

Al margen de lo divino: el despotismo como recurso didáctico en *Los pechos privilegiados*, de Juan Ruiz de Alarcón

Jesús Silveyra
(University of Texas at El Paso)

Desde la particular complejidad del Barroco, Alarcón concibió los protagonistas de su teatro a partir de una interpretación refractada de Aristóteles, dice Lola Josa (“Introducción”, s/p), quien, entre otros argumentos, se sustenta afirmando que las mejores obras del novohispano son aquellas que remiten a la dicotomía vicio-virtud que encontramos en la *Poética* (Aristóteles, 67). Si bien la idea invita a la réplica, mi trabajo se enfoca en verificar si los conceptos igualmente refractados de *hamartia* y *katharsis* operan en *Los pechos privilegiados*, así como arriesgar algún comentario sobre su efecto didáctico, el cual considero la principal intención del dramaturgo.

Los cambios de fortuna en la tragedia clásica, es por demás sabido, tenían lugar no a causa de la maldad, sino de la *hamartia*, la falla o ignorancia que costaba al héroe su catastrófico desenlace (Aristóteles, 92-93). Según explica José Alsina, fue gracias al pensamiento senequista que el Barroco identificó el término con el pecado y el “pecado con la entrega a la pasión”. En otras palabras, la *hamartia* era una transgresión consciente, un lúcido sometimiento al vicio y a la carne. En cuanto a la *katharsis*, dice Alsina que los humanistas del siglo XVI interpretaron el concepto “como un endurecimiento frente a las vicisitudes de la vida, como un fortalecimiento moral”; y que los preceptistas del XVII extendieron “la acción catártica de la tragedia a todas las pasiones”, es decir, se le consideró “un acicate para la práctica de la virtud” (11-13). A manera de síntesis, en el artículo ya citado, Lola Josa escribe que “Una vez aceptada la *hamartia* como pecado, en el siglo XVII, con la fuerza de la Contrarreforma, empezó a proyectar la tragedia – luego, por extensión, y desde la ladera clasicista, cualquier género teatral– como la manifestación más idónea para la corrección de costumbres, pasiones y malas inclinaciones”.

Es así como Josa y Alsina establecen la evolución semántica y la apropiación en el Barroco de los conceptos aristotélicos. Dicho esto, la lectura de *Los pechos privilegiados* revela que no existe falla o ignorancia en el antagonista, el rey Alfonso V de León, sino responsabilidad por entregarse de manera consciente al impulso y la pasión. De acuerdo con Josa, “el héroe dramático de Ruiz de Alarcón se consolida, precisamente, por lo esforzado de su voluntad para hacerse dueño de su propio destino [...] no hay ninguna comedia suya que no sea ejemplo de cómo la bondad tiene su recompensa y la maldad –sea a modo de traiciones, mentiras, ambición, o *intemperancia*– su castigo” (“Introducción”, s/p). En *Los pechos privilegiados* el protagonista, el privado Rodrigo de Villagómez, sacrifica su matrimonio, su amistad con el Rey y su posición en el gobierno en un ejercicio de vigorosa templanza y voluntad a favor de su virtud. Séneca dijo: “No digo que [el hombre bueno] no las sienta, sino que las vence y además se levanta sereno y apacible contra las cosas que le atacan” (s/f, 315). La templanza, por supuesto, es práctica difícil y dolorosa, pero su ejercicio constante libera al hombre de la fortuna. Sin embargo, nada de esto –ni templanza, ni constancia, ni libertad– le pertenece al hombre de forma natural, sino que debe procurarlo voluntariamente. Es la “voluntad liberadora” de Séneca (Josa “Introducción”, s/p), pues, de lo que carece el rey Alfonso.

En su primera aparición, el Rey se encuentra con Rodrigo y dice: “a buscaros enviaba;/ que ya *sin vos dilataba/ a muchos siglos un hora*” (vv. 82-84; [énfasis mío]). El privado se muestra gustoso por la oportunidad de devolver “algo” de los tantos favores que ha recibido del

monarca, a lo que el Rey responde: “*En algo no; en todo, amigo,/ me daré por satisfecho*” (vv. 93-94; [énfasis mío]).¹ En las intervenciones del Rey hay una clara preferencia por la hipérbole. La importancia dramática de los diálogos parecería nula debido a su condición fática, sin embargo, los versos apuntalan la caracterización del monarca, quien, enamorado, exagera sus emociones por no conocer límites:² “De acuerdo con su poder absoluto, el amor actuará como una fuerza enajenante [en el rey] a la que no puede oponerse ninguna resistencia [...] y anula toda otra actividad [...] imponiéndose como única preocupación y razón de ser” (Díez Borque, 289). Lentamente, pero con astuta precisión, aparecen en escena un privado fuerte y virtuoso junto a un Rey débil de carácter y viciado en lo moral. Protagonista y antagonista se definen en contraste y la premisa aristotélica de la dicotomía vicio-virtud comienza a tomar forma.

En la comedia, la intención del Rey es gozar a Elvira, hija del conde Melendo –su ayo, tutor y privado–, para lo cual busca la tercería de Rodrigo. Por la imagen que tiene de su amigo y la corona, Rodrigo no comprende lo indigno y desleal de sus planes, de ahí que responda que para desposar a Elvira, no necesita de su ayuda. El Rey contesta: “¿En tan poco habéis creído / que me estimo, que os pidiera,/ si ser su esposo quisiera,/ el favor que os he pedido?” (vv. 125-128). Rodrigo, que jamás esperó acción deshonrosa del Rey, defiende su virtud. La réplica del monarca contiene tanto la clave de su personalidad como de la escena final de la comedia:

A mí y al Conde y a vos,
Rodrigo, estimar es justo;
mas *ni tiene ley el gusto,*
ni razón el ciego dios.

Y cuando Sancho García,
conde de Castilla, intenta
(porque *así la paz aumenta*
entre su gente y la mía)
darme de doña Mayor,
su hermosa hija, la mano,
y el leonés y el castellano
tuvieran por loco error,
pudiendo, no efetuallo,
¿con qué disculpa o qué ley
trocara su igual un rey
por la hija de un vasallo?
(vv. 141-156; [énfasis mío])

El carácter del Rey se perfila desde la óptica del despotismo. No “tiene ley el gusto”, afirma, y el apetito de gozar a Elvira debe saciarse sin atender límite alguno. Tampoco tiene “razón el ciego dios”, es decir, el rey sacro del siglo XVII ha perdido el juicio. Pero no hay que olvidar que el Rey tiene muy claro cuales son los beneficios políticos de su matrimonio con la infanta doña Mayor. Sabe que con el casamiento evita una guerra civil y que su obligación como gobernante es llevar a cabo las bodas: su responsabilidad es el bienestar del reino. El Rey es consciente de sus actos y puesto que en la estructura estamental nadie lo supera, sus abusos son

¹ Todas las citas a la comedia provienen de Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas II*.

² Si bien la comedia está situada, según la Noticia de Millares Carlo, en el siglo X, el constante uso del anacronismo actualiza la situación al siglo XVII (Ruiz de Alarcón *Obras completas II*, 652).

planeados desde una posición privilegiada, lo cual evidencia su despotismo y soberbia. El valido comprende la gravedad política, social y personal del asunto y propone al Rey que tal como respeta el futuro de la república y la diplomacia con Castilla, se abstenga de ofender al conde Melendo. Así responde el monarca:

[...] *lo primero* [la diplomacia] *fundo*
en buena razón de estado,
y en estar enamorado,
que es sinrazón, lo segundo [gozar a Elvira].
 Esto habéis de hacer por mí [ser su tercero],
 si es que mi vida estimáis,
 y si el lugar deseáis
 pagar que en el alma os di
 (vv. 161-168; [énfasis mío])

Importan dos cuestiones: 1) el rey Alfonso contempla con claridad sus actos y pretende manipular a su privado justificando políticamente sus acciones, lo cual hace al amparo del concepto maquiavélico de la razón de Estado; 2) el drama tiene una función didáctica dirigida al estamento político,³ pues con sus obras el dramaturgo tomaba en sus manos la misión de educar al conde-duque de Olivares en la idiosincrasia senequista (Josa 2002, 23-27).⁴ Según Josa, “Ruiz de Alarcón, desde el teatro, quiso ofrecer personajes que fueran espejo donde mirarse los hombres que necesitaba la reformación propuesta por el conde-duque” (2002, 64), es decir, de acuerdo con la crítica catalana, el dramaturgo consideraba que el verdadero médico de los males de España era el privado (25) –aunque esta postura que Josa le atribuye a Alarcón, de acuerdo con Elliott, era en realidad una consideración generalizada.⁵ No obstante, mientras Olivares consideraba el concepto maquiavélico de la razón de Estado como la “necesidad de consolidar un poder efectivo que resolviera un problema crucial” (Josa 2006, 10), Alarcón lo tomaba con cautela. La propuesta de reforma –que Olivares heredó del trabajo de varios años de los arbitristas surgidos durante la administración de Lerma (Elliott 1966, 295-306)–, si bien necesaria para el progreso de la corona española, propugnaba la absolutización del poder monárquico y, por lo tanto, del privado. Por estos motivos, Alarcón escenifica la potencialidad destructiva de la política de Maquiavelo en manos de un rey débil de carácter y un privado inmoral, asunto que retomaré más adelante.

³ La apología en boca de Rodrigo dice: “Aun hoy cuenta en sus blasones,/ *senado*, este privilegio/ la casa de Villagómez” (vv. 2839-2841; [énfasis mío]). Cuestión distinta es si la comedia fue representada o no en palacio, debido a la homonimia con una comedia de Lope. No obstante, por la función pragmática del discurso dirigida al senado –“ayuntamiento de los ancianos a quien toca el goubierno de vna Republica”, de acuerdo con Covarrubias–, así como por la dedicatoria de la *Parte segvunda* a don Ramiro Felipe de Guzmán, duque de Medina de las Torres, noble y político español yerno de Olivares, sí es factible afirmar que el texto va dirigido al estamento político.

⁴ El asunto era cuestión de relativa sencillez, puesto que el conde-duque tenía en su biblioteca los trabajos de Justo Lipsio (Elliott 1986, 22-23) y en 1626 se convirtió al neostoicismo (“It was as a true neo-Stoic, combining classical fortitude with Christian resignation in the tradition of Justus Lipsius, that he [Olivares] chose to face the world” (Elliott 1986, 280). Asimismo, en la comedia también hay un énfasis en la necesidad de privados virtuosos, sin importar cuántos fuesen (Tomás y Valiente 1990, 131-134).

⁵ “Where the sixteenth century had produced innumerable ‘mirrors’ for princes, the seventeenth century devoted its attention to ‘mirrors’ for favourites, on the assumption that, since they could not be abolished, they might at least be improved” (Elliott 1966, 297).

Por lo pronto, conviene enfatizar la antítesis razón/sinrazón que identifica a los personajes principales (vv. 161-164), así como la constancia con la cual el Rey insiste en definirse como indigno del poder que ostenta. Es clara su intención por manipular a Rodrigo con el condicionamiento de la amistad (vv. 177-184; 187-188), frente a lo cual el privado se mantiene firme:

[...] es muy cierto
que el divino natural
que da la *sangre real*
no pueda hacer desacierto,
si al genio bien inclinado
de quien sólo bien se aguarda,
hacen dos ángeles guarda,
y *aconseja un buen privado.*
(vv. 193-200; [énfasis mío])

Importa la respuesta de Rodrigo porque acepta la divinidad real al tiempo que la relativiza, afirmando que la divinidad no hace infalible al rey, quien requiere del consejo de un buen privado.⁶ Ser divino es, entonces, ser imperfecto, lo que a fin de cuentas es una negación. Alarcón –al contrario de los intereses de la campaña propagandística pensada por Olivares para vindicar la doctrina del derecho divino de los reyes–⁷ negó la divinidad soberana y diseñó reyes que atentaron contra la institución monárquica, defendió al hombre desde su dignidad y colocó la responsabilidad del reino sobre los hombros del privado (Josa 2006, 4-6; 2002, 26).⁸ Para el dramaturgo, si el Estado era de manufactura humana, entonces el Estado era perfectible en el uso de la razón y la virtud. El monarca, de esta manera, quedaba al margen de lo divino.

Entonces, en Rodrigo se establece la preceptiva de que es el privado y no el rey el médico de los males nacionales (Josa 2002, 26). El argumento toma forma cuando el Rey, negándose a aceptar su error (vv. 169-171; 177-184), condiciona su amistad (vv. 229-236), minimiza la valía del privado Rodrigo (vv. 249-260) para luego amenazarlo y removerlo del gobierno en un evento

⁶ El valido tenía también una función de imagen pública: “En la sociedad del barroco existe una opinión pública que pugna por expresar su crítica al gobierno, pero como tales censuras no pueden dirigirse contra el rey, salvo por vía anónima y panfletaria y aun entonces con graves riesgos, bueno es que haya una instancia humana, no sacralizada, del poder; que esté tan cerca de la cumbre como para ser eventual culpable de todo lo malo que en ella se haga; y que sea vulnerable a críticas y a intrigas hasta el punto de ser renovable o sustituible llegado el caso. Pero entiéndase bien: el mayor beneficiario de la existencia de este destinatario de la crítica política es precisamente el soberano, que sitúa entre él y sus súbditos una especie de pararrayos protector. Si el valido acierta en el gobierno, el mérito de la elección es atribuible al monarca, y si su crédito se agota y sus errores se multiplican, siempre tiene el soberano el recurso al cambio, a la sustitución” (Tomás y Valiente, 66). La función de pararrayos en *Los pechos privilegiados* la cumple Ramiro, lo cual expresa la opinión del dramaturgo al respecto.

⁷ “De ahí [de dicha campaña] que, a diferencia de tratadistas de moral y política, los autores del teatro mal llamado ‘clásico’, o mejor, barroco, se lancen a una campaña de deificación de la figura del rey, y todos los elementos de la teoría del derecho divino de los reyes que venían insertándose en la concepción de la soberanía, cobren ahora en ellos un relieve de primer plano” (Maravall 1972, 268-269). Elliott se informa del mismo Maravall y de José María Díez Borque para afirmar que “the general tenor of court poetry and court theatre was well calculated to reinforce the exalted image of kingship that Olivares was so anxious to purvey. Time and again the king was presented on the stage as a God on earth whose very presence was sufficient to restore light and harmony to a world of darkness and confusion” (1986, 176-177).

⁸ La profesora Ysla Campbell apunta que existen claras excepciones en *Ganar amigos* y *La crueldad por el honor*.

que vigoriza el conflicto dramático:

Basta; que es poco respeto
 tanto argumentar conmigo;
 y advertid, si como amigo
 os descubrí mi secreto,
 supuesto que os resolvéis
 a no hablar a la que adora
 mi pecho, que *os mando agora,*
como rey, que lo calléis
 y no me volváis a ver;
 que si a precio del honor
 juzgáis caro mi favor,
debiérad es entender
 que en esta cumbre que toco
es el más alto interés
ser mi amigo; y si lo es,
 nunca mucho costó poco.
 (vv. 277-292; [énfasis mío])

Después, el Rey sale de escena. No volverá a aparecer sino hasta al final del primer acto, pero su despotismo ya ha quedado fijo en la mente del lector/espectador. Mientras tanto, el papel del antagonista será sustentado por las acciones del nuevo privado, Ramiro.

Este galán traza los medios para introducir al Rey en la alcoba de Elvira. Aparece en ese momento un engaño doble en la trama: haciéndole creer que es él quien corteja a Elvira, Ramiro logra engañar al portero Nuño para que le dé acceso a la recámara de la dama por la noche (vv. 789-810); sin embargo, Nuño ya había informado al conde Melendo, padre de la dama, de los planes de Ramiro (vv. 722-748), por lo cual el conde alcanza a tenderle una trampa con la ayuda de su hijo Bermudo (vv. 773-788). Al caer la noche, Ramiro y el Rey se internan en la alcoba de Elvira y la pasión del soberano, al estar cerca del objeto de su deseo, se desborda. Cuando la dama se niega a servirle de barragana, el Rey responde: “La ocasión tengo, señora:/ no he de perder la ocasión./ *Tu voluntad me conceda/ lo que puedo tomar yo*” (vv. 857-860; [énfasis mío]). La dama apela a que llamará a su padre en su defensa y la respuesta es: “Llama/ y serán tus daños dos;/ *que a él le quitaré la vida,/ y tú perderás tu honor*” (vv. 861-864; [énfasis mío]). Si ya se comprendía al Rey como un hombre desenfadado y manipulador, en esta escena se manifiesta como un loco dispuesto a violentar a la dama y asesinar a su padre para satisfacer su pasión. Cuando, armados y violentos, entran en escena el conde y su hijo, el Rey exclama: “¡Teneos/ al rey!” (vv. 867-868). Los hombres dejan caer las armas.⁹ El monarca justifica de nuevo sus acciones con la ceguedad del amor (vv. 885-888) y la jornada finaliza con la palabra regia de no volver a pretender a Elvira (vv. 931-938).

⁹ Maravall interpreta la escena como un guiño de aceptación por parte del dramaturgo hacia la condición divina del monarca (308). Esto, así como otras afirmaciones generales sobre el tema, son materia de debate. En este caso, la supuesta reverencia no vuelve a repetirse en todo el teatro de Alarcón. Hay una escena en *Los favores del mundo* en la cual el protagonista García, a punto de matar a su enemigo don Juan, le perdona la vida cuando hace mención de la Virgen (vv. 180-182). Pero don Juan, hay que notarlo, hace mención a la Virgen, no al Rey (Ruiz de Alarcón *Obras completas I*, 75).

Desde la perspectiva del privado Ramiro, “las leyes/ en las manos de los reyes/ que las hacen, son de cera;/ y que puede un rey, que intenta/ *que valga por ley su gusto,/ hacer lícito lo injusto/ y hacer honrosa la afrenta*” (vv. 1509-1515; [énfasis mío]). El nuevo privado es un noble que desea a Leonor, hermana de Elvira, en matrimonio, pero no es digno de ella por su pobreza –es Ramiro a secas, no “de Villagómez” ni “de León” ni “de Galicia”. Ramiro debe, entonces, obedecer en todo al Rey para que en recompensa le otorgue la mano de su amada Leonor (vv. 1384-1388).¹⁰ El comentario sobre la las leyes pretende, entonces, provocar que el Rey rompa su palabra y continúe con sus planes contra Elvira.

Históricamente, Maravall confirma que

el poder absoluto es un poder capaz de actuar, en virtud de su exención jurídica, sobre el derecho patrimonial, de operar sobre la estructura social misma y de reconstruirla según su voluntad. Los señores aceptan ese papel del rey, a cambio de que el rey proceda a mantener, y fortalecer, en su caso, a vigorizar y ampliar ciertos derechos señoriales, en servicio a los intereses privilegiados predominantemente económicos de quienes lo poseen. (299)

Al respecto, Maquiavelo sostiene que “a los hombres o bien hay que ganarlos con beneficios o destruirlos” (78);¹¹ en otras palabras, cualquier medio es válido para mantener la soberanía. La idea se refuerza en el capítulo XVIII, “De cómo los príncipes han de mantener la palabra dada”, cuestión de importancia pues, en *Los pechos privilegiados*, el Rey da su palabra y la rompe después. Afirmar el florentino: “hay dos modos de combatir: uno con las leyes; el otro con la fuerza; el primero es propio de los hombres, el segundo de las bestias; pero, puesto que el primero muchas veces no basta, conviene recurrir al segundo” (138). Se advierte la razón de Estado, la relatividad de la palabra regia, de la ley misma, asunto que abordaré adelante. Por lo pronto, en *El príncipe* hay un pasaje de capital envergadura, pues en el tema de la virtud Maquiavelo se opone directamente a Séneca y, en consecuencia, a Alarcón:

Es más, me atrevería a decir eso: que son perjudiciales [las virtudes] si las posees y practicas siempre, y son útiles si tan sólo haces ver que las posees: como parecer compasivo, fiel, humano, íntegro, religioso, y serio; pero estar con el ánimo dispuesto de tal manera que si es necesario no serlo puedas y sepas cambiar a todo lo contrario (140).

Cerca del final del capítulo, Maquiavelo arremete: “Procure pues el príncipe ganar y conservar el estado: los medios serán siempre juzgados honorables” (141).

En este punto de la comedia, los caracteres del Rey y de Rodrigo han quedado expuestos en completa oposición. Esta dualidad, pretendidamente aristotélica, se extiende también hacia un nivel abstracto, pues el gobierno ostentado al inicio del texto –el rey Alfonso y su honesto

¹⁰ Aunque no se especifica su título, es factible que Alarcón haya concebido a Ramiro como un hidalgo venido a menos. Un excelente ejemplo para enfatizar las condiciones de la hidalguía pobre, y por ende las condiciones de lo que sería la vida de Ramiro si estuviese al margen de la política, es Nuño, criado de Melendo, quien dice: “Hidalgo soy y obligado/ de ti, y el amor ofendes,/ si amenazarme pretendes,/ mayor que se vio en criado” (vv. 717-720).

¹¹ Si bien es cierto que *El príncipe* estuvo prohibido en España, no es ningún secreto que el texto fue ampliamente leído, incluso por el mismo Olivares (Josa 2006, 6); “a Machiavellian in spite of himself”, dice Elliott sobre el conde-duque (1986, 23). Aún más, en la redacción del Índice de 1583 –donde se prohibió de facto el libro– participó el mismo Juan de Mariana (Maquiavelo, 38), autor de gran influencia en la obra de Alarcón.

privado Rodrigo de Villagómez– ha sido separado en entidades antitéticas. La intención del dramaturgo es didáctica: al remover del poder a Rodrigo, representante de la conducta virtuosa, Alarcón pone en escena el momento en que la corona pierde la razón. Con la integración de Ramiro a la privanza, la imagen tiránica del Rey se concreta: ambos hombres se entregan conscientemente a sus pasiones –es decir, pecan, transgreden, abusan– y son, en consecuencia, responsables de sus actos. Si el teatro era “la manifestación más idónea para la corrección de costumbres, pasiones y malas inclinaciones”, ¿será posible afirmar que los antagonistas fueron caracterizados utilizando como punto de partida el concepto refractado de *hamartia*?

Hay que recordar que el privado tenía el oído del monarca, es decir, era la voz que guiaba el gobierno. En *Los pechos privilegiados* esas voces funcionan en oposición. Cada privado tiene una percepción distinta sobre las leyes. Para Rodrigo no hay otra ley que la razón, y en la forma de aplicarla se distingue el carácter de quien la ejecuta (vv. 297-302). De acuerdo con Séneca: “el depositario de las leyes [...] deberá, por cuanto tiempo pueda, no emplear en el tratamiento de los espíritus otra cosa que palabras, y éstas blandas, que les persuadan de sus deberes, ganen los corazones al amor de lo justo y de lo honesto, y les hagan comprender el horror al vicio y el valor de la virtud” (1999, V). Por el contrario, es claro que desde la óptica de Ramiro las leyes existen para satisfacer los gustos del Rey, quien puede gozar a Elvira sin romper su compromiso político con la infanta doña Mayor de Castilla, dado que esta acción traería consecuencias negativas que pondrían en riesgo su reinado. La misión del gobernante es simple: “conservar el estado: los medios serán siempre juzgados honorables”, dice Maquiavelo; “y que puede un rey, que intenta/ *que valga por ley su gusto [...] hacer honrosa la afrenta*”, dice Ramiro. En cada valido se representa una ideología distinta de gobierno –Séneca con Rodrigo y Maquiavelo con Ramiro– y la corona toma el rumbo que le indica el valido en turno. Es evidente que a lo que Rodrigo se niega por virtud, Ramiro se entrega por ambición. La ruta que el Rey pudo seguir de la mano de un privado construido desde la perspectiva de la ética senequista, quedó abolida desde el inicio de la comedia, y la acción dramática, regida por las decisiones del Rey, a disposición del privado maquiavélico.

La intención didáctica de la comedia se encuentra detrás de esta duplicidad. Puesto que Alarcón no elogiaba a ciegas el programa de reforma del conde-duque,¹² en textos como *Los pechos privilegiados* se permitió “exponer en el escenario errores y soluciones que permitieran llevar a buen puerto aquella política de la reformación” (Josa 2006, 3), característica, según George C. Peale (128), de la comedia de privanza. Y ciertamente la idiosincrasia de *El príncipe* no era una de dichas características. No es difícil distinguir en este punto la dualidad aristotélica en la antítesis caracterológica y sus fundamentos idiosincráticos representados en las acciones y los parlamentos de los privados, aunque siempre queda la duda de si la estrategia de caracterización en contraste obedece a la *Poética* o si responde, sencillamente, a las convenciones dramáticas del Siglo de Oro (Peale, 128).¹³ Lo que sí es posible hacer es una afirmación certera respecto a la estrategia detrás del perfil conductual de Ramiro.

Es ampliamente conocida la costumbre de reducir la mentalidad maquiavélica a la sentencia “el fin justifica los medios”, somero, aunque atinado resumen del capítulo XVIII del florentino. El objeto del deseo de Ramiro –el “fin” que ha de justificar sus medios– es Leonor, pero no puede tenerla por su pobreza. Al respecto del personaje, Ignacio Arellano sostiene:

¹² “[...] los tiranos y privados alarconianos sostienen tal dialéctica política entre ‘razón de Estado’ y lo que no lo es, y, a su vez, de manera tan uniforme a lo largo de su producción, que, una vez estudiado su teatro, lo de simple sumisión cobra tintes de consciente compromiso político con Olivares” (Josa 2006, 3).

¹³ Convenciones que, siguiendo a Josa, bien podrían devenir del trabajo de Aristóteles.

Este Ramiro es un caso de incoherencia caracterológica: presentado como ambicioso y adulator al principio de su privanza, muestra más adelante una nobleza que no resulta congruente con la actuación previa. El conflicto entre las exigencias de un papel dramático codificado y las necesidades del contraste caracterológico no se resuelve de manera verosímil. (287)

Ramiro no es un caso de incoherencia. Al contrario, el perfil caracterológico lo obliga a actuar no de manera incoherente, sino que la coherencia de sus acciones depende de la forma que tomen las acciones del Rey.

¿Qué tipo de personaje es Ramiro? La caracterización surge, como es evidente, de las estrategias tomadas por el dramaturgo. Siguiendo a Patrice Pavis, el personaje más general es el “arquetipo” y el más particular el “individuo”. Un ejemplo del primero es el principio del placer; y del segundo, Hamlet. Ramiro no pertenece a ninguno de los dos. Entre ambos conceptos se encuentran, ascendiendo en particularidad, la “alegoría”, el “estereotipo”, el “tipo”, el “rol”, el “actor” y el “carácter”. Ramiro no es tan etéreo como una alegoría ni tan banal y restringido como un estereotipo o tipo; ni siquiera pertenece a la tradición como los roles (*s.v.* Personaje), aunque sea un hidalgo pobre (a pesar de todo, es un hombre poderoso: es el privado del Rey). Pero Ramiro tampoco podría ser un actor, pues la definición dice que es “personaje individualizado y caracterizado por un conjunto de acciones concretas” (*s.v.* Actor), y es precisamente la carencia de precisión lo que molesta a Arellano. Habría que situarlo, entonces, como un carácter, pues sus rasgos son característicos del temperamento maquiavélico, es decir, la astucia. Comportarse de manera distinta dependiendo de la situación es, precisamente, el signo distintivo de su carácter, hecho que le asigna una identidad psicomoral (*s.v.* Carácter).

Las discrepancias en el carácter de Ramiro se deben a su condición socioeconómica. En el primer acto, por ejemplo, cuando busca que Elvira se encuentre con el Rey, el nuevo privado reflexiona: “en lo que vengo a emprender/ sirvo al Rey, si al Conde ofendo” (vv. 405-406). Ya se sabe que todo intento porque el Rey posea a Elvira falla, lo que quiere decir que Ramiro no cumple con su cometido y, por lo tanto, sus oportunidades de que el Rey le entregue a Leonor en matrimonio se reducen. Aún más, el Rey da su palabra de no volver a procurar a la dama, lo que pone en riesgo los planes de Ramiro. En consecuencia, durante la segunda jornada Ramiro se dedica a minar la reputación de Rodrigo con el Rey y a reactivar sus pretensiones, haciéndole creer que Rodrigo finge amar a Leonor para estar cerca de Elvira (vv. 1027-1039). El Rey le cree, y en un aparte Ramiro piensa:

[...] mi pretensión consigo,
indignando a Su Alteza con Rodrigo;
que *me obligó a temer justa mudanza*
el cesar la ocasión de mi privanza,
puesto que quiere el Rey, determinado,
la palabra cumplir que al Conde ha dado.
(vv. 1049-1054; [énfasis mío])

Más adelante insiste en el tema (vv. 1499-1508), luego el Rey, Ramiro y Cuaresma viajan al campo tras la pista de Elvira y Leonor. En el campo divisan a Elvira y a Rodrigo charlando y los tres se disponen a espiar, pero la conversación está empezada y no comprenden su sentido, lo que

da lugar al equívoco. Esta situación la aprovecha Ramiro para incitar la ira del Rey con falsedades (vv. 1742-1744), llegando incluso a apoyar el homicidio de Rodrigo. Exclama el Rey: “¡Mataréle, vive Dios!” (v. 1754), y responde Ramiro: “Bien lo merece” (v. 1755).

La motivación de Ramiro, pues, surge del conflicto entre su situación social y sus deseos: siendo pobre, no tiene acceso a la noble Leonor, quien es su “fin”. Su conducta cambia en cada jornada, es verdad, pero es necesario analizar los motivos. Durante el primer acto, para quedar como un privado efectivo, Ramiro se limita a obedecer al Rey, a planear la forma en que pueda gozar a Elvira y a cubrirle las espaldas. Su conducta, pues, es reactiva. Esto cambia en el segundo acto, cuando Ramiro toma la iniciativa para desacreditar a Rodrigo, buscando incluso su muerte para mantenerse en la privanza –claro rasgo maquiavélico– y tener así el camino libre con Leonor. En la segunda jornada, la conducta del privado es proactiva.

Ahora, ¿de dónde viene este cambio?, es una pregunta interesante. El cambio obedece a la intención del Rey de mantener la palabra que dio a Melendo de no atentar más contra la honra de Elvira (vv. 931-938). De suceder esto, el retorno de Rodrigo a la privanza sería una posibilidad cada vez mayor, acción que minaría el poder de Ramiro. Si la motivación de Ramiro es su matrimonio con Leonor, entonces él debe mantenerse en la privanza y, claro, Leonor no puede casarse con Rodrigo. Se sabe también que el Rey favorece a quienes lo lisonjean (vv. 249-252), y eso es lo que hace Ramiro. Si algo hay de errático en su conducta es porque su comportamiento no depende de él, sino del ánimo y los deseos de un rey irracional. Incluso en el tercer acto, cuando de acuerdo con Arellano Ramiro “muestra [...] una nobleza que no resulta congruente con la actuación previa”, lo que el privado hace es imitar la compostura del Rey. En dicho punto, ya se ha descubierto que Rodrigo no desea a Elvira, sino a Leonor. Aparte, el reino murmura sobre su salida del gobierno. El Rey, entonces, preocupado por la agitación social, contempla volverlo a la privanza (vv. 2252-2274). Ramiro, sabiendo que el Rey se encuentra en lo correcto, en silencio acepta la derrota en la batalla y dice:

No paséis
adelante; que sería
tan ingrato a la nobleza
de Villagómez, señor,
cuanto indigno del favor
que me hace Vuestra Alteza,
si de esa justa intención,
que tanto llega a importaros
procurase yo apartaros
por celos de la ambición;
fuera de que yo confío
de su condición hidalga [de Rodrigo],
que *el favor suyo me valga
para conservar el mío;*
que aunque *es mi competidor
en amor*, más ha podido
en mi pecho agradecido
la obligación que el amor:
y así *no me habéis ganado
por la mano en este intento;*

que *si oculté el pensamiento,*
fue por veros enojado.
 (vv. 2274-2295; [énfasis mío])

El Rey está seguro de haber cometido un error y de que es necesario que Villagómez retome su puesto en el gobierno. Esto sería la ruina de Ramiro, le queda claro, pero sabe que no hay manera de oponerse sin arriesgarse a revelar sus intenciones y quedar en evidencia. Así, esta nobleza que tanto parece extrañar a Arellano no es otra cosa que la astucia maquiavélica de quien sabe que se gana más perdiendo una batalla que la guerra: Ramiro, al defender a Rodrigo, busca mantenerse en la privanza: “el favor suyo me valga/ para conservar el mío”. Después, hace pasar la idea del Rey por propia: “si oculté el pensamiento,/ fue por veros enojado”.

Me parece claro que la conducta de Ramiro no es “un caso de incoherencia caracterológica”, sino que su caracterización es, precisamente, adaptable, camaleónica, astuta, una forma de ser que se ajusta a las necesidades que su fin requiere. Maquiavelo afirma que las virtudes “son perjudiciales si las posees y practicas siempre, y son útiles si tan sólo haces ver que las posees [...] con el ánimo dispuesto de tal manera que si es necesario no serlo puedas y sepas cambiar a todo lo contrario”. Dice Ramiro: “Lícito es cualquier delito/ para no morir de amor” (vv. 1590-1591). Recordando que es el matrimonio con Leonor el fin que justifica sus medios, es en estos versos, pues, que reside la clave de su caracterización. La codificación del papel dramático de Ramiro es la idiosincrasia maquiavélica, y esta es, al mismo tiempo, la pauta que marca el contraste con Rodrigo, alineado con el senequismo.

A manera de conclusión, mientras Rodrigo siente un amor honesto por la mujer que adora, el Rey y Ramiro sienten pasión, y cuando dicen estar enamorados, confunden el amor con el deseo. Imposibilitados para liberarse de sus pasiones, la sentencia que resume su esquema mental es “que valga por ley su gusto” (v. 1513). Por este motivo, la condición social del Rey – las expectativas que el pueblo tiene sobre su conducta– es superada por su naturaleza humana. Esto no es falla ni ignorancia en el sentido aristotélico, sino pecado o culpa. La culpa implica responsabilidad y, en consecuencia, un castigo. La caída monárquica deviene del esfuerzo constante y consciente del Rey por gozar a Elvira, una culpa que el Rey no reconoce sino que justifica, inclusive al solicitar a Elvira en legítimo matrimonio. Dicho acto, noble en apariencia, cierra el drama. Sin embargo, importan dos cuestiones: 1) si la *hamartia* ya no es falla sino culpa, entonces debe haber un responsable; 2) si el teatro alarconiano es un teatro didáctico (Josa “Introducción”, s/p), entonces el culpable debe ser castigado. Ha de haber una *katharsis*. La ley debe cumplirse.

Tal vez por prudencia, tal vez por convención, hay algo que queda abierto en el final, y esto complejiza la recepción del desenlace. Ante el intento de violentar a las damas, Alfonso y Ramiro –la corona de León– son confrontados por la facción de extranjeros conformada por Melendo y Bermudo –de Galicia– y Sancho –de Navarra. La corona está en riesgo. Y, ¿qué ha de hacer el Rey para conservar su reino? De acuerdo con Maquiavelo, lo que sea, incluso concertar un matrimonio en perjuicio del mismo estado que el Rey lucha por conservar.

Tras la impresionante intervención de Elvira (vv. 2771-2801), el rey Alfonso, celoso, recapacita y la pide en matrimonio. Reproduzco aquí las palabras del profesor Ruiz Ramón: La figura del rey, como es sabido, es dual. Aparece como rey-viejo o como rey-galán. Al rey-viejo lo caracteriza el ejercicio de la realeza y la prudencia; al rey-galán, la soberbia y la injusticia.

La persona del rey es enfocada desde un doble punto de vista: como *cargo* en que se

reúnen el poder y la majestad, fuente y raíz de todo poder y de todo honor, fundamento de la justicia y del orden. Su misión dramática es premiar o castigar, permaneciendo por encima del caos humano y, por tanto, por encima de la acción [...] Pero también es visto como tirano, es decir, como personaje en donde chocan conflictivamente el cargo y la personalidad [...] Sólo Dios puede castigarle. La solución normal, sin embargo, es el arrepentimiento del rey. Arrepentimiento *necesario* que vuelve a instaurar el orden roto (137).

La resolución de casarse con Elvira parte de los celos y reivindica a Alfonso como galán, pero lo condena como rey. Sin embargo, nótese que no hay arrepentimiento; la restauración del orden roto es apariencia. Por un momento, todo parece corregirse: se retoman las bodas de Rodrigo con Leonor, se ennoblece la casa de Villagómez, cesa el terror político, pero debido a la cancelación de las nupcias del Rey con la infanta Mayor, el reino de León queda a las puertas de una guerra civil contra Castilla. Al final no triunfa la razón, sino el deseo. Los celos derrotan a Alfonso.

En los reyes alarcónianos, la encomienda divina queda postergada para poner a prueba su condición humana; el verdadero drama del rey es no querer saber que, ante todo, es un hombre: “En este punto es donde la figura del privado se crece, pues es él quien le enseña –ya con ejemplos o con renunciaciones y abandonos, que no traiciones– a controlar el vaivén de sus pasiones, para que logre encontrar y fundar su unidad como hombre y rey” (Josa 2002, 27). La exaltación de los valores éticos en Alarcón es prueba de que prefería el *exemplum* como vehículo retórico, un espejo de privados: “por creer en la política de la reforma y por compartir filosofía con Olivares –la filosofía de Séneca–, la solución que ofrece es rendirlo todo al yugo de la razón” (Josa 2002, 59). Por esto, su teatro ofrece personajes que representan a los hombres que la reforma olivarista necesitaba. Había un compromiso social y político en su producción, un férreo laicismo que obligaba a vasallos y reyes a ocupar un mismo plano existencial y a ser materia de juicio imparcial (Josa 2002, 193). La estética y pensamiento barrocos que apuntalan esta idea se logran en dos pasos: 1) la integración del “aprovechar deleitando” de Horacio en la fórmula dramática del Barroco, con miras a hacer del teatro una disciplina cuya finalidad fuera la perfección moral (Josa “Introducción”, s/p); 2) la estrategia de retomar a Horacio termina por amarrar el concepto refractado de *hamartia*, entendiendo por esto que “cada época ve en los antiguos no su verdadera imagen *reflejada* en un espejo espiritual, sino, en cierto modo, *refractada*, pues en esa imagen que se elabora hay, por lo menos, tantos elementos del pretendido modelo como aportaciones propias, conscientes o no” (Alsina, 17).

Cuando la comedia toca su fin, ni el Rey ni el reino se salvan; el final conciliador es falso. El Rey es dramáticamente enjuiciado por Elvira y encontrado culpable.¹⁴ La sentencia, es cierto, no aparece en escena: es un hueco, una línea argumental que no cierra. Esta operación le corresponde al lector/espectador: atar los cabos y encontrar el cierre, ejecutar una *katharsis* que lo obligará a distinguir la diferencia entre lo visto (la conciliación en las bodas) y lo representado (la falla del gobierno en la guerra contra Castilla). Este final, este vacío –si me permiten llamarle así– tiene una función. Intentaré explicarme a partir de los principios de organización de la psicología Gestalt:

¹⁴ “Con *La verdad sospechosa*, Alarcón nos ofrece una estructura argumentativa por el engranaje de pruebas –recurso esencial en sus comedias de caracteres– a las que es sometido el protagonista para que desestime su vicio de mentir y su creencia en que ‘el fin justifica los medios’” (Josa “Introducción”, s/p). Si bien Josa concibe *Los pechos privilegiados* como una comedia de privanza (2002, 297-301), yo me pregunto si una comedia de caracteres (definición que parte de las estrategias utilizadas por el dramaturgo para crear a sus personajes) no puede ser dotada de una intención política y ser, al mismo tiempo, comedia de carácter y de privanza.

El principio del cierre implica el “relleno” mental de “los espacios vacíos” para completar algún tipo de unidad. Este principio puede ilustrarse por las figuras que aparecen en los pasatiempos en los que al seguir los puntos de una imagen se ve qué figura surge. Nuestras mentes tienden a imponer organización e interpretación en toda la información de entrada; el cierre es una forma de hacerlo. (Hardy, 125)

Para casarse con Elvira, el Rey debe cancelar sus bodas con la infanta Mayor. La comedia termina dejando en el aire las consecuencias de la cancelación, es decir, la guerra civil. Como relación causal, no es la boda política –causa– lo que interesa, sino sus consecuencias –efecto. El Rey anuncia la cancelación del matrimonio en los versos 2809-2812 y la comedia termina en el verso 2845. Ya no hay tiempo para proyectar la guerra. Esto es un vacío en la lógica de la causalidad, y este vacío debe ser rellenado mentalmente por el lector/espectador.

Puesto que el vacío se detecta solo después de que la comedia ha terminado, la reflexión debe trascender los límites del corral o texto –es decir, del universo ficticio– e integrarse en la cotidianidad del lector/espectador. Su relación con el drama se vuelve más compleja y activa que la del público con los actores o del lector con el papel, puesto que el “relleno mental” depende ya no únicamente del material representado en la comedia, sino también del provisto por el contexto inmediato. Ficción y realidad son ahora entidades presentes y dialógicas en un proceso que trasciende y actualiza sus significados. Alfonso y sus validos ficticios pueden contrastarse, a partir de ese momento, con sus homólogos de la política española aurisecular. “Un código es un sistema de significación que reúne entidades presentes”, dice Umberto Eco; “Siempre que una cosa materialmente presente a la percepción del destinatario representa otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación” (25). Hay una clara distancia entre lo visto y lo representado, un agujero o reto para el lector/espectador. Es así como Alarcón construye el efecto didáctico de su comedia. Y es de esta misma manera que el didactismo trasciende la comedia, lo cual le otorga un mayor alcance.

Humanizar al rey era mostrar su propensión al error y la culpa, quitar la venda de divinidad impuesta a los ojos españoles y revelar, claramente, el estado del panorama político y sus necesidades prácticas. Para lograr esta enseñanza, no había mejor medio que la comedia, género social por excelencia y “manifestación más idónea para la corrección de costumbres, pasiones y malas inclinaciones”. Tampoco podía desearse una mejor *katharsis* –ese “acicate para la práctica de la virtud”– que la de pretender alcanzar un cambio efectivo en el gobierno, comenzando por que el monarca lograra fundar su unidad como hombre y rey. Y siendo la política un asunto tan profundamente humano, ¿qué mejor vehículo, pues, para mostrar sus errores que el despotismo, esa característica tan humana, tan nuestra?

Obras citadas

- Alsina, José. “Aristóteles y la poética del Barroco”. *Cuadernos de investigación* 2 (1975): 11-13.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Aristóteles. *Poética*. Salvador Más ed. Madrid: Colofón/Biblioteca Nueva, 2006.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sanchez, 1611.
- Díez Borque, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Carlos Manzano tr. México: Random House Mondadori, 2009.
- Elliott, J. H. *The Count Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*. New Haven/London: Yale University Press, 1986.
- . *Imperial Spain. 1469–1716*. New York: St. Martin’s Press, 1966.
- González, Serafín. “La trayectoria de Licurgo en *El dueño de las estrellas* de Ruiz de Alarcón”. En Ysla Campbell ed. *Alarconiana. Primer coloquio internacional Juan Ruiz de Alarcón. Actas selectas*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2011. 79-91.
- Hardy Leahey, Thomas, & Richard Jackson Harris. *Aprendizaje y cognición*. Prentice Hall, Madrid, 2003.
- Josa, Lola. “De tiranos y de hombres en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón”. En Luciano García Lorenzo ed. *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Madrid: Fundamentos, 2006. 105-117.
- . *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel: Reichenberger, 2002.
- . “Introducción”. En Juan Ruiz de Alarcón. *La verdad sospechosa*. S/c: Centro Virtual Cervantes, s/f.
http://cvc.cervantes.es/obref/verdad_sospechosa/introduccion/claves01.htm.
- Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe*. Helena Puigdoménech ed, tr. Madrid: Cátedra, 2008.
- Maravall, José Antonio. *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Fernando de Toro tr. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990.
- Peale, C. George. “Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores*”. *Hispanic Review* 72 (2004): 125-156.
- Ruiz de Alarcón, Juan. *Obras completas I*. Agustín Millares Carlo ed; intr. Alfonso Reyes. México: FCE, 1996.
- . *Obras completas II*. Agustín Millares Carlo ed. México: FCE, 1996.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Séneca, Lucio Anneo. *De la ira*. Francisco Navarro y Calvo tr. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-la-ira--0/html/fe560-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm#2. Recuperado el 18 de enero, 2013.
- . *De la providencia*, en *Tratados morales*. Francisco Nóvoa intr. México: Conaculta/Océano, s/f.

Tomás y Valiente, Francisco. *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1990.