

# ALARCÓN Y EL SORPRENDENTE RETORNO DE DON DOMINGO DE DON BLAS. TESIS E HIPÓTESIS ANTE EL HALLAZGO DE UNA COMEDIA PERDIDA

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS  
*Universidad de Valladolid*

Del olvido absoluto regresa la *Segunda parte del Acomodado Don Domingo de Don Blas*, comedia atribuible a Juan Ruiz de Alarcón, a la que el silencio hurtó su texto y aun su propia memoria, escamoteándola de las listas y de los repertorios documentales del teatro antiguo español que han llegado hasta nosotros. La satisfacción de poder añadir una obra más a un *corpus* de proverbial restricción se ve acentuada por el indudable interés que la obra tiene. No sólo por afilar la atención desde el comienzo, me atreveré a insinuar que quizá estemos ante la más original de las comedias del más singular —más diferenciado— de los dramaturgos grandes del teatro clásico español. Confío en que la fuerza de los hechos que aquí se aducirán respaldará la propuesta sobre la singularidad de la obra, y —especialmente ahora, en esta primera noticia del feliz rescate— sobre que su responsabilidad recaiga en ese apasionante don Juan Ruiz de Alarcón que aquí nos convoca.

## I. UN IMPRESO SINGULAR

El tropezón con la *Segunda parte del Acomodado Don Domingo de Don Blas* se produjo, mientras perseguía otras cosas, en un conjunto de cajas de la Biblioteca Nacional, donde, desde hacía decenios, se agazapaba un crecido número de impresos teatrales de los siglos XVII y XVIII.<sup>1</sup> El retiro marginador de buena parte de aquellos ejemplares parecía deberse a su condición de repetidos

<sup>1</sup> Ante ellas me puso la sabia amabilidad de Manuel Sánchez Mariana, Jefe de la Sección de Manuscritos, Raros e Incunables. A él, a Paloma Fernández Palomeque, a Julián Martín Abad y a los demás miembros del departamento quiero reiterar mi agradecimiento.

o a su adscripción a autores poco relevantes o de difícil precisión.<sup>2</sup> Es este último supuesto, como enseguida se verá, el que puede convenir a nuestro caso.

El sorprendente retorno de don Domingo de Don Blas se perpetraba en las cuarenta páginas de este rarísimo impreso que ahora se describe pormenorizadamente:<sup>3</sup>

Fol I. / COMEDIA FAMOSA, / SEGVNDA PARTE / DEL ACOMODADO DON / DOMINGO DE DON BLAS. / Por Don Iuan Rodriguez [sic] de Alarcon, y / Mendoça. / Personas que hablan. / El Rey Don Garcia. / D. Domingo galan. / D. Rodrigo galan. / Ramiro. Bermudo. // Nuño criado de D. Domingo / Ordoño. / Sinco [sic] pretendientes. / Beltran gracioso. // Leonor Dama. / Constança Dama. / Ines criada. / Mauricio criado. / IORNADA PRIMEIRA. [sic] / Dentro todos. / Viua, viua Don Garcia / Rey de Leon. / Sale Don Rodrigo. / D. Rod. Dos mil años [...]

[Final:] para que acierte dichoso / en la Tercera a seruiros. / LAVS DEO.

4º. A-B8, C4 1-40 pp. (35 en vertical) Titulillos: *Segunda parte de la Comedia // del Acomodado Don Domingo de Don Blas.* (Comedia, 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 36, 40; Don 9, 13, 25, 37) Reclamos: A8v a lograr B8v que Medida de tipos: 82 mms / 20 líneas.

Sin entrar ya en dilucidaciones sobre la autoría de la obra, está claro que debe considerarse error involuntario, producido en algún momento de la cadena de copias, la mención de *Rodríguez* y no de *Ruiz* como primer apellido.<sup>4</sup> En apoyo de tal interpretación está el resto de la secuencia de nombre y apellidos, incluido el de *Mendoza*. Precisamente, este trueque ha podido ser el causante de que la pieza fuera arrinconada en la caja donde se encontró.

El impreso obedece al formato de *comedia suelta*. No consta en ella ningún dato del taller de procedencia, como es normal en las editadas en el siglo XVII, frente a la frecuencia con que las del XVIII incluyen colofones más o menos explícitos. Averiguar de qué prensas salió es tarea apasionante, pero de morosa y especializada dedicación. Un paciente estudio de los tipos, de la organización de cuadernillos, así como de otros rasgos físicos —en línea con

<sup>2</sup> Sobre las características del fondo he dado una primera noticia en “Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara” en *Homenaje a José Fradejas Lebrero*. UNED, Madrid [en prensa].

<sup>3</sup> Se ha renunciado a la transcripción de la “s larga”, para evitar inconvenientes de composición. Ésta concurre en nuestro texto en los supuestos habituales: son largas todas las eses que no son versales o están en final de palabra.

<sup>4</sup> Cabe pensar que el texto de base presentaba el apellido en abreviatura, y fue mal interpretada por el componedor.

los excelentes trabajos de E. M. Wilson y D. W. Cruickshank—,<sup>5</sup> podría llevar a felices resultados.<sup>6</sup>

Hay detalles significativos en el cuerpo del impreso que nos hablan de su elaboración temprana: presencia de “s larga”, utilización de “I” por “J”, etcétera; sobre todo, colabora en esta adscripción su textura en cuadernos de ocho hojas frente al normal de cuatro: tal detalle nos impulsa a pensar en la primera mitad del siglo XVII.<sup>7</sup> Por otra parte, nuestra *suelta* presenta aspectos peculiares, que no aparecerán cuando el formato de comedia suelta se difunda, multiplicando textos, ediciones y lectores en la segunda mitad del XVII y, sobre todo, en la centuria siguiente. Así, como rareza puede considerarse el marcar el inicio de cada estrofa. Tal práctica, más o menos frecuente en los manuscritos, no lo es en los impresos. Ésta se lleva a cabo, en nuestro caso, con un salto de margen y con la primera letra en versal. Este detalle, entre otros —como el que la fórmula de remate sea “LAUS DEO”, en lugar de “FIN”—, apoyarían además la idea de que el texto de base era un manuscrito.

Otra peculiaridad de nuestro impreso es la presencia de casos de “seseo” y “ceceo”, que, de pensar en Alarcón como autor, habría que explicar considerando el susodicho manuscrito como una copia para uso de representantes.<sup>8</sup> Ni la métrica ni el sentido denuncian ausencias o tergiversaciones del texto notables: quizá la más llamativa consiste en la falta de un verso al final. El uso de signos de puntuación es bastante arbitrario, como es norma en este tipo de impresos, pero, por regla general, consigue marcar aceptablemente las pausas.<sup>9</sup>

La rarísima *suelta* llegó a su actual emplazamiento procedente de la

<sup>5</sup> Vid. *Samuel Pepy's Spanish Plays*. The Bibliographical Society, London, 1980; del segundo ver, entre otros trabajos, su reciente “Some Problems Posed by *Suelta* Editions of Plays” en M. McGaha y F. P. Casa (eds.), *Editing the Comedia*. II. *Michigan Romance Studies*, XI (1991), pp. 97-123.

<sup>6</sup> Que la procedencia sea Portugal —y de ser así, Lisboa tiene las mayores probabilidades— podría estar apuntándolo un indicio ajeno a la elaboración tipográfica, como es la existencia de un clamoroso lusismo —si es que no se trata de una errata— en la primera página: IORNADA PRIMEIRA.

<sup>7</sup> Vid. E. M. Wilson y D. W. Cruickshank, *Samuel Pepy's...*, ed. cit., p. 118; del segundo “Calderón y el comercio español del libro” en K. y R. Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*. Ed. Reichenberger, Kassel, 1981, vol. III, p. 13; “The Editing of Spanish Golden-Age Plays from Early Printed Versions” en M. McGaha y F. P. Casa (eds.), *Editing the Comedia*. *Michigan Romance Studies*, V (1985), p. 74.

<sup>8</sup> Lo que también justificaría que se llame *jornada* —y no *acto*, como es costumbre en Alarcón— a cada uno de los tres tramos que componen la pieza.

<sup>9</sup> El foco principal de errores, en este apartado, estriba en no considerar la existencia del encabalgamiento interestrófico, haciendo coincidir el punto con el final de estrofa.

biblioteca del duque de Osuna, aunque no lleva estampado *ex libris* alguno. Su referencia consta en el inventario manuscrito de impresos de dicho fondo ducal adquiridos por la Biblioteca Nacional en 1886.<sup>10</sup> Al igual que muchas otras *sueeltas* de la misma procedencia, formó parte de un volumen coleccionario, posiblemente desglosado antes de la venta.<sup>11</sup> Nuestra pieza ocuparía aquí el segundo lugar, tal como se deduce de la numeración manuscrita de páginas que conserva: de la 21 a la 60.

## 2. LA HISTORIA DRAMATIZADA

Por la rentabilidad para las subsiguientes consideraciones ya sobre el texto, y habida cuenta de su estricta novedad, será oportuna una sinopsis del argumento.

La acción arranca en Zamora, y aquí permanecerá a lo largo de las tres jornadas, tal como ocurría en *No hay mal que por bien no venga*, de la que nuestra comedia se llama segunda parte. La ciudad aclama a don García, que acaba de ser coronado como rey de León. En medio del júbilo, el nuevo monarca echa en falta a don Domingo de Don Blas y manda a buscarle. Se encargará del recado Ramiro, uno de los prohombres de la ciudad, sobre quien más adelante recaerá la función de urdir el nudo principal del enredo. Ahora marcha contento, ante la perspectiva de que el rey se vengue de la decisiva intervención que el Acomodado tuvo en la anulación de la revuelta que don García protagonizó contra su padre Alfonso y que le costó dos años en la prisión de Gauzón. Sin embargo, el rey, en un aparte, ha manifestado su voluntad de hacerle su privado, seducido por su probada lealtad.

Quedan solos don García y Rodrigo. Éste, otro de los nobles zamoranos por quien el rey manifiesta una especial predilección, se convierte en confidente del amor que el joven monarca experimenta por Leonor, viuda tras la muerte de don Juan, el que fuera coprotagonista en *No hay mal que por bien no venga*, y acogida ahora en casa de don Domingo. Se trata de una actitud típica de rey mozo, impetuoso y enamorado, en la que el matrimonio no es posible por estar ya casado. Enseguida sabremos que también Rodrigo está encendidamente enamorado de la dama. Su aceptación de ejercer como tercero de las pretensiones

<sup>10</sup> *Catálogo de las obras impresas pertenecientes a la Biblioteca del Duque de Osuna y adquiridas por el gobierno de su Majestad en 1886 con destino a esa Biblioteca [Nacional]* (Ms. 18.848), núm. 4.300. Vid. M. Sánchez Mariana, "Repertorios manuscritos de obras y colecciones dramáticas conservados en la Biblioteca Nacional" en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a K. y R. Reichenberger*. PPU, Barcelona, 1989, pp. 246-247.

<sup>11</sup> El impreso se consigna como "desglosado" en el inventario que registra la transacción.

del rey busca el control de tan desventajosa situación. El rey se va satisfecho y aparece Beltrán, convertido ahora en criado de don Rodrigo, después de haberlo sido de don Juan en la primera parte. Ha escuchado al paño la conversación anterior y reflexiona con su amo sobre los pasos a dar.

Escena en casa de don Domingo. Constanza, su esposa, a la espera del primer hijo, habla con Leonor sobre sus deseos de acudir a la fiesta en honor del rey. Aparece, al fin, don Domingo, el Acomodado, como le corresponde en el caluroso verano: “desnudo” y flanqueado por sus dos criados, Nuño y Mauricio, que le abanicán. Con él en el escenario, se despliega toda una larga secuencia de jugosísimas sentencias, comentarios, críticas sobre los más dispares asuntos. El comodón no está dispuesto a ceder a las pretensiones de las dos mujeres y acudir al baile.

Llega don Ramiro, que maliciosamente ha retrasado su mensaje para pillar a don Domingo en la siesta y, así, desacomodarle. Éste no lo piensa un instante. Aun temiendo las posibles represalias del monarca, acudirá sin dilación. “En tocando al pundonor, cesa la comodidad”: son las palabras que cierran la jornada.

Se reanuda la comedia en el palacio donde mora el rey. Ramiro y Bermudo comentan divertidos la artimaña para fastidiar a don Domingo, que llega en esos momentos; don García duerme la siesta. La espera es obligada. Nuestro protagonista se percata de los intentos de Ramiro por fastidiarle y decide entrar en el juego, dando lugar a una excelente escena de ironías y dobles sentidos. Se produce, al fin, el encuentro con el rey. De inmediato, queda patente que el soberano, lejos del rencor, se siente obligado por la lealtad que hacia la corona puso de manifiesto don Domingo. Tras dilatados e ingeniosos razonamientos de éste sobre el peculiar luto que Leonor guarda por su difunto marido, el monarca le comunica su voluntad de nombrarle su privado. Es supremo sacrificio para don Domingo renunciar a su ideal de vida acomodada. Sus comentarios sobre el poder, la privanza, la ambición son enjundiosos, y encuentran digna réplica en su interlocutor. El pundonor y la lealtad, una vez más, imponen la aceptación del cargo.

Brusco cambio de escena y de marco. Casa de don Domingo. Leonor se manifiesta indignada ante las tercerías de Rodrigo, que interiormente se alegra de la reacción. Llega don Domingo, abatido por su cambio de estado. Los parabienes de los diferentes personajes dan nuevos pies a comentarios sobre el ideal de la privanza y sobre las prevenciones de don Domingo para afrontar sus nuevas obligaciones.

Cierra el acto la llegada de don Rodrigo para comunicar que el rey invita a Leonor y a Constanza a la fiesta de palacio. Las excusas de don Domingo,

argumentando el embarazo de su esposa, de nada sirven. Su enojo preludia los que están prestos a sobrevenirle, en cuanto se reinicie la comedia.

Don Domingo ejerce ya como privado en una de las situaciones características de este tipo de comedias: la audiencia de pretendientes. Las ingeniosísimas respuestas a los cinco casos que se le presentan desgranar inteligentes apreciaciones sobre la moralidad, la cortesía, los cargos públicos y otras cuestiones de la vida política y cotidiana.

Entran en escena Ramiro y Bermudo. La envidia y ambición del primero, relegado a un tercer puesto en la estima del rey, le ha empujado a urdir una venganza en la que implicará a sus dos contrincantes: don Domingo y Rodrigo. El instrumento de la misma será una carta, que un tercer personaje entregará al privado. En ella se le comunica que Rodrigo atenta contra su honor, pretendiendo a su esposa, aunque aparente cortejar a Leonor. En lo tocante al honor don Domingo es terrible. Su portentosa máquina de pensar se vuelve contra él. Ante los celos para nada le sirven “filósofos argumentos, discursos y paradojas”. Ya no volveremos a verle socarrón, aunque seguirá haciendo gala de una sobresaliente inteligencia. Es ésta su peor enemiga. Agudísima, cuanto atormentada, es su pertinaz disección de indicios y pruebas; así como de razones, pros y contras de las actuaciones a emprender por su parte.

Los consabidos empleos amorosos han llevado a Rodrigo nuevamente a casa del Acomodado. Éste decide ponerle a prueba, informándole que, por su mediación, Leonor ha aceptado ser su esposa. Rodrigo no puede aceptar por el momento la propuesta; lo que confirma sus sospechas. Más tormento y reflexión. Sólo le retiene la posibilidad de que Constanza no haya accedido aún a las supuestas solicitudes de don Rodrigo.

Despachan juntos el rey y su privado sobre las peticiones de cargos y prebendas de diferentes personajes. Nueva oportunidad de recapacitar sobre las cualidades de los que están al mando del cuerpo social. Don Domingo pide que Rodrigo sea destinado al gobierno de León. Aunque en un primer momento, don García sospecha que se trata de celos de la privanza que éste goza, alcanza a entrever la causa de su dolor. Para confortarle, y no pudiendo desvelar el secreto de las idas y venidas de Rodrigo, le asegura que no son ciertas las sospechas y toma a su cuenta darle satisfacción. La marcha del rey deja aún con más lacerantes cabos sueltos el pensamiento de don Domingo.

El rey visita a Leonor, acompañado de Rodrigo. La dama prorrumpe en quejas por el atentado a su honor. Descúbrese que Rodrigo la ama por esposa, ante la sorpresa y desengaño del monarca. A las voces acude Constanza. Y acto seguido, don Domingo con sus dos criados. El primer golpe de vista le confirma en su afrenta. Al ir a acometer con las espadas, el rey se identifica. El

final celérico lo conduce éste con reflejos y decisión: su estancia en la casa, a tan extraña hora, se debe al cumplimiento de la palabra dada a don Domingo de satisfacer su honor. Éste llegará con la propuesta de matrimonio entre Leonor y Rodrigo, que ambos aceptan. Nuestro protagonista se encarga de despedir al público con la petición de un aplauso y el anuncio de una tercera parte.

### 3. FUNDAMENTOS PARA UNA ATRIBUCIÓN

La comedia está ahí, con una materialidad incuestionable, pero ¿es efectivamente de Alarcón, como dice —o quiere decir— el encabezamiento del impreso?

Antes de intentar responder a la pregunta, cabe hacer algunas consideraciones sobre el *corpus* alarconiano. La “perra suerte” que persiguió a nuestro poeta —y que sin duda la crítica ha exagerado o tergiversado, al considerarla desde nuestra mentalidad—<sup>12</sup> no lo ha sido tanto para la transmisión de sus textos. La preocupación que el autor tuvo de publicar sus comedias ha logrado preservar para la posteridad veinte piezas, con elevadas garantías respecto a su atribución y a su autenticidad textual. Son pocos los dramaturgos que cuentan con una base tan sólida para su estudio.<sup>13</sup>

Esta situación de favor de la que goza Alarcón ha hecho que los críticos extremen sus exigencias a la hora de dar por buena la atribución de algunas comedias que no aparecieron en las *partes* de 1628 y 1634.<sup>14</sup> Sin embargo,

<sup>12</sup> La expresión “perra suerte” es aducida por A. Millares Carlo en el epílogo del perfil biográfico que traza del comediógrafo en *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. FCE, México, 1957, vol. I, p. 24. Toma pie en la alusión que el propio autor hace en la fiesta de San Juan de Alfarache de 1606. Tal sintagma sirve para sintetizar la concepción que tradicionalmente los críticos e historiadores han tenido de su existencia, marcada por las jorobas y los bajos instintos de sus contemporáneos. Por contra, una sagaz indagación sobre el ser y las circunstancias de nuestro dramaturgo puede verse en la tesis doctoral de K. C. Smythe de Urquieta, *The Seventeenth Century Image of the Spanish Dramatist Juan Ruiz de Alarcón*. UMI, Ann Arbor [1988]. Para una consideración integrada del hombre y la obra, *vid.* W. F. King, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo: su mundo mexicano y español*. El Colegio de México, México, 1989.

<sup>13</sup> El interés que los poetas cómicos ponen en la edición de sus piezas es escaso, por lo general. La autoridad de las *partes* con comedias de Lope, Calderón o Moreto deja mucho que desear. De la mayoría de los autores, incluyendo algunos de las primeras filas, no se hizo ninguna recopilación de sus textos, ni por parte de los interesados ni de sus allegados. Son los casos de Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara o Belmonte Bermúdez.

<sup>14</sup> Podrían citarse distintas muestras de renuencia en relación, precisamente, con *No hay mal que por bien no venga*, de la que nuestra pieza sería continuación. Así, la destacada tesis doctoral de A. Sandoval Sánchez—*Estructura e ideología en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón (Hacia la determinación de una cronología)*. UMI, Ann Arbor [1988]—la excluye de su análisis, al no fi-

nada nos obliga a pensar que en ellas acogiera todo el teatro que escribió. En principio, ni está excluida la posibilidad de que existan piezas escritas antes de 1634, que no fueron incluidas en ninguno de los dos volúmenes; ni tampoco la de comedias posteriores a esa fecha. ¿Por qué hay que pensar, como se apunta con insistencia en los estudios sobre el autor, que a partir de su colocación como relator interino del Consejo de Indias en 1626 desamparó los versos dramáticos?<sup>15</sup>

En el repertorio teatral antiguo español, con tan cruzados y enrevesados problemas de localización, atribución, datación y fijación textual, todos los recelos son pocos; pero sin olvidar que se trata de un producto inmerso en una concepción y unas prácticas en las que las atribuciones no pueden depender únicamente de la garantía de los autógrafos o de las ediciones autorizadas de autor. De ser tan exigentes, no habría manera de asignar más de dos tercios del *corpus* barroco.

Lo que a continuación sigue son conclusiones sintéticas de averiguaciones sobre la autoría de la comedia que nos ocupa, efectuadas desde distintos flancos; averiguaciones, por otra parte, a las que no creo que se hayan sometido *Reinar después de morir* o *El esclavo del demonio*, por citar dos comedias memorables del teatro clásico, cuyo aval de autoría descansó siempre fundamentalmente en una atribución del tipo de la que ampara a nuestra comedia. Por supuesto, la mayor parte de los aspectos aquí considerados, aunque vistos desde la perspectiva atributiva, no dejan de ser, al mismo tiempo, puntos obligados del análisis de la comedia. El camino trazado intentará llevarnos de las evidencias externas a las internas.

En la superficie del problema están las características del impreso. Las fechas pueden casar. Incluso el tropiezo con el apellido más favorece que empece la atribución: deja claro que en nuestra copia no hay un afán de arrimar la obra a un autor conocido —práctica bastante corriente en la comercialización de un

---

gurar entre las veinte de las dos *partes*. También podrían aducirse como muestra de esta actitud las fórmulas cautelares que utiliza V. G. Williamsen en su edición de la comedia, sin duda, la mejor de que hoy disponemos: “Una de las mejores comedias de carácter del Siglo de Oro español, *Don Domingo de Don Blas*, sólo se puede atribuir provisionalmente al esclarecido poeta mexicano Juan Ruiz de Alarcón. Puesto que la obra ni fue impresa en ninguna de las dos partes de sus comedias que Alarcón preparó para la imprenta ni tampoco se conoce autógrafo de ella, tenemos que admitir, por fuerza, dudas sobre la atribución”. *Don Domingo de Don Blas (No hay mal que por bien no venga)*. Estudios de Hispanófila, Valencia, 1975, p. 7.

<sup>15</sup> Ver, como testimonio, lo que se afirma en uno de los más meritorios y difundidos estudios de conjunto sobre el comediógrafo: “Having received a post which apparently furnished him a comfortable living, Alarcón turned his back upon the theater”. W. Poesse, *Juan Ruiz de Alarcón*. Twayne Publishers, New York, 1972, p. 31.

producto sometido como ningún otro en el universo literario a la ley de la oferta y la demanda. En este sentido, cabe decir que el prestigio de Alarcón, en el que se igualan comedias y burlas,<sup>16</sup> no parece, en principio, justificar el que se le arrime una obra. Es decir, entendemos rápidamente cuál es la razón por la que una comedia se atribuye a Lope —ahí están, sin ir más lejos, algunas de las obras maestras del propio Alarcón—<sup>17</sup> o, más adelante, y sobre todo, a Calderón, pero habría que explicar por qué a Alarcón.

Tras los fundamentales trabajos de Morley y Bruerton, el análisis de la textura estrófica de la comedia se ha constituido en una de las herramientas más rentables a la hora de atribuir o datar el ancho plantel de piezas del teatro antiguo que adolecen de imprecisión en estos campos.

La *Segunda parte del Acomodado Don Domingo de Don Blas* presenta el siguiente esquema métrico:

<i>Jornada I</i>			
Redondillas	1 - 845	845	versos
<i>Jornada II</i>			
Redondillas	846 - 1830	985	"
<i>Jornada III</i>			
Silva 2ª	1831 - 1979	149	"
Quintillas	1980 - 2159	180	"
Romance ó-a	2160 - 2277	118	"
Redondillas	2278 - 2449	172	"
Romance -ó	2450 - 2694	245	"
Redondillas	2695 - 2766	72	"
Romance í-o	2767 - 2829	63	"

Éstas son las cifras absolutas y los porcentajes de los distintos tipos estróficos:

Redondillas	5	tiradas	2.074	versos	73.312 %
Romance	3	"	426	"	15.058 %
Silva	1	"	149	"	5.266 %

<sup>16</sup> Recuérdese el triste humor negro de los *Avisos históricos*, en que Pellicer consigna la muerte del poeta: "Murió don Juan de Alarcón, poeta famoso, así por sus comedias como por sus corcovas". *Apud* A. Fernández-Guerra, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Rivadeneyra, Madrid, 1871, p. 457.

<sup>17</sup> Precisamente, éste es uno de los factores que estimula al autor a publicar la *segunda parte* de sus comedias en 1634.

Quintillas            1            ”            180            ”            6.362 %

Los 2.829 versos que alcanza la comedia son un número asumible dentro del teatro de Alarcón: hay siete piezas con la misma extensión, 50 versos arriba o abajo,<sup>18</sup> entre las que se encuentra, en la estrechísima cercanía de diez versos menos, *No hay mal que por bien no venga*.<sup>19</sup>

En cuanto a los cambios de estrofa, sus diez tiradas son las mismas que las de *Los empeños de un engaño*, y una más que las de *No hay mal que por bien no venga*. Las tres serían las comedias con menor número de pasajes del repertorio alarconiano conocido. Nuestra comedia utiliza solamente cuatro tipos estróficos: uno más que la primera parte y los mismos que *Los empeños de un engaño*.

El único aspecto en el que la *Segunda parte del Acomodado Don Domingo de Don Blas* se queda sola en la excepcionalidad es en la existencia de dos jornadas, primera y segunda, compuestas exclusivamente en redondillas. Hay tres comedias alarconianas, sin embargo, que tienen un acto entero en este metro: *Los empeños de un engaño* (acto I), *El Anticristo* (acto III) y *No hay mal que por bien no venga* (acto II). Es cierto que la eficacia atributiva del análisis estrófico es mayor a la hora de rechazar autorías que de afirmarlas. No obstante, la aparente contrariedad que ahora comentamos, en realidad, puede operar en apoyo de la atribución alarconiana: ¿Quién mejor candidato que Alarcón a escribir una comedia con dos actos en redondillas? Fue Morley, el máximo estudioso de esta materia en nuestro ingenio, y en general, el que consagró la expresión de que Alarcón es un “redondillista empedernido”. He aquí, pues, un posible testimonio más de este contumaz “vicio”.<sup>20</sup> Hay que hacer notar, por otra parte, que las redondillas de la *Segunda parte del Acomodado Don Domingo de Don Blas* responden netamente a la tendencia de Alarcón de combinar en la misma estrofa una rima oxítona con otra paroxítona.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Todas las citas a las obras de Alarcón se hacen por A. Millares Carlo, ed. cit. *Mudarse por mejorarse* (2.873 versos), *Todo es ventura* (2.810), *El desdichado en fingir* (2.827), *La amistad castigada* (2.860), *Ganar amigos* (2.872), *Los pechos privilegiados* (2.845).

<sup>19</sup> Para los aspectos métricos en Alarcón, vid. S. G. Morley, “Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto”. *University of California Publications in Modern Philology*, VII, 3 (1918), pp. 131-173.

<sup>20</sup> En el estudio introductorio de la edición de *No hay mal que por bien no venga*, V. G. Williamsen compara los porcentajes de redondillas que arrojan Alarcón y sus contemporáneos en los años que considera de creación dramática de nuestro autor: 1609-1625? Éste se sitúa en cabeza con el 60%, frente al 54% de Lope, el 47% de Tirso, el 54% de Guillén de Castro —quien llega a componer toda una comedia en este metro—, y el 33% de Mira de Amescua. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>21</sup> Vid. A. Millares Carlo, ed. cit., vol. I, p. 35.

En cuanto a los porcentajes globales de las estrofas, éstos entran en sus márgenes: el 73.312% de redondillas puede situarse con comodidad entre el 40% y el 82%. El 15.058% del romance entra por los pelos en la banda de uso de Alarcón, entre el 15% y el 4%.<sup>22</sup>

El pasaje de silva 2ª es característico de Alarcón. Con él arranca la jornada tercera, exactamente como ocurre en *No hay mal que por bien no venga*.<sup>23</sup>

En realidad, para concluir este apartado, hay que decir que pocas veces dos texturas métricas pueden parecerse tanto, en porcentajes y en situación de los tipos estróficos, como los de las dos comedias sobre don Domingo de Don Blas. Las únicas variaciones significativas serían la introducción de un pasaje de romance para una relación en la segunda jornada de la primera parte, y la de una tirada de quintillas para la escena en la que se gestan los celos de don Domingo en el acto tercero de la segunda.<sup>24</sup>

La presencia de usos análogos en expresiones, imágenes e ideas, con comedias de sólida adscripción alarconiana puede ser un buen indicio de que dichas obras comparten una autoría común. A pesar de lo que afirma B. B. Ashcom en un notable trabajo sobre la presencia de ecos en el teatro del dramaturgo,<sup>25</sup> no me parece Alarcón uno de los más proclives a repetirse en las distintas comedias, al menos en la medida en que lo hacen otros, como Tirso, Godínez o Mira. Por interés consciente en evitar la autocopiamiento,<sup>26</sup> o por no ser

<sup>22</sup> Vid. V. G. Williamsen, ed. cit., pp. 15-16.

<sup>23</sup> Hay pasajes de este metro en trece comedias: *El semejante a sí mismo*, *La cueva de Salamanca*, *Mudarse por mejorarse*, *Los empeños de un engaño*, *La amistad castigada*, *El Anticristo*, *El tejedor de Segovia*, *Los pechos privilegiados*, *La prueba de las promesas*, *La crueldad por el honor*, *El examen de maridos*, *La culpa busca la pena*, *Quien mal anda mal acaba*.

<sup>24</sup> Entre los aspectos ya ensayados para dilucidar los problemas de autoría de algunas comedias atribuidas a Alarcón, está el de las "prácticas epistolares". En la tercera jornada de la nuestra se introduce una carta en escena, cuyos elementos no encajan con los hábitos constatados en Alarcón. Vid. T. E. Hamilton, "Comedias Attributed to Alarcón Examined in the Light of his Known Epistolary Practices". *Hispanic Review*, XVII (1949), pp. 124-132. Dicha misiva comienza su lectura en un pasaje de quintillas (vv. 2115-2130), se suspende y se reanuda más adelante dentro de una tirada de romance (vv. 2176-2185). Las cartas interrumpidas son "very rare" en el autor, en el que, además, no se encuentran estrofas o versos quebrados como aquí se dan. La concordancia con los métodos epistolares del dramaturgo supondría un apoyo más de autoría; la discordancia la perjudica bien poco. Para que el rendimiento de estos instrumentos basados en números sea aceptable se requiere un volumen mucho mayor de textos que los que Alarcón puede ofrecer. Piénsese, además, que la comedia en cuestión parece situarse en uno de los márgenes cronológicos de su producción, el de su final.

<sup>25</sup> "Verbal and Conceptual Parallels in the Plays of Alarcón". *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 26-49.

<sup>26</sup> Recuérdese lo que dice Beltrán en *Las paredes oyen*: "A un poeta le está mal / no variar, que el caudal / se muestra en no repetir" (vv. 1191-1193).

poeta de excesivo caudal dramático, no son muchos los autocalcos que aparecen en sus obras. Seleccionaré, a continuación, unos pocos casos significativos en los que la *Segunda parte del Acomodado Don Domingo de Don Blas* conecta con obras de Alarcón, dejando los demás localizados para las notas en la edición del texto.

Uno de los aspectos más transitados por la crítica del teatro alarconiano es el del papel del criado-gracioso.<sup>27</sup> Cuando de ello se trata, es obligado citar los versos de *La verdad sospechosa*, en que don Beltrán concede a Tristán como criado de su hijo don García:

No es criado el que te doy;  
mas consejero y amigo.

A lo que contesta su hijo:

Tendrá ese lugar conmigo (vv. 17-19).

En nuestra comedia, Beltrán, que antes ha servido a don Juan, habla con su nuevo amo, Rodrigo. No hará falta insinuar la importancia que tiene el sentido de lo que aquí se dice, en relación con uno de los aspectos más peculiares y distintivos del teatro de Alarcón: las relaciones amo-criado. Ahora se trata sólo de apreciar la similitud en la física de las expresiones, para convenir en que no es fácil llegar a tal confluencia por azar. Dice el criado Beltrán:

Pero bien pienso que estás  
de mí, señor, confiado,  
y sabes que de criado  
el nombre tengo, no más,  
y las costumbres de amigo.

Respóndele don Rodrigo:

Es verdad, que la experiencia  
de tu valor y prudencia  
te da ese lugar conmigo (vv. 285-292).

Quizá es en los detalles nimios en donde se encuentran las pruebas más irrefutables en este sentido, en cuanto escapan a la atención de los posibles usurpadores. La siguiente muestra es de *No hay mal que por bien no venga*,

<sup>27</sup> Un panorama de las diferentes teorías puede verse en A. Sandoval Sánchez, *op. cit.*, p. 29 y ss.

comedia con la que la estrechez de relaciones es más fuerte, obviamente, y sobre las que nos centraremos más adelante. Ahora se trata sólo de resaltar un paralelismo expresivo. En ambas ocasiones don Domingo habla con Constanza. Dice así en la primera comedia:

Mirad, pues, si es acertado,  
que negocie mi esperanza  
placeres en confianza  
con pesares de contado (vv. 1151-1154).

En la segunda:

Y no he de cumplir, Constanza,  
si cumplirlos me da enojos,  
de contado los antojos  
de un preñado en confianza (vv. 713-716).

Otro pequeño detalle significativo. Ignoro si se ha consignado en la bibliografía alarconiana el uso que el autor hace del topónimo *Turquía*. Éste comparece con cierta insistencia en su teatro como núcleo de hipérbolos jocosas.<sup>28</sup> Dice así don Domingo en nuestra comedia:

La flecha que no me hería  
cuando en la guerra serví,  
aunque diese junto a mí,  
juzgué que daba en Turquía (vv. 449-452).

Habla don García en *La verdad sospechosa*:

Y si vos, señora mía,  
intentáis hablarme en ello,  
perdonad, que por no hacello,  
seré casado en Turquía (vv. 2108-2111).

Tristán, en *Todo es ventura*:

¡Pluguiese a Dios que en Turquía  
tuviese el rey tal espía

<sup>28</sup> Nótese, por ejemplo, que en el *Vocabulario completo de Lope de Vega* de C. Fernández Gómez (Real Academia Española, Madrid, 1971, vol. III) sólo se consigna una vez y con sentido totalmente dispar.

al lado de Solimán! (vv. 1074-1076).

Campana, en *Los empeños de un engaño*:

Cuando imaginé que había  
hecho más que si pusiera  
una española bandera  
en un muro de Turquía,  
¿me das ese galardón? (vv. 341-345).

Don Mendo, en *Las paredes oyen*:

Quería  
que yo fuese su marido,  
como si hubieran nacido  
mis abuelos en Turquía (vv. 370-373).

Ciertamente, en nuestra pieza se congregan componentes habituales y paradigmáticos de la dramaturgia alarconiana. Es el caso de los comentarios críticos a personas, grupos y actitudes de la república literaria. En la segunda jornada nos encontramos con un enjundioso y divertido pasaje en este sentido. La rebuscada y gongorina manera con que Beltrán le da la enhorabuena a don Domingo por su privanza, no puede por menos que chocar con el pragmatismo y el anticonvencionalismo de nuestro protagonista, siempre dispuesto a defender la razón como guía no sólo de los actos, sino también de las palabras:

Para mostrar de tu amor  
los conocidos deseos,  
¿usas de tantos rodeos?

Contesta Beltrán:

Hay en la Corte, señor,  
introducida una seta  
de altaneros escritores,  
que al que no gasta estas flores  
no le tienen por poeta.  
Y aunque mil veces he visto  
que al semejante escritor  
se va todo el fruto en flor,  
por sólo vivir bien quisto,  
quiero imitallos, y quiero,

aunque la razón en vano  
se deje, hablar de hortelano,  
lapidario y estrellero.

La réplica de don Domingo no tiene desperdicio:

Las flores y frases dan  
pasto al sentido, y si pones  
el cuidado en las razones,  
hablas al alma, Beltrán.

Y cuánto más, que el oído,  
es noble el entendimiento,  
tanto más el argumento  
satisface que el sonido.

Que la poesía fundada  
en hermosura de acentos  
es música de instrumentos  
que suena y no dice nada.

Sigue, Beltrán, la razón  
en decilla y en hacella,  
que yo he ganado por ella  
entre buenos opinión (vv. 1589-1620).

No sólo la poesía o el teatro, la vida toda es sometida al alfilerazo crítico y jocosos, de quien muy posiblemente pasó la vida menos triste y menos aislado, en lo que a relaciones con el mundo exterior se refiere, de lo que los críticos han enfatizado.<sup>29</sup> La intención, el sentido de estas consideraciones sobre un copioso índice de materias encajan sin violencia en los márgenes de lo que hasta ahora conocemos de Alarcón. Lo que en nuestra comedia se produce, sin duda, es una notable acumulación de estas ideas. Pero de una manera o de otra, ya ha ido dejando testimonios de puntos de vista semejantes en otras piezas: la puesta en cuestión de las convenciones, de lo heredado, la necesidad de fundamentar los usos en la razón. Puntos de vista, ideas, que colaboran decididamente en que Alarcón tenga una voz propia sobre el gran coro de comediógrafos que compartieron una época dorada. Una vez más cabe dar un quiebro al enfoque del razonamiento y preguntarnos: ¿Quién mejor que Alarcón podría ser candidato a la autoría de todo este cúmulo de ideas jocosas, jocosas y decididamente serias que luce la *Segunda parte del Acomodado Don*

<sup>29</sup> Insisto en el interés que tiene la interpretación de la imagen de Alarcón en su época que da K. C. Smythe de Urquieta, *op. cit.*

*Domingo de Don Blas?*

## 4. EL ENGRANAJE ENTRE LAS DOS COMEDIAS SOBRE DON DOMINGO

Desde luego, donde más argumentos encontramos para la atribución a Alarcón de la pieza ahora recuperada, es en sus relaciones con *No hay mal que por bien no venga*, comedia de palmaria autenticidad alarconiana, por más que en su transmisión textual se desmarque del bloque mayoritario de las obras del autor, para coincidir con el grueso del repertorio antiguo español. Algunos testimonios de esta asociación se han apuntado ya en los pasos previos; se trataría ahora de ahondar ordenadamente en la misma, con la mirada puesta en descubrir los aspectos que respaldarían una autoría común.

Entre los aspectos notados, está la estrecha proximidad que ostentan ambas piezas en textura métrica: no sólo se parecen muchísimo sus esquemas y porcentajes, sino que, además, ambas se singularizan por un toque de rareza dentro del panorama métrico general de la comedia en los años en que pudo ser escrita.

Por lo que se refiere a la fuente histórica utilizada, la sintonía es completa. En el capítulo XIX del libro séptimo de la *Historia general de España* del P. Mariana se encuentra el pasaje escueto, apenas unas líneas, que proporciona el marco histórico a la primera parte: la rebelión del infante don García contra su padre, el rey Alfonso III de León en el siglo X. La continuación mantiene la misma fuente única. Al igual que su antecesora sigue de lejos el pautado del P. Mariana: don García ha sido coronado rey dos años después de su rebelión y subsiguiente reclusión en el castillo de Gauzón.<sup>30</sup>

Con sistemática coherencia, la segunda parte alude a personajes y acontecimientos de la primera. Todo lo que en ésta ocurrió queda asumido en la continuación. Algunas de las referencias, incluso, sólo tendrían pleno sentido

<sup>30</sup> “Estaban los vasallos por esta causa [nuevos pechos y derramas] desgraciados: la reina doña Jimena, que también andaba desgustada con su marido, persuadió a don García su hijo que se aprovechase de aquella ocasión y tomase las armas contra su padre. No se descuidó el rey aunque viejo y flaco: acudió luego a Zamora, prendió a su hijo, y mandóle guardar en el castillo Gauzón. No pararon en esto los desabrimientos y males. Era suegro de don García Nuño Hernández conde de Castilla, príncipe poderoso en riquezas y en vasallos. Éste con la ayuda de la reina y de los hermanos del preso hizo brava guerra al rey que duró dos años. A cabo dellos los conjurados salieron con su intento, y el pobre rey cansado del trabajo, o con deseo de vida más reposada, renunció al reino, y le dio a su hijo don García. A don Ordoño el otro hijo dio el señorío de Galicia. Lo uno y lo otro sucedió el año 910”. P. Mariana, *Historia general de España*. Gaspar y Roig, Madrid, 1848, vol. I, p. 366.

para los espectadores que hubieran presenciado dicha primera comedia.

Las *dramatis personae* de la *Segunda parte del Acomodado Don Domingo de Don Blas* son, en su mayoría, las mismas de *No hay mal que por bien no venga*, aunque la situación alcanzada al cerrarse esta pieza inicial ha podido modificarse durante los dos años transcurridos en la historia referida. Ningún personaje traiciona su personalidad de la primera parte. Cambian relaciones, cambian posturas, pero tales mudas no violentan rasgos básicos. Desde los versos finales de la primera parte, don Domingo se encuentra casado con Constanza y ahora espera un hijo. Nuestro peculiar personaje vuelve a ser sustancialmente el mismo: un alma asombrosamente a caballo entre el egoísmo comodón y el inquebrantable respeto a la lealtad y el honor. El paso de una actitud a otra se acompaña en ambas piezas de la fórmula emblemática: “En tocando al pundonor cesa la comodidad”. Entre lo grotesco y lo sublime, saltan las chispas de su singular inteligencia y de una agudeza en el decir regocijante. Su apariencia física ha experimentado un cambio lógico, totalmente acorde con su actitud en la vida. Oímos a su criado Nuño, que, como Mauricio, sigue a su lado, con igual función y *status* —“Nuño amigo”, le llama su amo en las dos obras—:

... Engordas tanto,  
que no ha mucho que aguileño  
eras de rostro y cenceño  
de cuerpo, y ya causa espanto  
ver cuán otro del que fuiste,  
cuán gordo y cuán colorado  
estás después de casado (vv. 465-471).

Naturalmente, esto da pie para deducir que el autor pensaba en un actor diferente para la escenificación de la segunda parte. Pero vestir, vestirá igual: *Sale D. Domingo con capa muy corta y sombrero muy bajo* (acot. v. 870). El genio y la figura de don Domingo se embuten en ese vestuario singular igual al que se diseñó en la primera parte, mientras exprimía razones sin desperdicio (v. 685 y ss.). Esto en la calle; en casa, paños menores: *Sale don Domingo desnudo*, y *Nuño y Mauricio haciéndole aire* (v. 383) —se nos dice en su aparición inicial.

El coprotagonista de la primera pieza, don Juan, ha muerto en el transcurso de los dos años intermedios. Ahora su viuda Leonor vive en casa de don Domingo, por mantenerse junto a su prima Constanza, ya que también ha muerto su padre, el rico y poderoso noble zamorano don Ramiro, cuyo honor había sido salvado *in extremis* al final de la primera pieza. Fieles y juguetonas

siguen siendo ambas mujeres, tan compenetradas como dos años antes. De Leonor se enamoró perdidamente don García en casa de don Ramiro la noche de su fracaso y apresamiento. Precisamente, el recuerdo de circunstancias concretas de ese primer encuentro, nada sustanciales para la verdad poética, apoyan con decisión la autoría común. Los dos años de Gauzón han aumentado su pasión. El nuevo rey, que ha moderado sus ímpetus juveniles en política —ahora es un gobernante sagaz y prudente—, sigue siendo impulsivo en amor. A pesar de estar casado, intenta conseguir el favor de Leonor. Tal pretensión actúa como motor primero de la acción. Para lograr sus propósitos utiliza como confidente al noble zamorano Rodrigo, quien compartirá la confianza del rey con don Domingo. Antes de encargarse de las tercerías, ya amaba a Leonor. Su juego dramático, pues, es ambiguo, como ocurre en tantas otras piezas del teatro clásico. Rodrigo ha aceptado como criado a Beltrán, en paro tras la muerte de su anterior amo don Juan: “De criado el nombre tengo, no más, y las costumbres de amigo” (vv. 287-289) —se nos dice, poniendo en evidencia que estamos ante una nueva astilla de uno de los palos más declaradamente alarconianos: el criado dignificado.

El segundo cabo principal del enredo lo maneja otro nuevo personaje, Ramiro, noble zamorano, homónimo de quien privaba junto a don García en la primera parte. La ambición y la envidia tejerán las redes del engaño en que —amor, honor y celos— pretende atrapar a don Domingo y a Rodrigo, sus opositores victoriosos en la privanza del rey.

El autor de la segunda comedia —tanto si aceptamos a Alarcón como si no— es hábil haciendo desaparecer personajes o incorporando otros nuevos. Como “crimen perfecto” debe considerarse el perpetrado por el dramaturgo en la figura de don Juan, cuya muerte, al tiempo que deja libre a Leonor, hace recaer todo el protagonismo sobre don Domingo, quien, en realidad, es la causa fundamental de que haya una continuación.

También las dos partes caminan juntas en el planteamiento general, estableciendo un contraste, de eficacísima fuerza dramática, entre la actitud que don Domingo tiene ante las pequeñas cosas de día a día y ante las grandes cuestiones. Las gracias y chanzas circulan por buena parte de la pieza, hasta llegar al punto en que el problema se destapa; entonces, el humor calla y habla la responsabilidad. Ningún donaire más se permite. En ambas comedias la crisis sobreviene por cuestiones relacionadas con el pundonor, ese punto, donde, si se toca, se consigue desacomodar a don Domingo: la lealtad al rey, en la primera; su propia honra marital, en la segunda.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Dentro de la estrategia dramática, podrían rastrearse más procedimientos analógicos entre ambas partes. Así, en el modo de presentar la figura central. Ambas comparencias ocurren ya

## 5. ¿LA ÚLTIMA COMEDIA DE ALARCÓN?

La cronología es uno de los grandes escollos que presenta el estudio de la comedia barroca. De la gran mayoría de la piezas conservadas no nos consta fecha. La ignorancia de una coordenada tan decisiva compromete la eficacia de muchos estudios sobre líneas de desarrollo, intertextualidad, reflejos sociológicos. Son bastantes las cuestiones que dependen de la averiguación de fechas. En el panorama general de poetas cómicos, Alarcón cuenta con ventajas especiales en cuestiones importantes, como es la constancia de autoría y autenticidad textual de una gran parte del teatro conservado a su nombre. Sin embargo, sobre las fechas tenemos pocas garantías. Ni siquiera se ponen de acuerdo los estudiosos sobre cuáles son los márgenes de su actividad dramática.<sup>32</sup> Se conservan algunas fechas de representación y, desde luego, las de edición en las *partes* de 1628 —preparada ya en 1622—<sup>33</sup> y 1634, que actúan como límites posteriores. Por otra parte, no son muchas las referencias inequívocas a sucesos de la historia exterior fechables que funcionen como márgenes anteriores.<sup>34</sup>

Por lo que a nuestra comedia se refiere, la indagación cronológica debe ir ligada obviamente a la de *No hay mal que por bien no venga*: no sólo existe una irrefutable posterioridad, sino que además, el análisis de sus relaciones —tan estrechas, tan atentas a detalles minúsculos, desde la métrica hasta la semántica— apunta que fueron compuestas con gran proximidad.

Para esta pieza inicial, cuyos primeros testimonios críticos fechables son de 1653,<sup>35</sup> se han ido apuntando distintas fechas. Independientemente de cuáles

---

avanzado el primer acto, no sin que distintos personajes hayan estimulado la curiosidad hacia don Domingo con el relato de sus excentricidades. Su presentación se produce con vestimenta informal, que se hace constar oportunamente, y las primeras palabras se dedican al comentario crítico de la realidad cotidiana.

<sup>32</sup> Para el inicio de su actividad dramática conocida se han dado las fechas de 1599 (Hartzenbusch), 1601 (Castro Leal) y 1613 (Morley). Para el final, 1625 y 1634. *Vid.* A. Millares Carlo, ed. cit., vol. I, pp. 26-29.

<sup>33</sup> La suma del privilegio y las aprobaciones de los preliminares están fechadas entre enero —del día 20 es la de Mira de Amescua— y marzo de ese año.

<sup>34</sup> Para ordenar las comedias en una secuencia cronológica se han intentado varios procedimientos. El de Morley (*op. cit.*) no resulta demasiado eficaz por el reducido tamaño del *corpus* y por la carencia de suficientes comedias del autor datables con seguridad, que actúen como referentes. El de A. Sandoval Sánchez (*op. cit.*), basado en aspectos estructurales e ideológicos, aporta conclusiones interesantes, pero ejerce una cierta fuerza sobre el material para que encaje en unos esquemas prefijados; aparte de que no considera más obras que las veinte editadas por el autor.

<sup>35</sup> *Laurel de Comedias. Cuarta Parte de Diferentes autores* (Imprenta Real, Madrid, 1653) y *Sexta Parte de Comedias Escogidas de los Mejores Ingenios de España* (Herederos de Pedro

sean estas propuestas, hay una tendencia consolidada a considerarla como la última escrita por Alarcón, su “swan song” —en palabras de Hill y Harlan.<sup>36</sup> El *terminus a quo* parece estar en 1623, año de la pragmática sobre el uso de la golilla, con la que estaría implicada la mención a esta prenda en el primer acto.<sup>37</sup> Como *terminus ad quem* hay que considerar forzosamente los primeros meses de 1635, pues a mediados es cuando aparece datado el *Primer tomo de las Comedias del Doctor Juan Pérez de Montalbán*,<sup>38</sup> donde se incluye *La doncella de Labor*, cuya primera jornada —como vio y publicó J. A. van Praag—<sup>39</sup> menciona a nuestro singular personaje.

A pesar de las propuestas de fechas tempranas,<sup>40</sup> muy pegadas al hito que marca 1623, creo que hay razones para sostener una fecha más tardía dentro, por supuesto, del margen de 1635.<sup>41</sup> Naturalmente, como primer paso, es necesario prescindir de esa idea, ya comentada, que tanto ha mediatizado la consideración de la cronología alarconiana, según la cual, nuestro poeta-pretendiente trocaría el oficio de relator por el de dramaturgo. Nada, sino es una lectura excesivamente restrictiva de las dedicatorias de sus dos *partes*,<sup>42</sup> nos obliga a aceptarlo. Precisamente, la publicación de la segunda ratifica el

---

Lanaja y Lamarca, Zaragoza, 1653). En la Biblioteca Vaticana hay un manuscrito de la comedia [Barberini Latini, Codex 3484], que V. G. Williamsen ha sido el primero en utilizar para tareas textuales. En el estudio introductorio de esta edición se fecha en el primer tercio del siglo XVII, sin que se apunten cuáles son los fundamentos de la adscripción. Ed. cit., pp. 17 y 21.

<sup>36</sup> *Cuatro comedias*. Nueva York, 1941, p. 187.

<sup>37</sup> Vid. A. Fernández-Guerra, *op. cit.*, pp. 408-416 y *No hay mal que por bien no venga. Don Domingo de Don Blas* (ed. Adolfo Bonilla y San Martín). Clásicos Castellanos, Madrid, 1916, pp. XIII-XIV.

<sup>38</sup> Imp. del Reino-A. Pérez, Madrid, 1635. La primera fecha mencionada en los preliminares es de junio de este año.

<sup>39</sup> “Don Domingo de Don Blas”. *Revista de Filología Española*, 22 (1935), p. 66.

<sup>40</sup> La franja 1623-1625 ha sido propuesta por distintos autores, como Fernández-Guerra, Morley, Castro Leal o Millares Carlo.

<sup>41</sup> J. M. Hill y M. N. Harlan (*op. cit.*, p. 187) dan como probable fecha de composición la de 1632 por “internal evidence”, que no explican. Como tampoco lo hace Hartzenbusch cuando apunta que fue escrita antes de 1634. *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. BAE, Rivadeneyra, Madrid, 1852, t. 20, p. XI.

<sup>42</sup> De la primera son estas conocidas palabras: “Estas, pues, ocho Comedias, si no lícitos divertimientos del ocio, virtuosos efetos de la necesidad en que la dilación de mis pretensiones me puso, reciba vuestra Excelencia en su protección...” Algo menos evanescente, en el sentido de situar su actividad teatral en un pasado, es lo que nos dice en la segunda parte, sin que sea concluyente, ni mucho menos; y, en todo caso, estamos ya en 1634: “Siendo mordaz [el lector], ganarás opinión de tal, y a mí ni me quitarás la [fama] que con ellas adquirí entonces (si no miente la fama) de buen poeta, ni la que hoy pretendo de buen ministro”. A. Millares Carlo, ed. cit., vol. I, pp. 59-62.

interés que por el teatro sigue teniendo ocho años después de colocarse, aunque sea para dejar constancia de su propiedad intelectual sobre productos transvasados de dueño.

Como apunta W. Poesse,<sup>43</sup> esta fecha tardía explicaría por qué Alarcón no incluyó la comedia entre las veinte publicadas, cuando es muy superior a algunas de éstas. La atribución al dramaturgo de esta segunda parte que ahora se recupera subrayaría la especial estima que le tuvo, ya que se trataría del único testimonio conocido en él de continuación, práctica más o menos habitual entre sus contemporáneos.

También su situación cronológica marginal, podría explicar —según ha apuntado Williamsen— el hecho de que “algunos de sus elementos métricos se acercan a los límites de su práctica general”.<sup>44</sup>

Quisiera fijarme en un aspecto interesante, no sólo para la datación, sino también para acercarnos al comportamiento de nuestro escritor. Hay una curiosa relación entre la dedicatoria *Al lector* de 1634 y un pasaje de *No hay mal que por bien no venga*, en que Beltrán cuenta una “fabulilla vieja”, “que ha mucho ya que por ser tan común nadie contó” (vv. 1592-1639): es la de la corneja que roba las plumas de otras aves para acudir a la boda del águila, siendo severamente escarmentada por la propia anfitriona.<sup>45</sup> La moraleja se aplica a la situación entre don Juan y Leonor, en primer grado y, en segundo, a los usurpadores de comedias ajenas. Es marca del autor, uno de esos elementos que definen su dramaturgia, el que los graciosos hablen de los problemas de su creador: sus defectos físicos y las burlas que provocan, las razones de anteponerse el don al nombre, los silbidos que suscitan las comedias, etcétera. En buena lógica debemos pensar que Beltrán con su “fabulilla vieja” quiere aludir al robo o cambio de atribución de las comedias del dramaturgo. Exactamente a la operación que menciona en la dedicatoria *Al lector* del segundo volumen de sus obras:

Cualquiera que tú seas, o mal contento o bien intencionado, sabe que las ocho comedias de mi primera parte, y las doce desta segunda son todas mías, aunque algunas han sido plumas de otras cornejas, como son *El texedor de Segovia*, *La verdad sospechosa*, *Examen de maridos* y otras que andan impresas por de otros dueños...<sup>46</sup>

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 95.

<sup>44</sup> *Ed. cit.*, p. 16.

<sup>45</sup> *Vid.* W. Poesse, *op. cit.*, p. 98.

<sup>46</sup> A. Millares Carlo, *ed. cit.*, vol. I, p. 61.

Para este texto sí que contamos con la fecha documentada de 1634. La cercanía temporal al mismo del testimonio en verso incluido en *No hay mal que por bien no venga* encuentra diferentes respaldos. En primer lugar, está la propia identidad de la “fabulilla”, con la misma aplicación práctica. Por otra parte, tenemos que los únicos episodios de expropiación de obras de Alarcón que se conocen en vida del autor son los aludidos en la susodicha dedicatoria: la publicación a nombre de Lope de varias comedias en 1630 y en 1633.<sup>47</sup>

Aún cabe considerar un aspecto más en relación con este pasaje. Otro de los rasgos apreciables en las comedias alarconianas —y, desde luego, no exclusivo de ellas— es la propensión a incorporar historietas, cuentos, fabulillas, con fines jocosos, críticos y morales. Entre las fórmulas encargadas de introducirlos, se desmarca con claridad la utilizada en esta ocasión de la corneja: “Que ha mucho ya que por ser tan común nadie contó”. Huele a retranca y huele, efectivamente, a asunto viejo. ¿De qué cornejas se está acordando? ¿Qué cornejas justifican el uso del correlativo “otras” —“plumas de otras cornejas”— en la dedicatoria de 1634? Como apuntaba más arriba, el estudio de K. C. Smythe de Urquieta se esfuerza por entender cuál es la postura que Alarcón mantiene dentro del entorno de colegas de letras y ha propiciado una lectura más ajustada de sus reacciones que, lejos de recluirle en la zozobra, públicamente le hacen seguir el juego, haciendo chanza de sí mismo, para contratacar agudamente. La rapiña de sus comedias le ha brindado la oportunidad de volver con ventaja sobre un asunto que, al menos, le vapuleó literariamente. ¿Cómo olvidarse de la insistencia con la que le transmutaron en corneja las décimas burlonas de sus compañeros de letras en 1623? El episodio que lo motivó es bien conocido.<sup>48</sup> Al poeta se le encarga el *Elogio descriptivo* de la fiesta con que se celebraron los conciertos entre el príncipe de Gales y la infanta de Castilla. Para hacer frente a la premura se reparte el trabajo entre distintos

<sup>47</sup> *La verdad sospechosa en Parte Veynte y dos de las Comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio. Y las mejores que hasta ahora han salido* (P. Verges-J. Ginobart, Zaragoza, 1630). *Ganar amigos [Amor, pleito y desafío] y Examen de maridos en la Parte Veinte y quatro de las Comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio, y las mejores que hasta ahora han salido* (D. Dormer-J. Ginobart, Zaragoza, 1632). De esta edición habla La Barrera (*Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Rivadeneyra, Madrid, 1860. Ed. facsímil: Gredos, Madrid, 1969, p. 682) y algún otro después de él. No se conoce ningún ejemplar. M. G. Profeti apunta: “Che esistesse una stampa del 1632 può anche darsi, considerando le date della *Aprobación* e della *Licencia*, ma sembra che nessuno l’abbia effettivamente vista”. *La Collezione “Diferentes Autores”*. Ed. Reichenberger, Kassel, 1988, p. 39. Sí que se han conservado múltiples ejemplares de la de 1633, con los mismos datos de imprenta que la presuntamente publicada el año anterior.

<sup>48</sup> Vid. A. Fernández-Guerra, *op. cit.*, pp. 386-387, 391-393.

poetas. Las octavas entregadas son zurcidas por él, atribuyéndose el resultado en exclusiva, al parecer, y cobrándolo también de tal guisa. Los trece poetas se ensañan con él en un viacrucis de décimas.<sup>49</sup> Dos de las cuales hablan de cornejas y plumas:<sup>50</sup>

La de Góngora, precisamente la que abre la secuencia en la edición de 1654, y que se remata de esta forma:

De ajenas plumas te vales:  
 corneja desmentirás  
 la que delante y atrás,  
 gémina concha, tuviste,  
 galápago siempre fuiste,  
 y galápago serás.

Y la de Antonio de Mendoza, que comienza:

Ya de corcova en corneja  
 se ha vuelto el señor don Juan.  
 Todos sus plumas le dan  
 para escribir su conseja.

Creo que ninguna violencia hacemos sobre los datos y los rasgos de carácter conocidos, si pensamos que Alarcón, tiempo después, ensaya su venganza satírica, utilizando la misma imagen de la corneja.

Más apoyos para una fecha tardía parecen derivarse del análisis de otros aspectos de la comedia. Es el caso del *gracioso*. El marcado camino hacia la divergencia con los modelos de su época, que los estudiosos, desde Henríquez Ureña,<sup>51</sup> vienen utilizando como criterio para la aproximación cronológica, llega en nuestra pieza a su máximo grado. Dice A. Sandoval Sánchez que, en la fase final de la evolución, “Ruiz de Alarcón ha transformado totalmente al criado haciéndole co-protagonista de la comedia”.<sup>52</sup> Con don Domingo se va más lejos aún. Como tendremos oportunidad de analizar en otra ocasión, la esencia y la peculiaridad del personaje estriba en la fusión de los dos puntos de vista, de las dos filosofías, de los dos universos dramáticos —el del galán y el

<sup>49</sup> *Poesías varias de grandes ingenios españoles, recogidas por José de Alfay*. Zaragoza, 1654. Los textos se citarán por A. Hartzenbusch, ed. cit., pp. XXXII-XXXIV.

<sup>50</sup> El que cierra la retahíla, “un aragonés”, le anda cerca, centrándose en la imagen del ave de rapiña.

<sup>51</sup> *Don Juan Ruiz de Alarcón*. Conferencia pronunciada en la Librería General... 1913, México, 1914.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 73

del criado— en uno solo. Será él quien asuma las tareas del donaire. Sus criados, Nuño y Mauricio, se desentienden de la gracia, de la crítica: son auténticos criados que no se permiten el mínimo chiste, sino que, en todo caso, se los sirven a su amo. A la boca, a los gestos, a las acciones del Acomodado asoman los ideales del galán —valor, lealtad al rey, honor—, al tiempo que las críticas, los chistes verbales de los criados alarconianos. No es difícil reconocer en diferentes comentarios de don Domingo los ecos de lo que en otras comedias dicen sus graciosos.

Es ésta una aventura originalísima y complicada, que fragua en un carácter sorprendente,<sup>53</sup> cuya actitud ante el mundo explota al máximo ideas críticas que han ido apareciendo en otras comedias. La creación de un personaje así, sobre el que sentimos que se proyecta el propio creador, como sobre ninguna otra de sus criaturas, encajaría muy bien entre las secuelas de un hecho importante en su vida de pretendiente: el que se produce en junio de 1633, cuando consigue en propiedad la plaza de relator que ocupaba interinamente desde 1626. Ahora ya podría sentirse seguro como hombre y como creador, sin importarle ir más allá en el cuestionamiento de moldes e ideas recibidas, con el que cuaja uno de los personajes más singulares del teatro clásico español. En él se complace su creador. Para ahondar en tan rica potencialidad y explotarla habría urdido su retorno en la que, muy probablemente, es su última comedia conservada. La afortunada recuperación de la *Segunda parte del Acomodado Don Domingo de Don Blas* pone fin al severísimo silencio con que el azar castigó el discurso inteligente y chispeante de su protagonista.

<sup>53</sup> Recuérdese la afirmación de M. Menéndez Pelayo (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. CSIC, Madrid, 1942, vol. III), con su habitual tono contrastivo entre lo de dentro y lo de fuera: “Fácil es hacer un hipócrita o un avaro, acumulando los rasgos de la avaricia o de la hipocresía; pero hacer un egoísta generoso como el don Domingo de Don Blas, casar dos cualidades tan contrapuestas de la manera que lo hace Alarcón en *No hay mal que por bien no venga*, es empresa más arriesgada, y no conozco nada de Molière que pueda compararse a esto”.