EL ÚLTIMO ALARCÓN[1]

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

EN LAS PÁGINAS que siguen se presenta una serie de datos y reflexiones sobre la figura y la dramaturgia de Ruiz de Alarcón en los cuales me he empeñado en fechas recientes. Se encontrarán aquí conclusiones firmes, junto con indicaciones de posibles caminos a seguir. Todo ello se articula en diversos apartados, cuyas materias respectivas responden, con mayor o menor propiedad, a los diferentes sentidos del término "último".

ÚLTIMAS NOTICIAS PARA UNA BIOGRAFÍA NECESARIA

La personalidad artística de Ruiz de Alarcón entre los grandes representantes de la dramaturgia barroca ha suscitado explicaciones en campos diversos y desde distintas perspectivas. Las pesquisas se han enfocado, de manera muy especial, sobre los condicionamientos vitales que podrían haberla modulado. Rescatar de los rincones dispersos del olvido los datos suficientes para dar sentido a una peripecia biográfica es tarea ardua, que necesita la suma de esfuerzos y el favor del azar. Ruiz de Alarcón ha contado con interesantes aportaciones en esta parcela, culminadas en muchos aspectos por el excelente libro de Willard F. King, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, el cual reconstruye su trayectoria en las dos ocupaciones y latitudes en que se trazó.

Para la estudiosa, "el paso más decisivo que dio Alarcón en su vida" fue la

[1] El presente artículo responde en lo fundamental a la conferencia que con el mismo título pronuncié dentro del III Coloquio Internacional del Fondo Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo (Ciudad de México, del 26 al 29 de octubre de 1993), con el lema "Ruiz de Alarcón desde la perspectiva extranjera". Aquel imborrable encuentro me brindó la oportunidad de conocer personalmente a José Amezcua. La amistad surgida entonces ha comprometido mi memoria de por vida. En especial su recuerdo me será imprescindible al tratar de este Alarcón por el que tanto se esforzó. Los avatares tristes impidieron que aquellas páginas se recogieran en las Actas que nuestro admirado anfitrión proyectaba. He aceptado con gusto las sugerencias de los organizadores de este homenaje para incluirlas en él. Así se hará tras introducir algunas modificaciones. He sintetizado diversos aspectos que han visto o verán la luz en otros trabajos. Como contrapartida, he incorporado algunos más que surgieron con posterioridad. En ambos casos pretendí ser fiel al sentido de aquella intervención, cuyo cometido era ofrecer un balance de mis acercamientos al dramaturgo.

determinación de ir rumbo a España para matricularse en la Universidad de Salamanca (p. 89). A buen seguro, los años de estancia en esta ciudad le enseñaron la profesión de letrado de la que quiso vivir, pero sin duda también le mostraron, durante los obligados descansos estudiantiles, la seducción de ese teatro con el que más tarde dirá que intentó sobrevivir, mientras le llegaba la colocación de funcionario que con su título universitario pretendía. Una supervivencia que, a la postre, no sólo consistió en salvar los 13 o 14 años de dificultades pecuniarias de un pretendiente en Madrid, sino mucho más: los 350 de olvido a los que, desde entonces hasta hoy, habría estado condenado si su único bagaje para la posteridad hubiera sido el de un letrado, aun salmanticense, del siglo XVII. La genial progresión y transformación de esos ocios estudiantiles ocupados en ver comedias, y quizá en discurrirlas, lo colocó entre los grandes de la literatura barroca.

No obstante su importancia, son pocos los datos concretos de su vida universitaria que hasta ahora se conocían y sobre los que se han apoyado las sagaces deducciones de la profesora King.[2] La situación mejorará notablemente merced a la localización de nuevos documentos en los archivos de la Universidad de Salamanca, de los que ahora doy primera noticia impresa.[3] Se mencionan en ellos acciones, lugares y, sobre todo, personas: personas con quienes el protagonista de nuestra historia se relacionó, y entre las que cuentan amigos y familiares hasta ahora no conocidos y que permitirán nuevas indagaciones sobre aspectos oscuros de su biografía anterior y posterior. La susodicha documentación atestigua la estancia en Salamanca de Ruiz de Alarcón entre 1599 y 1605.[4] Durante esos años dejó huella de diferentes actividades.

Como intuía W. F. King (pp. 113-114), nuestro estudiante participó en las disputas por las provisiones de cátedras. Entre ellas cabe mencionar la de *Vísperas de Leyes* obtenida por Francisco Caldera el 2 de diciembre de 1600, que acabó en enfrentamientos armados.

En 1602 otorgó un poder a Toribio González y Hernando de Lora, vecinos de México, para zanjar un pleito surgido por el traspaso de unos bienes a Alonso de Ayala, vecino de las minas de Taxco, por parte de doña Leonor de Mendoza, madre de Alarcón. Éste dice tener entre 20 y 25 años.

[2] La investigadora enumera tan sólo cuatro documentos relacionados con Ruiz de Alarcón: las matrículas en cursos de derecho canónico y civil (1600) y las recepciones de los grados de bachiller en ambas carreras (1600 y 1602) (pp. 96-97).

[3] Esta información fue proporcionada por don Severiano Hernández, director del Archivo Universitario, con motivo de la celebración de una Jornada de México en la Universidad de Salamanca en Homenaje a Juan Ruiz de Alarcón, el 7 de julio de 1994, organizada por la directora del Instituto de México, doña Luz del Amo. Su recuperación la ha hecho posible el procesamiento informático del riquísimo Fondo Espinosa, a punto de finalizar. Agradezco a don Severiano Hernández las noticias extractadas que se aducirán a continuación, como avance de la transcripción y estudio de los documentos implicados que publicaré próximamente en la revista *Literatura Mexicana*.

[4] El más tardío de los cuatro documentos anteriormente mencionados, la recepción del grado de bachiller en derecho civil, lleva data de 1602.

En 1603 alquiló una vivienda en la Casa del Perdón, de la calle de Escoto, a los hermanos de San Juan de Dios, regentes del Hospital de la Santísima Trinidad.

Aparece como fiador del estudiante Pedro de Hita y Farfán, natural de Murcia, encarcelado por deudas con Luis Ladrón de Guevara. También como aval consta Cristóbal Ruiz de Alarcón, casado con Elena de Guzmán e hijo de Francisco Ruiz de Alarcón, vecino de Murcia. Entre los amigos de Ruiz de Alarcón en aquellos años salmantinos figuran nombres como Luis de Barrientos (natural de Serranos de la Torre, Ávila), Bricián Díez Cruzate (natural de Ejea de los Caballeros),[5] Diego Íñiguez Ramírez (natural de Úbeda), Pedro de Hita y Farfán (natural de Murcia), el licenciado Alonso Sotillo de Mesa (colegial de San Salvador),[6] Juan de Ureta (natural de Nájera) y Luis Jerónimo de Virueña (natural de Úbeda).

LA SITUACIÓN ÚLTIMA DEL REPERTORIO DRAMÁTICO DE ALARCÓN: CONSIDERACIONES VARIAS SOBRE TRANSMISIÓN Y RECUPERACIÓN TEXTUAL

Las características especiales del género dramático español han afectado seriamente la transmisión y conservación de su repertorio. Éste presenta un carácter "selvático" —como "selva aspra e forte" lo calificó el benemérito Antoni Restori (p. 44), uno de los primeros que se tomó en serio su roturación bibliográfica—: dobles titulaciones, trueques de autoría, textos manipulados o perdidos. Por supuesto, es este último caso el resultado más enérgico de tales problemas.

En el panorama conjunto de la Comedia Nueva, Ruiz de Alarcón disfruta de una situación favorable, propiciada por su decisión de publicar personalmente sus textos. Gracias a tan poco habitual designio, las 20 piezas que constituyen el grueso de su producción conservada cuentan con suficientes avales en su atribución y conformación textual.

Aparte de la maravilla de esta veintena de textos, son diversas las pistas sobre el quehacer de Alarcón como creador y como personaje del Madrid áureo que se pueden encontrar escudriñando en los distintos rincones de los dos volúmenes aparecidos en 1628 y 1634. Es importante, pues, conocer lo mejor posible las circunstancias físicas e intelectuales que rodearon esta publicación. Entre ellas hay que situar un episodio ciertamente relevante que al parecer ha sido asociado a Alarcón en los diferentes trabajos a él dedicados: el Consejo de Castilla, a propuesta de la Junta de Reformación del 6 de marzo de 1625, suspende la concesión de licencias para imprimir comedias y

[5] Las relaciones con este personaje ya nos eran bien conocidas. Aparece al lado de Ruiz de Alarcón durante sus estancias en Salamanca, Sevilla y México. En esta última ciudad opositaron juntos a cátedras universitarias (King, pp. 78, 83-85, 98 y 109).

[6] Figura como testigo en el documento que registra la recepción por parte de Ruiz de Alarcón del grado de bachiller en derecho canónico el 25 de octubre de 1600 (King, p. 97).

novelas en sus reinos hasta finales de 1634 (Moll, 1974 y 1992). La repercusión de dicha medida en el desarrollo del teatro y la literatura de la época es decisiva. Entre otros efectos, es culpable del corte que sufre la secuencia editorial de las *partes* de Lope entre la *XX* (1625) y la *XXI* (1635), o del arranque de la colección de *Diferentes autores*, uno de los cauces más decisivos de la publicación de piezas dramáticas en los momentos de pleno furor de la Comedia Nueva.[7]

En lo que incumbe a nuestro dramaturgo, es normal que quienes lo estudian manifiesten extrañeza por la demora que sufre la *Primera parte* entre las aprobaciones (1622) y la salida al mercado (1628), o por el pie de imprenta barcelonés de la *Segunda*. Nadie parece haberse extrañado, precisamente, de que la primera entrega haya podido salir de las prensas madrileñas en esos años críticos para la ficción impresa, ni ha achacado a esta circunstancia algún influjo en el retraso de fechas. Hasta ahora los seis largos años de demora se han achacado a la falta de interés de los libreros (Fernández-Guerra, p. 439) o a la de dinero por parte del dramaturgo (King, p. 188). A la luz de este dato se puede conjeturar que el mecenazgo de don Ramiro Felipe de Guzmán y su entorno tuvieron que ver no sólo en la consecución de un librero, como opina Luis Fernández-Guerra, sino también con el sorteo de dificultades legales en un momento en el que estaban suspendidas las licencias. Por supuesto, el apoyo fundamental tuvo que ser el que las aprobaciones fueran anteriores a la disposición del Consejo de 1625, pero, aun así, seguro que hubo que vencer renuencias.

Los tres últimos años de dilación, por tanto, pueden explicarse con lo que se acaba de exponer. Pero, esto no obsta para que lancemos otros tipos de hipótesis, sobre todo aplicables al primer tramo de la demora. Una de ellas podría ser la espera para reunir el número canónico de 12; porque hay que insistir en la extrañeza —una manifestación más de la que le imputara Montalbán en su famoso juicio del *Para todos*— de que se publiquen sólo ocho. También cabría considerar entre los posibles motivos el revuelo levantado por el asunto del *Elogio descriptivo* de la fiesta con que se celebraron los conciertos entre el príncipe de Gales y la infanta de Castilla en 1623. Quizá Alarcón no estimó oportuno que la salida a la luz pública de las piezas dramáticas diera pie a sus compañeros de profesión para que lo sometieran a nuevas rechiflas. De hecho, éstas se produjeron en 1628, tal como se apunta en la carta de Lope a Antonio Hurtado de Mendoza, de mediados de agosto de ese año: "Las *Comedias* de Alarcón han salido impresas: sólo para mí no hay licencia; del vulgo se queja y le llama *bestia fiera*. Dicen que el vulgo ha vuelto por sí en una sonetada; si la cobro, la verá V. M." (Vega Carpio, p. 277.)[8]

[7] Véase Profeti (1988). Sobre otros posibles efectos en lo literario, véase Moll (1979). Cayuela se ha ocupado recientemente de las repercusiones en los géneros narrativos.

[8] La queja de Lope por no obtener licencia para publicar con que arranca el párrafo se aclara sobradamente a la luz de la disposición de 1625.

Desde el conocimiento de los distintos factores que configuran el escenario —animadversiones, obstáculos legales, etc.— podremos leer mejor la Dedicatoria de dicha *Primera parte* y, en particular, la insistencia final en la necesidad que sus comedias tienen de protección.

La maraña de fraudes editoriales resultantes de la citada medida,[9] en que se ve enredado nuestro autor,[10] a la postre tuvo efectos benéficos para la posteridad de su teatro. Con toda seguridad influyó en la decisión de publicar el segundo volumen de sus comedias, como modo de acreditar su autoría sobre ellas. Así nos lo dice en el apartado "Al lector" que le precede: "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".

Respecto a que esta *parte* la estampe en Barcelona Sebastián Cormellas, la noticia de la suspensión de licencias para imprimir teatro en Castilla hasta finales de 1634 brinda una satisfactoria aclaración en lo fundamental, sin necesidad de recurrir a las hipótesis esgrimidas por Eugenio Hartzenbusch[11] o Luis Fernández-Guerra.[12]

El respaldo de autenticidad que proporciona el escritor a los dos volúmenes de sus obras quizá ha sido responsable de cierto relajamiento en las tareas bibliográficas y ecdóticas. Esta actitud ha afectado incluso a las piezas que no figuran dentro de ellos. Si en este último supuesto los quehaceres antedichos son imprescindibles, en las 20 avaladas por el dramaturgo pueden resultar interesantes, al proporcionar datos sobre transmisión y recepción. En algunas ocasiones lo que ofrecen, además, es la posibilidad de acceder a las relaciones dinámicas del escritor con sus propios textos. Esto ocurre con las obras con copias que responden a una fase anterior de elaboración. Los análisis oportu-

[9] Así de escueta y atinadamente la define Moll:

> Las consecuencias de esta suspensión no se hacen esperar. Los editores de los reinos de la Corona de Aragón y los editores andaluces, éstos en ediciones falsificadas, bajo pie de imprenta de ciudades y nombres de impresores de los reinos de dicha Corona de Aragón, continúan la edición de partes de Lope de Vega. La escasez de comedias nuevas originales de Lope hizo que se incluyesen en las nuevas partes obras de otros autores, al mismo tiempo que se le atribuían comedias que no eran suyas". [1992, p. 199.]

[10] Hoy nos constan fehacientemente las expropiaciones de *La verdad sospechosa*, publicada 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* (Zaragoza, P. Verges-J. Ginobart, 1630); *Ganar amigos* [*Amor, pleito y desafío*] y *Examen de maridos* en la *Parte veinte y quatro de las Comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio, y las mejores que hasta ahora han salido* (Zaragoza, D. Dormer-J. Ginobart, 1633).

[11] "Es bien singular que se hiciese la edición fuera de Madrid, donde el autor ejercía su empleo. ¿Estaría acaso en Barcelona en el año 1634 en que aparece impreso este libro, o será una segunda edición...? Me inclino a esto último, porque el tomo no tiene licencias..." (Ruiz de Alarcón, 1852, p. XLVIII).

[12] Según éste, el escaso éxito obtenido por la *Primera parte* obligaría al autor a editar por su cuenta. La presunta estrechez económica de Alarcón le haría optar por Barcelona, ya que sus imprentas eran "más razonables y baratas" (p. 441).

nos han permitido comprobar que cinco de las comedias más celebradas de Alarcón disponen de dos versiones de autor: *Las paredes oyen, Mudarse por mejorarse, Ganar amigos, La verdad sospechosa*[13] y *El examen de maridos*. De su *recensio* se ha obtenido una sugerente información sobre los cambios en la escritura dramática del poeta, de acuerdo con su evolución artística y personal.[14] Dichas correcciones no afectan a segmentos extensos ni suponen alteraciones reseñables del significado global de las comedias respectivas. Sin embargo, sí que responden a intenciones, cuya averiguación contribuye a un mejor conocimiento de la concepción dramática de Alarcón. Así, un número importante de los cambios —por lo general supresiones— busca mejoras estilísticas del discurso dramático y denota un sentido cada vez más depurado de lo teatral. Las modificaciones también tienen que ver con la condición de las distintas *dramatis personae*. Lo más notorio quizá sea la tendencia a reducir la presencia del gracioso o a ponerlo serio. La caracterización de los personajes ha sido uno de los aspectos del teatro alarconiano más reseñado por los estudiosos. El afán por mejorar sus perfiles, evitando incoherencias, también mueve las correcciones de autor. No faltan, por último, los factores ideológicos o morales; razones ajenas al planteamiento dramático le aconsejan rectificar algunas aseveraciones sobre los valores individuales y sociales, sobre las personas y los grupos.

La inclusión de *Las paredes oyen* entre las cinco comedias de las que se conservan versiones dobles de autor ha sido posible gracias a la reciente localización del manuscrito de la biblioteca del Duque de Osuna al que alude Luis Fernández-Guerra en su estudio de 1871. La pista se perdía ahí para desazón de la bibliografía alarconiana, dada la presunta condición de autógrafo[15] y el interés de las variantes que le imputaba el estudioso (p. 257).[16] Afortunadamente, he tenido oportunidad de recuperar el valioso testimonio en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, donde ocultaba su identidad bajo señas erróneas.[17]

El análisis del mismo confirma su indudable interés, aunque parece disiparse su condición de autógrafo. Si acaso, pudieran deberse algunas correc-

[13] El caso de esta comedia ya había sido considerado por Owen.

[14] Presenté los resultados de esta labor en el Seminario Internacional sobre *Teatro del Siglo de Oro Español*, organizado por la AITENSO y la Universidad de Murcia, y realizado en esta ciudad del 23 al 25 de octubre de 1994. El trabajo, con el título "Alarcón y los propósitos de la enmienda textual", se publicará con las Actas del encuentro.

[15] No hay que olvidar que Alarcón es, por el momento, el único de los dramaturgos grandes del que no se controla ningún autógrafo de sus comedias, ni de sus poemas o cartas (Sánchez Mariana, p. 444).

[16] En la noticia incluía la transcripción de la redondilla final: "Y pues que lo daños ben / de los neçios maldiçientes / sacratisimos oyentes / desta comedia hablar bien". La cual —en su opinión— "demuestra el acierto con que Alarcón retocaba sus obras". También reproducía el reparto, donde figura María de Córdoba (Amarilis) (p. 257).

[17] Del hallazgo y de su estudio da cuenta Vega (1993b).

ciones a la mano del dramaturgo. Porque, en efecto, el manuscrito presenta tachaduras y anotaciones que le confieren un carácter dinámico. Todo parece indicar que se trata de una copia para uso de comediantes, donde se contiene una primera versión de la comedia —o dos, si se considera la resultante de las enmiendas—, llevada a los escenarios en febrero de 1618 por la compañía de Baltasar de Pinedo.[18]

Este primer texto sería remodelado por el propio autor antes de enero de 1622, para incluirlo en la *Parte primera* de sus comedias. Los ajustes a que lo sometió concuerdan con los que se muestran en los otros casos de doble versión. Consisten fundamentalmente en la supresión de versos, y responderían a diferentes motivaciones literarias y extraliterarias. Se han depurado estilística y dramáticamente algunos puntos. De especial interés es la rectificación de un breve pasaje en el que el carácter del protagonista quedaba malparado. Otro de los momentos bien definidos de las correcciones trata de rebajar algunas expresiones de ideología aristocratizante. También es destacable, por sí mismo y por su correspondencia con lo que ocurre en otras obras de versión dúplice, el silencio que el impreso cierne sobre diversos pasajes de crítica jocosa contra escritores y hábitos contemporáneos.

Como se apuntó ya, las comedias atribuidas a Ruiz de Alarcón, pero no publicadas dentro de los volúmenes de 1628 y 1634, son las más necesitadas de esfuerzos bibliográficos y ecdóticos.[19] Sin duda alguna, en este grupo hay que destacar la conocida con los títulos de *No hay mal que por bien no venga* y *Don Domingo de Don Blas*.[20] Esta comedia, de la tríada más memorable de las que se atribuyen al poeta, y una de las grandes creaciones del teatro antiguo español, ha tenido un número apreciable de ediciones en nuestro tiempo, entre las que es de justicia destacar, por criterios textuales, las de Agustín Millares Carlo (Ruiz de Alarcón, vol. 3, 1968, pp. 81-168 y 355-366) y Vern Williamsen (Ruiz de Alarcón, 1975). En ambas, además de sus aportaciones en lo que a la

[18] Los componentes constan en una de sus hojas. Conocemos un episodio curiosísimo relacionado con las primeras representaciones gracias a la documentación rescatada y estudiada por Cotarelo.

[19] Agustín Millares Carlo ofrece un análisis sintético sobre la veracidad de estas atribuciones (Ruiz de Alarcón, vol. 3, 1968, pp. VII-XXI). Son tres las que presentan indicios bastante sólidos para postular que fueron escritas por nuestro autor en su integridad: *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, *No hay mal que por bien no venga* y *Quien mal anda mal acaba. Siempre ayuda la verdad* podría haber sido escrita en colaboración con Tirso de Molina.

[20] No obstante, se ve afectada por otra de las consecuencias negativas de la sólida situación textual del autor: el recelo a la hora de considerar suyas, y analizar como tales, las piezas que no cuentan entre las 20 publicadas por él. En el caso que ahora nos ocupa, pienso que no hay razones objetivas para poner en duda la atribución que proponen de consuno todas las copias localizadas. El viejo parecer de Luis Fernández-Guerra al respecto está movido por un entusiamo intuitivo, pero ha encontrado la confirmación de los estudios pormenorizados en los diferentes niveles: "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" (p. 407).

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 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 esta laguna metodológica la que en fechas recientes me ha llevado a querer fijar un texto rigurosamente crítico para esta valiosa comedia, sino más bien otra perteneciente al terreno de las *fontes criticae*. La primera copia fechada de nuestra comedia —hasta ahora no reseñada ni utilizada por los bibliógrafos y editores de Alarcón—, es la incluida dentro del volumen *Doce Comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido, de los mejores y más insignes poetas. Segunda parte* (Lisboa, P. Craesbeeck-J. Leite Pereira, 1647).[21] Además de lo que pueda cooperar para el respaldo de la autoría alarconiana y la constatación de su acogida comercial como producto impreso, el análisis correspondiente manifiesta su importancia para la *constitutio textus*. No sólo presenta una serie de versos de indiscutible autenticidad, inexistentes en las otras copias, sino también lecturas divergentes dignas de tener en cuenta. Todo ello le impide una clara individualidad en relación con los demás manuscritos e impresos conocidos de la comedia. En síntesis, los cambios que aporta tienden, por una parte, a simplificar las didascalias, como si buscara más al lector que al espectador; por otra, a eliminar de los versos reiteraciones y alusiones que pudieran no convenir a una nueva situación extraliteraria. Lo que —dicho sea con toda intención— recuerda el *modus operandi* de Alarcón al depurar sus propias comedias para darlas a las prensas, tal como se ha apuntado antes.

Otra de las novedades referentes a este apartado tiene que ver con la comedia *Quien mal anda mal acaba*. Hasta el momento sólo conocíamos un testimonio crítico tardío, sobre el que, obviamente, se han basado todas las ediciones modernas de la pieza desde Hartzenbusch hasta Millares Carlo: la suelta salida de los talleres sevillanos de Francisco de Leefdael hacia 1724 (Cameron, p. 42).[22] Pues bien, contamos ya con una fuente crítica más antigua. Se trata de una suelta sin pie de imprenta, aunque con rasgos tipográficos que la adscriben al siglo XVII, que he conseguido localizar en una serie de cajas sin catalogar de la Biblioteca Nacional (Vega, 1993a y 1994). El nuevo impreso, por tanto, añade otro indicio externo de la atribución alarconiana, más próximo a la

[21] Una descripción pormenorizada del volumen puede verse en Profeti (1978). Este testimonio crítico adelanta en seis años a los otros dos impresos fechados más antiguos: *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).

[22] El periodo de actividad de este fundador de la imprenta que más teatro comercializó en Sevilla durante el siglo XVIII va de 1707 a 1728. La fecha de 1724 se colige del número 190 que le corresponde en la serie de dicho impresor.

fecha de su escritura. Pero, sobre todo, posee importancia textual. La *recensio* señala su prioridad en el *stemma*, al mismo tiempo que la estrechez de las relaciones entre ambos testimonios. El número y calidad de las variantes hacen innecesario considerar la existencia de copias intermediadas perdidas. La edición del XVIII que conocíamos, bien podría haber tenido por modelo directo a la descubierta ahora. Su responsable habría introducido los cambios propios del que se confunde al leer algún segmento —corto, por lo demás— o, incluso, no acierta a hacerlo correctamente por defectos de impresión (tintada insuficiente, separación inadecuada de los caracteres, etc.). Estas variantes son escasas para lo que es normal en un proceso de elaboración tan descuidado como suele ser el de las sueltas. El nuevo texto permite restablecer *lectiones* auténticas del original perdido, bastantes de las cuales, por cierto, coinciden con las *emendationes ope ingenii* introducidas por E. Hartzenbusch y mantenidas, con alguna adición, por A. Millares Carlo. Suelen reducirse a vocablos; pocas veces afectan a frases enteras.[23]

EL ÚLTIMO ALARCÓN QUE NOS ALCANZA

Como aportación más decisiva en el campo de las *fontes criticae* debe figurar la suelta de la comedia desconocida titulada *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas*, aparecida también en el fondo sin catalogar de la Biblioteca Nacional al que he hecho referencia. Tampoco consta en ella ningún dato de imprenta. Sin embargo, lo que hoy conocemos de este desbordado cauce de la difusión impresa del teatro antiguo español,[24] nos permite fecharlo, con aceptable margen de seguridad, en la primera mitad del siglo XVII. Sus 2 829 versos no creo que defrauden las expectativas generadas por tan prometedor título en quienes consideran a don Domingo de Don Blas como una de las más cumplidas creaciones alarconianas y de toda la dramaturgia áurea.

Resurge la comedia del más absoluto olvido. Porque la pérdida, que ahora se enmienda, no sólo afectó 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. Una aportación así es la primera vez que le ocurre a Alarcón desde que los estudios contemporáneos comenzaron a rastrear los restos del teatro antiguo español. A diferencia de Lope, Calderón u otros dramaturgos áureos, que han visto incrementar, más o menos a últimas fechas,

[23] Otras modificaciones de carácter más general y sin relevancia textual consisten en la actualización ortográfica y fonética: "amarles" por "amalles", "doctor" por "dotor", "efecto" por "efeto", etcétera.

[24] Gracias fundamentalmente a los excelentes trabajos de Wilson y Cruickshank (1980, 1981, 1985 y 1991).

los restos conservados de sus repertorios respectivos —fruto de la progresiva atención prestada por los investigadores al fenómeno teatral español y de un mejor conocimiento de los fondos de bibliotecas del mundo entero—, nuestro autor ha ostentado un corpus de carácter marcadamente cerrado. No sólo no ha habido más textos suyos desde las listas primeras, ni siquiera se han apuntado nuevos títulos de posibles comedias perdidas, como es habitual en un repertorio general tan inestable.

El título de la comedia rescatada revela palmariamente su voluntad de prorrogar las aventuras de uno de los dos protagonistas de *No hay mal que por bien no venga*. También expresa el rasgo de la personalidad del héroe que le ha convertido en proverbial[25] y que, de una u otra manera, ha podido incitar a la continuación.

Como la primera comedia, la *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* enmarca la acción en la Zamora pretérita del siglo X. Don García, el hijo rebelde de Alfonso III en la historia dramática previa, es el nuevo rey de León. Sorprendentemente, promueve a la privanza a don Domingo, quien fuera causante de su fracaso y prisión ulterior. Éste absorbe el protagonismo hasta extremos que es difícil encontrar en ninguna otra comedia de la época. Un protagonismo que se desgrana en sabrosísimos comentarios y desplantes verbales sobre los más variados temas y situaciones. Lo ocupan casi todo. Sólo como excusa se bosqueja una incompleta acción dramática. Los amoríos extramatrimoniales del monarca se combinan con las asechanzas de los envidiosos por la situación de que goza el de Don Blas para enhebrar un enredo, cuyo final definitivo deberá esperar una nueva comedia:

> Y la *Segunda*
> *Comedia de don Domingo*
> tenga fin, con suplicaros
> aplaudáis a la *Segunda*,
> que animéis a quien la ha escrito
> para que acierte dichoso
> en la *Tercera* a serviros.

No existen otras muestras en el repertorio alarconiano de esta práctica tan asentada entre sus contemporáneos de ensartar diferentes partes —dos o tres, en la mayoría de los casos—. Es más, en *No hay mal que por bien no venga* nada apunta hacia una continuación: ni estructural ni semánticamente se necesita. Sin embargo, esta rareza es un inconveniente mínimo para su atribución a nuestro dramaturgo, ante el número y condición de los factores que la hacen asumible.

En efecto, la veracidad de la autoría que propone el único testimonio se ha

[25] Lo que concuerda con alguno de los testimonios de sus contemporáneos, como la alusión de Pérez de Montalbán en su comedia *La doncella de Labor* (Praag, p. 66).

visto ratificada por los diferentes análisis llevados a cabo tras el hallazgo (Vega, 1994a). De manera sucinta, éstos serían sus sólidos avales: las características del impreso; la estructura métrica; la presencia de expresiones análogas en otras obras de contrastada responsabilidad alarconiana; las referencias satíricas a los usos literarios y sociales. El mayor respaldo para la adscripción de la comedia a nuestro poeta le viene de sus vínculos estrechos con *No hay mal que por bien no venga*: la métrica; el aprovechamiento de fuentes; la presencia y caracterización de los personajes —con el irrepetible protagonista en primer lugar—; la coherencia de las alusiones a los elementos más dispares de la obra previa. Todo apunta hacia Alarcón. Los diferentes exámenes arrojan como resultado que la comedia recuperada no repugna ninguna de sus características básicas. Es más: en ella encuentran natural acomodo algunos elementos de esa singularidad que tradicionalmente se achaca a su arte dramático.

LAS ÚLTIMAS PROPUESTAS DRAMÁTICAS DE ALARCÓN

El innegable interés que la nueva obra presenta por su propia valía poética y dramática se acrecienta por el que proviene de su probable posición en el repertorio del escritor. Son sólidos los indicios que la señalan como la última comedia conocida de Ruiz de Alarcón, arrebatando la condición de *swan song* a *No hay mal que por bien no venga* (Ruiz de Alarcón, 1941, p. 187). Si bien, los fuertes lazos que unen ambas piezas sugieren una estrecha cercanía cronológica.

La propuesta de una fecha tardía para la primera puede argumentarse desde la métrica, la presencia de alusiones concomitantes con otras obras fechables o el tratamiento de los personajes. De acuerdo con estos factores su redacción estaría más cerca del *terminus ad quem* (1635) que del *a quo* (1623).[26]

Esto contraría una opinión común de los estudios alarconianos —desde el pionero de L. Fernández-Guerra (p. 430) al postrero de W. F. King (p. 219)—, según la cual nuestro autor abandonó los versos dramáticos al ser nombrado relator interino del Consejo de Indias en 1626. Es decir que la incomodidad que esta pieza genera en los estudios por su transmisión ajena a las *partes* de 1628 y 1634, aumenta por su extralimitación cronológica. Sin embargo, pienso que esta idea proviene de una lectura excesivamente restrictiva de los preliminares de los susodichos volúmenes. El hecho de que el segundo aparezca

[26] El *terminus a quo* lo constituiría 1623, año de la pragmática sobre el uso de la golilla, con la que se relacionaría un pasaje del primer acto (Fernández-Guerra, pp. 408-416, y Ruiz de Alarcón, 1916, pp. XIII-XIV). El *terminus ad quem* lo establece la publicación del *Primer tomo de las Comedias del Doctor Juan Pérez de Montalbán* (Madrid, Imprenta del Reino-A. Pérez, 1635), donde *La doncella de Labor* menciona a nuestro personaje como prototipo del amante comodón. Fernández-Guerra, Morley, Castro Leal o Millares Carlo proponen las fechas de 1623-1625. Hill y Harlan, por su parte, apuntan la de 1632 (Ruiz de Alarcón, 1941, p. 187). Para Hartzenbusch fue escrita antes de 1634 (Ruiz de Alarcón, 1852, p. XI).

en 1634, tras ocho años en el funcionariado, puede servir de indicio de lo que aún siente por el teatro. Y hay más testimonios de que Alarcón sigue tomando la pluma tras la fatídica fecha.[27] Los síntomas de retiro empiezan a notarse en torno a 1636. Así, en este año no participa en la *Fama póstuma* en honor de Lope; ni al siguiente en la justa poética burlesca celebrada en el Palacio del Retiro con motivo de la elección de Fernando III como Sacro Emperador Romano. Pero, sin duda, el dato concluyente de su retirada del laboreo literario es el que nos proporcionan las *Essequie poetiche* en honor de Lope, firmadas en 1636 por *Fabio Franchi* (Juan Antonio de Vera y Figueroa): "E preghiamo V. M. che ordini a mezza docena de'suoi luminari che cerchino minutamente Don Giovanni de Alarcón e gli comandino che non per l'America si simentichi del Parnasso, nè per il ciocolato dell'ambrosia, ma che scriva molte commedie come quella del *Mentiroso* e quella dell'*Esame de'mariti*".

Pero intentemos precisar aún más en la datación de las comedias sobre don Domingo. Con posterioridad al estudio que dediqué al problema, donde apuntaba una estrecha cercanía a 1635 (Vega, 1994a, p. 32), he apreciado indicios de que, al menos, *No hay mal que por bien no venga* pudiera estar ya escrita antes de abril de 1633. Nos los proporciona el cotejo de las dos versiones conocidas de *El examen de maridos*, comedia que ocupa el último lugar de la *Parte segunda* de Alarcón, cuyas censuras se fechan en el mes y año susodichos.

En otro momento ya he apuntado el interés que tiene analizar las distintas versiones de una comedia para apreciar la evolución dramática y personal del autor. Así lo confirma el caso que ahora se propone. La comedia en cuestión es una de las que dispone de una versión anterior a la generada por las presuntas correcciones del propio Alarcón para la edición de 1634: la atribuida a Lope en la *Parte veinte y quatro de las comedias del Fénix de España* (Zaragoza, D. Dormer-J. Ginobart, 1633). Aquí doña Inés exclama lo siguiente al oír el nombre de don Marcos Herrera, en la escena en que se leen los memoriales de los pretendientes:

> Borraldo luego;
> que don Marcos, don Pascual,
> don Domingo, don Tadeo,
> don Simón, don Gil, don Blas,

[27] De 1630-1632 parece ser la letrilla del *Pata Coja*, que nuestro dramaturgo arrojaría contra Francisco de Quevedo (King, pp. 187 y 247). En 1631 celebra con un soneto el raro lance torero de Felipe IV, al igual que otros poetas convocados en el *Anfiteatro de Felipe el Grande, Rey Católico de las Españas* (Madrid, José González, 1632). Ese mismo año, como tantos otros escritores de la Corte, se hizo eco en verso de la erupción del Vesubio. Probablemente del año anterior son las dos décimas en elogio de Luis Pacheco de Narváez, incluidas entre los preliminares de la obra de éste *Historia ejemplar de las dos constantes mujeres españolas* (Madrid, Imprenta del Reino, 1635). En 1630 Lope le menciona en su *Laurel de Apolo*, sin que de sus palabras —elogiosas, sin duda— se deduzca que no está en activo. Todavía menos puede inferirse del archiconocido juicio en presente que emite Montalbán en la "Memoria de los que *escriben* comedias en Castilla solamente", dentro del *Para todos* (1632).

que sólo oírlos da miedo,
¿cómo serán si los nombres
se parecen a sus dueños?[28] [vv. 1906-1912]

La revisión de 1634 lo deja así:

Borraldo luego;
que don Marcos, don Pablo,
don Pascual y don Tadeo,
don Simón, don Gil, don Lucas,
que sólo oírlos da miedo,
¿cómo serán si los nombres
se parecen a sus dueños?

De no existir don Domingo de Don Blas la diferencia sería casi imperceptible, y hasta incongruente con la relevancia de los pocos cambios introducidos a lo largo de la comedia. Pero existiendo como existe, nos brinda la posibilidad de explicar de manera convincente este trueque en que sólo se ven involucrados los nombres de "don Domingo" y de "don Blas": Alarcón parece haber querido apartar a su criatura de un pasaje de carácter despectivo. Lo que con seguridad debe considerarse también como una nueva muestra de la atracción que por ella sintió su creador.[29]

El caso es que todo parece indicar que las dos comedias a las que hermana don Domingo de Don Blas debieron de ser escritas cuando Alarcón gozaba ya de una posición profesional asentada, tras su etapa de pretendiente. No serían, pues, "virtuosos efectos de la necesidad", como predica de sus obras en el prólogo de la *Primera parte*, sino legado final y desinteresado —en lo económico, de ninguna manera en lo artístico y vital— de una pasión sostenida por el teatro. Quien moduló una voz diferenciada en el panorama dramático general de su época a lo largo de las veintitantas comedias conservadas, extremó con ellas tales divergencias. Aún más en la que desde hace unos meses ha querido incorporarse al corpus alarconiano, con suficientes indicios para pensar que fue escrita en último lugar de las conservadas: ninguna otra comedia podrá justificar en la misma medida que ésta la "extrañeza" del conocido y polémico juicio de Montalbán en el *Para todos*.

De los diferentes aspectos básicos o tendencias de la personalidad dramática del escritor que la crítica moderna ha apuntado, hay unos cuantos por los que apuesta decididamente ese Alarcón último que nuestra comedia refleja:[30]

[28] Las citas de los textos de Alarcón, con excepción del recientemente recuperado, se hacen por la edición de A. Millares Carlo.

[29] ¿Cabe inferir también de este caso que *No hay mal que por bien no venga* se escribió después de la primera versión de *El examen de maridos*? La argumentación en este sentido sin duda es mucho más débil.

[30] Un estudio pormenorizado de estas cuestiones puede verse en Vega (1995).

1. La complacencia en el tratamiento de la figura del protagonista.
2. La consideración de la acción como factor secundario en su construcción.
3. La mirada crítica sobre la realidad.
4. La habilidad y la agudeza de su discurso dramático, que además se depura de remanentes culteranos.

Don Domingo se ha hecho con todos los hilos de la segunda comedia, desde el título a un porcentaje de versos que no creo que iguale ningún otro personaje del teatro áureo (1 340 de los 2 829 totales, es decir 47.5 %). Está claro que Alarcón, por convencimiento personal o incitado por la aceptación popular, pretendió explotar todo el potencial apuntado en *No hay mal que por bien no venga*. En esta ocasión la obra no se escribió para un actor, según la práctica habitual en el teatro de ayer y de hoy, sino para un personaje determinado. Éste se constituye en el factor decisivo. Con lo que se ha alterado seriamente la fórmula más asentada de la Comedia Nueva, que tiene en la acción el componente principal (Parker). Ésta carece de relieve en nuestra obra, para beneficio del protagonista: de su presencia escénica y, sobre todo, de su discurso crítico e inteligente.[31]

Se trata también de un discurso "desgongorizado" —dicho sea a la manera quevedesca—, libre de florescencias culteranas. Pienso que nuestra obra culmina un proceso de sustanciación del lenguaje, apreciable en las últimas comedias de Alarcón. De tal posición estilística existe testimonio explícito[32] en un jugoso pasaje, que a buen seguro se convertirá en cita común de la crítica. Don Domingo recrimina al criado Beltrán su afectado modo de darle la enhorabuena por su privanza, según la costumbre que una "seta de altaneros escritores" ha introducido en la Corte:

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.

[31] Las muchas palabras de don Domingo ponen de manifiesto una vez más la genial capacidad que tiene el autor de elaborar un discurso inteligente y divertido, donde reside uno de los valores nunca discutidos de Alarcón (Frenk, pp. XXVII-XXVIII). Sin embargo, el extraordinario aumento de las prerrogativas del protagonista va en detrimento del resto de los factores y perjudica seriamente la armonía global que en un poema dramático deben tener las distintas piezas.

[32] Mucho más explícito que el incluido en *El examen de maridos*, donde 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).

Que la poesía fundada
en hermosura de acentos
es música de instrumentos
que suena y no dice nada.[33]
Sigue, Beltrán, la razón
en decilla y en hacella,
que yo he ganado por ella
entre buenos opinión. [vv. 1605-1620]

Desde el punto de vista semántico, la "razón" y el discurso de don Domingo son los del *desengañado*. Ninguno de los calificativos que se le aplica en su comedia lo hace con tanta insistencia. Su ostentosa comodidad es la respuesta a un mundo plagado de convencionalismos hipócritas. Pero este comodón desengañado no se permite el mínimo respiro en cuestiones atinentes a los grandes principios del pundonor y la lealtad.[34]

De la boca de nuestro protagonista la sátira de costumbres alcanza su máximo desarrollo, una de las vetas definidoras del teatro alarconiano. La *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas* sigue y supera las pautas marcadas por la obra que hasta ahora era su mejor exponente: *No hay mal que por bien no venga*. Se multiplican los aspectos a comentar: 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.

[33] En estos dos versos tenemos otro indicio más que incorporar a los aducidos en su momento para demostrar la autoría alarconiana de la comedia (Vega, 1994a, pp. 19-28). Su relación es literal con los que pronuncia Jimeno en *La industria y la suerte*, cuando encomia la discreción y propiedad de las palabras de Blanca contrastándolas con otras:

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. 1257-1267].

[34] El contraste —la contradicción, incluso— no sólo afecta al protagonista sino que se convierte en sustancia de los diferentes niveles de esta comedia donde se hermanan los aspectos más novedosos con los que se apegan del todo a las pautas de la época.

Quizá las consideraciones más sabrosas del *desengañado* son las que se adentran en la esfera política: el poder y la privanza, las condiciones que debe reunir el valido y el gobernante ideal, el absurdo de la ambición y la avaricia, la reprensión del cohecho. Son cuestiones que surgen con total naturalidad de este nuevo espécimen de la comedia de privanza. Un ítem bien peculiar: don Domingo acepta ser privado contra sus deseos más entrañados sólo por exigencias de su incontrovertible lealtad; y en el ejercicio de su cargo mantendrá su extravagante personalidad y su repulsa de convencionalismos y favoritismos.

No faltan elementos dentro de la dramaturgia alarconiana que permitirían explicar a nuestro personaje como resultado final de su desarrollo.[35] Es el caso del gracioso, en el que diversos investigadores han encontrado un rasgo fundamental de la peculiaridad dramática del poeta mexicano. Alberto Sandoval Sánchez es responsable de uno de los últimos estudios al respecto, donde se pretende fijar la evolución del personaje en las comedias que editara el propio escritor. Según su tesis, en la tercera y última fase se dignificaría al personaje tradicional haciéndolo "coprotagonista" de la comedia (pp. 38-39). El Tello de *Todo es ventura* —criado e hidalgo, gracioso y galán— se situaría en el último escalón de la veintena de comedias analizadas. Don Domingo nos lleva más lejos en ese desarrollo, lo que podría considerarse como una nueva señal de su posición cronológica. En él 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.

De esta manera, el último Alarcón daría 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.

Don Domingo de Don Blas es una respuesta personal del escritor a problemas dramáticos donde, además, intuimos que ha puesto bastante de su per-

[35] A la hora de buscarle raíces al héroe tampoco puede prescindirse del contexto literario de la época, donde existen excepcionales ejemplos de obras urdidas en torno a "figuras" joco-serias, como el Quijote o el Licenciado Vidriera, o el mismísimo Juan Labrador. Y ya dentro del género dramático está claro que debemos dirigir la vista hacia la llamada comedia de figurón; aunque dispuestos, eso sí, a apreciar tanto las semejanzas como las diferencias. Algunas de estas últimas son tajantes: 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.

sona. Nuestro *desengañado* parece tener sus raíces enclavadas en el ser y el estar de ese Alarcón histórico que los documentos dejan entrever. Es fácil sentir la tentación de identificar a don Domingo con su creador.[36] 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 qué porción en ello le corresponde a problemas financieros, de criollismo o de corcovismo—, un peculiar concepto de los valores humanos. También desde este punto de vista una fecha tardía para la escritura de la comedia nos la explica mejor. Todos estos presuntos componentes de la personalidad del escritor habrían encontrado el momento mejor para exteriorizarse en la última fase de su vida, cuando su sólida posición de funcionario ha disipado sus urgencias como pretendiente y dramaturgo.[37] "Acomodado", al fin.

BIBLIOGRAFÍA

Cameron, William J., *A bibliography in short-title catalog form of comedias sueltas printed or published in Sevilla 1707-1728 by Francisco de Leefdael*, Londres, Canadá, University of Western Ontario, 1987 (WHSTC Bibliography 42).

Cayuela, Anne, "La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, núm. 29, 1993, pp. 51-76.

Cotarelo, Emilio, "Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, núm. 2, 1925, pp. 461-470.

Cruickshank, Don W., "Calderón y el comercio español del libro", en Kurt y Roswitha Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*, vol. 3, Kassel, Edition Reichenberger, 1981, pp. 9-15.

———, "The editing of Spanish Golden-Age Plays from early printed versions", *Editing the Comedia*, ed. de Michael D. McGaha y Frank P. Casa, *Michigan Romance Studies*, núm. 5, 1985, pp. 52-103.

[36] Kathleen C. Smythe de Urquieta ha analizado con agudeza y concisión una serie de presuntos paralelismos entre el protagonista de *No hay mal que por bien no venga* y el escritor (pp. 140 y ss.).

[37] El paralelismo entre don Domingo y el Alarcón funcionario también es señalado por W. F. King, aunque, fiel a su idea de que en esta etapa ya había dejado los versos dramáticos, concede un carácter distinto a la relación:

> 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" [p. 213].

Cruickshank, Don W., "Some problems posed by *suelta* editions of plays", *Editing the Comedia*, vol. II, ed. de Michael P. McGaha y Frank P. Casa, *Michigan Romance Studies*, núm. 11, 1991, pp. 97-123.

Fernández-Guerra, Luis, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871.

Frenk, Margit (ed.), *Juan Ruiz de Alarcón. Comedias*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.

King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, trad. de Antonio Alatorre, México, El Colegio de México, 1989.

Moll, Jaime, "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634", *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 54, 1974, pp. 97-103.

———, "Por qué escribió Lope *La Dorotea* (contribución de la historia del libro a la historia literaria)", *1616*, núm. 2, 1979, pp. 7-11.

———, "De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas", *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. 3, Madrid, Castalia, 1992, pp. 199-211.

Owen, Arthur L., "*La verdad sospechosa* in the editions of 1630 and 1634", *Hispania*, núm. 8, 1925, pp. 85-97.

Parker, Alexander A., "The Spanish Drama of the Golden Age: A Method of Analysis and Interpretation", en E. Bentley (ed.), *The Great Playwrights*, Nueva York, Doubleday, 1970, t. I, pp. 679-707.

Praag, J. A. Van, "Don Domingo de Don Blas", *Revista de Filología Española*, núm. 22, 1935, p. 66.

Profeti, Maria Grazia, "*Doce comedias las más grandiosas...*: una collezione teatrale lusitana del secolo XVII", *La Bibliofilia*, núm. 80, 1978, pp. 73-83.

———, *La Collezione "Diferentes Autores"*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988.

Restori, Antoni, *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola*, Ginebra, Leo S. Olschki, 1927.

Ruiz de Alarcón, Juan, en Eugenio Hartzenbusch (ed.), *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Rivadeneyra, 1852 (BAE, 20).

———, en Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *No hay mal que por bien no venga. Don Domingo de Don Blas*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1916.

———, en J. M. Hill y M. N. Harlan (eds.), *Cuatro comedias*, Nueva York, 1941.

———, en Agustín Millares Carlo (ed.), *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, 3 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1957-1968.

———, en Vern Williamsen (ed.), *Don Domingo de Don Blas (No hay mal que por bien no venga)*, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1975.

Sánchez Mariana, Manuel, "Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro", en José Romera, Antonio Lorente y Ana M. Freire (eds.), *Ex libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, vol. 1. Madrid, UNED, 1993, pp. 441-452.

Sandoval Sánchez, Alberto, *Estructura e ideología en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón (Hacia la determinación de una cronología)*, Minnesota, 1984.

Smythe de Urquieta, Kathleen C., *The Seventeenth Century Image of the Spanish Dramatist Juan Ruiz de Alarcón*, Ann Arbor, UMI [1988].

Vega Carpio, Lope de, en Nicolás Marín (ed.), *Cartas*, Madrid, Castalia, 1985.

Vega García-Luengos, Germán, "Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara", en José Romera, Antonio Lorente y Ana M. Freire (eds.), *Ex libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, vol. 1, Madrid, UNED, 1993, pp. 469-490.

Vega García-Luengos, Germán, "Un secreto desvelado: lo que las paredes oyeron en el supuesto autógrafo de la comedia alarconiana", *Homenaje a Othón Arróniz, Literatura Mexicana*, núm. 4, 1993, pp. 363-394.

———, "Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España", *Criticón*, núm. 62, 1994, pp. 57-78.

———, "El Alarcón que nos perdíamos", en Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, p. 125-n143.

Wilson, Edward M. y Don W. Cruickshank, *Samuel Pepy's Spanish Plays*, Londres, The Bibliographical Society, 1980.