Un secreto desvelado: lo que las paredes oyeron en el supuesto autógrafo de la comedia alarconiana

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

Las paredes oyen cuenta entre las comedias más atendidas de Ruiz de Alarcón y de todo el repertorio áureo. Sin duda, ha pesado en su aceptación la presencia de rasgos tradicionalmente considerados como determinantes de una voz alarconiana singular en el coro de poetas cómicos barrocos. La obra se ha venido esgrimiendo como destacado testimonio de ese teatro moral y laico que se le atribuye. En ella, el afán moralizador y su objetivo, la lacra social de la maledicencia, exudarían, además, de las llagas que en el escritor habría provocado la conflictiva relación con su entorno. Pocos personajes parecen llevar sobre sus hombros lo que J. A. Parr llama "autor implícito" como el "pobre y feo y de mal talle" don Juan de Mendoza, quien a fuerza de valores morales termina por hacerse con el amor de doña Ana, ganando la partida a la prestancia física, el dinero y la alcurnia que encarnan sus antagonistas.

La acogida de la comedia ha ido ligada a la proliferación de sus ediciones modernas.[1] Todas ellas ofrecen un texto cuya fijación crítica no ha planteado mayores problemas, ya que la tradición textual con la que se ha contado hasta el momento remite a un único testimonio, que, además, habría tenido el beneplácito del autor, al estar incluida entre la veintena de comedias que él

[1] Una nómina de las ediciones puede verse en Ruiz de Alarcón, *Obras completas* 1: 258-261; complétese con Peña 111-121.

mismo publicó. Nuestra pieza ocupa el tercer lugar de la *Parte primera*, aparecida en Madrid en 1628, aunque con licencias que nos remontan a enero de 1622.[2]

1. *Los avatares de un manuscrito perdido y hallado en la maraña del repertorio teatral barroco*

En la historia textual de la pieza ha existido, no obstante, un punto enigmático del que se han hecho eco los editores más rigurosos.[3] Fue Luis Fernández-Guerra, en la primera contribución en extenso a la vida y la obra del dramaturgo, el responsable de esta desazón: "Un ejemplar manuscrito de *Las paredes oyen*, que parece autógrafo del poeta, con el reparto de los cómicos y variantes muy curiosas, conserva la biblioteca del señor Duque de Osuna" (257). La información es completada generosamente con la transcripción de la redondilla final, que "demuestra —a juicio del erudito— el acierto con que Alarcón retocaba sus obras", y del reparto, donde figuran actores de la talla de María de Córdoba (Amarilis) o Damián Arias.

Hasta la fecha, ningún otro estudioso del teatro alarconiano ha conseguido ver tan atractivo testimonio. Y no le han faltado buscadores necesitados y tenaces. Es el caso de Emilio Cotarelo, descubridor de una apasionante documentación en el Archivo de la Vicaría de Madrid, cuyo análisis le llevó a encontrarse con la información de Fernández-Guerra y a echar en falta el manuscrito (461-470).

El 3 de febrero de 1618, Juan Muñoz, alcaide de la cárcel del Arzobispo, denuncia al autor de comedias Baltasar Pinedo y a los miembros de su compañía,

> porque con poco temor de Dios y menosprecio de los lugares sagrados, esta noche, sábado, han representado delante del Santísimo Sacramento, en las capillas mayores de las iglesias de los

[2] Entre todas las ediciones modernas, cabe destacar la de Agustín Millares Carlo (1: 255-347 y 946-980), por su atención a los aspectos textuales planteados en ese único testimonio crítico utilizado. Ha sido el soporte principal de los cotejos del presente trabajo y por ella se citará.

[3] Alfonso Reyes, Millares Carlo, Montiel, Oleza y Ferrer.

> frailes de la Victoria y Peromostenses [*sic*] d'esta villa comedias y bailes profanos, con mucha nota y escándalo y pendencias que hubo por entrar a verlos representar, con muchas espadas desnudas (Cotarelo 462-463).

Tras distintos escarceos, Pinedo confiesa ante el notario eclesiástico:

> que es verdad que este confesante y su compañía representaron en el monesterio de Nuestra Señora de la Victoria, en la capilla mayor d'ella, la comedia de *Las paredes oyen* y que eran en todas las personas catorce y dos niñas que bailaron, no más (Cotarelo 466-467).

Cotarelo identifica los actores consignados por Fernández-Guerra como pertenecientes a la compañía de Baltasar de Pinedo, que representó la obra en tan curiosas circunstancias. Desde luego, son catorce los que nombra el reparto y los que confiesa ante el escribano el celebrado *autor* de comedias. Éste no se menciona en el manuscrito, pero en dos documentos dados a conocer por Cristóbal Pérez Pastor, con fechas muy cercanas —18 de marzo y 23 de junio de 1618— a la que nos interesa —3 de febrero—, aparecen María de Córdoba y su marido, Andrés de la Vega, como miembros de su grupo (Pérez Pastor 382-383, documentos 139 y 142).

Hay un detalle entre los anotados por Fernández-Guerra que parece congeniar con las primeras circunstancias de representación que conocemos. Se trata de la exhortación al auditorio en la redondilla final como "sacratísimos oyentes". Aunque la búsqueda del favor final de los espectadores hace que los poetas los califiquen con todo tipo de adjetivos halagüeños, el de "sacratísimos" no deja de ser muy especial. Pienso que el dato podría servir para apoyar otros indicios de que el manuscrito de marras fue el utilizado por la compañía de Pinedo para escenificar una obra que, en la versión de dicho testimonio, estaría destinada a un público conventual.[4]

---

[4] No se atreve Cotarelo a asegurar que se trate del estreno, aunque apunta que el tumulto que su exhibición motivó induce a pensar que no se trata de una comedia vieja (468).

Cotarelo acusa la desaparición del interesante códice, otrora perteneciente a la biblioteca ducal de Osuna, al no encontrarlo en la Nacional, que adquirió "todo lo que no tenía de aquella preciosa librería" (467).[5]

El afán por averiguar su paradero me llevó a consultar diferentes repertorios donde se registran los fondos teatrales de Osuna.[6] Efectivamente, el manuscrito aparece anotado en el *Catálogo de las comedias que existen en la biblioteca de la testamentaría de Osuna*, que compusiera de su propia mano Agustín Durán (Biblioteca Nacional, ms. 21.423/8). Sin embargo, no figura en el *Catálogo general de las comedias, autos, loas, entremeses, mojigangas, bailes y fines de fiesta que existen ms. en la biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Osuna* (Biblioteca Nacional, ms. 20.065/1), ni, por supuesto, en el libro de J. M. Rocamora, derivado de éste. Tales índices, a pesar de sus títulos, parecen consignar únicamente los fondos adquiridos por la principal biblioteca española.

Entre las explicaciones a barajar, cabía que la pieza hubiera sido comprada por Roque Pidal, de quien me constaba que había logrado hacerse con algunos de los manuscritos de Osuna para su colección, especialmente interesada en autógrafos (Monahan). Y, así, podría ser que el ejemplar de *Las paredes oyen* de la biblioteca del Marqués de Pidal que registra la bibliografía de Walter Poesse (26) como existente en la de Arturo Sedó, fuese el que buscábamos. La constitución de los fondos de la importantísima colección barcelonesa puede rastrearse en el libro de Joaquín Montaner, donde, además, figura (60) un manuscrito de la comedia en la "Selección de obras impresas y manuscritas de los siglos XVI, XVII y XVIII". Entre los mínimos datos que conforman el asiento figura una "(o)", que, de acuerdo con el índice de abreviaturas, marca su procedencia de la biblioteca de Osuna. Así pues, el manuscrito debería formar parte hoy de la Bibliote-

[5] Sin embargo, sí que consta en los ficheros de la institución y en Paz y Melia (1: nº 2363) el manuscrito de *El mentiroso*, que procede de la misma biblioteca.

[6] Para tales indagaciones es de imprescindible ayuda el trabajo de Sánchez Mariana publicado en 1989.

ca del Institut del Teatre de Barcelona, que acogió la colección de Arturo Sedó a partir de 1968.

La deducción se veía contrariada en el catálogo de C. Simón Palmer, donde, con la signatura topográfica Vitr. A Est. 5, se consigna un único manuscrito de la comedia (nº 664), sin visos de ser el que nos interesaba: en la entrada no consta su procedencia y sí, que se trata de una "copia" de "letra del siglo XVIII". Sin embargo, la exploración por catálogos y monografías llegaba a su fin; era ya el momento de encontrarse con el único objeto tangible resultante de la misma. Los primeros contactos con la biblioteca del Institut del Teatre barcelonés apuntaron lo que vino a confirmar con suficientes evidencias la copia microfilmada del ejemplar con que he trabajado:[7] era éste, sin duda, el manuscrito perdido que utilizara y encomiara el viejo trabajo de Fernández-Guerra y que echaran en falta los estudiosos y editores del teatro alarconiano. El feliz encuentro confirmaba algunas de las halagüeñas esperanzas sembradas desde entonces, al tiempo que rectificaba otras.

2. *La herramienta de trabajo de una compañía de comediantes*

El ejemplar presenta encuadernación moderna independiente en media piel y cartón de color beige. En la hoja de guarda figuran los *ex libris* del Marqués de Pidal y de don Arturo Sedó. El manuscrito propiamente dicho lo componen 59 hojas 4º de papel (220 x 150 milímetros). En el recto de la primera hoja, con letra más moderna que el resto, figura el título y la atribución y en el reverso, un reparto de compañía. La hoja inicial del texto se encuentra descolocada entre el final de la jornada primera y el comienzo de la segunda. Ignoro la razón de este trueque, pero no parece ser fortuito, ya que otro tanto ocurre con el manuscrito de *La cristianísima lis* de Luis Vélez de Guevara, de idéntica trayectoria en lo que a poseedores se refiere: Osuna, Pidal, Sedó

[7] Agradezco a la Dra. Ana Vázquez, directora de tan importante fondo, la amable solicitud con que ha atendido mis consultas.

(Monahan 139). Las hojas de los dos primeros actos tienen numeración antigua independiente en el ángulo superior derecho del recto: del 1 al 19 el primero y del 1 al 17 [18] el segundo, en el que se ha saltado una hoja entre la 7 y la 8. El acto tercero cuenta con 20 hojas sin numerar, salvo la última, que lleva el número 58 en letra moderna (y que corresponde al cómputo total hasta ese punto). Hay una hoja más, en cuyo recto figura una anotación manuscrita. Para las referencias se dará una numeración corrida a las 59 hojas.

[f. [1]r:] † / COMEDIA DE / las paredes, [*sic*] oyen / de Don juan de Alarcon

[f. [1]v:] [a dos columnas separadas por trazos horizontales:] çelia - dorotea / don juan - arias / beltran - P.º de billegas / doña ana - s.ª maria de cordoba / ortiz - frazquito. / d. mendo - bobadilla / lucrezia - maria de bitoria. / conde - azua / duq[ue] - çintor / escudero - / marçelo - / leonardo[8] - fr.co de rrobles / vn arriero - bernardino / vna musica - mª de bitoria / otro musico - mazana / otro musico - nabarrete

[f. [2]r (descolocado entre f. [20] y f. [21]):] † / Las paredes oyen Primera / [línea] / Salen Don Juan vestido llana / mente y beltran = / [línea] / Juº Tieneme desesperado / beltran la desigualdad [...]

[f. [20]v:] [en blanco].

[f. [21]r:] † / Las Paredes oyen 2ª / [línea] / Salen el Duque Don Juan beltran / de color / [línea] / Du. Como los toros dejais / Juº viendome sin vos en ellos [...]

[f. [38]v:] [diferentes anotaciones manuscritas:] † / [rúbrica] / amores y dolores y / dAmian Ruyz / de bargas. La mano de guzman de / [línea] / [en trazo grueso:] IHS [con una cruz sobre la H]. M [con una A insertada]. IOSEPHe. / IHS. [victor] / AlaVado ssea. El Santissimo. SaCramento. / Por ssiempre jamas amen Jesus [rúbrica] / [distintas abreviaturas y rúbricas].

[8] Fernández-Guerra lee "Leonido" (497).

[f. [39]r:] † / Las paredes oyen 3. / [línea] / Salen Doña Ana y celia como acabaron / la segunda jornada y el Duque / y Don Juan de cocheros / [línea] / An no aybertis [*sic*] lo que abeis hecho / como tan de espaçio estais [...]

[f. [58]v:] [en blanco].

[f. [59]r:] † / memoria de los vestidos que / llevo el señor don ge[ró]nimo / ponze / una ropilla con sus calças i capa / amarillas un turbante unas chi / nelas unas calsas colorad[a]s / unas mangas de tela / una jaquetilla blanca / dos jaquetillas de moro / una capa picada / y dos goras.

Todo el texto de la comedia ha sido escrito por una misma mano en primera instancia. Con posterioridad, una segunda ha añadido palabras y versos entre líneas y en los márgenes. La misma, aunque es difícil dilucidar si fue la única, que ha tachado y recuadrado distintos pasajes del amanuense inicial. También podría ser responsable del reparto de la hoja 1v. La nota final, en cambio, presenta una letra diferente de las anteriores. Todas ellas son fechables en el siglo XVII, y no en el XVIII. Desde el punto de vista paleográfico, nada parece obstar a su datación en 1618.[9] Sin embargo, no hay razón para atribuir la escritura principal a Alarcón, y, por lo tanto, para considerarlo un autógrafo, como presumía Fernández-Guerra. Obviamente, la primera operación que se impone en estos casos es el cotejo con textos que sabemos escritos por el poeta. La verdad es que Alarcón se resiste a esta actuación. Como nos recuerda Manuel Sánchez Mariana, se trata del único de los dramaturgos grandes del que no se ha conservado ningún autógrafo de sus comedias (1993 444), tampoco de sus poemas, ni siquiera de su correspondencia. Para realizar tal operación, sólo he dispuesto de un breve documento de diecisiete líneas, aunque, eso sí, de relativa cercanía temporal al manuscrito, si es cierta la datación que le supongo a este último: la reclamación que presenta a las autoridades universitarias

[9] Agradezco al Dr. J. M. Ruiz Asencio, catedrático de Paleografía de la Universidad de Valladolid, su experto asesoramiento.

mexicanas tras el fallo en su contra de la oposición a la cátedra temporal de Instituta, el 17 de mayo de 1613.[10] A pesar del carácter dispar de los escritos, no hay ninguna base para identificar la autoría de la letra del documento de 1613 con la principal de nuestro manuscrito. Sin embargo, desde el punto de vista paleográfico, no existen inconvenientes para asociar aquélla con la que efectúa las correcciones, sin que se pueda afirmar o negar con más rotundidad, ante lo exiguo de los testimonios comparados.[11]

Pero hay más aspectos en nuestro códice que no encajan en la condición de autógrafo. No figura la firma del poeta, ni la fecha, ni el nombre del *autor* de comedias a quien se ha adjudicado, ni censuras y licencias para la representación. En realidad, de los puntos enumerados por Sánchez Mariana en su indispensable trabajo sobre este tipo de soporte de los textos dramáticos (1993 445), como condiciones que acostumbran reunir —en conjunto o en parte— los hológrafos, el manuscrito barcelonés sólo contiene el reparto de actores.

Sus características son las de una copia funcional y viva para uso de una compañía de comediantes. Hay indicios inequívocos de que nuestro cuadernillo estuvo ahí, en el tajo escénico, durante algunos de los primeros momentos de la trayectoria de *Las paredes oyen*, como inexcusable herramienta de trabajo de alguien, muy posiblemente el *autor*, en funciones de lo que hoy llamaríamos *regidor*: en tres puntos diferentes existen señales, a manera de cruces potenzadas, que marcan las únicas acotaciones donde se ordenan acciones que deben realizarse *dentro* y no están asignadas a un actor específico: ruido de bailar (v. 875), de cuchilladas (v. 1042), preparación de velas para llevarlas a escena (v. 1582).[12] El responsable principal de la escritura de la co-

[10] Sobre este episodio ver el imprescindible estudio de Willard F. King (83-85). He utilizado la reproducción que incluye Nicolás Rangel en su trabajo de 1915. Debo su noticia y una copia de la misma a la amabilidad de la Dra. King, a quien agradezco, además de lo mucho que con sus estudios me ha enseñado sobre Alarcón, la generosa solicitud con que atiende a mis consultas.

[11] Nuevamente me remito al asesoramiento del Dr. Ruiz Asencio.

[12] La pertenencia del manuscrito a un grupo de comediantes se aprecia

media incurre en errores evidentes, algunos de los cuales consisten en *lectiones faciliores* introducidas en el proceso de lectura —más que de audición— de un presunto modelo. El número y la calidad de estas inconveniencias parecen impropios del poeta y desaconsejan, también desde esta perspectiva, que consideremos autógrafo el manuscrito. He aquí una lista de las incorrecciones que podrían tener suficiente fuerza probatoria:[13]

51: que en un tiempo los de Egira. 294: que no os quiera. 327: mas vivo aspira si su muerte sigo. 395: [falta el verso]. 470: Partio primero mobil adorado. 503: en alcala a su diego soberano. 616: tuyo soy yo no lo creo. 685: que prefiera en su cuydado. 706: forçares. 787: beltran que alcanzar mayor. 791: diran. 810: estraña. 982: por mi parienta. 990: tratas. 1089: la cierua. 1092: que venida. 1097: cueba. 1229: hizo de dama el desseo. 1337: lo mismo. 1366: Don mendo es pues el suceso. 1465: es alcancarse vn marido. 1476: escupidas. 1510: quanto en lengüa de escorpion. 1568: no façil del todo oluido. 1820: [falta el verso]. 1902: vivero. 1974: quien sino tu me despreçia. 2020: llena esta la ynformacion. 2079: inquieten. 2117: agradeçida. 2135: [falta el verso]. 2175: digna es por ti su beldad. 2180: le obliga. 2183: dirasle al Duque tu amor. 2226: son los años puentes breues. 2290: lastima de desbentura. 2318: que tu memoria. 2680: te quiero. 2722: a Pretenderme engañada. 2783: desengañado su amor. 2786: presto te veras que te engaña. 2824: la niebe. 2889: cocheros. 2897: [falta el verso].

3. *El texto de la primera versión de "Las paredes oyen"*

El cotejo entre el manuscrito ahora recuperado y la edición de 1628 es uno de los aspectos de mayor interés que proporciona el

también con claridad en la nota de 59r, transcrita más arriba, donde se consignan distintas piezas del vestuario de una compañía que, al parecer, se prestan o venden. Ninguna de ellas, por cierto, tiene que ver con nuestra obra.

[13] Las citas respetan fielmente las grafías del testimonio. Sólo se ha procedido a dividir correctamente las palabras en algunos casos.

hallazgo, tal como se anunciaba ya en el trabajo de Fernández-Guerra. Dos son las versiones —sin diferencias sustanciales, eso sí— que ofrece el nuevo testimonio: una primera, configurada por la escritura del copista inicial; una segunda, resultante de las correcciones introducidas sobre la primera. Por el momento, prescindiremos de este segundo estadio, cuyas relaciones con el impreso presentan unas características muy especiales, como se verá más adelante.

Lo apuntado por distintos indicios extratextuales sobre la anterioridad del manuscrito es corroborado por la *collatio* de ambos testimonios. De ella se deriva que el texto del impreso habría resultado de corregir y reducir —las ampliaciones son mínimas— uno muy cercano al inicial de nuestro códice. Todo parece señalar que éste ofrece una primera versión de la comedia, no muy anterior al 3 de febrero de 1618,[14] y aquél, la remodelación que el propio autor llevó a cabo antes del 20 de enero de 1622, la fecha más temprana de las que constan en las licencias de la *Parte primera de las Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón.*

El nuevo texto ofrece diversos tipos de lecciones divergentes de las hasta ahora conocidas. De mayor a menor transcendencia y con un criterio híbrido, podrían distribuirse de la siguiente manera en lo que concierne a la letra de los versos: pasajes omitidos en el impreso de 1628, variantes de sentido, variantes estilísticas y errores. Una sección aparte se ocupará de las acotaciones escénicas.

---

[14] La fecha encaja con las propuestas de diferentes estudiosos del teatro alarconiano. Fernández-Guerra, aun con "deducciones infundadas" —a juicio de Cotarelo (467)— basadas en el supuesto de que *Las paredes oyen* intenta contestar con inmediatez a *El pasajero* de Suárez de Figueroa, apuntó como data de escritura los finales del año 1617 o los principios del siguiente (254). Castro Leal, por su parte, la colocó entre las obras de un periodo enmarcado entre 1613 y 1618, el segundo de los cuatro en que distribuye su producción. Courtney Bruerton, en la lista cronológica de las comedias alarconianas que publica Millares Carlo (1: 29), le asignó la fecha de 1616?-1617.

3. A. *Pasajes omitidos en el impreso de 1628*

El mayor grado de interés lo concitan los versos hasta ahora desconocidos de Alarcón que presenta nuestro testimonio. Éstos no desmerecen del ingenio de su creador, por más que considerara oportuno sacrificarlos en la edición. Precisamente, la atención a las razones literarias y extraliterarias de esta decisión constituye uno de los objetivos más interesantes de su análisis, ya que, de una manera u otra, permiten acercarnos a la evolución artística y personal del dramaturgo. Son un total de 105 versos, pertenecientes a un total de 12 pasajes. La distribución por jornadas es claramente desigual: 12 versos (3 pasajes) para la primera, 4 (1) para la segunda y 90 (8) para la tercera. Tampoco el reparto entre los personajes es equitativo: sin duda alguna, Beltrán resulta el más perjudicado con las sangrías. Y es que Alarcón ha aplicado las tijeras con mayor insistencia sobre los pasajes dedicados al donaire y a la crítica. Las posibles explicaciones se irán viendo con cada caso, y al final se intentarán extraer algunas conclusiones generales.

1. El primer grupo lo encontramos entre los versos 28 y 29. Se trata de una redondilla que añade un caso más a los dos propuestos inmediatamente antes por Beltrán, para "consolar" a su amo don Juan, acerca de mujeres nobles y bellas que han amado a "hombres humildes y feos". Su redundancia podría haber contribuido a su supresión, además de la violencia de su hipérbaton y la impropiedad de su sentido:

> Que mil de horrible figura
> cometieron adulterio
> con Mesalina a Tiberio,
> famosa por su hermosura.[15]

2. Entre los versos 763 y 764 se le ha suprimido otra redondilla a Beltrán. En ella se apuntan más ejemplos para ilustrar el

[15] A diferencia de lo que hacemos con los otros apartados de variantes, para facilitar la lectura de los pasajes nuevos se han modernizado las grafías y la acentuación y se les ha dotado de una puntuación interpretativa.

presupuesto inicial de su parlamento ante don Juan de que "todos piden":

Con comedias, el farsante,
con sus libros, el doctor,
con su música, el cantor
y con sus pies, el danzante.

De nuevo, la redundancia de su contenido pudiera haber contribuido a su eliminación. También habría que considerar quizá las alusiones al medio artístico que contiene, lo que se da la mano con otro pasaje suprimido más adelante, entre los versos 2256 y 2257. Así pues, la tendencia conocida de Alarcón a utilizar el teatro para zaherir a sus colegas aún parece haber sido mayor en los textos destinados a la representación.[16]

3. La anulación de una redondilla a don Juan hacia el final de la primera jornada, tras el verso 1021, constituye uno de los cambios más significativos del impreso. La razón que la motiva es bien diferente de las anteriores y puede servir como testimonio de una creciente preocupación por los perfiles de los personajes en el teatro alarconiano. Con la anulación de tan sólo cuatro versos el protagonista experimenta una seria variación de su talante moral. En la versión manuscrita, al final de la escena en que don Mendo habla mal de doña Ana ante el Duque para proteger su amor, don Juan se nos presenta con unos sentimientos y móviles que no congenian con el carácter de desinteresada bondad que le conocíamos a través de la versión de 1628. Las alabanzas a doña Ana no serían aquí hijas de la admiración y adoración que le profesa, sino artificio calculado para saciar una venganza, que, además, viene dictada por la envidia:

DON JUAN: Para tenella segura
dice mal d'ella don Mendo,
y alabándola pretendo
vengarme de su ventura.

[16] Precisamente, *Las paredes oyen* contiene, entre otros, el famoso pasaje en que censura a Lope la facilidad e impropiedad con que utiliza el recurso del disfraz varonil y que daría lugar a la contestación de Hurtado de Mendoza en su comedia *Más merece quien más ama* (Fernández-Guerra 261).

4. La única exclusión de la segunda jornada concierne a una seguidilla, no exenta de gracia, localizada entre los versos 1916 y 1917. Su desaparición acorta el canto de los arrieros encargados de transportar a doña Ana de Alcalá a Madrid, que el autor, en la revisión, ha podido considerar excesivamente prolongado:

ARRIERO 3º: A las ancas me lleva
la vida mía,
porque, siempre en mí puesto,
tiene la silla.

5 y 6. Las dos primeras tiradas suprimidas en la tercera jornada afectan a los comentarios jocosos del gracioso Beltrán —primero a Celia y después a doña Ana— con los poetas como principal objetivo, algo a lo que Alarcón es muy proclive. El testimonio consta de un total de 31 versos nuevos (18 entre el 2244 y el 2245, 12 entre el 2256 y el 2257) y dos muy diferentes (2244 y 2255), trocados en 1622 para realizar la transición tras los "atajos".

La desaparición del primer grupo reduce a la mínima expresión la escena entre Beltrán y Celia, que dará pie al contenido de la siguiente:[17]

BELTRÁN: *Y a mí,* ¿será de importancia
el servir como a mi amo?
CELIA: *¿Pues amas también?*
BELTRÁN: *Yo amo,*
Celia, por concomitancia. 2244
Mi señor me lo ha pegado.
CELIA: ¿Pegar se puede el amar?
BELTRÁN: ¿Por qué no se ha de pegar
amor de un enamorado?
De andar con un valentón,
¿la braveza no se pega?
Y de andar con el que juega,
¿no se pega el ser picón?
¿No se pega el murmurar?
¿No se pega el ser figura

[17] Van en cursiva las palabras que se mantienen en el impreso.

.....[18]
y el sonsoneto en hablar?
¿No se le pega el afeite
a la moza o vieja loca,
a quien la pringada boca
sabe a unto y huele a aceite?
¿No se pega cada día
la sarna de un estudiante?
Y, para que más te espante,
¿no se pega la poesía?

El segundo bloque corresponde al intercambio de pareceres entre Beltrán y doña Ana y remata lo apuntado en el pasaje anterior:

BELTRÁN: *Servirte sólo quisiera.*
Aquí a Celia le decía
que se pega la poesía.
DOÑA ANA: *No es conclusión verdadera,* 2256
porque es natural la vena:
y así, el orador se hace,
Beltrán, que el poeta nace.
BELTRÁN: La experiencia te condena,
porque tantos no crïara
la naturaleza hermosa,
aunque nunca en otra cosa
ambas manos ocupara.
De más de que [e]lla es perfeta
y sus obras lo han de ser;
y así, es imposible hacer
tanto imperfeto poeta.
DOÑA ANA: *¿Satirizas?*
BELTRÁN: *No conviene...* 2257

Pienso que la doble pérdida de versos no ha sido bien resuelta en el impreso y que se resiente el sentido de los siguientes al 2257, los cuales, además, constituyen un pasaje relevante para el significado global de la comedia al incidir sobre el tema nuclear de la maledicencia. El diálogo entre doña Ana y Beltrán parte de

[18] Falta un verso.

una actitud satírica de éste, presente en el manuscrito, pero que se ha hecho desaparecer en la edición.

7. Entre el verso 2340 y el siguiente se produce una sangría de seis redondillas de evidente interés. El móvil parece ser el énfasis puesto en la separación de los individuos pertenecientes a diferentes estamentos. Lo que incide sobre uno de los rasgos más insistentemente apuntados en las caracterizaciones del dramaturgo: el de un Alarcón crítico de los derechos de sangre, del honor heredado.[19] La idea ha cuajado en variedad de alusiones rápidas sobre el escritor, pero también en extensos trabajos acerca del particular. Tal es el caso del publicado por C. O. Brenes con el expresivo título de *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*, según el cual 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 (10).

Contrástense estas palabras con las que doña Ana dirige a su criada Celia en la tercera jornada de nuestra comedia sobre las razones por las que, ofendida, ha despedido a Beltrán. El pasaje, tal como hasta ahora lo conocíamos —y que podremos leer a continuación en cursiva—, apuntaba con claridad la existencia de barreras que separan a nobles y villanos. Bien es verdad que en esta versión todavía pudiera pensarse que la opinión de doña Ana es una tapadera de la auténtica razón de su enojo, los posibles rescoldos del amor que siente por don Mendo. En el manuscrito, los 24 versos después suprimidos no sólo amplían la idea en extensión, sino también en intensión:

> Mas esto no da licencia
> para que un bajo criado

[19] Como soporte de esta teoría se han aducido una y otra vez los conocidísimos versos cruzados entre Don García y su padre en *La verdad sospechosa*. Versos que han sido leídos sesgadamente, como apunta con sagacidad Margit Frenk (xxiii).

de un hombre tan calificado
hable mal en mi presencia. 2340
A un discreto cortesano
que con su hermano reñía
un criado le venía
a ayudar contra su hermano;
mas su dueño le volvió
un revés, diciendo airado:
"Necio, la paz ha faltado,
mas el parentesco, no".
Todos, Celia, deudos son
los que tienen calidad,
y aunque cese la amistad,
no cesa la obligación.
Si los dioses soberanos
entre sí guerra tuvieran,
no por esta razón fueran
menos sacrílegas manos
las del hombre que, en favor
de un dios, otro dios dañara.
Pues si[n] ser, es cosa clara,[20]
dios de la tierra un señor,
nunca el hombre bajo alcanza
para ofenderle razón,
sin que a cuantos nobles son
les obligue la venganza;
que no por la enemistad 2341
que entre dos nobles empieza,
pierden ellos la nobleza,
ni el villano, la humildad.

Es cierto que no debe confundirse la voz del escritor con la de sus personajes; sin embargo, el que esté en boca de un personaje positivo y principal, el énfasis con que se subraya, los referentes buscados en apoyo del concepto central —dioses—, la ausencia de indicios de ironía, etc., no incitan a pensar que el poeta pre-

[20] La letra entre corchetes falta en el manuscrito. Es forzar mucho la semántica y algo la sintaxis el prescindir de ella y leer afirmativamente: "Pues si ser es, cosa clara,..."

tenda que su auditorio recoja una lección contraria a la que se muestra en la superficie del discurso. Así pues, tal pasaje podría respaldar opiniones desmitificadoras sobre el tratamiento del honor por parte de Alarcón.[21] Pero también es verdad que el silenciamiento de buena parte del pasaje para su edición en la *Parte primera* puede interpretarse como testimonio de la matización de su postura sobre el particular.

8. Entre los versos 2508 y 2509 se nos vuelve a escamotear en el impreso un pasaje cuyo contenido lleva el sello del autor: el comentario satírico de las costumbres y modas de sus contemporáneos, con especial atención a sus cambios caprichosos.[22] Los 20 versos de la tirada están nuevamente en boca de Beltrán y presentan cierta oscuridad, a causa de las erratas y tachaduras producidas en distintas fases de la elaboración del manuscrito. Una vez más, no parece estar demasiado bien resuelta por Alarcón la soldadura de las nuevas partes en contacto tras la supresión. Así, quedan bastante mermados de sentido los versos 2509 y 2510. Beltrán, ante el cambio de sentimientos experimentado por doña Ana, habla jocosamente a don Juan de la mudanza de modas:

BELTRÁN: *Todo, en efecto, se muda.* 2508
Yo vi la [b]oca pequeña
por la mejor festejada,
y agora no vale nada
la que las muelas no enseña.
Las muñecas, cuántas veía
siempre entre puños y lazos,
y hoy son caras de los brazos,
del cuerpo fisonomía.
Otro tiempo fue bien quista
frente grande y relevada,

[21] Es el caso de Margit Frenk (xxiii).

[22] Ver Ebersole. Donde más referencias de este tipo encontramos es en las dos comedias sobre don Domingo de Don Blas, *No hay mal que por bien no venga* y la recientemente recuperada *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas*. El anticonvencional personaje tiene como principal función el someter a tela de juicio los valores recibidos.

y está ya descomulgada,
dicen que por calvinista.
Y es esto ya de manera
que un discreto licenciado
quiere a un Dios Padre pintado
ponerle una cabellera,[23]
que siempre la pintan calva,
y si es cosa fea el sello,
no es bien quitar el cabello
al que da los de oro al alba.
Con esto bien *averiguo*[24] 2509
que fue ya la calva hermosa...

9 y 10. Hacia el final de la comedia, don Mendo, con todo ya en su contra, quema sus últimas posibilidades ante doña Ana en un largo parlamento exculpatorio que termina renovando la petición de mano (vv. 2765-2832). En la versión impresa, tal pasaje tiene un meritorio orden expositivo, a la par que refleja una convincente evolución en el flujo mental del emisor. A este resultado se ha llegado tras la poda de dos grupos de cuatro versos no muy afortunados del manuscrito, que, por otra parte, son los únicos que están tachados también aquí.

El primero se sitúa tras el verso 2820. Desde luego, la idea que expresa don Mendo en él es insostenible, y más para un hombre de derecho:

Y no cometí delito
en la fuerza que intentaba,
pues fui forzado también
de tu desdén y mi rabia.

---

[23] Este pasaje presenta distintos niveles de correcciones en su parte final. La primera mano escribió: "quiere a un Dios Padre pintado. / Y es esto de tal manera, / que tiene cierto, señora, / un Dios Padre y le anda agora / buscando vna cabellera". Al percatarse de las deficiencias versificatorias y de sentido, tachó los cuatro últimos versos y añadió, para rematar la redondilla anterior: "ponerle una cabellera". Posteriormente, el corrector habitual tachó este verso —al igual que los de las cuatro redondillas siguientes—, para reponerlo entre líneas.

[24] En el impreso este verso se lee: "pues algún tiempo, averiguo".

El segundo grupo del romance cuaternario está entre los versos 2828 y 2829 y rompe claramente la línea evolutiva del discurso, replanteando la situación del principio:

Mas si probar puede el cuerpo
los sentimientos del alma,
el darte la libertad
será la mayor probanza.

11. Don Juan ha escuchado oculto, junto con Lucrecia, el anterior discurso de don Mendo, y el pasaje que le sigue incluye en el manuscrito, tras el 2834, dos versos poco afortunados:

DOÑA LUCRECIA:	*Aquí se casan sin duda.*	
DON JUAN:	*Aquí sin duda se casan.*	2834
	Porque es buen pájaro en mano	
	dalla la mano quien ama.[25]	
	¿Saldré, Celia?	2835

Es evidente que ni a la tensión dramática de este momento culminante, ni al carácter del protagonista les va este juego de palabras.

12. De la contestación de doña Ana a don Mendo ha desaparecido una redondilla entre los versos 2846 y 2847, también marcada en el manuscrito. La razón muy probablemente estriba en que su contenido, tan legista, es redundante en relación con el de la redondilla inmediatamente anterior:

Pero tu intento no tiene
remedio; ya me has perdido,
y resuelto el ofendido,
tarde la disculpa viene. 2846
Ya por la culpa del cargo
se acabó tu amor conmigo,
y ejecutado el castigo,
de nada sirve el descargo.

[25] Los versos originales le parecieron ya impropios de la situación al corrector y fueron tachados y reemplazados por: "Mal haya quien en mujer / puso jamás confianza".

3. B. *Variantes de sentido*

La mayoría de los casos que a continuación se exponen afectan a segmentos cortos —una, dos, tres palabras— y alteran levemente el significado del pasaje en que se insertan:

> 64: si ay fortuna en el amor. 361: sin injuriar. 362: y mill bezes se engaño. 509: que mal siempre interpreta las acçiones. 517: y la vista en llanto. 807: escuchad mi pensamiento. 875: que loco. 934: Calla loca. 1060: que de molerse. 1063: y aferrado. 1105: las guerras de aqueste tiempo. 1253: de Agironados baqueros. 1332: riñeron y cada qual. 1521: Para hablarte. 1659: mas no piense que le importe. 1809: la queja. 1876: vna cossa es menester. 2239: sirve y confia. 2244: celia por concomitançia. 2255: que se pega la poessia. 2356: las vislumbres de un fauor. 2509: con esto vien aberiguo. 2698: y por çelosso. 2835: no la ofendas. 2955-58: y pues que los daños ben / de los neçios maldiçientes / sacratisimos oyentes / desta comedia hablar bien.[26]

3.C. *Variantes estilísticas*

A esta categoría corresponde el grueso de las *lectiones variae*. La opción elegida por Alarcón en 1622 para reemplazar la de la primera versión es más o menos sinonímica:

> 71: Arto mejor. 77: Y aqueso no es. 164: solo quiero darle aquesta. 170: rico villano. 188: entendiendo assi obligalla. 199: lo que fuera. 219: dejadme. 225: atreuo. 227: y el agravio. 262: quiero: solo si que os quiero. 269: Por huir de su tormento. 276: del dolor. 279: siendo imposible. 305: benga la muerte y acaue. 310: a sierpe fiera?. 327: mas vivo aspir[o]. 354: Dañarme primo podria. 368: y ella el v[uest]ro?. 397: en la puerta. 398: parta luego. 399: y encargale. 413: en la corte. 421: en el coche. 434: Pagar las nouenas. 436: anssi. 454: se miran. 459: Canoras aves. 475: este dia. 504: que a fin lleue

[26] Estos versos eran los únicos que conocíamos del manuscrito, gracias a la transcripción de Fernández-Guerra (258).

feliz. 505: y las nouenas hago. 527: aora. 533: al Partir. 555: con mi humilde. 591: la ocassion. 646: en mi proprio daño. 648: Dando para ti. 658: engañalla. 675: quando de Prouanza no. 693: plegue. 762: mo[n]struo. 783: el no alcanzar. 790: se preciara. 804: dezidnos. 854: mas suplira mi desseo. 876: aqui. 878: que estan estos. 885: viue el çielo. 914: los enojos. 916: selosia. 941: juridiçion. 963: que en nada. 966: que en velleza en biçarria. 967: y en discreçion. 970: Plegue. 1020: para asegurar. 1034: agora. 1046: assi al mas amigo abona. 1127: ynconuiniente. 1131: ynores. 1153: ya Duque. 1221: que fuese. 1237: mas por bella que Por bellos. 1246: acompañalla. 1265: y a mobella. 1272: a su amor. 1329: no es imposible tu intento. 1387: mas a atajar. 1388: este engaño. 1389: y este desengaño yo. 1417: para querer. 1422: deja el cuydado. 1425: çierta nazer. 1449: summa. 1470: puede. 1472: mi condiçion. 1481: a que tanto. 1515: hermosa fiera?. 1636: que te Parece. 1651: no puedes. 1652: tiniendo. 1676: dispertara. 1690: o traidor. 1788: sera. 1910: imbidio. 1913: gustosica.[27] 1931: ba dormido. 1995: en estos casos callallos. 2007: mucho que da sospechar. 2022: encubierto. 2064: asigurar. 2076: reposais. 2115: vino a dar amor vn medio. 2132: del querer. 2163: Proprio. 2172: los ycaros pensamientos. 2179: que la calentura ardiente. 2197: y si en el Duque. 2205: Porque al fin mas esperanza. 2206: tendra me pareze a mi. 2224: la carrera. 2231: fiesta. 2233: Celia mia Dios te guarde. 2238: la dicha. 2241: y a mi sera de ymportançia. 2245: con un criado. 2271: no ay mas. 2278: el maldiçiente. 2286: aborreze. 2300: atiçara el pueblo todo. 2307: excectuado. 2332: executar su desseo. 2399: a los brazos. 2411: las fraguas. 2418: de la herida aunque pequeña. 2419: que con cegarme los ojos. 2422: pues [es]taua. 2425: questo a podido. 2430: y ase sauido. 2460: indiçio. 2462: satisfaçella. 2475: dadmelo. 2476: le pondre. 2524: el alegria. 2566: mill çelos. 2592: de si es la causa. 2604: su çielo. 2620: hurtarle. 2675: no lo escucho ni lo creo. 2688: de ver aquese papel. 2707: mesmo. 2729: Doy que a mi venga el Papel. 2739: o en poco. 2750: ayudamelo. 2767: y si

[27] Se trata de la única variante que permite enmendar un error de la *Parte primera*, mantenido en todas las ediciones desde entonces. La sustitución de "gustosica" por "gustosa" hace que el verso cuente siete sílabas, como todos los iniciales de las demás seguidillas.

lo pidiere. 2808: para querer. 2810: desengañalla. 2814: diras yngrata. 2815: como esposa. 2816: como estraña. 2834: se cassa. 2837: podreis. 2840: ques tu descargo muy llano. 2842: borrarse. 2872: esa Preuençion. 2873: que es esta resoluçion. 2874: Don mendo que no castigo. 2907: y si os quereis. 2936: mi prima muy mal de mi. 2937: yo lucreçia mal de ti. 2944: pretende. 2946: a la que tanto despreçia.

3. D. *Errores*

A la nómina de los apuntados anteriormente como obstáculos para considerar que el manuscrito sea autógrafo, hay que añadir estos otros que se le podrían haber deslizado más fácilmente a Alarcón:

330: da fuerça el enemigo. 341: el yerro el yerro. 349: abra. 700: viua. 735: engasadura. 756: todo. 776: naçe. 782: da sin sentir. 803: estraño. 915: diuierta. 933: pa Don Ju°. 1040: [falta la atribución a doña Ana]. 1372: sola. 1639: sabes. 1662: [falta la atribución a don Mendo]. 1739: el neçio. 1828: la alcancasse. 1895: tan de parte el cochero. 1977: no aybertis. 1991: si confessara. 2354: mes hallado. 2499: es el año que quisso. 2557: al vulgo. 2576: nunca a vençido cobarde. 2589: [falta la atribución a don Juan]. 2703: [se atribuye a Lucrecia]. 2685: y esta letra de Don mendo.

3. E. *Acotaciones escénicas*

Obviamente, en esta parcela la atadura a la letra es más laxa que en los versos, por lo que registraré sólo las variaciones de contenido referentes a la disposición del espacio escénico o al atuendo, movimiento y comportamiento de los personajes. Se prescindirá, por su escasa relevancia en este caso, de las variaciones puramente formales, como cambios de palabras o alteraciones del orden de las mismas.[28]

[28] Para los cotejos de este apartado se ha utilizado la edición de Alfonso Reyes, donde se diferencian con nitidez las acotaciones escénicas del impreso de 1628 y las del editor moderno.

1. Especificaciones escénicas que faltan o cambian en el manuscrito:

112: *Saca una carta.* 222: *...detiénela.* 394: *Sale Leonardo.* 444: *Vase.* 446: *...de color.* 990: *Ap. con don Juan.* 996: *A Celia.* 1000: *Ap. los dos.* 1018: *Ap.* 1044: *Vase.* 1044: *Ap. con don Juan.* 1045: *Vase.* 1049: *Vanse.* 1172: *Ap.* 1583: *Dale el papel a Celia.* 1631: *Apártase el Duque.* 1662: *Ap.* 1670: *Ap.* 1770: *Vase.* 1775: *Vase. Vase.* 1852: *Ap.* 1874: *Dale una cadena, y tómala el Duque.* 1913: *Una mujer.* 1921: *Dentro, un arriero.* 1964: *...de cocheros; sacan las espadas y dan sobre ellos.* 2005: *A doña Ana al oído.* 2009: *A Celia al oído.* 2015: *Aparte las dos.* 2021: *Don Juan se está escondiendo detrás del Duque.* 2041: *Sale don Juan.* 2049: *Ap.* 2080: *Vase.* 2393: *... sin espada...* 2478: *Ap.* 2601: *... criado del Duque.* 2636: *Dale un papel...* 2658: *Vase.* 2677: *... y ella se pone a leello.* 2683: *Ap.* 2684: *Ap.* 2711: *Toma ... el papel...* 2721: *Prosigue don Juan.* 2764: *Escóndese tras el dosel del vestuario don Juan y Lucrecia. Entra don Mendo.* 2837: *... a una parte del teatro tras el paño.* 2900: *Danse las manos.* 2902: *Empuña el Duque contra don Juan.* 2951: *Da la mano al Conde.*

2. Especificaciones escénicas que faltan o cambian en el impreso:

334: *Salen Don mendo muy galan de color... leonardo...* 564: *Sacan un papel y muestrasele y quedase ella con el.* 636: *Aparte* 1582: *Entra un paje con dos l*[uces][29] *ponelas sobre un bufete celia se pone a l*[eer]. 1585: *Entra un escudero y tras el don Juan y el duque salen de cocheros Don juan se esconde detras el duque y base el escudero.* 1632: *Don mendo con borcegu*[íes] *y capa de color y somb*[rero] *con plumas vestido negro y leonardo.* 1775: *Vase lucrecia el Duque Don juan.* 1920: *Sale vn harriero.* 1947: *Aqui sale Don mendo D*[oña A]*na huyendo...* 1957: *Pelea mendo con D. A*[na] *llegan a ayudar a D*[. Ana] *lucrecia y zelia ap*[ar]*talas leonardo.* 1967: *Meten mano todos.* 1976: *...y las*

[29] Las letras entre corchetes de este apartado apuntan probables lecturas de letras inaccesibles por la encuadernación, ya que bastantes acotaciones ocupan posiciones marginales de las páginas.

mugeres tras ellos. 2010: *recio.* 2013: *Tomale las manos al* [Du]*que como que las quiere b*[er]... 2086: *Base el duque y al irse Don Juan detienele celia.* 2233: *Sale çelia al encuentro.* 2295: *Aparte.* 2314: *beltran se ba.* 2449: *aparte.* 2459: *aparte.* 2514: *Ponese triste y pensatiuo Don juan.* 2683: *Sale Don juan y celia.* 2686: *Don juan llega a hablar por un lado a Doña ana recatandose de lucrecia.* 2931: *Sale lucrecia y el c*[onde].

Como se puede apreciar, las didascalias que suponen un planteamiento diferente del juego escénico en el manuscrito o en el impreso son escasas. La mayoría de las que añade uno sobre el otro están implícitas en el sentido de los versos. Por otra parte, y a pesar de lo que pudiera parecer en principio, el impreso es algo más rico en especificaciones que el manuscrito. Como más llamativas podrían apuntarse:

En el manuscrito, Leonardo sale a escena a la altura del verso 334 y no del 394 como en el impreso.

El problema de luz para leer que tienen doña Ana y Celia se resuelve en el manuscrito con la entrada de un paje con dos velas (v. 1582).

Lucrecia, el Duque y don Juan salen de escena al tiempo tras el verso 1775 y no con el escalonamiento tan efectista del impreso.

La escena de los arrieros del final de la segunda jornada (vv. 1903-1946) es resuelta con algunas diferencias: en nuestro testimonio no se especifica que intervenga *una mujer* en el canto de las seguidillas y uno de los arrieros (1º) sale a escena para interpelar a otros que quedarían dentro (4º y 2º).

En el manuscrito, quizá por una omisión más del copista, no consta la importante acotación anterior al verso 2764 del impreso, donde se asignan espacios y funciones a los personajes para afrontar una importante escena.

Tras lo visto en los distintos apartados de variantes, podrían hacerse algunas reconsideraciones acerca del trabajo realizado por Alarcón sobre su propio texto para la publicación, aspecto que mereció elogios entusiastas de Fernández-Guerra.

Por lo que a su materialidad se refiere, las remodelaciones no parecen haber costado demasiado esfuerzo. Consisten básicamente en la eliminación de versos —105, en total— y en el retoque,

no demasiado profundo, por lo general, de otros 178. La mayor parte de estos cambios —154— llevan a variantes que podemos calificar de sinonímicas. Su trabajo contempla escasas veces la creación de nuevos versos, ni siquiera en momentos en que hubieran venido bien para ajustar los pasajes en que se han producido "atajos". Además de la redondilla final que ya conocíamos, existe tan sólo otra —y no es segura— que podría haberse incorporado al texto de partida (vv. 1957-1960).[30]

Respecto a los versos omitidos, se entrevén distintas razones literarias o extraliterarias, como ya ha quedado apuntado. En pro de una obra dramática más depurada, se han eliminado versos redundantes o desajustados, ya en sí mismos, ya por razón del contexto; se ha corregido breve pero decisivamente el carácter del protagonista. Por cuestiones más o menos ajenas a la mera creación artística, se ha amortiguado algún punto de ideología aristocratizante. Razones de uno y otro tipo se responsabilizarían del silencio en que el impreso sume diversos pasajes de crítica jocosa contra escritores y hábitos contemporáneos.

4. *Las enmiendas del manuscrito: ¿Una segunda versión alarconiana de "Las paredes oyen"?*

Tiene nuestro testimonio un carácter vivo y dinámico, que le confieren en buena manera sus tachaduras y anotaciones. Merece la pena su atención por razones varias, entre las que destaca su posible autoría y función.

Como se ha apuntado en la descripción del manuscrito, una mano diferente a la que se ha encargado de la primera transcripción de la comedia ha ido introduciendo diversos cambios en el texto. Por lo que conocemos de otros casos y por los indicios que éste presenta, tales intervenciones tendrían el objetivo de

[30] No hay certeza de que su ausencia del manuscrito no se deba a un descuido más de un copista que a lo largo de su trabajo se ha saltado bastantes versos aislados. Y es que parece extraño que Alarcón, que tan pocas molestias se ha tomado en ingeniar nuevos versos, fuera a incorporar estos que no parecen demasiado necesarios para el sentido del pasaje.

adaptar el texto original para la representación. Que ésta fuera la llevada a cabo por la compañía de Baltasar de Pinedo, la única que nos consta que poseyó el manuscrito, es hipótesis bien razonable.

Las modificaciones obedecen a motivos varios. Algunas bien pudieran estar relacionadas con los intereses de los comediantes concretos encargados de encarnar a las diferentes *dramatis personae*. Sin embargo, el grueso de las mismas parece deberse a dos intenciones concomitantes: acortar y concretar. Distribuiré su registro en dos apartados:

4. A. *Versos recuadrados o tachados para su omisión*

1. 942-945: Estos versos habrían sido anulados por sus alusiones al físico de don Juan; lo que guarda relación con el primer pasaje de versos corregidos en el siguiente apartado, donde apuntaremos alguna posible explicación.

2. 1266-1269: La exclusión de estos versos, junto con las reparaciones realizadas en los limítrofes, pretende concretar la intervención de don Juan.

3 y 4. 1468-1520, 1538-1577: La supresión de estas dos largas tiradas de versos tachadas en el diálogo entre doña Ana y Celia buscaría descargar de versos la escena. El corrector empieza a tachar en el momento en que la dama da cuenta abstracta de su estado de ánimo. No parecen tachaduras suficientemente meditadas, porque se resiente de forma grave la transición entre lo mantenido.

5 y 6. 1798-1809, 1814-1833: Versos recuadrados del diálogo entre Leonardo y don Mendo. Se ha mantenido el contenido fundamental, pero se ha prescindido de reflexiones.

7. 1913-1916 y los cuatro versos que tiene de más el manuscrito: las tachaduras de las dos seguidillas buscarían acortar el canto de los arrieros.

8. Dieciséis de los versos extras del manuscrito tras el 2340 (desde "Todos, Celia, deudos son") hasta el final y 2341-2344: las supresiones se sitúan en el ya conocido pasaje en que doña

Ana sanciona taxativamente la separación entre nobles y villanos. En el texto resultante la idea aún queda más amortiguada.

9. 2376-2388: Estos versos del diálogo de doña Ana y Celia inciden sobre lo ya dicho, y podrían haber sido tachados con la única intención de acortar la comedia.

10 y 11. Cuatro de los versos añadidos entre el 2508 y el 2509 (la redondilla que comienza "Las muñecas, que tantas veces"), los cuatro últimos de esa misma tirada (desde "que siempre la pintan calva") y 2509-2520: el sentido un tanto intrincado de ambos grupos habría cooperado con los afanes reductores del enmendador.

12 y 13. Dos grupos de cuatro versos que el manuscrito tiene de más tras el 2821 y el 2828: como ya se ha apuntado, ambas supresiones coinciden en el impreso de 1628, y puede que ocurra lo mismo con las causas.

14. Cuatro versos extras en el manuscrito entre el 2846 y el 2847: nueva coincidencia con el impreso en la eliminación.

15. 2859-2868: una vez más, el interés por reducir el tamaño de la pieza debe de haber motivado esta sangría.

4. B. *Versos corregidos*

Se incluyen aquí los cambios que en otra ocasión se denominaron "variantes de sentido" y "variantes estilísticas". Pretenden fundamentalmente concretar pasajes, versos, palabras, que le habrían parecido difusos al responsable. A veces, los cambios corrigen los errores evidentes del primer texto, con soluciones que pueden ser coincidentes o no con las de la edición. No obstante, son muchos otros los que se dejan sin enmienda.

Aduciré, en primer lugar, los casos más significados:

1. 193-196: El primer pasaje enmendado parece tener que ver con las pretensiones de los comediantes, que más arriba apuntaba. En el encuentro inicial entre don Juan y doña Ana se pronuncian estos conocidos versos, que marcan la ínfima posición de la que parte el protagonista en sus pretensiones amorosas:

BELTRÁN: Ella sale.
DON JUAN: Di, Beltrán,
que la Aurora bella y clara.
DOÑA ANA: ¡Ay, Celia, y qué mala cara
y mal talle de don Juan!

El corrector tiene una voluntad clara de suprimir los calificativos negativos del físico de don Juan:

DON JUAN: Di, Beltrán,
que la Aurora bella y clara.
¡Ay, cielo, qué hermosa cara!
DOÑA ANA: Nunca me agradó don Juan.

Podría pensarse, desde luego, que al responsable de los cambios le mueve suavizar el brusco contraste entre la opinión primera y el rendimiento final de doña Ana. Pero tiene tanta fuerza o más la explicación de que tales calificativos no se acomodaban al físico del afamado actor Damián Arias, o que a éste no le gustaban.[31]

2. 962-969: Las dos primeras redondillas en que don Juan da cuenta al Duque de la belleza de doña Ana, y que incitarán a don Mendo a hablar mal de ella, han sido sustituidas por éstas:

Es la más bella criatura
que reconoce este suelo
el rubio [*ilegible*]
tiene envidia a su hermosura.
Las nueve musas desprecia
su bizarro entendimiento
y su honrado pensamiento
excede a Porcia y Lucrecia.

[31] La coherencia de las enmiendas sobre este particular es clara. La primera redondilla recuadrada para la supresión (vv. 942-945) tiene estos tres versos primeros en boca de doña Ana: "¿Cómo puedo yo querer / hombre cuya cara y talle / me enfada sólo en miralle?" Más adelante desaparece también otra redondilla (vv. 2663-2666) donde Celia recuerda con ironía a su señora, ya irremisiblemente enamorada de don Juan, los versos del comienzo: "¡Ay, Celia, y qué mala cara / y mal talle de don Juan!"

La intención del trueque sería manifestar de forma rotunda y concreta la admiración de don Juan por la dama, y contrastar aún más esta opinión con la negativa de su antagonista. En aras de esta pretensión se ha resentido la calidad artística.

3. 1011-1013: Este cambio se hermana con el anterior en el afán del corrector por mostrar una postura de don Juan más decidida en favor de doña Ana:

> Cierto que habláis sin razón
> y con injusta pasión
> de una mujer tan divina.

4. 1820: Un verso nuevo completa una redondilla anómala del primer amanuense:

> En la apariencia el intento.

La reposición no coincide con la del impreso.

5. Los dos versos extras del manuscrito tras el 2834 han sido corregidos por éstos:

> ¡Mal haya quien en mujer
> puso jamás confïanza!

Otras variantes de menor entidad serían:

> 251: no que eso ya bos lo veys. 254-255: pues nunca morir pudiera / que en el alma tubiera. 466: la boladora naue. 782: pide. 790: duran. 810: estrena. 1007: como puede aver defeto. 1089: cuerua. 1092: venzida. 1097: cuerba. 1264: estara. 1271: y por que. 1272: firme en. 1273: este façil a mis ruegos. 1946-1947: espera / quien sino tu ser pudiera. 2117: agradeçella. 2600: pues sufrir y padezer. 2721: a yngrata.

En resumen, la mayor parte de las rectificaciones consiste en "atajos" de versos de contenido abstracto, dedicados a la cavilación sobre ideas ya expresadas, y que, por tanto, no aportan elementos decisivos para el desarrollo de la acción. Las pretensio-

nes de mayor concreción también motivarían el trueque de versos del primer texto por otros discurridos por el enmendador.

El interés de tales correcciones no estriba sólo en la firme probabilidad de que estén configurando el texto que en realidad se representó en los primeros momentos, sino también en la de que sea Ruiz de Alarcón su responsable. Favorece esta hipótesis la cercanía de rasgos con la letra conocida del dramaturgo. También colaboran algunas reflexiones sobre los vínculos que tiene con los cambios introducidos en la *Parte primera*. Evidentemente, el hecho de que existan coincidencias[32] o aproximaciones notables[33] entre algunos de los pasajes suprimidos en ambas versiones es un apoyo. Y más cuando parece que Alarcón —le identifiquemos o no con el corrector del manuscrito— no manejó esta copia para fijar el texto de 1622. Los enlaces entre ambas remodelaciones podrían deberse a que una y otra habrían pasado, en dos momentos diferentes, por el mismo filtro mental: los intereses literarios y extraliterarios de Alarcón.[34]

Sin embargo, no todos son indicios favorables a la identificación. También existen en las correcciones ciertas inconveniencias de omisión y de comisión. Entre las primeras estarían los errores evidentes del copista principal que han quedado sin corregir. Entre las segundas, el descenso en calidad artística que suponen las sustituciones de texto, por lo general. Tampoco faltarían explicaciones para estas dificultades, sin violentar las características materiales y espirituales del contexto teatral barroco: las correcciones se habrían realizado con premura —esto es evidente, con independencia de la identidad de su responsable—, buscando paliar aspectos muy concretos que la realidad escénica habría descubierto como poco convincentes o convenientes.

---

[32] Según la numeración dada más arriba, corresponden a los casos 11, 12 y 13.

[33] Casos 7, 8 y 10.

[34] Así, por ejemplo, existiría concordancia en la necesidad de matizar el conocido pasaje en el que doña Ana apoya una rígida separación social entre estamentos (vv. 2337-2344), aunque la respuesta concreta difiere sensiblemente en cada caso.

Sean cuales sean las manos aquí perpetuadas, sean una o dos las versiones alarconianas de *Las paredes oyen* que contiene el manuscrito, está claro que supone un valioso reflejo de la trayectoria inicial de una de las más apreciadas piezas del repertorio clásico, anterior al momento en que su creador le diera la forma en que ha permanecido varada. Nuestro testimonio ofrece, de este modo, aspectos interesantes de la evolución mental y artística de Ruiz de Alarcón. Al tiempo que nos recuerda una vez más que aquel teatro, mucho antes de que quedara disecado en nuestras ediciones críticas, fue un producto natural de consumo, solícito a los requerimientos cambiantes de los agentes que hicieron posible su esplendorosa historia. Estaba vivo y se movía.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BRENES, CARMEN OLGA. *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*. Madrid: Castalia, 1960.

CASTRO LEAL, ANTONIO. *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos, 1943.

COTARELO Y MORI, EMILIO. "Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII." *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 2 (1925): 461-470.

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

FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, LUIS. *Don 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. Antonio Alatorre. México: El Colegio de México, 1989.

MONAHAN, CAROLINE. "Luis Vélez de Guevara's *La cristianísima lis*: A Lost Play Rediscovered." En *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*. Ed. Ch. Davis & A. Deyermond. London: Westfield College, 1991. 137-144.

MONTANER, JOAQUÍN. *La colección teatral de Don Arturo Sedó*. Barcelona: Seix Barral, 1951.

MONTIEL, ISIDORO, ed. *Juan Ruiz de Alarcón. Las paredes oyen.* 4ª ed. Zaragoza: Ebro, 1964.

OLEZA, JUAN y TERESA FERRER, ed. *Juan Ruiz de Alarcón. Las paredes oyen; La verdad sospechosa.* Barcelona: Planeta, 1986.

PAZ Y MELIA, ANTONIO. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional.* 2ª ed. Madrid: Blass, 1934.

PEÑA, MARGARITA. *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. La obra de Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica. Una bibliografía alarconiana.* Taxco (México): Secretaría de Desarrollo Social, 1992.

PÉREZ PASTOR, CRISTÓBAL. "Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (segunda serie)." *Bulletin Hispanique* 9 (1907): 360-385.

POESSE, WALTER. *Ensayo de una bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.* Valencia: Castalia, 1964.

REYES, ALFONSO, ed. *Ruiz de Alarcón. Teatro.* Clásicos castellanos 37. Madrid: La Lectura, 1918.

RANGEL, NICOLÁS. "Investigaciones bibliográficas. Noticias biográficas del dramaturgo mexicano D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza." *Boletín de la Biblioteca Nacional de México* 11 (1915): 1-14, 41-72.

ROCAMORA, JOSÉ MARÍA. *Catálogo abreviado de los manuscritos de la Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado.* Madrid: Imprenta de Fortanet, 1882.

RUIZ DE ALARCÓN, JUAN. *Obras completas.* Ed. A. Millares Carlo, 3 vols. México: FCE, 1957-1968.

SÁNCHEZ MARIANA, MANUEL. "Repertorios manuscritos de obras y colecciones dramáticas conservados en la Biblioteca Nacional." En *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a K. y R. Reichenberger.* Barcelona: PPU, 1989. 233-258.

— —. "Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro." En *Ex libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero.* Vol. 1. Madrid: UNED, 1993. 441-452.

SIMÓN PALMER, CARMEN. *Manuscritos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona.* Cuadernos Bibliográficos 34. Madrid: CSIC, 1977.