

EN TORNO
AL TEATRO
DEL SIGLO DE ORO

A C T A S

Jornadas IX-X. Almería



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DIPUTACION DE ALMERIA

EL ALARCÓN QUE NOS PERDÍAMOS

EL ALARCÓN QUE NOS PERDÍAMOS

GERMÁN VEGA GARCÍA LUENGOS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1995

EL ALARCÓN QUE NOS PERDÍAMOS

Desde los confines del silencio en que quedó sumida una buena porción de los versos que hicieron posible el esplendoroso fenómeno literario y sociológico de la Comedia Nueva, aún ha conseguido alcanzarnos, felizmente, el discurso dramático apasionante de una obra singular. Su título dice así en la única fuente crítica localizada: *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas*. Surge ésta del más absoluto olvido. Porque la pérdida, que ahora se enmienda, no sólo había afectado a su texto, como ha ocurrido con tantos otros productos de la prodigiosa empresa teatral barroca, sino incluso a su propia memoria: en ninguna lista, en ninguna carta, en ningún documento he logrado verla mencionada. Su indiscutible interés no proviene únicamente del linaje que ostenta -y, en verdad, será empeño difícil arrebatarla a Alarcón-, también la avalan los méritos propios que fraguan sus 2.829 versos.

Dicha fuente crítica consiste en un impreso de 40 páginas localizado en la Biblioteca Nacional de Madrid, procedente de los fondos de Osuna ¹. Sus características de formato son las de la llamada *comedia suelta*. No consta en él ningún dato de imprenta. Sin embargo, lo que hoy conocemos de este desbordado cauce de la difusión del teatro antiguo español fuera de los escenarios, gracias a los excelentes trabajos de E. M. Wilson y D. W. Cruickshank ², nos permite fecharlo, con aceptable margen de seguridad, en la primera mitad del siglo XVII.

El encabezamiento de nuestro rarísimo ejemplar atribuye la obra a un desconocido *Don Juan Rodríguez de Alarcón y Mendoza*. Desde luego, el error -uno más entre los innumerables que testimonian el descuido en la transmisión impresa del teatro clásico español- apenas con-

1. De las peculiaridades del impreso y de los avatares por los que ha pasado hasta su emplazamiento en las cajas donde hasta ahora se encontraba, me ocupo en «Alarcón y el sorprendente retorno de don Domingo de Don Blas. Tesis e hipótesis ante el hallazgo de una comedia perdida» *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Ciudad Juárez, del 17 al 20 de marzo de 1993*, Ciudad Juárez [en prensa]. Ver también «Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara», *Homenaje a José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993. Una visión conjunta y sintética de las más importantes novedades del fondo se ofrece en «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», comunicación presentada al *III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro. Toulouse, del 6 al 10 de julio de 1993*.

2. Ver *Samuel Pepy's Spanish Plays*, London, The Bibliographical Society, 1980; del segundo pueden verse «Calderón y el comercio español del libro», en K. y R. Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*. Vol. III, Kassel, Edition Reichenberger, 1981, pp. 9-15; «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), pp. 52-103; «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.

sigue velar la autoría que debió de constar en alguno de los eslabones textuales previos a la copia localizada³. Sobre la veracidad de la asignación a Alarcón, he tenido oportunidad de ocuparme recientemente⁴. Existen diversos factores que la hacen creíble. Son estos -yendo de fuera hacia dentro-: la propia atribución del impreso y las características de éste; la métrica; los usos expresivos análogos a los de otras comedias de segura adscripción alarconiana; la presencia y significación de pasajes dedicados a la apreciación satírica de los hábitos literarios y sociales; etc. Donde más fuertes argumentos encontramos para no contradecir la propuesta del impreso es en sus relaciones con *No hay mal que por bien no venga*⁵, de quien se proclama segunda parte. Son estrechísimos los lazos entre ambas piezas en la textura métrica, en la explotación de la fuente histórica, en la caracterización de las *dramatis personae*, en el planteamiento general de la acción, en aspectos varios de la estrategia dramática, etc. Los diferentes análisis arrojan como resultado que no sólo la comedia descubierta no repugna ningún rasgo sustancial de las obras conocidas de Alarcón, sino que, además, se asocia a ellas en las rarezas, en las peculiaridades que constituyen el marchamo alarconiano sobre la plantilla de convenciones del género dramático español.

Otro de los aspectos considerados es el de la fecha de la comedia. Una vez más, por razones obvias, la referencia obligada es *No hay mal que por bien no venga*: forzosamente, sea o

3. Es posible que esta pequeña contrariedad, perturbadora de una plácida catalogación, haya sido la causante de que, en un primer momento, la *suelta* fuese arrinconada en las cajas donde se la ha sorprendido.

4. A ello se dedica una parte importante del trabajo «Alarcón y el sorprendente retorno...» cit. A tan prolifas demostraciones de autoría, donde se implican muy diversos niveles de análisis, me ha llevado mi propia conciencia de los arduos problemas atributivos y textuales que embargan al teatro antiguo español. Pero es que además, tratándose de Alarcón, se acentúan las exigencias, para tratar de vencer renuencias bien consolidadas entre los estudiosos de su repertorio. Éstas tienen su base en el hecho poco habitual en el panorama teatral áureo de que el dramaturgo se preocupase personalmente de editar sus obras. Las veinte aparecidas en las dos *partes* de 1628 y 1634 reciben, de esta manera, un respaldo de autenticidad del que carece la mayor parte del repertorio clásico español. Al tiempo, esto ha hecho que el recelo sea mayor para las piezas que se le atribuyen en ediciones y manuscritos antiguos, pero que no fueron incorporadas a los dos tomos antedichos. De tales suspicacias no se salva ni siquiera *No hay mal que por bien no venga*, a la que el exceso de celo de los estudiosos no deja estar en una postura cómoda dentro del repertorio alarconiano. Y, sin embargo, no existen razones objetivas mínimas para desconfiar de la única atribución que proponen todos los *testimoni critici* conservados de una de las piezas conformantes de la tríada más memorable de Ruiz de Alarcón. No estará de más recordar lo que sobre ella dice A. Fernández-Guerra, en el primer trabajo en extenso sobre el autor: «Es ésta de aquellas obras que no hay manera de confundir con las de otro poeta: pensamiento, fábula, caracteres, diálogos, máximas, giros y frases, lengua, todo pertenece a Ruiz de Alarcón exclusivamente: ninguno de sus contemporáneos tuvo aquel estilo; y a existir anónima, habría forzosamente que reconocerla por suya» (*D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871, p. 407). Además de la entusiasta intuición que subyace en este juicio, hoy podemos respaldar la atribución con pruebas contantes y sonantes, proporcionadas por el estudio de los diversos niveles.

5. Con este título o con el de *Don Domingo de Don Blas*, hoy existen distintas copias de esta excelente comedia fechables en el siglo XVII. Fue incluida en el volumen *Doce Comedias, las más grandiosas que hasta ahora ha salido, de los Mejores y más Insignes Poetas. Segunda Parte* (Lisboa, P. Craesbeeck-J. Leite Pereira, 1647); así como en el *Laurel de Comedias. Cuarta Parte de Diferentes autores* (Madrid, Imprenta Real, 1653), y en la *Sexta Parte de Comedias Escogidas de los Mejores Ingenios de España* (Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1653). La Biblioteca Vaticana custodia una copia manuscrita [Barberini Latini, Codex 3484], que V. G. Williamsen ha sido el primero en utilizar para tareas textuales (*Don Domingo de Don Blas (No hay mal que por bien no venga)*, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1975). 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.

no sea Alarcón el autor de la obra recién llegada, ésta se escribió después de aquella. Desde Henríquez Ureña⁶, la mayor parte de los estudiosos coinciden en otorgarle el último puesto en la cronología del repertorio alarconiano. El estudio emprendido sobre diversos aspectos -métrica, presencia de alusiones concomitantes con otras obras fechables, evolución de los personajes, etc.-, viene a reafirmar esta posterioridad y, además, a arrimar la fecha a 1635, que es cuando tenemos seguridad de que la pieza ya existía, por aludirse a ella en *La doncella de Labor*, comedia de Pérez de Montalbán, publicada ese año en el *Primer tomo* de su teatro⁷. Así pues, muy probablemente, la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* es la última comedia escrita por Ruiz de Alarcón que ha llegado hasta nosotros.

Como primer y obligado acercamiento a la misma podrá servirnos su esquema argumental. Lo haremos partir de *No hay mal que por bien no venga*, a la que nuestra desconocida comedia quiere prorrogar. Finalizaba aquella con el fracaso de la rebelión que don García encabezara contra su padre Alfonso III de León. En dicho revés ha jugado una baza decisiva la lealtad del comodón don Domingo de Don Blas y el arrojito del tramposo don Juan Bermúdez, quienes casan, respectivamente, con Constanza y Leonor.

Al igual que la primera comedia, la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* enmarca su acción en Zamora. Tras dos años de prisión en Gauzón, don García es el nuevo rey de León. Asegurado por las garantías de fidelidad a la Corona que le ha tenido que sufrir, así como por su sabiduría, el nuevo monarca nombra privado a don Domingo, venciendo la renuencia de éste a trocar su situación acomodada por los desasosiegos del cargo.

Don García, como tantos otros reyes jóvenes de la Comedia, pretende los amores extramatrimoniales de Leonor, viuda de don Juan Bermúdez, quien compartiera con don Domingo el protagonismo de la primera parte. Para lograr sus deseos se vale de los servicios de don Rodrigo, noble zamorano, que, sin que el monarca lo sepa, ama a la misma dama y aspira a conseguir su mano.

El elevado puesto que don Domingo y don Rodrigo ocupan al lado del rey impele al envidioso don Ramiro a tramar una venganza en la que enredará a ambos. Mediante una carta, advertirá al protagonista que don Rodrigo atenta contra su honor, cortejando a su esposa Constanza, so capa de hacerlo a Leonor, que vive en casa de don Domingo desde que enviudó. Como se vio en la primera comedia sólo el honor puede desacomodar al De Don Blas. A partir de ahora, su inteligencia, que tantas muestras de ingenio había dado hasta ese momento, se entregará en exclusiva a la desasosogada valoración de los indicios de su presunto agravio. A pesar de su prudencia, se azuzan las sospechas: ¿cómo interpretar las continuas entradas y

6. «Bibliografía literaria de la América española. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza», *Boletín del Instituto de Cultura Latino-Americana*, n.º 7, 8 y 10 (Buenos Aires, 1938). Ver también A. Reyes, «Bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón», *Letras de México*, II, 8 (1939), p. 12; y *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, ed. de A. Millares Carlo, 3 vols., Fondo de Cultura Económica, México, 1957-1968, t. I, pp. 26 y ss.

7. Ver J. A. van Praag, «Don Domingo de Don Blas», *Revista de Filología Española*, 22 (1935), p. 66. Esto contraría otra opinión común de los estudios alarconistas -desde el pionero y meritorio de A. Fernández-Guerra (op. cit., pp. 430 y ss.) al último e imprescindible de W. F. King (*Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, El Colegio de México, 1989, p. 219)-: que nuestro autor abandonó los versos dramáticos al ser nombrado relator interino del Consejo de Indias en 1626.

salidas de don Rodrigo para ver a Leonor, en cumplimiento de la misión del rey y de su propio interés?

El final sobreviene con rapidez. La visita nocturna del rey y don Rodrigo a Leonor lo desencadena. Ante la evidencia del amor de éste a la dama y la presencia repentina de don Domingo, don García -que disculpa su sorprendente presencia en casa del Acomodado con la promesa que anteriormente le había hecho de velar por su honor- propone la unión matrimonial de don Rodrigo y Leonor, que ambos aceptan.

Adelantemos ya que de este esquema, que ha pretendido atrapar la acción dramática en sus líneas esenciales, se ha quedado fuera el componente fundamental de la comedia: la larga secuencia de intervenciones del protagonista, en las que despliega un sin fin de jugosísimas sentencias, comentarios, críticas sobre los más dispares asuntos, de los que en su momento hablaremos. La ironía, el pragmatismo, la lógica, la inteligencia -en definitiva- se ciernen tanto sobre los temas gruesos, como sobre los banales. Pocas veces está tan claro que la acción dramática es un mero excipiente de una sustancia verbal. A buen seguro que la razón última por la que se ha hecho retornar a don Domingo de Don Blas tiene que ver con esta dimensión. El autor habría querido seguir explotando las posibilidades que el personaje ofrecía, una vez que ha quedado asegurado de su eficacia y, tal vez, de la aceptación del público ⁸.

De ser Alarcón el autor, se trataría de la primera y única vez, que conociéramos, que incurriera en la práctica de la continuación en diferentes *partes*. Nada hay en la primera comedia que haga entrever esta posibilidad. Ha sido *a posteriori* cuando la idea ha surgido y se ha ejecutado. En cambio, la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* necesita y mucho de *No hay mal que por bien no venga*, según apunta el análisis de sus relaciones, que en otro momento se ha realizado: el sentido total de lo que en aquella se dice sólo podrá extraerlo quien haya presenciado la primera comedia. También necesita de la tercera. Ésta se anuncia decididamente en el desmayado final de nuestra pieza:

Y la Segunda
Comedia de don Domingo

8. Como testimonio de ello puede servir la antedicha mención de Montalbán en el primer acto de *La doncella de Labor* (Ver nota 7). Por lo escueta, da pie para pensar en que nuestro héroe ha derivado en una suerte de paradigma de enamorado comodón. La repercusión del personaje también podría haber motivado el que el primer título -en mi opinión, *No hay mal que por bien no venga*- fuera suplido por su nombre. La apuntada como denominación originaria entra mucho mejor en las expectativas de titulación de Alarcón, tan dado a usar el refrán o la frase proverbial, que además se menciona en el texto. Por lo que a representaciones de la obra respecta, la escasísima documentación hoy accesible no proporciona ningún testimonio seguro de su puesta en escena durante los siglos XVII y XVIII. La «comedia burlesca» titulada *Don Domingo de Don Blas*, que representó Manuel de Mosquera en Palacio el martes de Carnestolendas de 1687 (Ver J. E. Varey y N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España. VI. Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1979.) cabría la posibilidad de que correspondiera -como opina W. F. King (op. cit., p. 221)- a nuestro texto o a una adaptación del mismo. No puede tratarse de la versión de A. Zamora, ya que ésta se escribió en 1706, según se deduce de un documento de pago por la misma que consignan Varey y Shergold (*Fuentes para la historia del teatro en España. XI. Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1986). Sin embargo, sí que existen testimonios de una relativamente venturosa difusión impresa en esos siglos: A tenor de las entradas registradas por W. Poesse (*Ensayo de una bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Valencia, Castalia, 1964), las ocho que nuestra comedia registra la sitúan en segundo lugar de su repertorio, junto con *Examen de maridos*, y tras las once de *El tejedor de Segovia*.

tenga fin, con suplicaros⁹
 aplaudáis a la *Segunda*,
 que animéis a quien la ha escrito
 para que acierte dichoso
 en la *Tercera* a serviros.
 (v. 2823-29)

Efectivamente, la acción dramática reclama una tercera parte. Son las exigencias de la justicia poética, o como quiera llamarse la necesidad moral y teatral de castigar a los culpables de que el bien haya sido contrariado. Don Ramiro y sus compinches, Bermudo y Ordoño, deben sufrir castigo, como causantes de las zozobras que con su alevosa calumnia provocaron. ¿Existió realmente esa tercera parte? En el teatro clásico español no es infrecuente que se anuncien continuaciones con todos los visos de que nunca se llevaron a cabo. Tal práctica del anuncio formaría parte de los convencionalismos del final de comedia. Algo así, aunque sea mucho menos frecuente, como el pedir perdón o el aplauso al *senado ilustre y discreto*. Con esta suerte de dilación se buscaría suavizar la reacción del público en ese momento decisivo en el que acepta o rechaza el producto que acaba de presenciar. En este caso, sin embargo, no es improbable que dicha comedia se escribiese. Los susodichos cabos sueltos son importantes y parecen exigir un pronto remate.

Como ya se ha apuntado, don Domingo es el nervio central de cuanto en la comedia existe. Ya desde el título sabemos que él es el actante principal. No ocurría así en la primera parte, donde compartía los puestos estelares con don Juan Bermúdez. El autor se ha encargado de que éste muera en el tiempo transcurrido entre la acción de ambas piezas, para que el Acomodado acapare todo el protagonismo. La astuta decisión permite también dejar suelta a Leonor, su esposa, sobre la que gravita una parte fundamental de la acción en la segunda comedia, como objeto de los deseos amorosos y matrimoniales de don García y don Rodrigo.

La *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* está cortada para que el protagonista luzca todo el potencial apuntado en *No hay mal que por bien no venga*. Su figura llena la obra: todo está a su servicio. Ocurre algo así como cuando el poeta escribe una comedia por encargo a la medida de un actor determinado. Tal práctica es de ayer y de hoy. Aquí no es un actor, sino un personaje el que estimula y pauta la creación. Él se erige en el vector fundamental de la obra, incurriendo en una notable desviación en relación con la práctica asentada en la Comedia Nueva, que erige la acción como supremo factor¹⁰. En nuestra comedia lo de menos es lo que pasa. Poco es, además, y bastante convencional. Todo gira en torno al personaje: su pose, su gesto, pero sobre todo su palabra: una palabra que refleja una visión crítica de la realidad y una esgrima permanente de la inteligencia.

La extrema potenciación del protagonismo de don Domingo en la segunda comedia se pone en total evidencia ante las cifras que alcanzan los versos de sus intervenciones. Los resultados

9. Falta un verso entre éste y el siguiente. Se trata de una de las escasas anomalías métricas que encontramos en la obra.

10. La más clásica de las propuestas, en este sentido, es la de A. A. Parker. «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age», *Tulane Drama Review*, IV (1959-1960), pp. 42-43.

son apabullantes. Pocas piezas del repertorio áureo arrojarán porcentajes tan escorados hacia un personaje como la que consideramos:

<i>Primer acto</i>	345	de 845	41 %
<i>Segundo acto</i>	433	de 985	44 %
<i>Tercer acto</i>	562	de 999	56 %
Total	1340	de 2829	47,5 %

La apropiación de la palabra por parte del protagonista es progresiva. Al final, casi la mitad de los versos los habrá pronunciado él. A estos hay que añadir el 12'1 %, en que hablan otras personas, pero dando cuenta de los dichos y hechos del Acomodado o valorando sus posturas.

El cambio en relación con *No hay mal que por bien no venga* es evidente. Aquí contamos con dos protagonistas. Éstas son sus cifras:

<i>Primer acto</i>			
Don Domingo	185	de 946	20 %
Don Juan	178		19 %
<i>Segundo acto</i>			
Don Domingo	461	de 992	46 %
Don Juan	161		16 %
<i>Tercer acto</i>			
Don Domingo	221	de 881	25 %
Don Juan	265		30 %
<i>Total</i>			
Don Domingo	867	de 2819	31 %
Don Juan	605		21'5 %

En la caracterización de nuestro personaje, tal vez lo primero que destaca es su contradictoria personalidad. Algo que ya era rasgo básico de su primera entrega dramática sigue armando, potenciado, la extrema explotación a que se le somete en la continuación. Hay un especial interés porque el público le vea en sus contrastes. Lo muestran sus actuaciones, sobre todo sus palabras. Lo indican explícitamente los personajes que se refieren a él. Don Domingo es objetivo permanente de juicios y murmuraciones, de los que, como quintaesencia, surge una retahíla de calificativos: acomodado, desengañado, socarrón, sabio.

En la parte superior de la valoración, encontramos opiniones como las que sustenta don García, y que respaldan su decisión de convertirlo en privado:

La más extraña opinión
vuestra, si bien se repara,
de burlas tiene la cara,
de veras el corazón.
Que nadie, con apariencias

de donaires y de sales,
 vistió enseñanzas morales
 y políticas sentencias
 mejor que vos, ni mejor
 dio, por caminos extraños,
 a la vida desengaños
 y ejemplares al valor.
 (v. 1237-48)

En otro momento ya había dicho de él:

Os juzgo igual
 a Séneca en la sentencia,
 a Catón en la prudencia
 y en la agudeza a Marcial.
 (v. 1185-88)

Por debajo están los exasperados por su comodidad, sus burlas y sus «novedades». Estos versos son de Bermudo:

Sus extraordinarios modos
 piden que se burlen dél
 por pagalle, puesto que él
 se burla también de todos,
 siguiendo en nuevos caminos
 caprichosas necedades,
 que todas las novedades
 peligran de desatinos.
 (v. 857-64)

En relación con esto, debe consignarse que la mayoría de los personajes de la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* no responden en sus conductas al implacable desig-
 nio maniqueo que se impone en tantas piezas del teatro clásico, sino que son entreverados de
 virtudes y defectos ¹¹. Es lo que ocurre con don Domingo, cuya coherencia, honradez, lealtad,

11. Lo que en nuestra comedia se aprecia, podría respaldarse con otras del autor donde también se muestran esos
 caracteres irisados, cuya inevitable existencia en la vida real reflejan los famosos versos del Conde en el final de *Examen
 de maridos*:

Pues hombre perfecto en todo
 no es posible hallarse: luego
 aunque Inés amase agora
 al que tiene por perfecto,
 lo aborreciera después
 que con el trato y el tiempo
 sus defectos descubriera.
 pues nadie vive sin ellos.
 (v. 2862-69)

Las citas de textos de Alarcón se hacen por la edición de A. Millares Carlo (op. cit.).

etc. conviven con sus desavenencias matrimoniales, causadas por los ramalazos de un egoísmo que exaspera¹². Es la doble cara también del rey don García, prudente y justo gobernante, pero enamorado e infiel esposo, al menos, de pensamiento. Otro tanto, podría postularse de don Rodrigo, o de Constanza y Leonor. Es la doble cara de la comedia toda: tan cargada de novedad, al tiempo que aprovecha temas y motivos -privanza, tercerías, etc.- de dilatada representación en el panorama de la comedia española de los años veinte y treinta.

El arte de don Domingo, y de su creador, descansa en la implacable lógica de un discurso desinhibido, aplicado a dar la visión del *desengañado* (en esta segunda comedia es el calificativo más insistente). Un desengañado que conoce y muestra, con implacables razonamiento y humor, la evanescencia de los tiquisniquis, convenciones e hipocresías de la vida cotidiana, ante los que erige su ostentosa comodidad como respuesta. Un desengañado que -en esencial contraste- se manifiesta con palabras y hechos insobornablemente fiel a los principios de honor y lealtad: «En tocando el pundonor, cesa la comodidad» -es el lema reiteradamente proclamado en los momentos decisivos-.

Su peculiar forma de ser y pensar cuaja en expresiones variadas a lo largo de la obra:

A lo esencial
miro, que a lo accidental,
supuesto que no varia
de las cosas la sustancia,
no atiendo, que la verdad
no cede a la vanidad,
ni el caso a la circunstancia.
(v. 1758-64)

El ramalazo de jurista parece asomar en este tipo de expresiones. Antes, le hemos oído a propósito de la costumbre de guardar luto:

... Son
las leyes del mundo tales
que muestras superficiales
califican la opinión.
(v. 1085-87)

Para apreciar la textura de su personalidad, resulta muy interesante el siguiente pasaje, donde se desarrolla una idea ya apuntada en otras comedias, como *La verdad sospechosa* (v. 281-84) o *No hay mal que por bien no venga* (v. 705-8). Le inician las palabras del rey, en contestación de una serie de razonamientos de don Domingo:

Discursos fundados son
en razón, que solamente

12. Especialmente marcadas, en este sentido, son sus reflexiones sobre la incomodidad de tener hijos (v. 724-96).

el uso común desmiente.
 Y la más fuerte razón
 suele ser poco dichosa,
 si el uso en contrario lleva;
 que lo que tiene de nueva,
 tiene de dificultosa.

Domingo.

Si el uso así lo dispuso,
 pueda en los que cuerdos son
 el uso de la razón
 y no la razón del uso.
 Que si pudo acreditarle
 contra razón el error,
 ¿por qué no podrá mejor
 contra él la razón borrarle?
 Al acto primero sigue
 el segundo y los demás,
 que de otra suerte jamás
 el hábito se consigue.
 El uso no se dispuso
 de una vez, y cualquier cosa
 fue nueva y dificultosa,
 y tuvo principio el uso.
 Pues, siendo así, ¿qué opinión
 podrá mejor, aunque nueva,
 usarse, que la que lleva
 de su parte la razón?
 (v.1153-1180)

Estamos acostumbrados a que en las comedias de Alarcón se enjuicien las más diversas manifestaciones de la vida cotidiana. Aquí y allá tendremos sarcásticas consideraciones sobre la caza, el juego de cartas, el juego de pelota, los toros, las comedias, los paseos ¹³. Obviamente, en *No hay mal que por bien no venga*, los comentarios de este tipo aumentan en cantidad y calidad. Está claro que la figura de don Domingo tiene la prerrogativa y obligación de glosar, criticar los usos comunes desde su postura de *desengañado*. Pueden recordarse, al respecto, sus jugosos comentarios sobre sombreros, capas, cantos de pájaros, cortejos amorosos, juego de cañas, toros, horarios de comida.

En la segunda parte aún se marcan más estos segmentos que cuestionan la vida cotidiana: la incomodidad del verano, los antojos de las embarazadas, los desasosiegos que proporcionan los hijos, el absurdo de bailar o ver bailar, la sinrazón de guardar luto, el comportamiento adecuado en las visitas de pésame, el descomedido aprecio de lo extranjero frente a lo autóctono, la conveniencia de que los matrimonios duerman en camas separadas durante el verano, la utilidad social de las prostitutas, las condiciones que deben reunir los regalos, el mal gusto en los ofrecimientos de favores y servicios, la intromisión en los oficios de los demás, el respeto al inferior a la vista de que el cambio de posición es posible. En niveles superiores, están -como

13. Ver A. V. Ebersole, *El ambiente español visto por Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1959.

veremos- sus opiniones sobre el poder y la privanza, las condiciones que debe reunir el válido y el gobernante ideal, el absurdo de la ambición y la avaricia, la reprensión del cohecho.

Por supuesto, todo ello está incidiendo sobre la sociedad madrileña de los años treinta, no sobre la zamorana del siglo X en la que se enmarca la fábula dramática¹⁴. Pocas comedias de las llamadas «madrileñas» tienen tan abiertas las puertas a la realidad -no tanto física, como mental- de sus días. Lo cual queda aún más al descubierto, si cabe, cuando hace referencia a la república literaria, como es costumbre inveterada del autor de *La verdad sospechosa*. En un jugoso pasaje del segundo acto, don Domingo recrimina al criado Beltrán su afectado modo de hablar con «rodeos», emulando el uso introducido en la Corte por una «seta de altaneros escritores»¹⁵:

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.
 (v. 1605-1620)

El alejamiento del marco histórico viene dado, naturalmente, por la primera parte, y en ambas es convencionalmente estratégico, habitual en este tipo de piezas dramáticas de componente político. Concretamente, la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* debe ensartarse en el subgénero de la comedia de privanza. En ella se plasma un conjunto de razonamientos de notable interés sobre esta realidad política del momento.

Está clara la voluntad de Alarcón de asociar su comedia una vez más con las de tan importante ciclo dramático¹⁶, que abriera bastantes años antes Lope de Vega, o quien sea el au-

14. W. F. King considera como uno de los rasgos definidores del dramaturgo, derivado de su formación en la Nueva España, «su falta de sentido instintivo de comunicación con la experiencia histórica peninsular». «En sus comedias históricas falta toda apreciación del sentido y configuración del pasado español.» (op. cit., p. 224).

15. Recuérdese que en *Examen de maridos* el pretendiente don Juan de Guzmán es rechazado por este «vicio» culterano, que le hace hablar con «circunloquios» (v. 1811) -en nuestra comedia se dice «rodeos» (v. 1591)-.

16. Además de la comedia sobre don Domingo, en el repertorio del dramaturgo existen otras cinco que tratan de la relación entre el rey y el privado: *Los favores del mundo*, *El dueño de las estrellas*, *La amistad castigada*, *Los pechos privilegiados* y *Ganar amigos*.

tor de *Los Guzmanes de Toral*, y que acompaña desde los escenarios una realidad omnipresente en la vida española tras la muerte de Felipe II. Es obvio que la gran mayoría de las comedias de privanza, además de la casi obligada reflexión sobre la fortuna bifronte, ofrecen una lección de carácter político¹⁷. También nuestra comedia proporciona un quiebro sustancioso en el tratamiento de estos temas. Don Domingo es un sorprendente privado que rechaza con ahínco su elección, y que, cuando no le queda más remedio que aceptar, asume con decisión su cargo, dispuesto a no cambiar su espíritu desengañado ni a dejarse llevar por ningún tipo de favoritismos. Son magníficas sus reflexiones sobre el absurdo de la ambición y la avaricia, con que contesta a la propuesta del rey:

Si es único asunto mío
 gozar, con tranquilidades
 del alma, comodidades
 del cuerpo, ¿no es desvarío
 que, habiéndome el Cielo dado
 con qué lograr este intento,
 ambicioso y avariento,
 juzgue favor el cuidado
 que me dais? Pues, deste modo,
 por llegar a poseer
 más de lo que he menester,
 viniera a perdello todo;
 que no gozallo es perdello.
 Y, así, a quien la suerte ha dado
 con que viva acomodado,
 no se contenta con ello,
 y la ambición contrasta
 con ambición y zozobra.
 Por buscar lo que le sobra,
 no goza lo que le basta.
 El avaro ¿qué interesa
 de los tesoros jamás?
 El más rico ¿ocupa más
 que una cama y una mesa?
 Luego, es error que ninguno,
 ambicioso y avariento,
 pretenda tener por ciento,
 viviendo sólo por uno.
 ¿Para qué afana y pretende
 el que lo bastante alcanza?
 Si le mueve la esperanza
 de más gustos, no lo entiende,
 que es la superflua riqueza
 un desvelo cuidadoso.

17. En el caso concreto de Alarcón, W. F. King ha apuntado la defensa y exaltación olivarista que subyace en *Ganar amigos* (op. cit., pp. 145 y ss).

y es un blanco peligroso
de la envidia la grandeza.
Si pretende, por vivir
cuidadoso, la opulencia,
con más diligencia
lo pudiera conseguir:
en gastos desordenados
desperdicie cuanto tiene;
que si a verse pobre viene,
tendrá más ciertos cuidados.
Bien infiero, según esto,
que no es ventura subir,
pues sólo me ha de servir
de inquietud el alto puesto.
(v. 1257-1304)

Una idea repetida en dos momentos de la obra es la de que el gobierno no debe ostentarlo quien lo ambiciona. Es éste el segundo razonamiento, a propósito de la petición de un cargo vacante, por parte de un pretendiente -situación a la que tampoco es ajena la biografía del autor-:

	Que, si bien muchos sus méritos son, yo, señor, no se le diera. ¿Por qué?
Rey.	
Domingo.	Porque le pidió.
Rey.	¿Desmerécelo por eso?
Domingo.	El oficio de pastor conoce quien lo rehúsa, y quien lo pretende, no. Y, así, es cierto que le mueve, más que buen celo, ambición. (v. 2523-32)

¿Cómo ha llegado a formarse dramáticamente nuestro personaje? No han faltado propuestas de personas concretas -de papel o de carne y hueso- que habrían podido servir de modelo. Entre las primeras estaría la de A. Fernández-Guerra en favor de «un egoísta y desalmado buscón llamado Feliciano», cuyo escueto retrato aparece en la *Guía y avisos de forasteros* de A. de Liñán y Verdugo¹⁸. A las segundas corresponde la de W. F. King, quien señala a Alonso de Villaseca, toledano enriquecido en México, como «uno de los principales modelos históricos» de nuestro excéntrico personaje¹⁹. Opino que los paralelismos de la primera sugerencia son es-

18. Op. cit., pp. 411-12.

19. «Villaseca ya estaba en México en 1538; aquí echó los cimientos de una inmensa fortuna como modesto vendedor de cacao en un puesto del mercado público; se casó con mujer rica, y no tardó en adquirir fama de irascible; parece haber detestado el modo de vida de los círculos distinguidos, y vivía reposadamente fuera de la ciudad, en su hacienda de Ixmiquilpa, pero no vaciló en salir en defensa de su rey contra una conspiración deshonorosa. Villaseca murió en 1580, de manera que

casos, y los de la segunda, difíciles de evaluar. De todas formas, este tipo de propuestas genealógicas sólo consigue explicar una mínima parte del proceso de creación literaria.

Evidentemente, no podemos olvidarnos del desarrollo de la comedia barroca por los años en que *No hay mal que por bien no venga* y *La Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* pudieron ser escritas. Años que vieron, sin que los problemas de datación nos permitan otorgar prioridades ni precisar la dirección de las relaciones, el desarrollo de la comedia de figurón. Las raíces socio-teatrales del subgénero han sido inteligentemente estudiadas por J.-R. Lanot y M. Vitse²⁰. Nuestra comedia -a la que se fecha, con interrogantes, en 1623- se coloca entre los primeros posibles testimonios, junto con *Cada loco con su tema* de A. Hurtado de Mendoza (¿1619?) y *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro (antes de 1625). Estos investigadores aprecian una clara cercanía entre el Montañés, protagonista de la primera, y don Domingo: ambos pertenecen a la categoría del «figurones a medias», son «semi-figurones provincianos». Su «simpático inconformismo -dice en otro lugar M. Vitse- no debe interpretarse como actitud crítica frente al sistema vigente, sino como expresión de su retraso sobre la madurez metropolitana, a la que acaban conformándose al salir de su crisis de crecimiento»²¹. A diferencia de lo que ocurre con la criatura de Hurtado de Mendoza, pienso que la de Alarcón no se acomoda demasiado bien a todos los aspectos apuntados en este aserto. Nada nos hace entrever que el de Don Blas acabe conformándose con la «madurez metropolitana», desde una situación previa de retraso. Más bien, en diferentes aspectos, parece ir por delante de ella. Es -no se olvide- un *desengañado*; alguien, por tanto, que está de vuelta. Si su lealtad al rey y su defensa del honor están ancladas en el orden antiguo, hacia el futuro apunta, más bien, su afán renovador de costumbres²².

Cabe reflexionar también sobre su tipificación dentro -o semidentro- de la categoría del *figurón*. En la comedia de figurón el orden final se instaura cuando el protagonista es reconducido o excluido; porque un componente esencial de su estatuto tipológico es el carácter negativo. Por contra, en las dos comedias de don Domingo, éste no sólo no es corregido o expulsado, sino que se constituye en el brazo fundamental del orden que el dramaturgo quiere mantener²³. En este sentido, la evidencia que arroja la comedia recientemente descubierta es clara: en la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas*, los «vicios» del triun-

Alarcón no lo conoció personalmente, pero las leyendas acerca de ese pintoresco señor, que había sido patrono de su familia, no podían habersele olvidado.» (op. cit., pp. 59-60).

20. «Éléments pour une théorie du figurón». *CMHLB (Caravelle)*, 27 (1976), pp. 189-213. Ver también del primero «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (Actas del III Coloquio del G. E. S. T. E., Toulouse, 31 de enero-2 de febrero de 1980), París, C. N. R. S., 1980, pp. 131-51. Sobre aspectos estructurales genéticos ha apuntado interesantes cuestiones F. Serralta en «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 83-93.

21. *Historia del Teatro en España*. Dir. por J. M. Díez Borque, t. I, Madrid, Taurus, 1983, p. 552

22. Las propuestas de nuestro héroe son calificadas de «nuevas» o etiquetadas como «novedades» en diferentes momentos de la comedia, tanto por sus partidarios como por sus enemigos. Sirvan de testimonio los versos de Bermudo que se citan más arriba.

23. También parte de la comedia de figurón el análisis que A. Weber hace de *No hay mal que por bien no venga*, junto con *La verdad sospechosa*. Ambas «aportan modificaciones significativas a los modelos genéricos. Los protagonistas son, *sensu lato*, figurones, o sea excéntricos, personajes que no se ajustan a la norma social. Pero Alarcón ha creado una actitud ambigua hacia los protagonistas, a tal punto que la identificación de la norma se hace difícil. Por lo tanto, el tradicional

fante protagonista de *No hay mal que por bien no venga*, lejos de corregirse, han sido estimulados. Por otra parte, si el figurón paradigmático es un personaje ridículo, del que se ríen las demás *dramatis personae* y los espectadores; en el caso de don Domingo es más bien él quien se ríe de las unas e, incluso, de los otros. Esto que se apuntaba ya en la primera obra queda absolutamente consagrado en la segunda.

Aunque no podemos prescindir de ese contexto de comedia en torno a un personaje risible -ni de «figuras» como el Quijote o el Licenciado Vidriera, o del mismísimo Juan Labrador-, pienso que don Domingo supone una propuesta personal, entrañadamente alarconiana, en el panorama de protagonistas *joco-serios*. Nuestro *desengañado* parece tener sus raíces enclavadas en el ser y el estar de ese Alarcón histórico que los documentos dejan entrever. El lector o el espectador siente insistentemente la tentación de identificar a don Domingo con su creador. La posición acomodada no le viene de su linaje, sino que es reciente y se basa en méritos personales. Hay en él ese afán de reinterpretar y reconducir la conducta, los usos sociales, propio del que no se identifica con ellos. Detrás de la figura se vislumbra una visión de la sociedad desde los márgenes -sin entrar a dilucidar que porción en ello le corresponde a problemas financieros, de criollismo o de corcovismo-, un peculiar concepto de los valores humanos²⁴.

Independientemente de las premisas vitales, don Domingo se nos presenta también como resultado de la propia evolución dramática alarconiana. A él se ha llegado por la decantación de posibilidades dentro de ésta. Con su figura se lleva a cabo un proceso singular para la Comedia española, en lo que se refiere a la distribución de funciones de las *dramatis personae*, con las lógicas repercusiones en la semántica global de la obra.

Uno de los aspectos sobre los que la crítica ha insistido más, en su calidad de clave o cifra de la peculiaridad dramática alarconiana, es el del gracioso²⁵. En uno de sus últimos tratamientos, A. Sandoval Sánchez establece tres fases de evolución²⁶:

desenlace cómico de reintegración social resulta problemático.» («La excentricidad y la norma en dos comedias de Ruiz de Alarcón», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, p. 783).

24. W. F. King circunscribe los paralelismos entre creador y criatura a una etapa concreta de la vida del primero: «A raíz de su ingreso en el Consejo de Indias de 1626, la vida de Alarcón fue más estable, serena y decorosa ... Hay todas las razones para creer que estaba ahora en posibilidad de adoptar el cuerdo programa de vida que sigue su personaje don Domingo de Don Blas en la comedia tardía *No hay mal que por bien no venga*, donde se repudia la tiranía de las huecas ceremonias sociales y el afán de plegarse a efímeras modas de vestuario.» (op. cit., p. 213).

25. Dentro de algunas obras de Alarcón, no faltan testimonios explícitos, de su presunta contestación a las convenciones en torno a la figura. Uno de los casos más celebrados es el que proporciona Encinas, obviamente dolido por el estereotipo que le afecta, en *Ganar amigos*:

¿Tienen almas diferentes
 en especie nuestros amos?
 Muchos criados, ¿no han sido
 tan nobles como sus dueños?..
 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.
 Por esto me cansa el ver

1) gracioso-bufón; 2) gracioso imitativo del lacayo cómico del modelo lopesco que a la vez rechaza las características que le estereotipan; 3) gracioso que es un noble venido a menos que cumple con la exigencia de la figura del donaire de la *comedia nueva* en su función cómica y que culmina siendo un sirviente «de baja nobleza» que tiene que servir para lograr el inedito.

En la fase final de la evolución, se consigue dignificar y ennoblecer al gracioso tradicional: «Ruiz de Alarcón ha transformado totalmente al criado haciéndole co-protagonista de la comedia»²⁷. El Tello de *Todo es ventura* -criado e hidalgo, gracioso y galán- puede considerarse como producto extremo de esa presunta evolución dentro de las veinte comedias que el autor editó personalmente, y se situaría en el escalón último previo al que nos interesa.

Porque don Domingo va más lejos aún, colaborando con otros indicios en apuntar su posterioridad cronológica. Con él se asienta en uno de los protagonismos más intensos que conoció la Comedia Nueva -sobre todo en la pieza que ahora se ha dejado conocer- un personaje, en el que se funden dos filosofías dramáticas, dos puntos de vista bien diferenciados, por lo común: el del galán y el del criado. A la boca, a los gestos, a las acciones del Acomodado asoman los ideales del galán -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.

De esta manera, Alarcón da su respuesta personal a una de las contradicciones más llamativas que encuentra la fórmula dramática lopista en su encarnación sobre las tablas: la de que el gracioso, captador primordial de la simpatía del público, así como del buen hacer de los más afamados comediantes, compita normalmente en desventaja con el galán, por lo que se refiere a número de intervenciones y a incidencia de las mismas en la acción principal. Aún más: La obra por la que tal figura campea a sus anchas consigue, en cierto modo, difuminar los límites entre los dos mundos genéricos del espectáculo teatral barroco: la comedia y el entremés.

La figura de don Domingo obliga a considerar otro de los puntos recurrentes en la crítica alarconiana: la significación del dramaturgo como creador de la *comedia de caracteres*. En sus obras -en todas, se ha llegado a decir- tiene fundamental relevancia el análisis de los personajes, mientras que la acción, muchas veces, sólo es un apoyo para el mismo. Tal teoría ha en-

en la comedia afrentados
siempre a los pobres criados...
Siempre huir, siempre tener...
Y, por Dios, que ha visto Encinas
en más de cuatro ocasiones
muchos criados leones
y muchos amos gallinas.
(v. 2247-64)

Tal singularidad ha sido negada por algunos estudiosos, para quienes los distintos tipos de graciosos alarconianos encontrarían parentesco en otras comedias de la época. Ver J. H. Silverman, «El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional», en J. H. Parr (ed.), *Critical Essays on the Life and Works of Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, Dos Continentes, 1972, pp. 187-195; y J. Ruiz de Alarcón, *Comedias*. Ed. M. Frenk, B. Ayacucho, 1982, p. XXI.

26. *Estructura e ideología en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón (Hacia la determinación de una cronología)*, Minnesota, 1984, pp. 38-39.

27. *Ibid.*, pp. 61 y 73.

contrado diferentes contradictores, entre los que se significa, por su contundencia, M. Frenk²⁸. La insigne profesora considera a nuestro protagonista, junto con don García de *La verdad sospechosa*, como los dos únicos caracteres «realmente individualizados» del teatro de Alarcón²⁹. Y, sin embargo, los antedichos no son «personajes caracterizados en el sentido moderno de la palabra; no son seres psicológicamente complejos»; y, además, no «determinan sustancialmente la acción de la obra.»

Opino que las palabras de la estudiosa encuentran diferente adecuación en los dos don Domingos. En la primera comedia, el personaje que conocemos a través de sus dichos y hechos, si no presenta una complejidad psicológica «moderna», sí que ofrece una riqueza de matices, de contrastes en su comportamiento, según las diferentes cosas a las que se enfrenta, que no tiene parangón entre los colegas de su tiempo. Otro tanto puede decirse de quien protagoniza la segunda parte, en lo cualitativo; porque en lo que a volumen se refiere, ya se ha apuntado cómo su presencia crece espectacularmente. En ella el «carácter» de don Domingo estará mejor o peor construido -enseguida se apuntarán algunos defectos-, pero nunca otro personaje barroco, en lo que recuerdo, ha conseguido tal potestad sobre una comedia.

En lo referente al segundo aspecto, pienso que en *No hay mal que por bien no venga* la manera de ser -de comportarse- del protagonista, o mejor, de los dos protagonistas -porque aquí no hay que olvidarse de don Juan Bermúdez-, sí que incide en el desarrollo de la acción de una manera o de otra: son sus talentos nobles, leales, así como sus granujadas o comodidades los que les llevan y les traen, haciendo y deshaciendo nudos fundamentales de la trama. Por contra, en la segunda, con don Domingo ya como único protagonista, sí que existe un divorcio notable entre personaje y acción. La escasa relevancia de ésta contrasta con la hipertrofia de aquel, cuya función primordial no es actuar, intervenir en el movimiento dramático, sino hablar. Esta característica ya presente en la primera comedia aquí se explota al máximo. Y, desde luego, con indudable acierto.

Contradictorio -sabio y bufón, comodón e íntegro-, la pasión de don Domingo es el ingenio. Perspicaz, es directo y espontáneo en la disección de la realidad de las cosas. Sus gracias y donaires son excrecencias naturales del personaje que el autor ha concebido, con indudable fruición. También son su talón de Aquiles. En ocasiones, la postura de don Domingo parece desplazarse de los márgenes que impone su peculiar *decoro*, para adentrarse más allá de lo que es explicable por el afán del escritor de romper ese monolitismo maniqueo del que hablábamos. La mayor parte de estas soluciones fallidas tienen por causa la explotación del humor. La pasión por el regocijo llega a traicionar al personaje y a su ventrílocuo Alarcón, llevándoles a soluciones fáciles. En este sentido, cabe mencionar la veta misógina de don Domingo, que le arrastra a terrenos que contradicen indecorosamente su natural galante.

Por otra parte, el espectacular crecimiento de las posibilidades del protagonista va en detrimento de los otros factores constituyentes de la fórmula de la Comedia. No me cabe ningun-

28. Op. cit., pp. XX-XXII.

29. Esta individualización -según M. Frenk- se logra mediante la explotación de una anomalía que, por rara e imprevisible, busca la aristotélica «admiratio» en el público. Tal procedimiento también se encontraría en otros dramaturgos contemporáneos.

na duda de que, desde el punto de vista dramático, la primera parte es mejor comedia que la segunda. Se sitúa por encima en el planteamiento de la acción, en el ritmo dramático, en la ingeniosidad para ir dando los diferentes nudos al enredo. Es, claramente, una poema dramático con un mayor equilibrio entre las diferentes piezas que lo componen. Los elementos que enredan la intriga en la segunda parte, escasos y no muy desarrollados, son los tópicos de tantas obras, y están -eso sí- manejados con mecánica relojera, como corresponde a un inteligente escritor que tiene entre manos un inteligente personaje. La acción se mueve, en el plano político y en el amoroso, con las convenciones habituales de la Comedia por los años en que debió de escribirse. La privanza, que tiene en la envidia su ineludible adherencia, da lugar a las obligadas escenas de pretendientes y de despachos entre rey y valido. En lo amoroso, nos encontramos, una vez más, con las tercerías a favor de un rey joven, contra los intereses del propio tercero³⁰.

Así pues, los mayores aciertos de nuestra comedia se encontrarían, ante todo, en la consolidación y explotación decidida de un extraordinario personaje -originalísima encarnación del desengaño barroco-, cuya percepción crítica del entramado social es servida libre de todo empañado moralizador, merced a sus pintorescos usos y donaires; un personaje de estirpe genérica y de funcionalidad dramática bien especiales, donde confluyen comedias y entremeses, galanes y graciosos. Y, por supuesto, esos valores se ostentan, de manera muy particular, ahí donde, tal vez, ha estado siempre el capital más sólido del escritor, ese que todos sus estudiosos, aún los más críticos, están dispuestos a reconocerle: la genial capacidad de elaborar un discurso ágil e ingenioso, en el que lo inteligente se hernana con lo regocijante.

En resumidas cuentas, el Alarcón que nos perdíamos no tiene indicios, desde luego, de ser un Alarcón apócrifo, sino auténtico: un Alarcón último, con la sustancia de sus postrimerías dramáticas; un Alarcón singular, diferenciado de otras voces propias y, sobre todo, ajenas. El Alarcón que, por fin, ha conseguido encontrarnos nos regala con más Alarcón del mejor Alarcón.

EL GRACIOSO Y EL CONTROL DE LA DRAMATIZACIÓN:
EL DESDÉN, CON EL DESDÉN, DE AGUETIN MORETO

Agustín Hernández
Lecturas de Historia

30. Tales situaciones se han retorcido hasta la extenuación. Piénsese en las comedias de Mira de Amescua, y, muy especialmente, en *La tercera de sí misma* o *El tercero de su dama*. Muy cercanas a los planteamientos de nuestra obra están *El tercero de su afrenta* de Meneses y *Aun de noche alumbra el sol* de Godínez. Lamentablemente, las susodichas carencias en lo que a fechas de elaboración del teatro clásico español se refiere, ponen serios obstáculos al establecimiento de líneas de evolución de temas y motivos.

AUTORES

Agustín de la Granja
Silvia Monti
Rafael Maestre
Piedad Bolaños
Carmen González Román
José M. Ruano de la Haza
Marc Vitse
William Forbes
Germán Vega García-Luengo
Alfredo Hermenegildo
Miguel Zugasti
Francisco Florit Durán
Mercedes de los Reyes
José Francisco Alcaraz
César Oliva

COORDINADORES

Heraclia Castellón
Agustín de la Granja
Antonio Serrano



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DIPUTACION DE ALMERIA