

DOCE COMEDIAS BUSCAN UN TABLADO

CUADERNOS DE TEATRO CLÁSICO

11

Dirigido por:

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ



• MADRID, 1999 •

NO HAY MAL QUE POR BIEN NO VENGA. UN ALARCÓN FINAL Y PLETÓRICO

Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS
(Universidad de Valladolid)

No hay mal que por bien no venga –también conocida por el nombre de su protagonista don Domingo de Don Blas– es pieza mayor y singular dentro de uno de los repertorios más personales que ofreció la comedia nueva. Sus reconocidos méritos, sin embargo, no han bastado para alcanzar los escenarios actuales¹, como lo han hecho otras obras del autor. Y es una pena que padecen quienes gustan del teatro en la recepción que lo define como género y no se conforman con leerlo.

Desde sus contemporáneos a los nuestros, la tradición crítica ha insistido en considerar a Ruiz de Alarcón como un dramaturgo especial². Rasgos de esa imputada singularidad serían: distanciamiento crítico ante la

¹ En Enrique de OLAVARRIA Y FERRARI: *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911* (Porrúa, México, 1961, 5 vols.) se consignan sendas escenificaciones de nuestra pieza en 1879 (p. 1002) y 1888 (p. 1390). No tengo noticia de representaciones en teatros comerciales durante el presente siglo. Tampoco las recoge Margarita PEÑA: *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. La obra de Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica. Una bibliografía alarconiana* (Secretaría de Desarrollo Social, Estado de Guerrero, 1992, pp. 147-51). Sí que me consta su presencia de la mano del grupo aficionado «Aleph» del Instituto Tecnológico de Ciudad Juárez (México) en el X Festival de Teatro del Siglo de Oro de El Chamizal (El Paso, Texas), celebrado en 1985. El 16 de septiembre de 1942 se estrenó en el Palacio de Bellas Artes de México D. F. una pieza de ballet basada en la comedia de Alarcón y titulada *Don Domingo de Don Blas*, con coreografía y libreto de Leonide Massine, música de Silvestre Revuelta, escenografía y vestuario de Julio Castellanos (en *American Ballet Theatre*. http://www.abt.org/no_javascript/archives/ballets).

² La primera de las opiniones en este sentido fue la emitida por PÉREZ DE MONTALBÁN en el *Para todos* (1632), donde dice de sus obras que «las dispone con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar y nada que reprimir». El expresivo juicio ha reaparecido en nuestros días como lema de un largo y encendido debate sobre la singularidad de la producción del autor en el panorama conjunto del teatro español. Es mucho lo que se ha insistido a favor y en contra de esa «extrañeza», tanto por lo que se refiere a la existencia o no de la misma, como, en el caso de que se acepte, a la determinación de sus motivaciones. Entre las explicaciones últimas de su supuesta postura dramática se ha propuesto todo tipo de factores personales: su cuerpo feo y corcovado, las presuntas sombras judías de su linaje, los problemas financieros, la formación jurídica en

realidad española, talante moderado, espíritu burgués, afán moralizador, énfasis en la consistencia psicológica de los personajes –hay quien ha hablado de él como creador de la comedia de caracteres–. No han faltado, desde luego, las opiniones contrarias a esta idea de un Alarcón «subversor»³. Más acordes han estado los estudiosos a la hora de reconocerle su destreza en la construcción de la trama dramática y el esmero de su estilo. Con independencia del volumen y grado de importancia que se concedan a estos supuestos rasgos más o menos diferenciales, en pocas piezas como en *No hay mal que por bien no venga* podrán encontrarse. Escrita –según sólidos indicios– en los momentos finales de su dramaturgia, se erige en una suerte de colofón y suma, donde se explotan y superan aspectos presentes a lo largo de toda ella. Es más, el hallazgo reciente de una nueva comedia concebida como su continuación, nos ha permitido conocer la especial consideración en que la tuvo el propio creador. Por otra parte, las peculiaridades alarconianas de nuestra obra no le impiden ser también un testimonio cumplido del teatro español en los inicios de esa década aún más áurea de los años treinta del siglo XVII en que debió de escribirse, y cuyas pautas asume o contradice.

Pero los créditos que hacen que nuestra comedia sea merecedora del tablado no derivan sólo de su condición de testimonio de un contexto preterito, sino también, y fundamentalmente, de sus cualidades perennes como fábula dramática de acción ingeniosa y exacta, tejida por personajes coherentemente trazados, que emiten palabras cargadas de inteligencia e intención. Y cuya aplicación moral y política aún nos concierne.

I. *NO HAY MAL QUE POR BIEN NO VENGA* EN EL REPERTORIO DRAMÁTICO DE RUIZ DE ALARCÓN

Es posible que el arrumbamiento escénico de la comedia haya tenido algo que ver con el trato poco ecuánime que le han brindado los estudiosos del repertorio alarconiano, cuya razón última parece estribar en las especiales condiciones de su transmisión. *No hay mal que por bien no venga* no figura entre las veinte publicadas con la firma y supervisión del

México y Salamanca, y, sobre todo, su pertenencia a Nueva España, su criollismo. Por este costado Alarcón ha entrado en ámbitos ajenos al del análisis puramente literario, que han llevado a evidentes distorsiones. Mucho tiempo se ha debatido la mejicanidad de Alarcón desde que la lanzara P. HENRÍQUEZ UREÑA y la contradijera J. CASALDUERO. Hoy es polémica agotada e inútil. Antonio ALATORRE ha llevado a cabo una recapitulación de este episodio («Breve historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón», *Anuario de Letras*, México, 6, 1964, pp. 161-202). El más completo estudio sobre la personalidad del escritor, donde se relacionan los datos biográficos con su literatura, es el de Willard F. KING: *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo: su mundo mexicano y español*, Colegio de México, México, 1989.

³ Ver Guido MANCINI-GIANCARLO: «Motivi e personaggi del teatro alarconiano», en G. Mancini-Giancarlo, ed.: *Il teatro di Juan Ruiz de Alarcón*, en *Studi di Letteratura spagnola* 1, Facoltà di Magisterio dell'Università di Roma, Roma, 1953, pp. 7-34; y en el mismo vol., Carmelo SAMONÀ: «Problemi e aspetti della personalità di Alarcón», pp. 35-37. Ver también Margit FRENK, ed.: *J. Ruiz de Alarcón: Comedias*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1982, pp. IX-XXXV.

poeta en los dos volúmenes de 1628 y 1634⁴. Esta falta del marchamo de autenticidad textual y de autoría que sí que posee el grueso del repertorio alarconiano ha provocado actitudes de cierto recelo⁵. Lo que resulta discriminatorio en relación con las garantías exigidas a otros autores. Muchas de las piezas que aceptamos como de Lope, Vélez, Mira o de bastantes otros dramaturgos áureos están en situación pareja a la nuestra: sus textos nos han llegado en copias manuscritas e impresas ajenas al control de los respectivos creadores.

No hay mal que por bien no venga es una comedia de irrefutable autenticidad alarconiana. No existen razones objetivas mínimas para desconfiar de la única atribución que proponen todas las copias conservadas, y sí muchas para confirmarla. Recuérdense las palabras de A. Fernández-Guerra en su trabajo pionero 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»⁶.

La comedia no pasó desapercibida en los siglos XVII y XVIII. Existen testimonios de una difusión impresa relativamente venturosa. A tenor de las entradas registradas por W. Poesse⁷, le correspondería el segundo lugar del repertorio alarconiano, junto con *Examen de maridos*, y tras *El tejedor de Segovia*⁸.

⁴ Parte primera de las comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan González-Alonso Pérez, Madrid, 1628. Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1634.

⁵ Son ilustrativas de esta actitud las fórmulas cautelares que utiliza V. G. WILLIAMSEN en su edición de la pieza, sin duda, la más destacada de las hoy existentes: «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). Las referencias a la comedia se harán por esta edición. Las de las obras restantes del poeta, por la de A. MILLARES CARLO: *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957-1968, 3 vols.

⁶ *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1871, p. 407. Además de la entusiasta intuición que subyace en este juicio, hoy podemos respaldar la atribución con pruebas cantantes y sonantes, proporcionadas por el estudio de los diversos niveles. Una parte de ellas pueden verse en G. VEGA: «Alarcón y el sorprendente retorno de Don Domingo de Don Blas. Tesis e hipótesis ante el hallazgo de una comedia perdida», en *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, Universidad Autónoma, Ciudad Juárez, 1994, pp. 13-36.

⁷ *Ensayo de una bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Castalia, Valencia, 1964.

⁸ Por lo que a representaciones de la obra respecta, la escasísima documentación hoy accesible no proporciona ningún testimonio seguro de esa época. La «comedia burlesca» titulada *Don Domingo de Don Blas*, representada en Palacio en 1687 (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*, Tamesis Books, London, 1979) cubría la posibilidad de que correspondiera —como opina W. F. KING (*Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo...*, p. 221)— a un aprovechamiento de nuestro texto diferente del llevado a cabo por Antonio de Zamora, que es posterior:

Su repercusión estuvo ligada, sobre todo, a uno de sus valores más firmes: la figura del sin par don Domingo. Al poco de su nacimiento, parece haberse convertido en una suerte de paradigma de enamorado comodón, tal como se deduce de su mención en *La doncella de Labor*, publicada en 1635 en el *Primer tomo de las Comedias del Doctor Juan Pérez de Montalbán*⁹. La resonancia del héroe también podría haber motivado que el título original de la pieza *-No hay mal que por bien no venga* tiene todos los visos de serlo¹⁰- se supliera por su nombre en bastantes de las copias que nos han llegado.

Pero el eco más notorio que obtuvo la singular figura se encuentra en el propio Alarcón, tal como se ha tenido oportunidad de conocer últimamente, al descubrirse la existencia de una nueva comedia titulada *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas*¹¹. En ella el personaje se erige en el protagonista absoluto de unas acciones que tienen como único objetivo permitir que emita, desde su prodigiosa personalidad entreverada de burlas y veras, todo tipo de opiniones sobre los más diversos asuntos¹². En los versos finales se anuncia una tercera entrega, de la que ignoramos su suerte. Es el único caso constatado en que el poeta ha incurrido en la práctica de la continuación en diferentes partes. Nada hay en *No hay mal que por bien no venga* que haga entrever esta posibilidad¹³. Todo parece indicar que fue la toma de conciencia de las posibilidades del personaje lo que incitó al creador a explotarla: algo así -salvando las distancias- como lo que le debió de ocurrir a Cervantes con su Quijote.

A comienzos de la centuria siguiente, en 1706¹⁴, Antonio de Zamora se fijó en lo más superficial de nuestro héroe para componer una comedia con el mismo título que la de Alarcón. Con su humor fácil, y a veces chocarrero, encaja en el molde de la llamada «comedia de figurón», subgénero destacado dentro del teatro popular de la primera mitad del siglo XVIII.

⁹ Ver J. A. van PRAAG: «Don Domingo de Don Blas», *Revista de Filología Española*, 22 (1935), p. 66.

¹⁰ Esta denominación entra mucho mejor en las expectativas de titulación del escritor; tan dado a usar el refrán o la frase proverbial, que además se menciona en la obra en un momento en que se hace compendio de la misma (vv. 2645-58).

¹¹ Así se la denomina en el único testimonio localizado: una suelta sin datos de imprenta, pero fechable en la primera mitad del siglo XVII. La veracidad de la autoría en favor de Ruiz de Alarcón que propone está respaldada por los exámenes a los que se ha sometido el texto tras el hallazgo (G. VEGA: «Alarcón y el sorprendente retorno de Don Domingo de Don Blas...»). El mayor aval para la atribución es su apretado vínculo con *No hay mal que por bien no venga*: métrica, fuentes, personajes -con el irrepitible protagonista en primer lugar-, coherencia de las alusiones a los elementos más dispares de la obra previa.

¹² La hipertrofia de las intervenciones de don Domingo en la segunda comedia -que alcanzan casi la mitad de los versos, el 47'5 %; más el 12'1 %, en que otras personas hablan de sus dichos y hechos- va en detrimento de la acción y de otros factores importantes, e impide que el resultado tenga el equilibrio que caracteriza a la primera parte.

¹³ En cambio, la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* necesita y mucho de la primera, según apunta el análisis de sus relaciones. También necesita de la tercera para atar los cabos sueltos que se dejan.

¹⁴ La fecha consta en el documento de pago por la misma (J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD: *Fuentes para la historia del teatro en España, XI. Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, Tamesis Books, London, 1986).

II. DON DOMINGO DE DON BLAS, LA ÚLTIMA BAZA DRAMÁTICA DE ALARCÓN

Las propuestas sobre el momento de escritura de *No hay mal que por bien no venga* se han movido en una franja que va de 1623 a 1635. La primera fecha corresponde a la pragmática sobre el uso de la golilla, con la que podría estar relacionada una de las escenas del acto primero¹⁵. La segunda es la del pie de imprenta del *Primer tomo de las Comedias del Doctor Juan Pérez de Montalbán*, donde se incluye *La doncella de Labor* con su alusión a don Domingo.

A pesar de que la mayoría de los estudiosos han apuntado hacia una fecha cercana al primer hito¹⁶, creo que hay suficientes indicios para situarla en los primeros años de la década siguiente. Lo cual contraría la idea bien asentada de que nuestro poeta-pretendiente dejó en 1626 el oficio de dramaturgo por el de relator interino del Consejo de Indias¹⁷. Así pues, la incomodidad que esta pieza provoca por su transmisión ajena a las partes del autor, se ve incrementada por su extralimitación cronológica.

Una fecha posterior explicaría por qué Alarcón no incluyó la comedia entre las veinte publicadas, cuando es muy superior a algunas de éstas¹⁸; y, además, contaba con su aprecio, como sabemos ahora tras la aparición de la segunda obra sobre el Acomodado. También su situación cronológica marginal, podría explicar —de acuerdo con V. G. Williamsen— el hecho de que «algunos de sus elementos métricos se acercan a los límites de su práctica general»¹⁹. El tratamiento del gracioso sería otro aspecto que incitaría a ubicarla en esos márgenes postreros de la evolución alarcóniana²⁰.

Y hay indicios más concretos de su carácter tardío en determinadas correcciones de autor²¹ y coincidencias textuales. Entre estas últimas hay

¹⁵ A. FERNÁNDEZ-GUERRA: *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, pp. 408-416; y A. BONILLA Y SAN MARTÍN, ed.: *No hay mal que por bien no venga. Don Domingo de Don Blas*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1916, pp. XIII-XIV.

¹⁶ 1623-1625 es la franja propuesta, entre otros, por A. CASTRO LEAL (*Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra*, Cuadernos Americanos, México, 1943, p. 186), A. MILLARES CARLO (*Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, vol III, p. 81) y S. G. MORLEY («Studies in Spanish dramatic versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology*, 7 (1918), pp. 131-73).

¹⁷ Ver, como testimonio, el estudio pionero de L. FERNÁNDEZ-GUERRA (*D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, pp. 430 y ss.) y el reciente de W. F. KING (*Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo...*, p. 219). Esta idea sobre la frontera final de la dramaturgia alarcóniana derivaría de una lectura excesivamente restrictiva de los preliminares de los volúmenes de 1628 y 1634. Precisamente, la publicación del segundo ratifica el interés que por el teatro seguía teniendo el escritor ocho años después de colocarse como funcionario.

¹⁸ Ver W. POESSE: *Juan Ruiz de Alarcón*, Twayne Publishers, New York, 1972, p. 95.

¹⁹ *Don Domingo de Don Blas*, p. 16.

²⁰ Ver A. SANDOVAL SÁNCHEZ: *Estructura e ideología en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón (Hacia la determinación de una cronología)*, U. M. I., Ann Arbor, 1988.

²¹ En una de las introducidas en la segunda versión del *Examen de maridos*, realizada antes de abril de 1633, habría una prueba de que la obra estaba escrita ya entonces, así como de la atracción que por don Domingo sentía el escritor (ver G. VEGA: «Alarcón y los propósitos de la enmienda textual», en C. Hernández Valcárcel, ed.: *Teatro, historia y sociedad (Seminaro Internacional sobre teatro del Siglo de Oro español)*, Murcia, octubre 1994, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Murcia-Ciudad Juárez, 1996, pp. 167-68).

que considerar la relación que manifiesta la dedicatoria *Al lector* de la *Segunda parte* (1634) con el pasaje en que Beltrán cuenta la «fabulilla» de la corneja que roba las plumas de otras aves para acudir a la boda del águila (vv. 1592-1639)²². La moraleja termina por aplicarse a los usurpadores de comedias ajenas; lo que constituye uno de los rasgos que definen la dramaturgia alarcioniana, consistente en 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 provocan las comedias, etc. En buena lógica debemos pensar que el criado con su historia quiere aludir al robo o cambio de atribución de las obras del dramaturgo. Exactamente, a la operación que menciona en la susodicha dedicatoria:

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...

La cercanía temporal entre estas palabras y las de la comedia se deja ver en la identidad y la aplicación de la anécdota. Y, más aún, en que los únicos episodios de expropiación de obras de Alarcón que se registran en vida de éste se producen en esos años, e implican a dos de las tres mencionadas en los susodichos preliminares de 1634: *La verdad sospechosa*, que se publica a nombre del Fénix en la *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), y *Examen de maridos*, que lo hace a nombre del mismo escritor —junto con *Ganar amigos* (*Amor, pleito y desafío*)— 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, 1633).

Todo parece indicar que las dos comedias protagonizadas por don Domingo de Don Blas fueron escritas cuando Alarcón había dejado atrás su etapa de pretendiente. Por lo que no serían «virtuosos efectos de la necesidad», como califica a sus obras en el prólogo de la *Primera parte*, sino producto final y «desinteresado» de una militancia persistente en el teatro.

III. CONSIDERACIONES PARA UNA EDICIÓN CRÍTICA DE *NO HAY MAL QUE POR BIEN NO VENGA*

Pocas piezas del repertorio áureo español pueden presentar las garantías textuales de las veinte incluidas en las dos partes auspiciadas por Ruiz de Alarcón en una fase avanzada de su vida. Esta ventaja ha tenido como contrapartida un cierto relajamiento en las tareas bibliográficas y de crítica textual, que ha contagiado incluso el procedimiento seguido con las

²² La conexión entre los pasajes ya fue notada por W. POESSE: *Juan Ruiz de Alarcón*, p. 95.

no incorporadas a ninguno de los dos volúmenes, donde estos quehaceres son imprescindibles. Es el caso de *No hay mal que por bien no venga*, la más relevante entre las de tal condición. Su aconsejable rescate escénico necesita, como paso previo, una adecuada restauración textual, que depure los versos transmitidos en la ediciones disponibles. Una vez que se haya restablecido –hasta donde permitan los resultados de la *recensio* y la *emendatio*– la letra y el sentido queridos por el poeta, el responsable de su escenificación estará en las mejores condiciones para decidir lo que quiere potenciar o minimizar.

El primer testimonio crítico con fecha fidedigna fue publicado ocho años después de la muerte del poeta en el volumen *Doce Comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido, de los mejores y más insignes poetas. Segunda parte* (P. Craesbeeck-J. Leite Pereira, Lisboa, 1647). Seis años más tarde fue incorporada al *Laurel de Comedias. Cuarta Parte de Diferentes autores* (Imprenta Real, Madrid, 1653), y a la *Sexta Parte de Comedias Escogidas de los Mejores Ingenios de España* (Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, Zaragoza, 1653). También del siglo xvii, pero sin fecha concreta, es la copia manuscrita que se custodia en la Biblioteca Vaticana [Barberini Latini, Codex 3484]. Otras ediciones antiguas existentes formaron parte de algunas importantes series numeradas de comedias sueltas del siglo xviii: dos de la imprenta madrileña de Antonio Sanz, fechadas en 1736 y 1746; y una de la valenciana de José y Tomás de Orga, de 1777²³.

Desde el siglo xix hasta la actualidad se ha reeditado en diversas ocasiones, normalmente dentro de tomos con otras obras del dramaturgo:

Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Ed. de J. E. Hartzbusch, Rivadeneyra, Madrid, 1857 (BAE, vol. XX, pp. 177-193).

Comedias escogidas de Juan Ruiz de Alarcón, Imprenta Nacional, Madrid, 1867, vol. I, pp. 155-295.

Teatro selecto antiguo y moderno, II. Ed. de F. J. Orellana, Barcelona, 1867, pp. 267-293.

No hay mal que por bien no venga. Don Domingo de Don Blas. Ed. de A. Bonilla y San Martín, Ruiz Hermanos, Madrid, 1916.

J. Ruiz de Alarcón, *Teatro*. Selección de J. Vallejo, Instituto-Escuela: Junta para Ampliación de Estudios, Madrid, 1926.

Cuatro comedias. Ed. de J. M. Hill y M. M. Harlan, W. W. Norton and Co., New York, 1941, pp. 179-324.

Juan Ruiz de Alarcón, Ortiz, Madrid, 1943.

Teatro completo de Don Juan Ruiz de Alarcón. Ed. de E. Abreu Gómez, Compañía General de Ediciones, México, 1951, pp. 835-886.

Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón. Ed. de A. Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, vol. III, pp. 81-168.

²³ Otras sueltas consignadas por W. POESSE (*Ensayo de una bibliografía...*, pp. 24-25) y repetidas por M. PEÑA (*Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo...*, pp. 268-72) no están suficientemente identificadas y pudieran corresponder a ejemplares desglosados de las partes conocidas.

J. Ruiz de Alarcón: *Obras escogidas*. Ed. de B. Varela Jácome, Planeta, Barcelona, 1974.

Don Domingo de Don Blas (No hay mal que por bien no venga). Ed. de V. G. Williamsen, Castalia. Estudios de Hispánofila, Valencia, 1975.

Por los criterios textuales utilizados, es de justicia destacar las de A. Millares Carlo (1968) y V. G. Williamsen (1975). En ambas, además de sus aportaciones en lo que a la letra se refiere, encontraremos una notable exégesis filológica y cultural. Sin embargo, ni la primera —que anota las variantes de las ediciones de 1653 y de 1777— ni la segunda —que es la única que incorpora las aportaciones del manuscrito de la colección Barberini— pueden considerarse, con propiedad, «ediciones críticas», por cuanto no siguen los pasos exigidos por la ciencia ecdótica. Pero no es un prurito metodológico el que obliga a realizar un nuevo esfuerzo para conseguir un texto rigurosamente crítico de esta valiosa comedia, sino, sobre todo, la evidencia de que ninguna de las ediciones existentes hasta el momento ha tenido en cuenta la primera copia datada (Lisboa, 1647), que ha permanecido oculta para los estudiosos y bibliógrafos de Alarcón. Una primera aproximación permite comprobar que la relevancia de este impreso no le viene sólo de su mayor antigüedad, sino de que sus variantes son necesarias, junto con las del incluido en el *Laurel de comedias* de 1653 y el manuscrito vaticano, para reconstruir el texto más cercano posible al original perdido. Un texto que, amén de otras deficiencias, ninguno de los tres testimonios recoge en su totalidad.

IV. ACCIÓN, ESPACIO Y TIEMPO DE LA FÁBULA DRAMÁTICA

Amor y política establecen los dos planos en que se mueve la acción de *No hay mal que por bien no venga*. Los problemas respectivos son solidarios en complicarse y resolverse. Un esquema argumental permitirá apreciar su estructura y la notable economía de recursos con que se desarrolla. Personajes, espacios y tiempos se ensamblan en una red de correspondencias, bien calculadas en características y ritmo.

ACTO PRIMERO

*Cuadro*²⁴ *primero* (vv. 1-303). Una calle de Zamora. Don Juan está con su criado Beltrán a la puerta de una casa que desea alquilar. La vivienda es excelente, sobre todo, porque le haría vecino de su amada Leonor. Pero los cien ducados anuales que cuesta son inalcanzables para quien está arruinado. Además, todos en la ciudad conocen ya las tretas con que consigue el dinero para cortejar a su dama. Beltrán marcha a pedir audiencia a Leonor, cuando llega Nuño, criado de don Domingo de Don Blas, tras

²⁴ Adopto el término habitual de «cuadro» para denominar la sección de un acto o jornada que transcurre en un mismo espacio sin interrupción temporal.

las señas de una casa en arriendo. El extraño nombre y la predicada riqueza del amo suscitan la curiosidad de don Juan, que le pide cuenta de su condición. En sus años mozos don Domingo era un hidalgo de notable valor que había participado en las campañas del rey Alfonso contra los moros. Su enorme fortuna la había heredado de su tío don Blas, a condición de que adoptase su nombre por apellido. Ahora no sólo éste resulta extravagante, sino también su actitud: desde entonces ha trocado la valentía por la holganza hasta extremos insólitos. Don Juan decide pasar por el dueño de la casa para estafar al Acomodado. Desde una celosía de la mansión contigua, doña Leonor, a quien acompaña su criada Inés, observa al caballero y manifiesta su atracción hacia él. Al ver que Nuño le entrega las llaves, tras haber visto la casa, ambas interpretan que la ha comprado y deducen su riqueza. El galán concierta con el criado lugar y hora para cerrar el trato.

Cuadro segundo (vv. 304-686). En una habitación de un palacio de Zamora el príncipe don García trama una conspiración para derrocar a su padre el rey Alfonso, en la que también están involucrados la reina y el conde de Castilla. Su interlocutor es el noble don Ramiro, padre de Leonor, cuya ambición disipa las dudas iniciales. Su enorme casa será donde se entreviste a los elegidos, y donde podrán quedar presos quienes no se adhieran a sus planes. Aún otro asunto quiere tratar don García: don Juan le ha encomendado que le pida la mano de su hija Leonor. El anciano manifiesta su renuencia por la mala fama del pretendiente. Al quedar solo el príncipe, acude don Juan para informarse. Las largas que recibe le enfurecen, y comunica a Beltrán su resolución de robar los tesoros que oculta don Ramiro para trocar sus suertes.

Cuadro tercero (vv. 687-946). De noche, en la fonda de Zamora donde para don Domingo. Éste, con ropas cómodas y acompañado de su criado Mauricio, recibe sucesivamente a un sombrerero y a un sastre. Las escenas dan pie para sustanciosos comentarios sobre la moda por parte del protagonista. Nuño llega en compañía de Beltrán, que se hace pasar por escribano. Las referencias del criado sobre la casa convencen a don Domingo para firmar el fraudulento contrato, no sin antes opinar sobre las condiciones de las viviendas.

ACTO SEGUNDO:

Cuadro primero (vv. 947-1358). Habitación en casa de don Ramiro, unos días después. Leonor no da crédito a lo que su padre y su prima Constanza le cuentan sobre la mala fama de don Juan. Cuando Inés anuncia la visita de su vecino don Domingo, deciden explotar su fama de comodón y su interés por Leonor para pasar un buen rato. La conversación jocosa, donde el personaje proclama la concepción del amor que le habría de hacer célebre, llega a un punto en el que la dama confirma que, efectivamente, don Juan hace honor a las habladorías, pues estafó el alquiler. Se va enfadada; lo que el visitante interpreta halagüeñamente como sentimiento por la pérdida de su dinero. No obstante, empieza a interesarse también por Constanza. Cuando llega don Ramiro, le informa

de que le andaba buscando para invitarle a las fiestas que don García celebrará en Zamora. Don Domingo, tras dar su peculiar versión sobre el juego de cañas y de toros, excusa intervenir, y ofrece mil ducados para el festejo.

Cuadro segundo (vv. 1359-1482). De nuevo en la calle donde viven don Ramiro y don Domingo. Don Juan y Beltrán ven salir al Acomodado, con lo que coligen que el padre de doña Leonor lo prefiere como yerno. Mientras, éste habla con Nuño sobre su interés en cortejar también a Constanza, para decidirse luego por la que le quiera. Don Juan le aborda para comunicarle su amor por Leonor, y Don Domingo accede a dejarle el camino libre.

Cuadro tercero (vv. 1483-1654). Interior de la casa de don Ramiro. Don Juan, que ha entrado para pedir muestras de su amor a doña Leonor acompañado de Beltrán, se encuentra con su contestación terminante: ¿cómo puede amar a quien desmerece tanto de su condición? El caballero queda desconsolado, recriminando a su dama que no haya considerado que los yerros los ha cometido por ella, y a don Domingo, su delación. De la que se vengará.

Cuadro cuarto (vv. 1655-1758). De noche, en una habitación de la casa de don Domingo, Nuño informa a su amo de que ha dado el billete a Constanza. Está a punto de cenar, cuando llega un gentilhombre con un mensaje del príncipe para concertar una cita en la calle esa misma noche. Deja la mesa para acudir presto: el pundonor es lo primero. Sale armado y solo, rechazando el ofrecimiento de los criados para acompañarle.

Cuadro quinto (vv. 1759-1938). En la calle de la casa de don Domingo, don Juan pretende que Beltrán le entregue un billete de desafío. Al verle salir y detenerse, suponen que es para proseguir su afición con Leonor. Dada la insistencia de Don Juan para que acepte el reto, y a pesar de que don Domingo esgrime el compromiso de la cita, terminan cruzando las espadas. La llegada de gente interrumpe el combate y el acto, no sin antes quedar a la misma hora del día siguiente.

ACTO TERCERO

Cuadro primero (vv. 1939-2287). Interior de la casa de don Ramiro, cinco noches después. Don Juan y Beltrán han entrado dispuestos a robar el tesoro. Mientras abren distintas puertas con llaves maestras, su conversación informa de que don Domingo no acudió al desafío ni la noche convenida ni las siguientes. No se sabe dónde está el presunto cobarde. De pronto, aparece el aludido en uno de los aposentos y da cuenta de lo ocurrido. La última noche que se vieron tenía cita con el príncipe, a quien acompañó a casa de don Ramiro, donde le comunicó su intención de derrocar al rey. Ante su firme negativa a unirse a la conjura, quedó encerrado en el cuarto. Ahora exhorta a don Juan para que demuestre quién es con su lealtad. Éste prorrumpo en elogios hacia su otrora enemigo, y decide secundarlo. Conciertan que don Domingo siga en prisión para que los rebeldes no recelen, mientras don Juan previene fuera lo necesario.

Cuadro segundo (vv. 2288-2535). Palacio donde mora el príncipe, al día siguiente. Don García y don Ramiro han mandado llamar a don Juan para apresarlo, porque estiman que puede entorpecer su proyecto. Piensan utilizar como excusa el testimonio de los criados de don Domingo. Cuando llega el galán, Nuño refiere que su amo salió hace cinco noches de casa; y cómo desde la ventana le vieron cruzar unas palabras con don Juan y sacar las espadas. No pudieron observar más ni seguirle, al haber cerrado la puerta por fuera. Desde entonces no han vuelto a saber de él y temen que su contrincante le haya dado muerte. El acusado decide engañar con la verdad, refiriendo cómo don Domingo está oculto en casa de don Ramiro —él mismo le vio entrar en ella la noche de autos, sin que la vigilancia desde entonces haya constatado su salida— para evitar que se venga de él, al ser preferido como yerno. Los conspiradores respiran aliviados al considerar que no sabe nada y dejan libre a don Juan, quien podrá proseguir sus planes.

Cuadro tercero (vv. 2536-2659). Anochecer en casa de don Juan. Beltrán llega a donde está su amo, tras haber cabalgado para advertir al rey Alfonso de la rebelión. Le informa del agradecimiento del monarca y de que llegará a Zamora disfrazado. Así lo hace en compañía de dos criados. Se impone actuar deprisa. El príncipe podrá ser apresado en casa de don Ramiro donde acude todas las noches.

Cuadro cuarto (vv. 2660-2819). Casa de don Ramiro. Doña Constanza accede a la petición del príncipe de que se case con don Domingo, para que pueda concertarse con él. El dueño de la casa trae al prisionero ante la presencia de don García, quien le da a escoger entre la muerte o su amistad y la mano de la dama. El héroe persevera en su lealtad. Justo en ese momento aparece el monarca con don Juan, Beltrán y criados. Desarmen al príncipe, que será encerrado en el castillo de Gauzón. Don Ramiro se libra del delito de traición por una astucia que discurre el rey para complacer a don Juan, quien recibe la mano de doña Leonor. A don Domingo le corresponde la de doña Constanza.

Así pues, la acción discurre en doce secuencias o cuadros —tres en el acto primero, cinco en el segundo y cuatro en el tercero—, que se localizan en seis espacios diferentes de la Zamora de tiempos del rey Alfonso III de León:

- Interior de la casa de don Ramiro (cuatro cuadros y 1.093 versos): II, 1 (412 v.); II, 3 (172 v.); III, 1 (349 v.); III, 4 (160 v.).
- Interior del palacio donde habita don García (dos cuadros y 631 versos): I, 2 (383 v.); III, 2 (248 v.).
- Calle donde se encuentran las casas contiguas de don Ramiro y don Domingo (tres cuadros y 612 versos): I, 1 (303 v.); I, 2 (129 v.); I, 5 (180 v.).
- Interior de la fonda en que se hospeda don Domingo (un cuadro y 260 versos): I, 3.
- Interior de la casa de don Juan (un cuadro y 124 versos): III, 3.
- Interior de la casa de don Domingo (un cuadro y 104 versos): II, 4.

La casa de don Ramiro es, por tanto, el epicentro de la acción de *No hay mal que por bien no venga*. En ella habitan personajes fundamentales de la intriga política y de la amorosa. El amo es el privado del príncipe

conspirador. Su amplitud (vv. 413-18) servirá como sede de las entrevistas de la conjura. Entre sus muros se custodia también el dinero que el dueño ha puesto a disposición de la causa rebelde. En esta misma vivienda habitan los dos focos del enredo amoroso de la comedia: doña Leonor y doña Constanza. Allí acude don Juan para pedir cuentas de amor a la dama, pero también para culminar su carrera por el camino de la corrupción, al intentar robar el tesoro que guarda en ella su propietario. En el cumplimiento de esta pretensión, precisamente, confluyen los enredos amoroso y político, iniciándose una solución que llegará con el final y que se ubica –cómo no– en esta misma casa. Prolongación de la misma puede considerarse la calle donde se encuentra, que constituye el tercer espacio en importancia por el volumen de versos y el segundo por el de cuadros.

En cuanto al tiempo, existe una voluntad de contención, que no afecta al desarrollo verosímil de los acontecimientos. Los tres cuadros del primer acto se suceden sin solución de continuidad en la tarde y la noche de un día. Entre los actos primero y segundo transcurren unos días –nada se nos dice sobre su número–, necesarios para que don Domingo habite su nueva casa, descubra el engaño del alquiler y se confeccione el vestuario que encargó. También las cinco secuencias del segundo acto caben en una jornada. Las dos primeras es obligado entender que ocurren consecutivamente. En cambio, pueden pasar algunas horas antes de empezar la tercera. Lo mismo que entre ésta y la cuarta, que ya es en la noche. La quinta, por su parte, no permite ningún corte con la anterior. El tiempo referido del segundo y tercer acto está separado por cinco días (v. 2320). Se había interrumpido la acción abruptamente en la noche y en otra comienza el nuevo acto. El segundo cuadro se sitúa al día siguiente. Más horas deben pasar para que llegue la noche, que de nuevo enmarca la acción de las secuencias tercera y cuarta.

El desarrollo total de los acontecimientos de que nos da cuenta la comedia no tiene por qué superar los diez días. Cada acto se ajusta a las veinticuatro horas y acaba invariablemente de noche. El periodo transcurrido entre ellos es de cinco días en la segunda transición y una cifra imprecisa, pero que puede ser similar, en la primera.

El tratamiento del espacio y el tiempo, por tanto, no están lejos de los característicos de la comedia urbana de costumbres contemporáneas, que los usuarios de entonces daban en llamar «de capa y espada». Así es por cantidad –tendencia a la concentración en ambas coordenadas– y calidad –nocturnidad, escenas de calle, puertas y aposentos que contribuyen al enredo.

V. ALGUNAS CLAVES DRAMÁTICAS Y SEMÁNTICAS DE *NO HAY MAL QUE POR BIEN NO VENGA*

La originalidad de la comedia, su «extrañeza» –por decirlo con el término que consagrara Pérez de Montalbán–, se logra sin salirse de pautas

ya ensayadas en la comedia nueva. Son su tratamiento y conjunción personales los que la conforman. En una primera aproximación, y por lo que se refiere a las divisiones genéricas del fenómeno dramático español, se aprecia una peculiar forma de asociarse con diferentes tipos. La fuente libresca, la calidad y nombres de algunos personajes, el componente político del argumento, impelen a clasificarla entre las comedias de asunto histórico o heroicas, con militancia, por tanto, y recepción, dentro del teatro serio. No obstante, el enredo amoroso, el manejo del tiempo y del espacio, el tratamiento de los personajes, y especialmente de los dos protagonistas, la asocian a las de capa y espada, que se adscriben, y reciben, como teatro cómico. Y precisando más dentro de este apartado, en los personajes de don Juan y, sobre todo, de don Domingo —a pesar de su singularidad en relación con los habituales en las comedias contemporáneas— no faltan aspectos imputables a la tendencia que hizo surgir el «figurón».

Efectivamente, la comedia se presenta —o se despide— como de asunto histórico. «Tenga fin / esta verdadera historia» son sus palabras finales, tan características de las obras con estas pretensiones. Sin embargo, de «verdadera» tiene poco: apenas unos nombres y el boceto de unos hechos, que casi con toda seguridad ha tomado de un breve párrafo del capítulo XIX del libro séptimo de la *Historia general de España* del Padre Mariana, donde se da cuenta de la rebelión del infante don García contra su padre, el rey Alfonso III de León en el siglo X:

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 Gauzón²⁵.

Aquí se encuentran los escasos datos que sirven de máscara histórica a la fábula. Unas apariencias en cuyo desarrollo el escritor se va a empeñar poco. Junto a ellas, los espectadores de entonces vieron y escucharon muchas otras conectadas a la realidad que vivían: valonas, golillas, sombrereros, poetas que roban comedias, juegos de cañas, corridas de toros, etc. Por supuesto, la pieza no está sola en este procedimiento. La actualización y nacionalización de cualquier materia dramatizada son pautas generales del teatro áureo. La peculiaridad de nuestra comedia en relación con las de este tipo de Lope de Vega, Mira de Amescua o Vélez de Guevara, e incluso de otras del propio Ruiz de Alarcón, estriba en el grado en que esto se produce: pocas obras suyas de las llamadas «madrileñas» tienen tan abiertas las puertas a la realidad física y mental de sus días.

También habría otra diferencia cualitativa. W. F. King ha notado que las comedias históricas de Alarcón carecen de «toda apreciación del sentido y configuración del pasado español»; y lo atribuye a una «falta de sentido instintivo de comunicación con la experiencia histórica peninsular»,

²⁵ *Historia general de España*, Gaspar y Roig, Madrid, 1848, vol. I, p. 366.

derivada de su formación en la Nueva España²⁶. Sea ésta la razón u otra, lo cierto es que en el componente literario de las obras históricas de Alarcón, y especialmente de la que ahora se comenta, está disminuido o ausente ese aliento épico que acostumbran a tener las de los dramaturgos anteriormente citados, entre otros.

En su superficie, la propuesta política final es la misma de tantas y tantas comedias: la exaltación de la fidelidad al rey legítimo, garante del orden social. Sin embargo, el núcleo fundamental del sentido de la obra habría que buscarlo más bien en la concreción otorgada a los personajes positivos y negativos en el conflicto planteado, donde se establece un contraste radical con lo esperable de la opinión que se tiene de ellos. La obra vendría a decir que los grandes principios, los que de verdad importan, son preservados por individuos a quienes una conducta relajada (don Juan) o desentendida (don Domingo) en relación con principios menores o superficiales les ha desprestigiado; mientras que la traición la encarnan los que gozan de la preponderancia y del respeto social —nadie más que un príncipe heredero—. Es decir, nuestra comedia proclama que el valor de las personas no depende de lo que aparentan, ni hay que confundir lo esencial con lo accesorio.

Quien se decida a recuperar este texto para el público actual sabrá ajustar estas ideas básicas a los problemas personales y sociales hoy planteados²⁷. Sin duda, un aspecto en el que convendrá incidir, porque no parece que nos sea ajeno y para corresponder a la intensidad con que lo plantea Alarcón en su comedia, es el del poder del dinero, verdadero señor de aquella Zamora del x —entiéndase, de aquel Madrid del xvii— y de nuestro mundo actual. Lo busca el príncipe para sacar adelante su conspiración (vv. 363-70). E interpreta además que está en la raíz del «favor popular» que recibirá, al estar todos descontentos con los impuestos (vv. 311-16). Dinero es lo primero que le ofrece don Ramiro cuando acepta liderar la causa rebelde (vv. 355-58). También tiene un peso decisivo en las relaciones amorosas. Lo valora doña Leonor para inclinarse por don Juan, cuando con su criada Inés interpretan que ha comprado la casa contigua; a pesar de que, como quien al excusarse se acusa, termine por afir-

²⁶ Juan Ruiz de Alarcón, *letrado y dramaturgo...*, p. 224.

²⁷ Sugiero, en cambio, no enfatizar —si acaso, difuminar— alguna otra que no se aviene demasiado bien con nuestra concepción de los valores humanos. Se ha apuntado en repetidas ocasiones el sentido «democrático» del teatro de Alarcón, como uno más de sus rasgos diferenciales. Tal teoría encuentra su apoyo textual más conocido en una lectura sesgada de los versos que intercambian don Beltrán y su hijo don García en *La verdad sospechosa* (1398-403), y recibe su plasmación más decidida en el libro de expresivo título de C. O. BRENES: *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón* (Castalia, Madrid, 1960), donde se puede leer, por ejemplo, que el escritor manifiesta «un singular sentimiento de base humana que brota del concepto de la igualdad basada en la dignidad del hombre como poseedor de un alma inmortal, sin distinción de casta ni posición social» (p. 10). Sin embargo, hay bastantes testimonios en sus obras de un concepto «aristocratizante» del honor, de la relevancia concedida al linaje (ver M. FRENK: J. Ruiz de Alarcón, *Comedias*, p. xxiii). No faltan tampoco en la nuestra: así, don Juan encuentra en su sangre noble el estímulo esencial para entregarse a la causa de defender al rey.

mar la supremacía del amor (vv. 280-302). El caballero, por su parte, ve en él la causa de su desdicha y la posibilidad de su remedio:

Si Ramiro tan cruel
me desprecia, es por estar
él tan rico y verme a mí
tan pobre; porque su avara
condición sólo repara
en el interés. Y así,
de esto es sólo empobrecerle
el remedio. ¡Vive Dios,
que hemos de trocar los dos
fortuna, y que he de ponerle
y ponerme en tal estado
que me ruegue con Leonor! (vv. 625-36)

Será el criado Beltrán quien acuñe la expresión más contundente de este motivo fundamental de la obra, al contestar una pregunta retórica de su despedido amo:

JUAN: ¿Ramiro le admite ya,
y la licencia le da
que jamás yo merecí?
 Él lo codicia, Beltrán,
para esposo de Leonor:
¡Ah, don Ramiro! ¿Es mejor
don Domingo que don Juan?

BELTRÁN: Para serlo basta ser
él más rico; bien lo fundo
puesto que no tiene el mundo
más linaje que «tener». ²⁸ (vv. 1360-70)

Los dos protagonistas también se ven involucrados en las redes del dinero. Pero para ellos no es ni un fin prioritario ni un instrumento del poder. El pecado de don Juan es el amor. Por amar a Leonor y por querer que ésta le ame emprende el costosísimo cortejo que le arruinará y le llevará a desmerecer de su condición, cuando podía haber hecho valer ésta para pedirla en matrimonio (vv. 596-98). A don Domingo el dinero le pro-

²⁸ El escritor es reincidente. Ya había formulado la idea de idéntica manera en una conversación entre Persio y Tristán de *El desdichado en fingir*:

Mas siendo yo caballero,
mi amor a Ardenia no ultraja,
pues sabes que más ventaja
no me lleva que el dinero.
-Como de ser a no ser
es la ventaja, y lo fundo
en que sólo tiene el mundo
un linaje, que es tener. (vv. 149-56)

También está muy cerca de su expresión el don Juan de *La industria y la suerte*:

Cuanto quiera alcanzará
porque tanto poder da
en esta tierra el tener. (vv. 334-36)

porciona la posibilidad de una postura independiente en relación con las convenciones sociales. Sus agudos razonamientos se encargan de desentrañar lo absurdo de las mismas, y la comodidad se convierte en su santo y seña para cuanto no considera sustancial.

Está claro que la exaltación de tan singulares héroes –y, por tanto, de lo que puedan ser trasunto– es lo que importa. Más, incluso, que la «justicia» en la solución del grave problema planteado. Considérese cómo el propio rey se encarga no sólo de perdonar a don Ramiro, uno de los principales conspiradores, sino de tapar su culpa y hasta de ensalzarlo, para favorecer las pretensiones de don Juan a la mano de su hija Leonor: notable mentira piadosa la que se ha permitido el autor de *La verdad sospechosa*.

Dada su importancia en el sentido de la obra, interesa contemplar a los protagonistas más de cerca. Desde el punto de vista de la acción dramática, el personaje de don Juan es el más relevante. Resulta clave en la coordinación de los planos amoroso y político. Su interés por conseguir a doña Leonor le ha llevado a la ruina y le ha convertido en un tramposo antes de comenzar la obra. Al principio de la misma estafa a don Domingo el alquiler de una casa que no es suya. Está dispuesto, incluso, a dar el paso extremo de robar la gran fortuna del padre de su amada, no tanto para enriquecerse, como para eliminar lo que considera un obstáculo fundamental de su rechazo. El otro inconveniente de su amor cree que es don Domingo, quien, precisamente por su riqueza, sería preferido por la dama y por el padre. Los pasos errados tras el dinero de éste le llevan a encontrarse con su supuesto contrincante amoroso en un momento decisivo, en el que en vez de darle muerte, es informado del problema político de la rebelión contra el rey e incitado a abortarla. Para ello podrá valerse de las artes del engaño que ha afilado en las tretas de su vida disipada, y que tan útiles resultan para acallar las sospechas de los conspiradores. La decisiva ayuda que presta al mantenimiento de la corona le permite, aparte de su regeneración, favorecer a don Ramiro preservándolo de su implicación en la intentona golpista, de manera que gana su voluntad, y con ella la mano de su hija Leonor.

Pero, a pesar de la preponderancia de don Juan en el enredo de la comedia, don Domingo terminará por imponerse en la admiración de los espectadores –como lo habría hecho sobre la del propio autor, según se apuntó– con su inconfundible caracterización. Hidalgo, con un pasado guerrero y valeroso, ha recibido su desahogada economía por herencia. Lo primero que llama la atención son sus pretensiones de buscar la comodidad en todo y escapar de cualquier engorro. Lo que repercute en su presencia física, donde destaca su extravagante vestuario. Pronto, sin embargo, sus reflexiones se encargan de poner en evidencia que esta actitud aparentemente censurable y ridícula está sostenida por una forma perspicaz de ver el mundo. Así lo entienden dentro de la obra algunos de los personajes, como don Ramiro:

Injusto nombre os ha dado
la fama que loco os llama;
que mejor puede la fama
llamaros desengañado. (vv. 1355-58)

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». Un desengañado que conoce y muestra, con implacables razonamiento y humor, la evanescencia de los tiquismiquis, 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 al pundonor,
Nuño, revive el valor
y muere en mí lo demás. (vv. 1756-58)

Su humor e inteligencia pasan revista crítica a la sociedad en la que vive, sus hábitos y sus creencias sobre vestuario, comidas, cortejos amorosos, diversiones, horarios, etc. Con don Domingo se hace más intensa que nunca esa tendencia del escritor a comentar y criticar la realidad cotidiana²⁹. Y también la realidad teatral, tanto en los aspectos externos —ahí están sus apreciaciones sobre las rapiñas de comedias (vv. 1635-42)—, como en los internos —considérese, entre otros puntos, la réplica que el protagonista hace de las relaciones amorosas de damas y galanes (vv. 1039-1090)—. Su percepción crítica del entramado social es servida libre de todo empa-lago moralizador, merced a sus pintorescos usos y donaires.

¿De dónde viene don Domingo? Aunque no han faltado propuestas de modelos concretos, literarios o reales³⁰, para explicar la constitución del personaje, lo normal ha sido contemplarlo desde la tipología del «figurón»³¹. Un testimonio rancio de esta asociación lo tenemos en la comedia que sobre el personaje escribiera Antonio de Zamora a principios del siglo XVIII. Sin embargo, las objeciones a ser considerado como tal son serias. En primer lugar, don Domingo no reúne una condición esencial del estatus dramático del personaje como es su carácter negativo, que obligaría a que saliera afeado o corregido de la conclusión. Todo lo contrario: interviene decisivamente en el restablecimiento final del orden y así se le reco-

²⁹ Ver A. V. EBERSOLE: *El ambiente español visto por Juan Ruiz de Alarcón*, Castalia, Madrid, 1959.

³⁰ Entre los primeros estaría el «egoísta y desalmado buscón llamado Feliciano», cuyo escueto retrato aparece en la *Gula y avisos de forasteros* de A. de LIÑAN y VERDUGO, apuntado por A. FERNÁNDEZ-GUERRA (*D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, pp. 411-12). Entre los segundos, Alonso de Villaseca, toledano enriquecido en México, considerado por W. F. KING como «uno de los principales modelos históricos» de nuestro excéntrico personaje (*Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo...*, pp. 59-60).

³¹ J.-R. LANOT y M. VITSE han examinado las raíces socio-teatrales del tipo («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)*, C. N. R. S., París, 1980, pp. 131-51. F. SERRALTA se ha ocupado de algunas motivaciones puramente genéricas para su surgimiento («El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 83-93). También para un análisis desde lo teatral, ver I. ARELLANO y V. GARCÍA RUIZ, eds.: P. Calderón, *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, Ed. Reichenberger, Kassel, 1989, pp. 42-51.

noce³². Por otra parte, si el figurón paradigmático resulta ridículo, objeto de las risas de los demás personajes y de los espectadores; don Domingo obtiene más respeto que burlas de los primeros –recuérdese cómo don Ramiro lo considera un «desengañado»– y los segundos ríen más «con» que «de» sus palabras y actitudes.

No obstante lo dicho, la criatura de Ruiz de Alarcón no parece ajena al tipo. En mi opinión, no es un figurón pleno, desde luego, ni un «demi-figurón» –como le califican J.- R. Lanot y M. Vitse–, sino una suerte de contra-figurón. El hecho de que el propio autor le aplique a don Domingo el término negativo de «figura» –«por figura le desprecio» (v. 1021), dice Leonor– apuntaría con bastante claridad la voluntad de asociarlo a un modelo que ya ha cobrado carta de ciudadanía en los escenarios. La hipótesis sólida de una fecha tardía para nuestra comedia, que corrige las apuntadas por otros estudiosos, permite esta suposición. A la manera que los escritores devotos convertían «a lo divino» las criaturas más diversas de la literatura profana, Alarcón –tan dispuesto a personalizar los diferentes componentes de la fórmula teatral triunfante– habría construido un figurón «a lo positivo». Con él corregía algunos rasgos fundamentales de su paradigma y se aprovechaba de otros, como su comicidad o su relativa marginalidad, para hacerle un atractivo portavoz de pensamientos y sentimientos.

Alarcón nos ofrece un interesante replanteamiento de las funciones típicas de los personajes de la comedia nueva, con este galán que, sin dejar de representar los ideales que le corresponden como tal³³, asume también las prerrogativas cómicas orales, e incluso visuales, del gracioso, y su aprehensión del mundo³⁴. Desde tan privilegiada atalaya procede a discernir lo pertinente y lo superfluo entre las engañosas apariencias del mundo. Por otra parte, en la práctica escénica de la época esto evita la contradicción de que el personaje del donaire, captador primordial de la simpatía del público, así como del buen hacer de los más afamados comediantes, compita normalmente en desventaja con el protagonista serio, por lo que se refiere a número de intervenciones y a incidencia de las mismas en la acción principal. Aún más: nuestra obra consigue, en cierto modo, difuminar los límites entre los dos mundos genéricos del espectáculo teatral barroco: la comedia y el entremés.

Además de las explicaciones desde el teatro y otras instancias más amplias –don Domingo no puede resultar ajeno a la figura del «discreto»,

³² 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 triunfante protagonista de *No hay mal que por bien no venga* no sólo no se han corregido, sino que se han potenciado.

³³ Sobre todo, en las comedias serias; no tanto en las de capa y espada donde es normal que se produzca un desbordamiento de la comicidad. Ver I. ARELLANO: «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60 (1994), pp. 103-28.

³⁴ Los criados Beltrán, Nuño o Mauricio, a quienes les correspondería esta misión de acuerdo con los planteamientos socio-teatrales comunes, no hacen reír. Por otra parte, responden al modelo de criado «dignificado» que se ve en otras obras del autor: son fieles a sus amos, a quienes aprecian y por quienes son apreciados.

uno de los grandes mitos que la época erige, en respuesta a los trastornos políticos, económicos y espirituales³⁵-, estarían las personales. En las palabras de nuestro discreto desengañado se quiere reconocer la voz del Alarcón histórico que los documentos dejan entrever. El lector o el espectador enterado sentirá la tentación de identificar a don Domingo con su creador; sobre todo, con el que se intuye en su fase final de funcionario acomodado, al resguardo ya de las eventualidades de la etapa de preteniente. El personaje viene de fuera y no se acaba de integrar. Mira la sociedad como desde los márgenes -sin entrar a dilucidar, en el caso del autor; qué porción en ello corresponde a problemas financieros, de criollismo o de malformación física³⁶. Manifiesta ese afán de reinterpretar la conducta, los usos sociales, propio de quien no se identifica con ellos. Incluso, la actitud humorística en la vida social, la socarronería -«Socarrón le llamo yo, que no loco» (vv. 1373-74), dice Beltrán- también creo que les hermana, a pesar de esa imagen de un Alarcón sufriente que se ha insistido en transmitir³⁷.

La figura de don Domingo y la posibilidad de que suba a los escenarios, en fin, nos lleva a considerar brevemente otro de los puntos recurrentes en la crítica alarconiana, como es el de la supuesta maestría que tiene el autor en la construcción de los personajes. El postulado extremo de este valor ha llevado a algunos a señalarlo como creador de la *comedia de caracteres*. Opino que tiene razón Margit Frenk cuando dice que nuestro protagonista, al igual que el don García de *La verdad sospechosa*, a quienes considera los dos únicos caracteres «realmente individualizados» del teatro de Alarcón, «no son seres psicológicamente complejos»³⁸. No pueden ser medidos desde criterios modernos, porque no dejan de ser sustancialmente personajes de la comedia nueva, más cerca -infinitamente, porque el salto es cualitativo- de los de Lope o Calderón que de los de Chejov. Lo principal no es su verdad psicológica sino su función en relación con el enredo y con la moraleja que se pretende transmitir: Lo que no niega que ofrezcan una riqueza de matices, de contrastes en su

³⁵ Ver J. ALCALA-ZAMORA: «Mitos y política en la España del joven Calderón», en F. Ruiz Ramón y C. Oliva, eds.: *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 123-40.

³⁶ K. C. SMYTHE DE URQUIETA ha analizado una serie de presuntos paralelismos entre nuestro protagonista y el escritor (*The Seventeenth Century Image of the Spanish Dramatist Juan Ruiz de Alarcón*, UMI, Ann Arbor [1988], pp. 140 y ss.).

³⁷ A. MILLARES CARLO, en el epílogo del perfil biográfico del autor que va al frente de su edición de las *Obras completas*, utiliza la expresión «perra suerte» a manera de broche para definir su peripecia vital (vol. I, p. 24). Tal sintagma sirve para sintetizar la concepción que tradicionalmente los críticos 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 citada en la nota anterior, quien nos presenta al poeta en un contexto de diatribas más literarias que vitales, al que parece haberse incorporado sin demasiados complejos y con mucho ingenio. Es decir, no habría sido sólo de los que las «tomaban», sino también de los que las «daban».

³⁸ J. RUIZ DE ALARCÓN: *Comedias*, pp. xx-xxii.

comportamiento³⁹, que no son habituales entre sus contemporáneos⁴⁰; y que estos rasgos de su personalidad influyan en los acontecimientos: en la comedia que ahora nos interesa, son los talentos nobles, leales, de los protagonistas, así como sus granujadas o comodidades los que les llevan y les traen, haciendo y deshaciendo nudos fundamentales de la trama. En cualquier caso, ambos personajes, y sobre todo el del Acomodado, brindarán magníficas oportunidades de una interpretación rica en matices a los actores que los encarnen; y a los espectadores, buenos ratos de diversión y reflexión.

LA PALABRA Y LA RAZÓN

Es un mérito más de la comedia la armonía entre hechos y dichos. El enredo, bien planteado y resuelto, se ve potenciado por los parlamentos ágiles y eficaces de los personajes. *No hay mal que por bien no venga* ostenta eso que la crítica ha sido unánime en aceptar: la genial capacidad de Alarcón para elaborar un discurso eficaz, inteligente y divertido. Un discurso servido por una lengua libre de las complicaciones de tropos y construcciones retóricas en que incurría la mayoría de los dramaturgos de los años veinte y treinta del siglo XVII, cuando el gongorismo había invadido el género dramático, propiciando magníficos testimonios en los buenos poetas y retorcidos remedos en los malos. En todo caso, para el público actual —alejado de aquella cultura que propiciaba la asimilación de alusiones, imágenes y otros productos del ingenio en la fluencia de los versos— le resultará más asequible la lengua de nuestra comedia, producto de un empeño consciente por parte del autor de primar el contenido —la «razón», decía él— sobre la brillantez formal. Hay testimonios explícitos de esta postura. Recuérdese que en *Examen de maridos* el pretendiente don Juan de Guzmán es rechazado por el «vicio» culterano, que le hace hablar con «circunloquios» (v. 1811). Aún es más explícita la sátira contra los culteranos en *La industria y la suerte*, cuando Jimeno contrapone sus usos a la virtud elocutiva de Blanca:

³⁹ Creo que la individualización de estos personajes no se logra sólo explotando una anomalía, como opina M. Frenk; son más ricos los aspectos de su singularidad.

⁴⁰ También se ha huido de la simplificación en el tratamiento del resto de los personajes, que en su mayoría presentan perfiles entrecverados por lo que a aspectos positivos y negativos denotan sus comportamientos. La tendencia a crear caracteres irisados se da en otras comedias del autor, cuya inevitable existencia en la vida real reflejan los famosos versos del final de *Examen de maridos*:

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

No como algún presumido,
en cuyos humildes versos
hay cisma de alegorías
y confusión de concetos,
retruécano de palabras,
tiquimiqui y embeleco,
patarata del oído
y engañifa del ingenio;
que bien mirado, señor,
es música de instrumentos,
que suena y no dice nada. (vv. 1257-67)

La idea final, y las palabras, reaparecerán en boca de nuestro protagonista en la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas*. Era inevitable que se pronunciase en este sentido un personaje que proclama de continuo el sometimiento de los hechos a la razón: de palmaria coherencia era pedir lo propio para los dichos. El héroe recrimina a Beltrán su afectado modo de hablar con «rodeos», emulando el uso introducido en la Corte por una «seta de altaneros escritores»:

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. 1605-1620)

APUNTES SOBRE LA PUESTA EN ESCENA

No hay mal que por bien no venga fue en su día una obra de corral. Su comedimiento escénico no tuvo que plantear ningún problema de ejecución sobre el escenario de cualquiera de los teatros comerciales españoles que explotaron la fórmula teatral vigente. La construcción de los seis espacios dramáticos diferentes en que se desarrolla la acción necesitaría sólo de la sinécdoque de unos pocos objetos —puerta, celosía, silla, etc.— y de la acostumbrada capacidad que tienen las palabras en el género dramático áureo de crear decorados en connivencia con un público dispuesto a asumirlos sin tener que verlos físicamente.

La horizontalidad del tablado era suficiente para acoger las distintas situaciones, con la excepción segura del final del primer acto, en el que las damas ocuparían el primero —o el tercero, dependiendo de la situación que se dé a las casas de don Ramiro y don Domingo— de los tres huecos del primer corredor, desde donde observan y comentan lo que ocurre en

la supuesta calle. Observar sin comentar desde el nicho del lado contrario del mismo nivel, el que correspondería a la mansión del Acomodado, es acción que podría asignárseles a Nuño y Mauricio en el último cuadro del segundo acto, a tenor de lo que luego contarán al príncipe sobre la desaparición de su amo. Otra de las secuencias que se saldría levemente de las facilidades escénicas generales es la que da inicio al último acto, cuando don Juan y Beltrán simulan abrir diferentes aposentos de la vivienda de don Ramiro, hasta que en uno de ellos aparece encerrado don Domingo: las puertas o las cortinas del vestuario servirían para ejecutarla, junto con el movimiento adecuado de los actores.

No hay mal que por bien no venga es obra inequívocamente dirigida a los «oídos de los teatros» —dicho sea con la feliz expresión de Lope en el prólogo de la *Parte novena* de sus comedias—. La palabra es su sustancia. Esta característica común de la dramaturgia áurea se hace absolutamente notable en ella. Las palabras no sólo se enseñorean de las reflexiones y diálogos precisos e ingeniosos que abundan, sino también del enredo. Son escasas las adiciones auditivas o visuales que se requieren. Ninguna aco-tación, ningún verso aluden a la utilización de música, sonido de cajas o ruido de golpes; ni a apariciones y desapariciones de objetos o personas por medio de maquinaria escénica.

El principal aditivo visual no tiene que ver con el espacio sino con la presencia física del personaje de don Domingo. Su vestuario lo singulariza del resto de las *dramatis personae* y se convierte en signo relevante del sentido de la obra⁴¹. En sus apariciones en casa —«en cuerpo, sin sombrero y sin golilla» (v. 696)— o en la calle —«con capa hasta la espada, sombrero muy bajo y de muy poca falda, y valona sin golilla» (v. 1039)—, así como en sus explicaciones de las escenas iniciales del acto segundo, se desmarca de los perifollos decorativos y disfuncionales de los demás personajes de su condición. Lo que está en relación directa con su forma de discernir lo sustancial y lo accesorio, lo importante y lo banal, en las demás facetas de la vida.

Quien se responsabilice hoy de la puesta en escena de *No hay mal que por bien no venga* tendrá más oportunidades de acertar si sus prioridades se orientan a propiciar el encuentro del espectador con el discurso eficaz, inteligente y salpimentado de un Ruiz de Alarcón en pleno uso de sus facultades más personales. Paneles modulares, pocos objetos y luces

⁴¹ No conocemos el nombre del comediante que encarnó el personaje en sus primeras representaciones, pero por algunos versos de la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas*, puestos en boca del criado Nuño, se deduce que su contextura era más bien delgada. Lo que no se mantendrá en la continuación, donde su gordura es más acorde con su carácter y refuerza la singularidad de su aspecto físico:

... 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. 465-71)

podrían bastar para la construcción de los diferentes espacios. La iluminación, especialmente, podrá desempeñar un importante papel por su capacidad de configurar y subrayar lugares, momentos, actitudes, sin interferir las palabras. Hay que tener en cuenta, además, que la mitad de las secuencias –seis de doce– son nocturnas.

Una reflexión especial merecerá decidir el ambiente histórico que se quiere evocar. A buen seguro que cualquier «autor de comedias» de la época de Ruiz de Alarcón, fiel a las pautas habituales, habría tratado a aquella Zamora del siglo x como al Madrid del xvii. Tal solución está ya inequívocamente marcada por el propio escritor. Valga como testimonio lo que las didascalias explícitas e implícitas nos dicen sobre las «galas» del Acomodado que se acaban de mencionar: su singularidad se erige sobre la moda en el vestir de los caballeros de la época de Felipe IV y no de la de Alfonso III. Hoy día, excepto que existan intereses en una determinada recuperación arqueológica, pienso que no tendría mucho sentido esta opción hacia el siglo xvii. Para eso, podría ser de mayor coherencia acercarla al xx. Entre las posibilidades más respetuosas con las coordenadas que marca el texto, estaría la de sugerir un ambiente medieval. Naturalmente, cualquier tipo de adaptación que no sea recrear la España de Alarcón tendrá que ajustar los distintos elementos. Y así, volviendo sobre la tan traída comodidad y extravagancia en la forma de vestir de don Domingo, ésta deberá buscarse por otros criterios diferentes a los que marcan las acotaciones.