey de España, como invirtiendo una relación básicamente asimétrica —un Palante con más poder, pues compite con el rey por los favores de Aurora. A lo largo de la comedia, se advierte que Ricardo, noble y leal a su príncipe, es ya un criado virtual y será posiblemente el favorito de Dion una vez que éste haya sido coronado. En esta multiplicación de privados que se agolpan en el pecho y ante la mirada del rey, vemos un nudo de rivalidad y tensiones que marca la situación de la pri- vanza con un sello pugnaz y competitivo. El rey lo sabe y abusa de ello:

No en vano en mi corazón
el lugar primero tiene
tu amistad

(*OC*, II, p. 87; Act. III, esc. XX),

dice a Palante, cuando ya ha otorgado a Licurgo el rango de valido. Filipo, más diplomático, hace por su parte un distingo oportuno:

Yo soy
Filipo, del rey criado,
si valido, no privado;
porque a vuestro padre soy
solamente este lugar.

(*OC*, II, p. 119, I, x)

Por último, el eje de la intriga discurre paralelamente en las dos piezas. Esto no es nuevo, pues en casi todas las comedias del Siglo de Oro, el imán es siempre el aposento de la dama. Para el caballero o para el

rey, todo es periferia en el escenario: calle, reja, ventanas son sólo antecámara en la consumación del deseo amoroso. Por ello, aquí como en tantas cosas, Don Juan supera e hiperboliza el tropismo masculino. Carácter hondamente metateatral, no busca entrar en las recámaras de la dama, sino que, cuando se enciende la noche del escenario, viene ya de vuelta, viene saliendo de allí. «Flor de la caballería», habría que decir parodiando a Tirso¹², pues, aunque rebelde nostálgico del amor cortés, ya no es más, ha dejado de ser caballero andante. Es un caballero «desandante», que desanda lo andado por tantos en las medianoches del vivir sexual.

En el interior de *El dueño de las estrellas*, hay un duplicado que es digno de interés. Veremos en el próximo apartado que dúplicas y dobletes son un rasgo característico de la pieza. Al fin del Acto I la dama detiene el ímpetu del rey poniendo una espada de por medio. «Diana, con una espada desnuda», reza la acotación. (*Honne soit ...!*) Y en seguida: «Pone la guarnición de la espada en el suelo, y la punta al pecho» (*OC*, II, p. 34; Act. I, esc. XVI). La escena anuncia, plástica y materialmente, el desenlace trágico de la obra, en la medida en que, más tarde, será Licurgo quien use la espada contra sí mismo para zanjar el conflicto abierto entre su honor personal y su lealtad hacia el rey. «Saca la espada», «Arrójase sobre la espada, y cae muerto», se acota ahora (*OC*, II, pp. 94 y 96; Act. III, esc. XXIX). La espada, que inhibe en el primer Acto, se hace en el tercero agresiva y autohomicida.

Ahora bien, si yuxtaponemos borde con borde las dos arquitecturas en estudio, surge un dato singular. *La amistad castigada* termina con la mujer defendiéndose en la misma actitud: «Aurora, con una espada» (*OC*, II, p. 175; Act. III, esc. XVIII). Pleguemos las dos comedias: sus extremos parecen coincidir. El Acto I de una y el Acto III de la otra nos entregan la misma imagen — el gesto de dos ultramatronas que tienen a raya al tirano. No obstante, si pensamos en los desenlaces propiamente tales, en los respectivos Actos terceros, la congruencia se esfuma. Esta lla, por el contrario, una disimetría en que dos imágenes no intercambiables se enfrentan: la de una mujer en trance de defenderse, la de Licurgo en trance de darse muerte.

No deja de sorprender que, dentro de una bibliografía relativamente abundante sobre el teatro de Alarcón, *El dueño de las estrellas* haya recibido una atención mínima de parte de los estudiosos. Hasta donde conozco, sólo unas cuantas líneas muy sugerentes y un par de observaciones medulares se han dedicado a la comedia. Las primeras pertenecen a la tirsista norteamericana Ruth Lee Kennedy y vinculan sin lugar a du-

das *El dueño...* con los inicios de la carrera de Olivares; las segundas, del hispanista francés Jean Vilar, se refieren a las recomendaciones de Licurgo en el marco del arbitrismo social y económico de la época. En lo que resta de este trabajo, tendré en cuenta estas dos contribuciones¹³.

Licurgo se nos presenta como un personaje dotado de gran espesor dramático, rasgo poco frecuente en las comedias del Siglo de Oro que, por su simpática y fascinante convencionalidad y en virtud de la índole estamental de sus figuras, casi nunca se rigen por los criterios de una psicología moderna. Es esta densidad excepcional del personaje la que lleva al autor a multiplicar los motivos dramáticos, cosa que muchos críticos han considerado excesiva (Lista y Castro Leal, especialmente). Varios de aquellos motivos se toman o son reelaboración del relato plutarquiano¹⁴.

El viaje a Creta, el ser tutor de un sobrino de sangre real, los decretos contra el lujo y, finalmente, el extraño suicidio, son todos hechos y episodios que se inspiran en Plutarco. Es digno de notarse cómo Alarcón transforma el incidente con Alcandro, haciendo del agravio con una vara (*té baktería*) un suceso que se bifurca en el bofetón de Teón y en la venganza —esta, sí, con una vara o bastón por parte de Licurgo. En la metamorfosis del altercado hay una lógica de compensación. La actitud generosa y de perdón de Licurgo contrasta con la sed de venganza, a todas luces desmedida, del personaje alarconiano. Dos éticas se oponen aquí, excluyéndose mutuamente: la moral de Plutarco, ligada a la filosofía del platonismo medio y que se remonta, en último término, al sentimiento pre cristiano del *Critón* (49 bc); y un ethos nobiliario exacerbado que, en el caso de Alarcón, suele alcanzar una extrema intensidad inconsciente (véase su tematización del agravio en *Los favores del mundo, La industria y la suerte* y otras comedias suyas). Para reencauzar esta excesiva energía, el escritor se ve obligado a atribuir a Licurgo una actitud caritativa ante los criados de Teón. No deben ser castigados por algo de que no tienen culpa, es la justificación del ofendido. Y para concluir ya con estas numerosas huellas plutarquianas, ¿no es probable que las escenas campesinas de la pieza provengan de este hermoso pasaje del moralista antiguo?: «Refiérese que mucho más adelante, volviendo él mismo de un viaje al país, en tiempo en que acababa de hacerse la siega, al ver las parvas emparejadas e iguales, sonriéndose había dicho a los que allí se hallaban: “Toda la Laconia parece que es de unos hermanos que acaban de hacer sus particiones”»¹⁵.

Hay algo áureo en estos frutos del trabajo campesino, algo que brilla con los reflejos de una imposible Edad de Oro, por encima y en contraste con el dinero y el lujo de que Licurgo renegara.

Antes del término sangriento de su vida, podemos distinguir en el desarrollo dramático del personaje su prehistoria espartana, su disfraz como aldeano, su designación como privado del rey de Creta, su ulterior enamoramiento de Diana y las medidas legislativas que propone en beneficio del reino. Veremos brevemente cada uno de estos aspectos.

Licurgo relata sus orígenes y su obra en Esparta en un extenso parlamento del Acto segundo (esc. II). Además de mencionar su condición de segundón y la consulta al oráculo de Febo (que duplica, también aquí, el oráculo inicial), Licurgo comunica al rey lo que es el núcleo vital y mortal de la peripecia dramática:

Que es bien que sepáis, señor
(si los futuros sucesos
alcanza por las estrellas
el humano entendimiento),
que pronostican las mías
que he de verme en tanto aprieto
con un rey, que yo a las suyas,
o él quede a mis manos muerto.

(OC, II, p. 46)

Así, con un hipérbaton que enlaza significativamente los destinos del rey y su privado, se subraya el título de la comedia, cuyo elemento astrológico marca con nitidez la gravedad del conflicto. La atmósfera solar del comienzo y la ambientación nocturna subsiguiente dan paso ahora a esta determinación superior de las estrellas, que sólo habrá de resolverse en la brutal paradoja del suicidio. Es extrañísimo que éste no aparezca en *El dueño...* como signo de un reprobable paganismo (aunque Clemente, el padre apostólico, y San Agustín manifiesten una tibia comprensión para con Licurgo, no dejan en definitiva de condenarlo), sino que se lo haga compatible con dos pilares centrales de la ortodoxia religiosa y social de la época: la tesis del libre albedrío y la total subordinación al rey. Al no dar muerte al rey y al no dejar que éste lo mate a él, Licurgo escapa libre y voluntariamente a lo prescrito por los hados; y con la abolición de su propia persona rinde un último homenaje a la institución de la monarquía. ¿Vías inescrutables de un libre albedrío que se convierte en dogma fatal, y de un élan nobiliario que termina a los pies de un ciego ultramonarquismo? Sea de ello lo que fuere, no cabe duda

que Alarcón plasma las contradicciones ideológicas de su tiempo en este monumento paradójico a la vida y a la muerte de Licurgo.

Tras los ropajes aldeanos de Lacón, la identidad de Licurgo queda al descubierto cuando Severo exhibe ante él espadas, libros y otras mercaderías. El de Esparta tienta las primeras, y mira y admira a los segundos. Las acotaciones, también aquí muy precisas: «Toma una espada y tíéntala», «Licurgo mira libros» (*OC*, II, pp. 25-26; Act. I, esc. IX y X), proponen una bifurcación sensorial que nos obliga a ver como complementarios esos dos objetos, en conformidad con el tópico de las armas y las letras. Luego de dejar caer el nombre de Solón para suscitar la emulación de Licurgo, Severo observa para sí:

Y con pasión natural inclinación
a letras y armas mostráis?

(*OC*, II, p. 27)

Tópico que, como se sabe, atraviesa toda la comedia española, desde las primeras piezas de Lope (las escritas en la penúltima década del siglo XVI; cf., entre otras, *Hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*), y responde a dificultades objetivas de inserción de los letrados en una sociedad estamental regida por los criterios del nacimiento y de la sangre¹⁶. Por otro lado, al mencionar el nombre de Solón, Alarcón está llevando a la práctica un aspecto inherente a la comedia desde sus mismos orígenes, cual es el de un programa educativo para un público culturalmente heterogéneo. A un público en su mayoría semiletrado, cuando no francamente analfabeto, Lope —burla burlando— le enseña mitología, retórica, historia sagrada y otras lindezas elementales del saber de la época. Alarcón hace lo mismo con rudimentos muy sencillos de la historia del derecho antiguo. La letra con versos entra, parece ser la consigna pedagógica de estos notables comediógrafos del Diecisiete.

Al situar a Licurgo como protagonista de su drama y proferir de paso el nombre de Solón, Alarcón da cabida a un nuevo dilema, ahora en el plano de lo jurídico. Formado en Salamanca en las tradiciones del derecho romano y del derecho canónico; visto por casi toda la crítica que se ha ocupado de él como un paradigma de dramaturgo-letrado, Alarcón, sin embargo, elige realzar figuras más tempranas en la evolución del derecho que representan una concepción consuetudinaria, previa y más primitiva que los sistemas formalizados y ramificados que se manifiestan con posterioridad. Hay algo levemente anti-legal en esta mentalidad jurídica o, más bien, un cansancio y un rechazo implícito a la proliferación

ción de las leyes escritas. La utopía, aquí también como en Platón (claro, el Platón de *La República*, no el de *Las Leyes*), consiste en que el buen gobierno se exprese en fórmulas mínimas y esenciales que escapen al fárrago por el que se filtrarán abogados, leguleyos y tinterillos. Solón, uno de los siete sabios; Licurgo, fundador legendario de una ciudad, parecen situarse en un momento áureo de revelación de lo Justo, más allá de la expansión de un Estado administrativo que amenaza invadirlo todo con papeles, expedientes y memoriales. De ahí que estas nuevas leyes de Licurgo se acerquen al apotegma, a una sabiduría gnómica que busca grabar y encapsular ciertas verdades de valor permanente. Son el decir que corresponde a un sabio (p. 47, v. 1174).

En plena conformidad con esto, el privado es muchas veces, y debe ser en principio, tutor del rey a quien sirve. Severo lo ha sido del de Creta, Dion a su vez del de Sicilia. Además de infante de sangre real, Licurgo fue en Esparta tutor de su sobrino. El viejo conde don Melendo se precia con orgullo en *Los pechos privilegiados*:

Pues yo he sido de su Alteza
a yo, tutor y privado

(*OC*, II, p. 663; Act. I, esc. I),

en una serie progresiva que acentúa las raíces naturales del privado ideal. Es esta «naturalización» del cargo la que permite evitar una designación aleatoria, pero a su vez saca a luz las dificultades latentes para concebir un puesto ministerial en términos técnicos y específicos. En vez de mirar al privado como a alguien externo e independiente del palacio, Alarcón lo empareja allí, «deduciéndolo», en cierto sentido, del seno de la monarquía y del círculo regio. Es una faz más del monarca, lo que se expresa bien cuando, de un modo muy plástico, se haga a rey y privado miembros de un único organismo o aspectos de una misma persona (*OC*, II, p. 42; Act. II, esc. II). El tradicionalismo no puede ser más notorio en este letrado a quien le resulta imposible concebir al Estado como entidad trascendente; y, sin embargo, este mismo letrado no dejó de pensar con sagacidad en los problemas políticos que acarreaba a la monarquía peninsular el dominio del Nuevo Mundo americano¹⁷.

En la designación del privado vale la pena destacar dos puntos. En primer término, el rey formula varios ideales que, en la medida en que descansan en valores de monarquismo, honor y servicio del vasallo y en que insisten en la aplicación por parejo de la justicia en el reino, pueden calificarse de feudalismo utópico. La visión contrastaría con el carácter

parcialmente precapitalista (muy exiguo, casi insignificante, creo yo) de las posteriores recomendaciones de Licurgo. En segundo lugar, a través de la efigie del rey, se agrega un nuevo objeto al grupo de las copias que abundan en el texto. Retrato de Diana, medalla del rey, supuesta pintura de Diana por mano de Licurgo, retrato del rey que se desploma sobre los hombros del privado: en estas dúplicas y a veces dúplicas de dúplicas, hallamos un conjunto de copias que otorga a la obra un sabor decididamente platónico. Analizaré un detalle.

Antes de la tragedia, tres agüeros anuncian a Diana y a Licurgo la preparación del acontecimiento funesto. Dos de ellos, el de la espada y el del caballo, tienen un claro contenido nobiliario y ponen de manifiesto el talón de Aquiles del honor herido. Más poderoso es este otro:

Yal instante que salía
por la sala, del ingrato
rey mi enemigo, el retrato,
que sobre el umbral pendía,
sobre sus hombros cayó;

(*OC*, II, p. 90; Act. III, esc. XXIV)

Con anterioridad, en el Acto segundo, se ha hablado de que «en vuestros hombros tendréis / el gobierno de este polo» (p. 42, esc. II), donde es fácil reconocer el emblema iconográfico de Atlante —habitual en el tiempo para ilustrar la función y los trabajos del privado. La caída del retrato representa así, con increíble fuerza, la quiebra de un imposible contrato entre rey y privado. Por una sorprendente inversión, el retrato deja de ser copia y se transforma en paradigma.

¿Qué lleva a Alarcón a hacer de Licurgo un fingido pintor? El episodio le importa, pues cubre y se extiende a la mitad del Acto segundo (esc. VI a X en un acto que integran 10 escenas). Así como fue aldeano antes de ser privado, Licurgo ahora —mediante una nueva metamorfosis— ocupa su tiempo libre en el arte de pintar. Dos formas de manualidad que hacen resaltar, por contraste, un status superior a ellas¹⁸. Pero, sobre todo, la escena se carga de una fuerte energía psíquica en cuanto anuda dos cabos dramáticos principales: la afrenta sufrida a manos de Teón y el amor que Licurgo experimenta por la hermana de éste. El retrato de la afrenta —perdido por Teón, hallado por Danteo— y el retrato del amor —el que ahora pinta Licurgo, o finge pintar— se funden misteriosamente. Retrato rima con contrato (p. 62, vv. 1681-1682): se abarcan así todas las dimensiones dramáticas de la obra: el contrato amoroso, el

contrato del honor agraviado y el contrato entre príncipe y privado. De este modo, lo que los críticos han juzgado como un cabo suelto sin sentido, resulta unificando eficazmente el texto en su conjunto. El desequilibrio textual en Alarcón es siempre una cualidad. Al par que refuerza y potencia las tensiones dramáticas, les confiere un matiz y una substancia platónicos que, gracias a este condensador que son los retratos, repercute de vuelta sobre el contenido utópico y la forma trágica de la obra.

Las pocas y concisas medidas de reforma propuestas por Licurgo atraviesan de extremo a extremo el mapa social de la nación. Los plebeyos deben tener oficio y no estar ociosos: aunque vaya en la misma dirección, el remedio dista mucho de lo que, sensata y pragmáticamente, había planteado Vives, con su experiencia de las cosas flamencas, en *De subventione pauperum*. Los nobles deben servir en la guerra: la medida va en apoyo de un ethos militar que, por esos años (ca. 1625), está a contracorriente de las tendencias cortesanas que se van imponiendo más y más entre los nobles. Los mercaderes deben proveer a la sustentación de sus futuras viudas: el parecer está a años luz de la inteligente y honda preocupación por la nueva clase de los mercaderes que exhibe Olivares en su gran *Memorial* de 1624. Otros decretos atañen a la aplicación de la justicia y encajan bien con la condición de letrado de Alarcón. El más original y avanzado pudiera ser el que se refiere a los extranjeros, pues el autor aspira a abrirles un espacio en medio de la cerrada sociedad castellana. En Alarcón, su ultramonarquismo de indiano y de colono se conjuga curiosamente con un hombre sensible a la situación de las minorías étnicas, a las que no dejó de dedicar varias de sus importantes comedias: *La manganilla de Melilla*, *El Anticristo*, *Quien mal anda en mal acaba*, etc. Sin que pueda exagerarse su índole precapitalista, estos principios de reforma se aproximan al pensamiento del protomedico Cristóbal Pérez de Herrera¹⁹.

Variadísima, la gama léxica sobre el privar, la privanza y el privado manifiesta, en otro plano, las mismas oscilaciones que hemos visto surgir en la esfera del personaje y de los conflictos dramáticos. Tal vez sea oportuno, para terminar, recorrerla someramente, uniendo por última vez los dos textos complementarios.

Luego de elevar a Licurgo a la dignidad de privado, el rey —por cortesía, sin duda— invierte el sentido de la relación que se acaba de instaurar:

Rey: Empezad con esto
a mandar; que vos sois rey,
y yo fui privado vuestro.

(OC, II, p. 52; Act. II, esc. II)

En otro momento, la significación contraria del verbo privar, su significado de exclusión, aparece subrayado por Marcela en un contexto muy preciso:

Y así aumenta mis enojos
saber que se ha de mudar
hoy a palacio, y privar
de su presencia a mis ojos.

(OC, II, p. 57; Act. II, esc. V)

El contexto es preciso, en un doble sentido: es Marcela quien queda privada de la vista de Licurgo cuando éste va a privar con el rey; la alusión al palacio recalca la idea de sol escondido que adquiere a veces, como en este caso, el centro solar de la monarquía.

De este modo, en *El dueño de las estrellas* asistimos a la inversión de una relación profundamente asimétrica y al emerger de un significado negativo ínsito en el mismo acto de privar.

En cierta medida, estos mismos matices se dan intermitentemente y en forma más natural en *La amistad castigada*. En los vv. 606-607 se habla de la privación que despierta el deseo; en los vv. 1754-1755 el privado Filipo no quiere «privar» a Aurora de saberse vencedora en las lides del amor, etc. Con todo, ellos estallan con insuperable poder al final de la pieza, cuando los súbditos discuten si deben dar muerte al rey o permitirle salir al exilio. Habla Dion:

[...] Dionisio; de la corona
pierda los hermosos rayos,
deponga el cetro real,
renuncie el reino, si acaso
no quiere más morir rey
que tener vida privado.

(OC, II, p. 178; III, xviii)

El pasaje es complejo, y no es fácil a primera vista distinguir los hilos de sentido que se cruzan en esta paradoja definitiva del privado. Glosó: es preferible para Dionisio —razona Dion— que, en vez de morir como rey, acepte vivir como «privado». Obviamente, «privado» significa aquí sujeto privado, persona privada, por oposición a rey coronado; y significa también, en connotación secundaria muy funcional, desposeído del reino, esto es, «privado de» ser rey. En el fondo de esta potenciación

semántica, luces y sombras se fusionan, pues la sombra del privado «privado» al rey de los rayos de su corona. Inversión de lo asimétrico y triunfo de lo negativo se alzan entonces, ahora unidos, para desenlazar de una vez por todas los nudos subyacentes en el laberinto del privar.

El fragmento, que considero ejemplar en el arte de Alarcón, gana aún más en alcance expresivo si se tiene en cuenta la energía fonética que a través de él circula. Como en cascada climática, la aliteración de lo regio se sucede y se acumula en los versos que he transcritos: *rayos real, reino, rey*; pero la serie se detiene y queda desplazada por este otro efecto sonoro, muy distinto: «vida privado», que parece recalcar la exclusión del rey. En traducción ontológica: entre lo *real* y la *vida*, es el privado quien sobrevive, no el rey.

Y ya para concluir: como comedia representativa que es de Alarcón, *El dueño de las estrellas* expresa algunas de las preocupaciones principales que se dan constantemente en su teatro. El tema del segundón asoma levemente en el nacimiento de Licurgo (*OC*, II, p. 43), pero sin poseer la enorme proyección que tendrá, por ejemplo, en *La verdad sospechosa*²⁰. La condición de letrado entra en conflicto una vez más con el origen nobiliario, en este consejero de alta cuna que para ejercer sus funciones de sabio debe defender dos veces su honor ultrajado. En fin, la procedencia india de Alarcón podría dar cuenta de sus intenciones de apertura para con su sociedad, a la que querría ver más porosa y permeable hacia grupos que no pertenecían al tronco racial dominante. Que «los extranjeros» sean tratados y tengan los privilegios de los «vecinos y naturales», propone Licurgo con fervor. Por su boca, un autor ultramarino se inclinaba, muy comprensiblemente, a valorar y a estimular las fuerzas de integración que le habría gustado ver florecer en su patria metropolitana.

—en el análisis de su obra— que el teatro de la corte es la mejor muestra de la decadencia y el declive imperial. Aquí es de recordar que en la obra de Olivares, que es la que más se acuerda de su autor, se habla de la decadencia de la corte de Felipe II, que es la que más se acuerda de su autor.

NOTAS

1. Ver J. H. ELLIOTT, *The Count-Duke of Olivares*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 230. Naturalmente, el problema de la decadencia española (o castellana, más bien) sigue abierto y dio origen recientemente a una fructífera polémica en la revista marxista inglesa *Past and Present*. La tesis que suscribo —bastante vieja, por lo demás, aunque remozada en su expresión— es la que postula H. KAMEN, al describir a España como «un país subdesarrollado que nunca cosechó los beneficios de su posición imperial», en «The Decline of Spain: A Historical Myth?», *Past and Present*, 81, nov. 1978, p. 49. ¿Habrá que pensar que son los socialistas del posfranquismo los que están cosechando, póstumamente, los beneficios imperiales?
2. Quevedo, que odia y desprecia la comedia, se ve obligado a escribir *Cómo ha de ser el privado*, en que el marqués de Valisero es un transparente anagrama de Olivares. (Ver la edición de Miguel ARTIGAS, Madrid, 1927). Un poco anteriores son las dos partes de la *Próspera y adversa Fortuna de don Alvaro de Luna*, por largo tiempo atribuidas a Tirso y que hoy se reconocen como de Mira de Amescua. Blanca de los Ríos las fechaba entre 1616 y 1621.
3. QUEVEDO, *Grandes anales de quince días*, *Obras*, I. Madrid, Rivadeneyra, 1852, pp. 221-2; y Luis ROSALES, *Pasión y muerte del conde de Villamediana*, Madrid, Gredos, 1969.
4. El lector comprobará con alarma que empleo una terminología cercana a las primeras investigaciones de Pasteur. ¿Por qué no? Aunque Pasteur se ocupa en ellas de compuestos químicos, está lidiando con cuestiones de forma, de estructura, de organización. Es el único aspecto que me interesa en la analogía. Véanse la notable biografía *Vie de Pasteur*, por René VALLERY-RADOT, París, Hachette, 1927, pp. 43 ss; y las conferencias del mismo PASTEUR, «Recherches sur la dissymétrie moléculaire des produits organiques naturels», de 1860, in *Pasteur*, 1822-1922, París, Hachette, 1922.
5. Juan RUIZ DE ALARCÓN, *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, vol. II, p. 161. En adelante, cito por esta edición de A. MILLARES CARLO, dando entre paréntesis Acto y escena. He cotejado los pasajes transcritos con la edición facsimilar de Alva EBERSOLE (Garden City, Estudios de Hispanófila, 1966).

6. Jaime CONCHA, «Alarcón, monstruo de Indias», *Revista Iberoamericana*, 114-115, enero-junio 1981, pp. 69-81.
7. «...que puede ser / que contigo venga a hacer / lo que el hilo con Teseo» (*OC*, II, p. 24; Act. I, esc. VIII). La alusión reaparece, casi idéntica y en disposición simétrica, en *La amistad...* (*OC*, II, p. 166; Act. III, esc. VII).
8. En la *Miscelánea Antártica*, de Miguel CABELLO BALBOA (fechada en 1586), se asocian a menudo las cuevas cretenses con los oráculos paganos. (Ver *Obras*, I, edición a cargo de J. JIJÓN Y CAMAÑO, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1945). Según el erudito mexicano J. García Icazbalceta, la interesante y curiosa crónica de Cabello Balboa figuraba «en la librería del Conde-Duque de Olivares» (*Obras*, t. IX, p. 343).
9. Cf. Jonathan BROWN y J. H. ELLIOTT, *A Palace for a King*, New Haven, Yale University Press, 1980, pp. 40, *pássim*.
10. Noel SALOMÓN, *Recherches sur le thème paysan dans la 'comedia' aux temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965, p. XVI.
11. «... los enojos / me desterraron de Egisto / que con tu padre privó», le recuerda Filipo al rey en *La amistad...* (*OC*, II, pp. 101-2; Act. I, esc. I). He aquí un nuevo par antinómico: Egisto-Filipo. Curiosamente, en la *Vida* plutarquiana los rivales de Dion se llaman Filisto —el rival de Dion como ministro— y Calipo el adversario de Dion como gobernante. Los nombres se entrecruzan y superponen una vez más. Cf. *Dion*, XII, LIV-LVIII.
12. «La desvergüenza en España / se ha hecho caballería», se queja la ultrajada Aminta. Ed. de A. CASTRO, Clásicos Castellanos, Madrid, 3a. ed., 1932, p. 254.
13. De Ruth L. KENNEDY, ver ahora, cómodamente reunidos, algunos de sus *Studies On Tirso*, I. *The Dramatist and his Competitors, 1620-1626*, Chapel Hill, North Carolina Studies, 1974, pp. 321 nota 29 y 339; de Jean VILAR, *Literatura y Economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Madrid, Revista de Occidente, 1973, pp. 125 y 209.
14. Es posible que en la elección de Licurgo como consejero epónimo haya influido el hecho, que menciona Plutarco, de que aquél «hubiese pasado también a la Libia y a la España» (p. 47, v. nota siguiente). Hecho fantástico, por cierto, pues como dice el mismo biógrafo al comienzo de esta *Vida*: «Nada puede decirse absolutamente que no esté sujeto a dudas acerca del legislador Licurgo» (p. 45). Para una síntesis de lo que se sabe, o no se sabe, sobre el personaje histórico y legendario, v. A. J. TOYNBEE, *A Study of History*, London, Oxford University Press, 1934, vol. III, p. 56.
15. PLUTARCO, *Vidas Paralelas*, «Licurgo», México, Editorial Porrúa, 1987, p. 49. Cito por esta edición, teniendo también presente la de «Belles Lettres», a cargo de R. FLACELIÈRE *et alii*, Paris, 1957.

16. Ver la excelente monografía de Jean-Marc PELORSON, *Les Letrados. Juristes Castillans sous Philippe III*, 1980 .
17. Va quedando cada vez más claro que, en torno al Duque de Medina de las Torres, yerno de Olivares y Mecenas de Alarcón, se constituyó un grupo de letreados que se interesaban por las cosas americanas. Entre ellos estaban nuestro autor y Antonio de León Pinelo —americanista de los primeros, al que Alarcón nombrará su albacea.
18. En su *Historia de las Ideas Estéticas en España* (1883; 2a. ed. corregida, 1889), MENÉNDEZ PELAYO describe los esfuerzos de algunos tratadistas y pintores por hacer de su arte un ejercicio liberal (v. cap. XI; México, Porrúa, 1985, pp. 615 ss.).
19. Vid. *Amparo de pobres*, edición con introducción de Michel CAVILLAC, Madrid, Espasa-Calpe, 1975. Ya el biógrafo clásico del dramaturgo, Luis FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, había sugerido la conexión, si no con el *Amparo...* de 1600, con las «Catorce Proposiciones...», de 1617, que se publican al final de los *Proverbios morales y enigmas filosóficas* (1618) (Cf. *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, 1871, p. 281).
20. Jaime CONCHA, «El tema del segundón y *La verdad sospechosa*», *Texto y sociedad: Problemas de la historia literaria*. B. Aldaraca, E. Baker y J. Beverley, editores, Amsterdam, 1990, pp. 143-168.