

# HOMBRES LIBRES PARA EL BIEN DE LA REPÚBLICA<sup>1</sup>

LOLA JOSA  
*Universidad de Barcelona*

## 1. SÉNECA Y RUIZ DE ALARCÓN

En cuanto a la voluntad humana como la responsable de la virtud o del vicio, es muy curioso que Juan Ruiz de Alarcón no escenifique ni ofrezca referencias en torno a los postulados teológicos que el dogma católico imponía a todas las artes. Es cierto que, si hay que situarlo en la controversia de *auxilio divinal gratial*, está en la ladera de los jesuitas, pero más que una decidida intención de participar en la pugna entre ambas órdenes religiosas o rendir tributo a la ortodoxia, es una elección consecuente con la moral del protagonista dramático que va forjando a lo largo de sus obras, con quien pretende satisfacer el modelo de cortesano que su propio tiempo, mejor dicho, el gobierno olivarista exigía. El conde-duque, por ejemplo, había escogido a Justo Lipsio como estandarte de su esfuerzo político por aunarse en el autor de *De Constancia* la cristiandad agustiniana con la sabiduría de Séneca<sup>2</sup>. Alarcón, en cambio, como única propuesta cristiana escoge la del mismísimo Erasmo cuando hacía ya tiempo que *El Enquiridion* estaba prohibido<sup>3</sup>. Por lo demás, sus protagonistas se mueven para afirmar su voluntad hasta el límite mismo de la prudencia o la lealtad, y muy a pesar de «la fortuna adversa en un mundo siempre sujeto a fluctuaciones y cambios»<sup>4</sup>. Y es, justamente, por esa voluntad de ser virtuosos por lo que no necesitan ni que la fortuna les sea propicia ni que la gracia ni el cielo cuenten mucho, parafraseando a Octavio Paz<sup>5</sup>. O como dice Séneca a Lucilio, porque, en definitiva, «la auténtica nobleza es la virtud»<sup>6</sup>.

Si San Agustín aconsejaba *prudencia* porque, ante la gracia de Dios, a una vida ejemplar no tiene por qué corresponderle una recompensa, a poco que se conozca el repertorio de Ruiz de

---

<sup>1</sup>Esta conferencia la leí cuando aún Eva Reichenberger y yo no nos habíamos puesto en contacto. Por ello, remito al lector a mi libro *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 59-92; capítulo en el que queda recogido este trabajo y, asimismo, ampliado.

<sup>2</sup>Elliott, *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 51-52.

<sup>3</sup>Vid. Lola Josa, «El Anticristo de Juan Ruiz de Alarcón: de antihéroe bíblico a antihéroe metateatral», *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 8 (1998), pp. 65-77.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 49.

<sup>5</sup>Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 38-39.

<sup>6</sup>Título de la «Carta XLIV» de las *Cartas a Lucilio*.

Alarcón se puede suponer que el cristianismo agustiniano no se halla entre las referencias en torno a las que gira su universo dramático. En primer lugar, porque su protagonista se consolida por lo esforzado de su voluntad para hacerse dueño de su propio destino; y, por otro lado, porque 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<sup>7</sup>. Y es la evolución de sus protagonistas<sup>8</sup> la que nos da la seguridad necesaria para que no sea mera conjetura el afirmar que es la sabiduría de Séneca la que empuja a sus galanes a la consecución del carácter que los define. La actitud voluntarista de Séneca —«¿Qué necesitas para ser bueno? Quererlo»<sup>9</sup>— viene acompañada por la propuesta de un tipo de aprendizaje que permite adquirir el conocimiento necesario para fortalecer esa misma voluntad; que ayuda a convencer al hombre de que la «voluntad liberadora» es el único ejercicio digno a que puede emplearse en esta vida<sup>10</sup>.

*Las cartas a Lucilio* se abren con la exhortación del maestro al discípulo que reza: «haz lo que te digo, mi querido Lucilio, sé tu propio liberador»<sup>11</sup>, pero esta «voluntad liberadora» que preconiza a lo largo de cada una de sus cartas<sup>12</sup>, ¿a qué se refiere? ¿Liberarse de qué?: de «los entuertos de la Fortuna»<sup>13</sup>. Y, precisamente, al aprendizaje de cómo liberarse del poder de esta diosa ciega es a lo que se aplican los protagonistas alarcónianos de las comedias de enredo, hasta llegar a la asunción de la comedia de caracteres. En las primeras, Fortuna se sirve de trazas y mentiras de los personajes para crearle al galán protagonista un mundo siempre sujeto a fluctuaciones y cambios. De esta forma, el galán se irá concienciando de que sólo con «entereza y constancia», «firme, cara a la incertidumbre del azar»<sup>14</sup>, será el modo con que logre vencer la «enemiga suerte» —*Los empeños de un engaño* (15a, II)—<sup>15</sup>.

Octavio Paz tuvo la sensibilidad de percibir al galán-héroe de Alarcón como un estoico melancólico. Pero valga insistir que este estoicismo no es tan relevante por la resignación con que los protagonistas soportan las desgracias —este aspecto sería el más visible, el más superficial—, sino por un continuo proceso dialéctico, resultante de la crisis pensamiento-acción o voluntad-conocimiento, en que se debaten los protagonistas, y que viene a justificar, en última instancia, el carácter con que el héroe termina protagonizando las obras de madurez del dramaturgo. Proceso que culmina con Licurgo en *El dueño de las estrellas* y su suicidio *razonable*, al modo senequista. Suicidio que no resulta ser un acto temerario de la voluntad, sino fruto de la

<sup>7</sup>Vid. la profusión de ejemplos que Brenes extrajo de todas las comedias de Alarcón, y que confirman nuestra visión, reunidos en uno de sus capítulos a propósito del «premio del mérito» en el teatro del dramaturgo. Carmen Olga Brenes, *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*, Valencia, Castalia, 1960, pp. 192-199.

<sup>8</sup>Remito al capítulo V de Lola Josá, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel, Reichenberger, 2002.

<sup>9</sup>Séneca, *Obras completas*. Traducción, estudio y notas de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1949, p. 603b.

<sup>10</sup>Vid. la «Carta I.XXX: Ventajas de la pobreza», pp. 603-604.

<sup>11</sup>Séneca, *op. cit.*, p. 436a.

<sup>12</sup>De la lectura que hemos hecho de las *Cartas*, podemos concluir que en todas, sea cual fuere el pretexto de la epístola, Séneca se refiere a ello. Es sumamente revelador que el tema de la gran mayoría sea la «virtud».

<sup>13</sup>Séneca, *op. cit.*, p. 689a.

<sup>14</sup>Séneca, *op. cit.*, p. 689ab.

<sup>15</sup>Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Edición y nuevo estudio preliminar de Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispánica, 1990, 2 vols. Siempre citaré sus obras de teatro por esta edición, incluyendo, entre los paréntesis, el número de la página, la letra de la columna cuando haya más de una, y el volumen.

valentía y nobleza que otorga el conocimiento de que la entereza moral, en este caso de Licurgo, corre peligro<sup>16</sup>. Resolución, la de suicidarse, que para Séneca, más que heroica, es acorde con la razón, dado que peligra la integridad ética de la persona: «en la opinión de Séneca es el acto por el cual somos dueños de nuestro destino»<sup>17</sup>. O, como dice Licurgo, *dueños de las estrellas* (68b, II).

Que el tejedor de Segovia proclame que «es la hazaña mayor/ vencerse a sí mismo» rindiendo «el cuello/ al yugo de la razón» (239b, II), cada vez va cobrando más fuerza como lema con qué coronar todo el teatro de Ruiz de Alarcón. Y como tal lo escogió, a su vez, Séneca conforme va concluyendo sus epístolas: «carísimo Lucilio, [...] dominarse a sí mismo es el más grande de todos los dominios»<sup>18</sup>:

En suma, solamente es perfecto lo que lo es según la Naturaleza universal y la Naturaleza universal es racional. [...] Así que el bien no está sino en quien está también razón. Preguntas adónde va esta discusión y qué provecho puede granjear a tu alma. Te lo digo: [...] eres animal racional. ¿Cuál es, pues, tu bien? La razón<sup>19</sup>.

La aseveración de la razón como el máximo bien, ya que es la única capaz de controlar el destino del hombre, de «liberarlo» según su voluntad, va íntimamente ligada en el pensamiento senequista con la defensa de la virtud como la auténtica nobleza:

Fortuna barajó lo de arriba con lo de abajo. ¿Quién es el noble? El que recibió de la Naturaleza una buena disposición para la virtud. Sólo esto ha de mirarse; de otra suerte, si a la antigüedad de todos ha de atenerse, data de aquel tiempo, antes del cual nada hay. [...] El alma es quien hace noble; a ella es lícito encaramarse sobre la Fortuna desde cualquier condición<sup>20</sup>.

Encinas, el criado-amigo del drama *Ganar amigos*, le expone a su señor los mismos argumentos para justificar su toble comportamiento a pesar de su condición de siervo:

El ser grandes o pequeños,  
el servir o ser servido,  
en más o menos riqueza  
consiste sin duda alguna.  
Y es distancia de Fortuna,  
que no de naturaleza. (194b, II)

<sup>16</sup>Remito al capítulo II de Josa, *El arte dramático de Juan ruiz de Alarcón...*, pp. 24-58.

<sup>17</sup>J.M. Rist, *La filosofía estoica*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 240.

<sup>18</sup>Séneca, *op. cit.*, pp. 729a-732b.

<sup>19</sup>*Ibid.*, pp. 766a-767b.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 510b.

De los criados de Alarcón ya me ocupé en otro estudio<sup>21</sup> a propósito de su «originalidad», que la explica la semilla senequista con que Alarcón sembró todo su teatro, y que allora con especial fuerza en la incitación a que se reduce toda su obra dramática: *la dicha de ser hombre de bien*; o, siguiendo la correspondencia que establece Séneca a Lucilio, la dicha de actuar según la razón.

Antonio Castro Leal, al prologar el libro sobre el *Ingenio y sabiduría* de Ruiz de Alarcón, vierte una serie de reflexiones que nos remiten, de inmediato, al pensamiento de Séneca. Escribe sobre el dramaturgo: «creía en la virtud como en el mayor de los bienes, en la disciplina del alma y el imperio de la razón, en el dominio de sí mismo, en la templanza»<sup>22</sup>. Es inexplicable que Brenes, en su extensa defensa del «sentimiento democrático» en las obras alarconianas —tan bien fundamentada, por otra parte, en citas textuales de los mismos personajes—<sup>23</sup>, no indague en la influencia que, al respecto, Séneca pudo ejercer sobre Ruiz de Alarcón, aludiendo, además, como lo hace, al libro recién citado de Castro Leal<sup>24</sup> y según la reivindicación que la estudiosa hace del concepto de la dignidad humana en el dramaturgo. Aunque, valga decir, asimismo, que tampoco remite al sustrato del humanismo con que Alarcón fecunda su intención dramática. Centrándonos de nuevo en Castro Leal, tal y como dicta su párrafo recién transcrito, podemos decir que esa creencia alarconiana en la virtud, es, precisamente, los coturnos con que Alarcón alza a su héroe. Postulado que tiene de «democrático» lo que Séneca insuffló en el estoicismo: todos descendemos de un mismo origen, por lo que los blasones no los da la sangre heredada, sino la virtud, «la dicha de ser hombre de bien»<sup>25</sup>:

Imagina, pues, que no eres caballero [...], sino liberto simplemente; puedes conseguir ser tú solo libre de hecho entre los libres de nacimiento. Dirás: «¿De qué manera?» Si discernieres el bien del mal. [...] El bien nace de lo honesto; lo honesto lo es de suyo. Lo que es bueno puede ser malo; lo que es honesto no pudo ser sino bueno<sup>26</sup>.

García, en *La verdad sospechosa*, como un «Lucilio», recibe la misma doctrina por boca de Beltrán, su padre:

BELTRÁN ¿Soys caballero, García?  
 GARCÍA Téngome por hijo vuestro.  
 BELTRÁN ¿Y basta ser hijo mío  
 para ser vos caballero?

<sup>21</sup>Vid. capítulo VI de Josa, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón...*, pp. 247-295.

<sup>22</sup>*Ingenio y sabiduría de don Juan Ruiz de Alarcón*. Selección y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Biblioteca Mexicana, 1939, p. XIV.

<sup>23</sup>Brenes, *op. cit.*

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 85 y ss.

<sup>25</sup>Paul Veyne, *Séneca y el estoicismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 49-56; y Rist, *op. cit.*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 265-280.

<sup>26</sup>Séneca, *op. cit.*, pp. 510b y 748b.

- GARCÍA Yo pienso, señor, que sí.  
 BELTRÁN ¡Qué engañoso pensamiento!  
 Sólo consiste, en obrar  
 como caballero, el serlo.  
 ¿Quién dio principio a las casas  
 nobles? Los ilustres hechos  
 de sus primeros autores,  
 sin mirar sus nacimientos;  
 hazañas de hombres humildes  
 honraron sus herederos.  
 Luego, en obrar mal o bien  
 está el ser malo o ser bueno.  
 ¿Es así?
- GARCÍA Que las hazañas  
 den nobleza, no lo niego,  
 mas no neguéis que sin ellas  
 también la da el nacimiento.
- BELTRÁN Pues si honor puede ganar  
 quien nació sin él, ¿no es cierto  
 que por el contrario puede,  
 quien con él nació, perdello?
- GARCÍA Es verdad.
- BELTRÁN Luego, si vos  
 obráis afrentosos hechos,  
 aunque seáis hijo mío,  
 dejáis de ser caballero.  
 Luego, si vuestras costumbres  
 os infaman en el pueblo,  
 no importan paternas armas,  
 no sirven altos abuelos.  
 ¿Qué cosa es que la fama  
 diga a mis oídos mismos  
 que a Salamanca admiraron  
 vuestras mentiras y enredos?  
 ¡Qué caballero y qué nada! (149h, II)

A la pregunta «¿quién es el noble?», que Séneca formulaba a Lucilio en el fragmento que más arriba referíamos, Beltrán, tras preguntar exactamente lo mismo a su hijo —«¿quién dio principio a las casas/ nobles?»—, responde con los mismos razonamientos con que el maestro contesta al discípulo. Y para mudar de condición, para llegar a ser «noble», si Séneca decía que se lograba discerniendo «el bien del mal», Beltrán refiere a García que ser caballero o no serlo, depende del «ser malo o ser bueno».

Más intervenciones de personajes alarconianos que se pronuncian a favor del concepto de nobleza sencquista que defiende Beltrán, pueden encontrarse en el libro de Brenes<sup>27</sup>. Remitimos a los parlamentos que ella seleccionó para evitar repetir el repertorio, ya que no podríamos aportar ninguna otra intervención nueva. Sin embargo, hemos transcrito el diálogo entre García y su padre porque es uno de los momentos en que con mayor claridad el dramaturgo deja adivinar, no sólo la clara influencia del pensamiento, sino el préstamo tanto del punto de vista —instructor/educando—, como del tipo de argumentaciones —preguntas retóricas y silogismos— que, en ese caso, Alarcón debe a las *Cartas a Lucilio*.

Éstas también son la fuente de la que se nutre el carácter más emblemático de su teatro: el amigo. De todas sus obras, dos tienen como tema la amistad —*Ganar amigos* y *La amistad castigada*—; en tres se restablece la armonía dramática gracias a la intervención del «amigo» —*El semejante a sí mismo*, *Mudare por mejorarse* y *El examen de maridos*—, y en el resto, el carácter del amigo aparece, aunque sea en mayor o menor número de intervenciones, entremezclado en la trama como influencia incitadora o inhibidora del protagonista; es decir, como refuerzo o ayuda a la acción dramática. Por ello, el carácter del amigo siempre queda justificado por un móvil ético con que inducir a actuar o esperar al héroe —influencia incitadora—, o bien siendo él mismo quien impida funestos desenlaces —influencia inhibidora—. Y todo por el concepto de amistad que rige hasta a los criados de su universo dramático. Piensa Séneca al respecto:

La amistad crea entre nosotros comunidad de bienes; ninguna adversidad ni prosperidad ninguna afecta por separado a cada uno de nosotros, puesto que vivimos en común. No es posible que nadie viva feliz si no se mira más que a sí mismo y lo refiere todo a su propia utilidad; si quieres vivir para ti es fuerza que vivas para otro. La observancia diligente y fiel de este compañerismo que a nosotros, hombres, nos relaciona con los otros hombres y establece un derecho común en el género humano, contribuye en gran manera a fomentar aquella íntima asociación de amistad de que te hablaba, pues todas las cosas tendrá comunes con el amigo quien tiene muchas con el hombre<sup>28</sup>.

Podría darte el nombre de muchos que carecieron, no de amigos, sino de amistad. Ello no puede ocurrir cuando aparea las almas el deseo recíproco de los bienes honestos. Y ¿cómo podría ser de otra manera? Saben que tienen todas las cosas comunes, y encima aun las cosas adversas<sup>29</sup>.

Vive de tal manera que no te recates secreto ninguno que no puedas comunicarlo aun a tu mismo enemigo; pero puesto que ocurren determinadas cosas que la costumbre nos hace mantener ocultas, comparte con tu amigo todas tus cuitas, tus pensa-

<sup>27</sup>Brenes, *op. cit.*, 117-133.

<sup>28</sup>Séneca, «Carta XLVIII: Deberes de la amistad», p. 517a.

<sup>29</sup>Séneca, *op. cit.*, p. 442b.

mientos todos. [...] ¿Qué razón porque yo me reserve palabra alguna delante del amigo? ¿Qué razón hay porque yo en su presencia me considere solo?<sup>30</sup>

Lo más sobresaliente de la amistad en Alarcón es que con el carácter del amigo —cómplice hasta las últimas consecuencias del protagonista—, incluso es capaz de reconvertir un género dramático en otro, de delimitar las fronteras tan sutiles que los separan. *Los favores del mundo* empieza siendo un drama de honor, pero desde el momento en que el ofensor de García se convierte en amigo suyo —por la clemencia, precisamente, de Garci Ruiz—, se abre paso la comedia de enredo que al fin resulta ser. O como *Ganar amigos*, que se abre con bisés de comedia de enredo y por el carácter protagonista del amigo —Fadrique— termina por desarrollarse un drama político en cuanto el héroe se erige, frente al rey y la sociedad, como defensor de la libertad y los derechos del resto de personajes.

El amigo, el criado y el galán protagonista de Juan Ruiz de Alarcón no pueden explicarse sin Séneca. La sabiduría del «padre de la Filosofía Moral de príncipes»<sup>31</sup> recalca en el teatro alarconiano hasta el extremo de cimentar toda esa «moral», precisamente, que la crítica ha repetido hasta la saciedad que era simple modo con que imponer justicia poética<sup>32</sup>. Por ello, una vez más aunamos el nombre del dramaturgo al del conde-duque, porque si Quevedo llamó a Olivares el nuevo «Séneca español»<sup>33</sup>, nosotros, aquí, a diferencia de Menéndez y Pelayo, proponemos que en lugar de considerar a Alarcón como «nuestro Terencio por la profunda intención moral»<sup>34</sup>, lo estimemos como el «Séneca español» de la Comedia Nueva.

Por último, cedamos la palabra al marqués de Villena, protagonista de *La cueva de Salamanca*:

En una carta leí  
de las que a Lucilio escribe  
el gran Séneca, que vive  
el sabio dentro de sí.  
Al cayado y la corona,  
en la choza y el palacio,  
le sobra todo el espacio  
que no ocupa su persona.

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 438b.

<sup>31</sup>Con esta expresión Lorenzo Ramírez de Prado denomina a Séneca en su tratado *Consejo y consejero de príncipes*. Recogido en: AA.VV., *La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVII. (Antología de textos)*. Selección y edición de Jesús Castillo Vegas, Enrique Marciano Buenaga, Javier Peña Echevarría y Modesto Santos López, Madrid, Tecnos, 1998, pp. 153-180, p. 177.

<sup>32</sup>*Vid.* Juan Ruiz de Alarcón, *Comedias*. Edición e introducción de Margit Frenk. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, el estudio introductorio de Frenk en que escribe toda suerte de comentarios al respecto. En concreto, p. XXIV.

<sup>33</sup>Quevedo. *Obras completas*. Edición de Felicidad Buendía, Madrid, 1966-1967, p. 625, II.

<sup>34</sup>En Terencio, *Comedias. La andriana- El eunuco*. Texto revisado y traducido por Lisardo Rubio, Barcelona, Alma Mater, 1957, «Introducción», p. LIX, vol. I.

Y, así, ni miro en grandeza,  
ni en pequeñez de lugar,  
porque está con respirar  
contenta Naturaleza.  
Y yo esta cueva sombría  
prefiero al palacio rico. (153a, I)

A la carta que nos remite el marqués es a la VIII, la «Del recogimiento del sabio»<sup>35</sup>, donde se nos advierte, además, de que: «y digo a voz en grito: evitad todo aquello que place al vulgo, todo aquello que otorga el azar; recelad y temed todo bien que os regale la Fortuna»<sup>36</sup>. Porque sólo «lo que la Fortuna no dio, la Fortuna no puede quitarlo»<sup>37</sup>. Y eso solamente puede serlo la virtud, como nos tiene enseñado Séneca y Alarcón.

Fortuna demuestra su fuerza allí donde no hay una virtud preparada capaz de resistírsele; y así dirige sus ímpetus hacia donde sabe que no se han hecho ni márgenes ni diques que puedan contenerla<sup>38</sup>.

## 2. MAQUIAVELO Y RUIZ DE ALARCÓN

Estas son palabras no ya de Séneca, sino de Maquiavelo, otro de los pensadores clásicos — mal, muy mal interpretado — preocupadísimo por la *virtú*. Y a él Alarcón le debe mucho, también, por lo menos en lo que se refiere a la «razón de Estado» y la «virtud» política.

Llegado este punto e incitados por el propio Paz, es el momento de preguntarnos lo que la dialéctica voluntad-virtud frente a Fortuna inmediatamente viene a sugerirnos: en el caso de Alarcón, distante e irónico con los dogmas y ecléctico con las citas de autoridad, ¿no será acaso una recreación de la *verdadera* propuesta maquiavélica? Enfatizamos lo de «verdadera» porque a Nicolás Maquiavelo — irónicamente, malinterpretado como Alarcón — se le tergiversó tanto por los tratadistas españoles de la *razón de Estado* de los siglos XVI y XVII que llegaron a legarnoslo convertido en un adjetivo de lo más peyorativo. Sin embargo, el concepto primordial de su pensamiento es el de la *virtú*. *El Príncipe*, además de ser un intento de movilizar la aparición de un Estado moderno, es un reconocimiento crudo y un acato de las estrategias humanas por ostentar poder. Los consejos de Maquiavelo se fundamentan, sin disfraz ni justificación, sobre la naturaleza del hombre:

el hombre tiene una naturaleza y pasiones constantes, idénticas, determinantes de su acción: la ambición, la envidia, la impaciencia, la sed de venganza. Ello origina un movimiento en las relaciones humanas que escapa al control humano produciendo el

<sup>35</sup>Séneca, *op. cit.*, pp. 445-446.

<sup>36</sup>*Ibid.*, pp. 445b-446a.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 543b.

<sup>38</sup>Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe / La Mandrágora*. Edición de Helena Puigdoménech, Madrid, Cátedra, 1992, p. 171.

desorden, la corrupción, pero que [...] genera siempre los mismo accidentes porque las causas —las pasiones— son siempre las mismas. Por eso es siempre igual la historia humana...<sup>39</sup>

Pero no por asumir esta condición natural deja de exigirle al hombre. Para Maquiavelo la virtud es lo único que puede variar el camino de confusiones y errores de la humanidad, lo único que puede hacer libre al hombre y dotar a la sociedad de un orden nuevo<sup>40</sup>. Y si por una parte en los *Discorsi* reconoce que la religión ejerce una función indispensable para la coherencia social<sup>41</sup>, en *El Príncipe* lamenta que ésta tenga que estar en manos de príncipes eclesiásticos que acceden al poder:

o con virtud o por la fortuna, y se conservan sin la una y sin la otra, ya que se sustentan en las antiguas leyes de la religión, las cuales son tan poderosas y de tanto arraigo que mantienen a sus príncipes al frente del Estado sea cual sea su forma de actuación y de vida<sup>42</sup>.

El mal ejemplo de los Borja lo tiene tan presente que llega a ver en ellos lo que puede la fortuna y lo que consigue la virtud. Su propia experiencia le confirmó, al mismo tiempo, el papel que desempeñan las industrias y el ingenio en la corte<sup>43</sup>. Movido, pues, por el propósito de mostrar la verdad de las cosas para que la actuación política fuera eficaz en la consecución de la regeneración de la sociedad italiana, se comprende que Maquiavelo abriera heridas que, según Albert Camus, tardarían aún tiempo en cerrarse. Pero, ¿cómo es posible que Olivares proponiéndose llevar a cabo su programa de la reformación se cerrara al tratadista florentino?

Maquiavelo parecía conocer tan bien el espíritu humano que los *maquiavélicos* resultaron serlo quienes más lo injuriaron y censuraron. De él se hablaba en los jardines de la corte española, e incluso se leía *El Príncipe* a escondidas como si de una pasión secreta se tratara. Un estudiante salmantino —coetáneo a Alarcón cuando él estudiaba allí— al confesarse, puso entre sus pecados la lectura de Maquiavelo junto con juegos de naipes y veintiuna fornicaciones<sup>44</sup>. Incluso el mismo Olivares, contraviniendo la censura eclesiástica, poseía en su biblioteca un hermoso ejemplar de *El príncipe*, otro de *Los discursos* y un tercero del *Arte de la guerra*. El propio Vera y Figueroa, uno de los paladines de la generación antimachiavélica en la corte olivarista, deja traslucir en su *Embajador* discusiones que debía de sostener el conde-duque con sus amigos sevillanos o en los jardines del Alcázar, y, precisamente, algunas de ellas están aguijoneadas por

<sup>39</sup>Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*. Edición, estudio y notas de Miguel Ángel Granada, Madrid, Alianza, 1989, pp. 21-22.

<sup>40</sup>Cfr. Niccolò Machiavelli. *Opere*. A cura de S. Bertelli e F. Gaeta, Milán, Feltrinelli, 1960-1965, capítulos XVII y XVIII de los *Discorsi*, vol. I.

<sup>41</sup>*Ibid.*, capítulos XI-XV.

<sup>42</sup>Maquiavelo, *El Príncipe...*, p. 69.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 10.

<sup>44</sup>Vid. *Diario de un estudiante de Salamanca*. Edición de George Haley, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, pp. 49-62 y 568.

el pensamiento maquiavélico, como, por ejemplo, la de cuestionarse en qué circunstancias es lícito recurrir a la disimulación, al engaño o la traición<sup>45</sup>. Vera elige como guías a Lipsio y Tácito, y de este último alaba su gran mérito por ofrecer ejemplos de la historia aplicables al presente, porque «otros son los hombres, pero no son otras las costumbres»<sup>46</sup>. ¿Es acaso muy diferente la concepción histórica de Maquiavelo? No: «es siempre igual la historia humana...»<sup>47</sup>. Con Juan de Mariana, a su vez, tuve la oportunidad de comprobar cuán importante era la historia para el presente<sup>48</sup>. Por lo que el rechazo a Nicolás Maquiavelo se debía a motivos un tanto más sutiles, ya que, si desde el momento en que aparece en el Índice, se escoge a Tácito como guía para hacer política, no hay que olvidar que éste, a su vez, era argumento de autoridad para el propio Maquiavelo<sup>49</sup>.

El autor de *El príncipe* pretendía fortalecer el gobierno del Estado desvinculándolo del poder de la Iglesia, y proponía hacerlo mediante la disolución del concepto medieval cristiano de la virtud<sup>50</sup>. Este era, precisamente, el postulado maquiavélico que coartaba el reconocimiento de su modernidad y de su lectura, por lo que valorar al secretario florentino sería reconocer, al mismo tiempo, que la Iglesia acabaría debilitando la eficacia política. Qué decir tiene que la España contrarreformista estaba aún bien lejos de poder aprobar cualquier programa político orientado, solamente, hacia la protección y prosperidad de los Estados sin tener en cuenta ni la ley ni el poder de Dios. Sin embargo, paradójicamente, lo que movía a España por aquellos años era la lucha descarnada por conseguir su hegemonía a pesar de la bancarota y el mal vivir del pueblo, en un momento, además, en el que el ideal de un Imperio cristiano universal se había quebrado<sup>51</sup>. Ante estas circunstancias, era casi obligado distorsionar y repudiar a Maquiavelo en España, porque, al fin y al cabo, venía a estorbar una maniobra política entre el Estado católico más poderoso —España— y el Papado; unión que pretendía legitimar la defensa de la fe como fin y última razón de Estado.

En cuanto a Alarcón y su teatro, el maquiavelismo viene a arraigar todavía más su escritura en una época de reforma. De reforma o si se prefiere —por no aludir sólo a Olivares— de efervescencia debida, en buena medida, al problema y la preocupación de cómo armonizar la praxis política con las fronteras que la moral católica delimitaba. Por eso el conde-duque encerraba a Maquiavelo en los confines de su biblioteca y comentaba sus libros sólo con sus amigos más próximos; por esta causa, también, salían los estudiantes de las aulas universitarias con ganas de leerlo para encontrar respuestas y saber el motivo de su censura. Así pues, aunque existiera el propósito —en tantos tratados expuesto—<sup>52</sup> de convertir al catolicismo la laica fór-

<sup>45</sup>Vid. Elliott, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 47.

<sup>46</sup>*Ibid.*

<sup>47</sup>Maquiavelo, *El Príncipe...*, p. 22.

<sup>48</sup>Vid. Josa, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón...*, p. 22-30.

<sup>49</sup>Maquiavelo, *El Príncipe...*, capítulo XLII.

<sup>50</sup>Vid. *ibid.*, capítulo XV.

<sup>51</sup>Vid. Estudio preliminar de Javier Peña Echevarría a *La razón de Estado en España. Op. cit.*, p. XXII.

<sup>52</sup>Los más relevantes quizá sean los de Pedro de Rivadeneira y su *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano, contra lo que Nicolás Maquiavelo y políticos de este tiempo enseñan*; Juan Márquez, *El gobernador cristiano*; Juan de Santa María, *Tratado de República y policía cristiana*, y Claudio Clemente y su *Maquiavelismo degollado*. Todos ellos se encuentran recogidos en *La razón de Estado en España...*

mula de la razón de Estado maquiavélica, no se consiguió nunca un discurso homogéneo, sobre todo a partir de 1600. Si en el punto de mira se encontraba, por una parte, el esfuerzo por afianzar el catolicismo como verdadera religión y, de este modo, impedir la escisión que sufría Francia, por otro lado, no dejó de crecer con la entrada del nuevo siglo y, especialmente, con la llegada de Olivares al poder, el empeño por modernizar y racionalizar la acción del gobierno para poder hacer frente a la desoladora decadencia española. Por lo tanto, el talante reformista de Ruiz de Alarcón no podía menos que participar y tomar cartas en el asunto. Nos lo dicen sus personajes que, con frecuencia, se debaten entre la buena o mala razón de Estado:

Al fin la razón de Estado  
ha de vencer, que es forzoso  
a todo... (72a, II)

Que es alta razón de Estado,  
si bien no conforme a ley,  
no sufrir cerca del rey  
competidor el privado.  
Porque la ambición inquieta  
es de tan vil calidad,  
que ni atiende a la amistad,  
ni el parentesco respeta. (305ab-306a, II)<sup>53</sup>

El laicismo dramático de Alarcón al que se refería Octavio Paz, dentro del contexto que hemos reconstruido, con bastante probabilidad es un trasunto del laicismo político de Nicolás Maquiavelo, o cuanto menos una lanza rota a favor de una vida cortesana y política hecha a la medida humana. En su teatro, el pensamiento senequista ya se encargará de reclamar el encuentro del hombre con su dignidad, pero para ello antes ha tenido que imponerse el carácter de los personajes para demostrar que la *virtú* no requiere de la fortuna para actuar: quienes «se apoyan únicamente en la fortuna se hunden tan pronto como ella cambia»<sup>54</sup>. El realismo propio del dramaturgo está, a su vez, en íntima correspondencia con el realismo maquiavélico, fundamentado en lo que *es* el hombre —a ello se refieren los pasajes más hondos e irónicos de su pensamiento— para dar el salto a lo que *debe ser* —a ello se refieren los capítulos más olvidados de su tratado...—. Es decir, la evolución del protagonista alarconiano asentada en el descubrimiento de la voluntad corre pareja tanto al aprendizaje que propone Séneca en sus *Cartas a Lucilio*, como a la modélica dialéctica que Maquiavelo pensó para su príncipe: la conquista de la virtud personal para poder ser libre e independiente de los favores de la fortuna. Virtud, razón, carácter..., en las obras de Alarcón estas palabras vienen a ser la clave para comprender, una vez más,

<sup>53</sup>Véase, asimismo, *Los pechos privilegiados*, p. 309a, II; *El dueño de las estrellas*, p. 47, II, y las escenas finales del último acto, y de *La manguilla de Melilla* las intervenciones del alcaide de Bucar que hace continuas referencias a su traición a la razón de Estado por su pasión amorosa.

<sup>54</sup>Maquiavelo, *El Príncipe*... p. 118.

los emblemáticos versos de su tejedor de Segovia: «es la hazaña mayor/ vencerse a sí mismo» (239b, II). O como rezan los versos de Petrarca, a quien elige el florentino para cerrar su tratado: «Virtù contro a furore/ prenderà l'arme...»<sup>55</sup>.

<sup>55</sup>«Virtud contra furor/ tomará las armas», *El Príncipe...*, p. 134.