

# **ALARCÓN Y LOS PROPÓSITOS DE LA ENMIENDA TEXTUAL**

**GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS**

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

*A la memoria de José Amézcuca y Carmen Corona*

## 1. EL TEATRO DE RUIZ DE ALARCÓN Y LA CRÍTICA TEXTUAL.

Entre los repertorios conservados de las grandes figuras de la Comedia Nueva, el de Ruiz de Alarcón es, sin duda, el que mayores garantías ofrece sobre la autenticidad de la autoría y la letra de los textos que se le atribuyen. Responsable de este puesto privilegiado fue la decisión del escritor de publicar personalmente sus piezas. Tan poco habitual determinación,<sup>(1)</sup> fraguada en los dos volúmenes de ocho y doce comedias puestos a la venta en 1628 y 1634, logró preservar para la posteridad el grueso de su creación teatral conocida con sólidos avales atributivos y textuales.<sup>(2)</sup>

La existencia de una edición respaldada por la voluntad del autor -en una fase terminal, además, de su trayectoria vital- ofrece ventajas extraordinarias, que explican, si no disculpan, un relajamiento en las tareas bibliográficas -búsqueda y valoración de *testimoni critici*- y ecdóticas -*recensio* y *emendatio*-. Esto ha contagiado, incluso, el procedimiento seguido con las comedias no incorporadas en ninguno de los dos volúmenes.<sup>(3)</sup> Desde luego, los quehaceres de la crítica textual son imprescindibles en tales casos. Pero también con las piezas respaldadas por el dramaturgo pueden obtenerse interesantes resultados, más allá de los referidos a transmisión y recepción de los textos respectivos, ya de por sí convenientes.

Así, la *recensio* de *testimoni critici* permite comprobar que cinco de estas comedias cuentan con lecturas diferentes a las de los volúmenes de 1628 y 1634, cuyo análisis -del que enseguida extractaremos sus aspectos principales- indica que responden a estados anteriores de las obras respectivas, también de responsabilidad alarconiana. Seductora se presenta, pues, en estos casos, la posibilidad de atender a las relaciones dinámicas del escritor con sus propios textos a lo largo del tiempo, de acuerdo con su desarrollo artístico y personal. Sin olvidar las imposiciones que sobre la escritura ejerce el dispar medio de emisión en el que piensa el autor: el escenario o el papel impreso. Son facetas de la dramaturgia alarconiana poco atendidas, a pesar de las incitaciones al respecto sembradas desde el estudio pionero de L. Fernández-Guerra<sup>(4)</sup> y de ser éste un terreno especialmente adecuado para contrastar ese prestigio de dramaturgo proverbialmente cuidadoso que le aureola.<sup>(5)</sup> ¡Qué mejor oportunidad tuvo Alarcón para lucir su presunta neurosis perfeccionista que la publicación de sus obras, cuyo resultado, además, ya no contaría con la instantaneidad irreflexiva de su recepción en los escenarios, sino que habría de entregarse ilimitadamente abierta a la censura de los lectores!

El empeño de las páginas que siguen es indagar las razones literarias y extraliterarias de las enmiendas introducidas por Alarcón en las cinco comedias en que existen dos versiones de autor, y que se contabilizan, sin duda, entre las más celebradas del escritor: *Las paredes oyen*,

*Mudarse por mejorarse, Ganar amigos, La verdad sospechosa y El examen de maridos.*

## 2. ASPECTOS BIBLIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS DE LAS COMEDIAS DE DOBLE VERSIÓN.

Obviamente, el presente trabajo descansa sobre la convicción de que las versiones alternativas constatadas son anteriores a las de 1628 y 1634, y de autoría alarconiana.<sup>(6)</sup> Existen suficientes indicios externos e internos para dicha deducción. Con respecto a la posición que ocupa cada una en la cadena de transmisión textual, encontraremos razones, por lo general, para justificar por qué se han suprimido versos de las supuestas versiones previas en las definitivas de 1628 y 1634. Son éstos, precisamente, los frutos buscados con el trabajo presente y su exposición a lo largo del mismo debe proporcionar importantes evidencias sobre lo que ahora nos planteamos. Dichas razones, además, para mayores garantías, abrazan con coherencia globalizadora las variantes de todas y cada una de las cinco comedias. Por el contrario, lo que resulta razonable en una dirección deja de serlo en la opuesta: si se consideraran dichas variantes como producto de ampliaciones realizadas por el propio escritor, o por otro cualquiera, sobre el texto de las *partes* alarconianas, no sería fácil justificar por qué se han añadido versos redundantes o innecesarios.

Por otra parte, de acuerdo con la información bibliográfica que sigue a continuación, dichas versiones -con excepción de *Mudarse por mejorarse*- disponen de testimonios críticos fechables con anterioridad a las partes publicadas por el dramaturgo.<sup>(7)</sup> Precisamente, el caso exceptuado es el que quizá cuenta con mayor respaldo desde la consideración del *usus scribendi* y del engranaje interno de los segmentos sometidos a variación, para concluir que se trata de una versión alarconiana previa. Dos ejemplos valdrán: el fragmento no presente en 1628 tras el verso 1605,<sup>(8)</sup> en que se alude a la caza de la cuerva, burlescamente observada como proverbial ejercicio de lo inútil y lo absurdo, se da la mano con similares apreciaciones de otras obras de Alarcón, y, particularmente, con la que encontramos en *Las paredes oyen* (1089-1106). Después del verso 1761, consta en la supuesta primera versión un pasaje del donaire netamente alarconiano en contenido y continente: el gracioso Redondo trae a colación los bolos para hablar de la mudanza de las mujeres, aspecto sobre el que tantas veces incide Alarcón, así como sobre los juegos y otros usos ociosos de sus contemporáneos. Pero no es ésta la única evidencia que aporta el pasaje para la cuestión que nos ocupa: a su luz cobra pleno sentido la mención que el propio Redondo hará más adelante del juego de bolos (1894-95), presente también en el texto de 1628. Se constituye ésta, además, en sólido indicio de la anterioridad de la versión que conservamos en los impresos de 1646 y 1679.

La localización de alusiones que mejoren la comprensión de su sentido al socaire de los versos suprimidos en las supuestas correcciones de autor es tarea difícil, dada la precaución con que éstas se han llevado a cabo. Lo que es lógico si se las atribuimos al propio dramaturgo. Más factible es encontrar refrendo en los hábitos de escritura de Alarcón para dichos pasajes: estos no rechazan su responsabilidad, sino, al contrario, la hacen muy verosímil.<sup>(9)</sup>

A continuación, se apuntarán las noticias bibliográficas de los testimonios que nos han transmitido las versiones previas:

Las tres comedias publicadas en la *Segunda parte* cuentan con impresos anteriores a

1634, atribuidos a Lope de Vega. Tales trueques de autoría tiene una explicación general –atribuciones, títulos y letras dramáticas están permanentemente expuestos a los intereses cambiantes de los factores de la Comedia Nueva– y otra particular: el Consejo de Castilla, a propuesta de la Junta de Reformatión del 6 de marzo de 1625, suspende la concesión de licencias para imprimir comedias y novelas en sus reinos hasta 1634.<sup>(10)</sup> Esta medida no es ajena, en absoluto, a ese panorama de piratería dramática que afecta a Alarcón. Jaime Moll lo bosqueja con sagacidad y concisión:

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.<sup>(11)</sup>

Sin embargo, el clima de rapiñas tuvo también afortunadas consecuencias. Estas enajenaciones se presentan como principal estímulo de que Alarcón dé a la estampa las doce comedias de 1634,<sup>(12)</sup> tal como confiesa en el prólogo «Al lector» de la *Parte segunda*.<sup>(13)</sup>

*La verdad sospechosa* fue publicada en la *Parte veinte y dos de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido* (Zaragoza, Pedro Verges-Jusepe Ginobart, 1630).<sup>(14)</sup> Procedente de la biblioteca del Duque de Osuna, hay en la Nacional un manuscrito de la pieza con el mismo texto que el susodicho impreso, sustancialmente, y la misma atribución, pero con el título de *El mentiroso* (Ms. 15546).

*El examen de maridos y Ganar amigos* fueron incorporadas en la *Parte veinte y cuatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido* (Zaragoza, Diego Dormier-Jusepe Ginobart, 1633).<sup>(15)</sup> La segunda aparece aquí con el título de *Amor, pleito y desafío*.<sup>(16)</sup>

De *El examen de maridos* existe, además, una edición suelta barcelonesa del taller de Sebastián de Cormellas, con fecha de 1634 e *imprimatur* idéntico al de la *Parte segunda* de Ruiz de Alarcón. Su texto corresponde al de esta edición. Al igual que el de otra suelta sin pie de imprenta, pero que no parece anterior a 1634, que atribuye la comedia a Pérez de Montalbán.<sup>(17)</sup>

También en letra impresa nos ha llegado la presunta primera versión de *Mudarse por mejorarse*, comedia incluida por Alarcón en la *Primera parte*. Son dos los volúmenes que la recogen, aunque editados en fechas muy posteriores a 1628: *Parte cuarenta y una de comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Hospital de Nuestra Señora de Gracia-Pedro Escuer, 1646), en donde aparece con el título de *Por mejoría*,<sup>(18)</sup> y *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte Cuarenta y cinco* (Madrid, Josef Fernández de Buendía-Juan Fernández, 1679), con el título de *Dejar dicha por más dicha*.<sup>(19)</sup> Para A. Millares Carlo, este texto ofrece «grandes e importantes variantes, ampliaciones y supresiones», que se explicarían de la siguiente manera:

O algún desconocido ingenio utilizó la versión legítima de 1628, la modificó en diversos lugares, añadióle pasajes y le suprimió otros, o este texto de 1646-1679 remonta a una edición anterior a 1628, en presencia de la cual el propio Alarcón corrigió erratas, cambió versos, hizo desaparecer ciertos parlamentos y añadió otros, que, sin duda, mejoran la que suponemos versión primitiva. La primera hipóte-

sis es apenas creíble; la segunda, perfectamente lógica y natural.<sup>(20)</sup>

La conclusión intuitiva de Millares Carlo se refrenda con el análisis de los versos presentes en 1646-1679 y no en 1628, del que se adujeron más arriba algunos testimonios muy expresivos de la paternidad alarconiana. Por otra parte, hay procedimientos y propósitos análogos a los puestos en práctica por Alarcón en los demás casos en que corrige una versión previa.

*Las paredes oyen* se desmarca de los cuatro casos precedentes, por cuanto la presunta primera versión nos ha llegado —y sólo muy recientemente de manera definitiva— a través de un manuscrito solitario. Hasta hace unos meses, la referencia exclusiva a la misma se encontraba en el trabajo pionero de L. Fernández-Guerra, donde proporcionaba algunas de las características y variantes del testimonio, que le parecía de mano del propio autor. La pista de aquel supuesto autógrafo, conformante de la colección de manuscritos de la biblioteca ducal de Osuna, se perdió desde entonces, con lo que ningún otro alarconista ha podido volver sobre tan valioso ejemplar. Afortunadamente, hace unos meses he tenido la oportunidad de localizarlo en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, donde se encontraba de incógnito tras una identidad falsa. Del estudio subsiguiente se derivó la confirmación del interés que el texto tenía, a pesar de que no se aprecie la letra del escritor, con la posible excepción de una serie de correcciones.<sup>(21)</sup>

Para unificar criterios y dados los objetivos prioritarios del presente trabajo —la intención de los cambios que introduce Alarcón sobre su propia escritura—, he adoptado como base la edición de A. Millares Carlo, tanto en lo que se refiere al texto como a las variantes que consigna en el aparato crítico de cada una de las piezas implicadas, con la excepción obvia de las correspondientes a *Las paredes oyen*. En los casos de duda, he recurrido a los testimonios críticos pertinentes. Asimismo, el análisis de las variantes de autor y sus propósitos se ha centrado en la suma o resta de versos, operaciones en las que el cambio adquiere mayor significación y transcendencia.

Existen diferencias notables en el estado en que nos han llegado las distintas versiones previas. Cuatro de ellas —la exceptuada es *La verdad sospechosa*— presentan indicios de haber experimentado modificaciones ajenas a la voluntad del autor en los pasos anteriores a los textos que hoy les conocemos. Lo que no es de extrañar, habida cuenta de las condiciones generales de difusión del teatro clásico español. Los cambios detectados consisten fundamentalmente en la pérdida de versos. Según esto, los textos de las *partes* alarconianas presentan segmentos ausentes en las versiones previas conocidas, que ya estaban en las originales del autor, y que no son, por tanto, producto de los retoques correctores de Alarcón. Esta caución se impone con toda su fuerza en el caso de *Ganar amigos*, la comedia con mayores disparidades entre las dos versiones. Éstas se ponen claramente de manifiesto en las cifras de versos ausentes en una o en otra: la edición avalada por Alarcón en 1634 ofrece 476 versos que no encontramos en la aparecida en 1633 a nombre de Lope; al tiempo que ésta contiene 53 que no figuran en aquella. De inmediato, surge la cuestión cardinal de la relación entre ambos textos. Una de dos: o el de 1634 es resultado de la adición de casi un 20% de los versos sobre el de 1633, entre otras operaciones menos llamativas de corrección; o buena parte de esos versos ya estaban en una versión anterior, hoy desconocida, a la que en algún momento de su transmisión

se le habrían amputado. La opción por el segundo supuesto se ve propiciada por una serie de indicios y razonamientos. Veamos algunos yendo de lo general a lo más concreto:

1. De obedecer a la voluntad de Alarcón, el texto de 1633 constituiría, con clara diferencia, la comedia más breve que se le atribuye. Sus 2.449 versos se sitúan muy por debajo de la banda de fluctuación en la que se mueven las obras del escritor publicadas en los volúmenes de 1628 y 1634: entre los 2.642 de *El Anticristo* y los 3.279 de *Los favores del mundo*.<sup>(22)</sup>

2. El proceder corrector con esta comedia supondría una manifiesta excepción con respecto a la práctica que se le conoce al dramaturgo como ajustador de textos para las dos *partes* por él publicadas: nunca introduce tantos cambios; nunca los hace gravitar sobre la adición.

3. La mayor parte de los segmentos supuestamente añadidos no aporta nada que explique su incorporación. Antes al contrario, algunos incluyen explayaciones retóricas, cultismos, etc., que en otras comedias corregidas parecen haber justificado la supresión en la versión final.

4. El factor más contundente en favor de la opción elegida lo constituye la existencia de anomalías métricas, gramaticales y semánticas en el texto de 1633 que se corrigen a la luz de los versos que tiene de más el de 1634.<sup>(23)</sup>

5. Los segmentos del texto de 1633 que están ausentes o modificados en el de 1634 presentan características que no empachan a los usos constatados en Alarcón.

Aunque de menor extensión y transcendencia, también en *Mudarse por mejorarse* se aprecian vestigios de que el texto conocido de la primera versión se ha visto disminuido en algunos de sus versos con independencia de la voluntad del autor. Son tres las tiradas ausentes en relación con la *Primera parte*, amén de algunos versos sueltos más, que suponen claros errores. El grupo menor (421-424) cabe dentro de las pautas de corrección alarconiana: es aclaratoria y breve. La primera de los dos tiradas extensas (377-392) contiene, en sus cuatro redondillas, un discurso de retórica y culta factura. El segundo es un pasaje de 35 versos (502-536), donde el gracioso habla del éxito comercial de lo fácil y vulgar en los teatros frente a lo inteligente y esmerado. En el primer caso, no es sencillo explicar la necesidad que tuvo Alarcón de incorporar dieciséis versos en absoluto pertinentes para el planteamiento dramático ni para el perfil de los personajes. En el segundo, desde luego, tampoco se justifica bien el sentido de incluir en 1628 alusiones concretas a gente de teatro más cercanas al tiempo de la escritura inicial de la pieza.<sup>(24)</sup> Creo que es más fácil razonar la ausencia de ambos grupos en el texto recibido de la primera versión pensando que se produjo en algún punto de la transmisión de ésta, a manos de algún hombre de teatro a quien las palabras un tanto opacas y sin mayor pertinencia dramática en la primera tirada, y las críticas contra el público de los corrales, en la segunda, le parecieron inoportunas.

Menos muestras de este tipo de operación se aprecian en *El examen de maridos*. Los versos 371-374, ausentes en el impreso de 1633, pudieran haber estado ya en el original de la comedia: eso parece indicar el que más adelante se aluda a su contenido (712). La mención un tanto oscura de «la usanza de Valencia» pudo inducir a su prescindencia. Por otra parte, la colocación que da la edición de 1633 a los versos 2020-2022 es claramente errónea. Las tres

redondillas que ocupan los versos 2498-2509 contienen donaires del gracioso que no explican el interés que pudo tener Alarcón en incluirlas en su revisión final para el texto de 1634. Además, su ausencia en 1633 perjudica la métrica, al hacer que colinden dos rimas iguales de redondillas diferentes.

Por último, en *Las paredes oyen* existe un único vestigio del fenómeno que contemplamos: una de las dos redondillas que no se muestran en el manuscrito (1957-1960) más parece producto del descuido del copista que de la actitud correctora del poeta editor.

### 3. ATRIBUTOS DE LAS VARIANTES DE AUTOR.

Éstas son las cifras de las variantes de autor, por lo que se refiere a las operaciones de suma o resta de versos, que, como se apuntó, son las que adquieren mayor sentido para nuestros fines:

*Mudarse por mejorarse*: El texto de la *Primera parte* (1628) tiene 58 versos que no aparecen en la edición de 1679, correspondientes a cinco pasajes (377-392: 16; 421-424: 4; 502-536: 35; 2298-2299: 2; 2370: 1), y carece de 112 que sí están en ésta, distribuidos en 11 lugares distintos (tras los versos 264: 6; 436: 4; 828: 4; 1000: 4; 1605: 24; 1761: 44; 2147: 4; 2531: 4; 2557: 10; 2597: 4; 2833: 4). Hay, además, pequeños fragmentos de prosa omitidos en los textos de las cartas que se leen tras los versos 2063 y 2367.

*Las paredes oyen*: El texto de 1628 incorpora ocho versos que no se encuentran en el manuscrito de la primera versión, correspondientes a dos pasajes (1957-1960: 4; 2955-2958: 4<sup>(25)</sup>) y omite 109 de un total de doce pasajes (después de los versos 28: 4; 763: 4; 1021: 4; 1916: 4; 2244: 31; 2340: 24; 2508: 20; 2820: 4; 2828: 4; 2834: 2; 2846: 4; 2958: 4)

*Ganar amigos*: Más arriba ha quedado expuesta la teoría de que la primera versión habría perdido versos en algún momento de su transmisión, por causas ajenas al autor. La comedia de 1634 incluye 476 versos ausentes en la edición de 1633, repartidos en 48 grupos (245-252: 8; 351-358: 8; 371-376: 6; 395-408: 14; 422-426: 5; 431-438: 8; 455-458: 4; 475-478: 4; 483-506: 24; 511-514: 4; 524-531: 8; 535-538: 4; 549-550: 2; 577-580: 4; 659-666: 8; 993-1001: 9; 1047-1066: 20; 1087-1102: 16; 1139-1158: 20; 1249-1260: 12; 1293-1302: 10; 1305-1307: 3; 1487-1528: 42; 1531-1532: 2; 1791-1822: 32; 1863-1864: 2; 1882-1888: 5; 1945-1948: 4; 1969-1984: 16; 2001-2013: 14; 2019-2024: 6; 2031-2036: 6; 2067-2072: 6; 2085-2090: 6; 2097-2098: 2; 2129-2132: 4; 2209-2212: 4; 2245-2264: 20; 2313-2324: 12; 2369-2380: 12; 2593-2596: 4; 2633-2656: 24; 2669-2674: 6; 2689-2690: 2; 2713-2724: 12; 2753-2756: 4; 2781-2808: 28; 2829-2832: 4), y carece de 53 versos presentes en ésta, distribuidos en seis puntos (después de los versos 52: 16; 1900: 15; 1968: 4; 2196: 12; 2844: 4; 2850: 2).

*La verdad sospechosa*: El texto de la *Segunda parte* incorpora 8 versos no presentes en la edición de 1630 en dos momentos diferentes de la comedia (1149-1152: 4; 2048-2051: 4), y omite 50, distribuidos en nueve puntos (tras los versos 36: 4; 180: 4; 188: 4; 316: 4; 324: 4; 352: 4; 975: 20; 1072: 4; 1743:4).

*El examen de maridos*: La edición de 1634 incluye 86 versos ausentes en la de 1633, repartidos en nueve pasajes (371-374: 4; 1800: 1; 1878-1879: 2; 1881-1884: 4; 1893-1894: 2;



1923-1926: 4; 2498-2509: 12; 2902-2903: 2; 2955-3009: 55<sup>(26)</sup>) y omite 66 de los que en ésta constan, correspondientes a diez momentos (después de los versos 212: 2; 286: 2; 642: 8; 1756: 4; 1790: 2; 1799: 1; 1911: 14; 2142: 4; 2330: 1; 2954: 28).<sup>(27)</sup>

Como bien expresan las cifras, el procedimiento corrector fundamental de la versión avalada por el escritor consiste en la eliminación de versos. En mucho menor medida se da la adición de nuevos.

La segunda característica a resaltar es que los cambios no implican segmentos extensos de las piezas. La manipulación más amplia la encontramos en el final de *El examen de maridos*, donde 55 versos nuevos suplen los 28 de la primera versión, con interesantes repercusiones en el contenido, que más adelante se contemplarán. Por lo que a la métrica se refiere, las correcciones afectan normalmente a estrofas enteras o, en el caso del romance, a un número par de versos. Desde el punto de vista de la estructura dramática, tan solo en dos ocasiones se anula una escena completa, y en ambas es muy breve y secundaria. En los demás casos, suele corresponder a una porción del parlamento de un personaje o, más raramente, de un diálogo entre varios.

#### 4. LAS INTENCIONES DE LAS VARIANTES DE AUTOR.

Es el momento ya de dejar la «física» de las enmiendas para asomarnos a su sentido.

Las cinco obras estudiadas presentan un discreto número de variantes que afectan a secciones cortas —una, dos, tres palabras— y que modifican tenuemente el sentido de la oración donde se incluyen, aportando una mayor precisión semántica, por lo general. A veces, los cambios son meramente estilísticos y los segmentos suplantadores son sinónimos, si bien consiguen eliminar cacofonías o pautar ritmos. Como quedó dicho, no nos ocuparemos de ellas, por razones de espacio y concreción, para centrarnos en las variantes que implican adición o resta de versos.<sup>(28)</sup>

Un número significativo de las supresiones buscan asear estilísticamente el discurso. De los diferentes parlamentos desaparecen algunos grupos que contienen inconveniencias léxicas (*La verdad sospechosa*: 1072) o métricas (*Mudarse por mejorarse*: 1450), ideas inadecuadas, por sí mismas (*Las paredes oyen*: 2820) o por romper el flujo lógico del razonamiento (*Mudarse por mejorarse*: 1000; *Las paredes oyen*: 2828; *El examen de maridos*: 286). La huida de la prolijidad y de la redundancia parece descollar como principal factor de este tipo de podas estilísticas (*Mudarse por mejorarse*: 2063, 2147, 2367; *Las paredes oyen*: 28, 2846; *Ganar amigos*: 2844; *La verdad sospechosa*: 36, 180, 1743; *El examen de maridos*: 212, 1756). Piénsese que la lectura no precisa de las reiteraciones en la misma medida que la representación, al permitir avanzar y retroceder sobre el discurso, y al estar su recepción mucho menos expuesta a interferencias.

Un buen testimonio de este tipo afanes depuradores lo tenemos en el famoso pasaje de *La verdad sospechosa* en que Tristán da cuenta a don García de los variados tipos de mujeres que se encuentran en la Corte, comparándolas con diferentes astros (293-364). A parlamento tan brillante y equilibrado en ritmo y tono se ha llegado tras eliminar tres redondillas de distintos puntos, para reducir a igual número de versos el tratamiento de cada grupo (316,

324), afeitar excrecencias moralizantes de la pintura jocosa (316), subsanar recurrencias léxicas y prescindir de oscuridades (352).

La huida de la prolijidad, aliada a un sentido cada vez más depurado de lo teatral, incitaría a excluir algunos versos de los finales de escena para propiciar un corte más efectista en *Mudarse por mejorarse* (264, 828) y en *Ganar amigos* (1968). Otras supresiones parecen haberse producido para una mejor conducción de la acción dramática, evitando adelantar informaciones que puedan perjudicar el efecto de escenas posteriores en el espectador; son los casos de *Mudarse por mejorarse* (2531, 2597, 2833) y *El examen de maridos* (642, 2142).

Con planteamientos dramáticos, pero no exclusivamente, tiene que ver la más extensa y esforzada de las correcciones conocidas. Los últimos 28 versos de la primera versión de *El examen de maridos* son reemplazados por otros 55 que modifican drásticamente diversos aspectos. Son evidentes aquí las deficiencias del apresuradísimo primer final, reflejo excesivo de la rapidez exigida por la fórmula de la Comedia Nueva -recuérdense los versos del *Arte nuevo* (235-39)-, en atención a la impaciencia del espectador. La diferente actitud del lector y una mayor madurez artística de Alarcón le mueven a ingeniar para su edición de 1634 un final más acorde con las excelencias que la pieza posee en sus distintos niveles. Es el momento ahora de rematar el debate entre los dos pretendientes finales con la misma agudeza dialéctica esgrimida a lo largo del mismo, de aclarar puntos tan importantes de la trama como la verdad de los defectos del Marqués, de resaltar como sustancia de la comedia el poder de la amistad. Asimismo, del nuevo final desaparece lo relativo a la propuesta de boda del gracioso Ocho con Mencía, una muestra más del afán de Alarcón por desautomatizar los convencionalismos de la fórmula dramática vigente, que se acentúa en las muestras últimas de su producción. Pero quizá la corrección más trascendental estribe en el silenciamiento de los versos postreros de la versión primitiva:

Y el examen  
da fin, y a las damas ruego  
miren antes de casarse  
lo que después no hay remedio.

Sin duda, Alarcón debió de darse cuenta de que esta moraleja, cuya presencia es también tan convencional, contradice en lo profundo el sentido de una fábula dramática que, a la postre, quiere demostrar la fuerza del amor, por encima de cualquier otro factor que pueda ser objeto de frío examen.

En lo que a personajes se refiere, el más afectado suele ser el gracioso. Alarcón, como participe bien integrado de la empresa teatral barroca, conoce la imprescindible función que los pasajes dedicados al donaire tienen en los escenarios. Sin embargo, cree oportuno moderar este registro del humor con vistas al lector calmado. Es el caso, ya visto, del parlamento del gracioso Redondo en *Mudarse por mejorarse* donde compara la mudanza de las mujeres con el juego de bolos, contemplado con ese prisma de reducción al absurdo de modas y usos contemporáneos tan descaradamente alarconiano (1761). Estrechamente cercano a este pasaje se encuentra otro de los suprimidos en *Las paredes oyen*: la volubilidad de la mujer es tratada por el gracioso Beltrán en parangón con los cambios de moda en maquillajes y ropas (2508). Más pertenencias de la gracia requisadas en las correcciones hay en *Las paredes oyen*

(763, 1916, 2244 y 2256) y en *Ganar amigos* (52).

Las dos únicas escenas eliminadas íntegramente, a las que hemos aludido con anterioridad, se encuentran en *Mudarse por mejorarse* (2557) y en *Ganar amigos* (1900). Ambas parecen explicar su caída en la versión última por razón de su sustancia eminentemente escénica. Son pasajes de un humor un tanto grueso y bufonesco, necesitados del movimiento, del gesto y de la prosodia que la lectura no puede proporcionarles.

Asimismo, la consideración de diferencias en los receptores es la causante del trueque de la redondilla final del manuscrito de *Las paredes oyen*

Y pues que los daños ven  
de los necios maldicientes  
sacratísimos oyentes,  
desta comedia hablar bien.

por esta otra de la edición de 1628, en que la gracia metateatral cede su puesto a la moraleja:

Y pues este ejemplo ven,  
suplico a vuestas mercedes  
miren que oyen las paredes  
y, a toda ley, hablar bien.

(2955-58)

En relación con el donaire y los finales, es reseñable la propensión del escritor a reducir la presencia del gracioso o a ponerle serio. Ya ha quedado apuntado lo que ocurre sobre la tópica boda del personaje en el final de *El examen de maridos*. Se aprecia también con claridad en *Ganar amigos*, donde se suprimen dos versos (2850) y se modifican drásticamente cuatro (2865-68).

Un aspecto notable que asoma al estudiar las rectificaciones es el interés del escritor por la caracterización de los personajes. Como se sabe, es ésta una faceta insistentemente puesta de relieve en diferentes estudios, llegándose a presentar a Alarcón como creador de la *comedia de caracteres*. Obviamente, tal afirmación no puede hacerse sin muchas matizaciones y salvedades. Sin embargo, parece indiscutible que en nuestro autor existe una mayor preocupación por hacer gravitar su dramaturgia sobre las características físicas y psicológicas de sus personajes, que la que manifestaron sus contemporáneos. Este afán por la caracterización también implica a las enmiendas. Así, en la versión final algunas *dramatis personae* callarán cosas que el creador ha debido de considerar que perjudicaban a su consistencia y coherencia como tales. Lo que nos da pie para pensar en una progresiva preocupación por este componente fundamental de su teatro.

En *Mudarse por mejorarse*, podría haberse silenciado una redondilla (436) para no dar una imagen de Leonor como persona fría y calculadora. Pero los ejemplos más claros pueden localizarse en *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*. El de la primera es bien relevante: al rematar la escena en que don Mendo habla mal de doña Ana ante el Duque para impedir que éste se sienta atraído por ella, de la boca de don Juan se tacha una redondilla (1021), a recitar en aparte, que contradice seriamente esa imagen de hombre bondadoso y desinteresado que consagra la versión de 1628. Las alabanzas a doña Ana no habrían sido dictadas por

su amor, sino por su envidia y sus deseos de venganza:

Para tenella segura  
dice mal della don Mendo,  
y alabándola pretendo  
vengarme de su ventura.

Más adelante, se le suprimirán otros dos versos a don Juan poco adecuados para la estructura mental que se le ha conferido (2834).

En *La verdad sospechosa* se anulan veinte versos de la boca de Jacinta, en la escena en que acepta a don García por marido, ya que don Juan, al que profesa su amor, no acaba de obtener el hábito de la orden militar de Calatrava que le haría digno de su mano (975). En dichos versos el personaje se queja de la «dura sujeción» que le impone su calidad de mujer principal y le obliga a rechazar el amor en aras de su opinión. Para Arthur L. Owen, el pasaje se suprime porque proporciona un fognazo de idealismo a quien no es más que una oportunista.<sup>(29)</sup> Yo me atrevería a apuntar dos razones, en cierta manera contrarias a ésta: las cuatro quintillas en cuestión, con su queja contra el «fuerte, insufrible fuero» que obliga a los individuos a preferir «injustamente» «lo vano», el qué dirán, a «lo verdadero», el amor,<sup>(30)</sup> en boca de Jacinta sueñan a hueco, quedan desvirtuadas, al tiempo que tintan de hipocresía y cinismo a un personaje que Alarcón parece preferir que se mueva por espacios de inconsciente ligereza.

Han asomado ya los aspectos extraliterarios e ideológicos. Efectivamente, razones que no parecen tener que ver con el planteamiento dramático le aconsejan mudar algunos de sus juicios sobre los valores individuales y sociales, sobre las personas y los grupos.

En *El examen de maridos* se han omitido dos versos de la escena en que Beltrán y doña Inés pasan revista a los memoriales de los distintos pretendientes (1790): el primero apunta una cualidad del caballero de Galicia Juan de Vivero, que merece un rápido y picante comentario de la segunda:

...  
hombre de pecho sencillo.  
Inés No es poco siendo gallego.

Por lo que respecta a personas, de sobra es conocido que Alarcón utilizó su teatro en las no pocas diatribas que mantenía con contemporáneos varios, normalmente pertenecientes a la república literaria. Algunos llegan a transmutarse en personajes de sus piezas. En *El examen de maridos* desaparecen catorce versos (1912) de resonancias lazarillescas, que, si en la comedia hacen referencia al pretendiente Marcos de Herrera y a hidalgos de «montañés abolengo», a buen seguro que también tenían objetivos de carne y hueso en la vida real:

Beltrán, títulos de Italia  
son moneda de otro reino,  
y no quiero yo marido  
que ande con los caballeros  
de España sobre llamarle

señoría, siempre a pleito.  
Voluntarias señorías  
son forzosos sentimientos,  
que hay hidalgo presumido,  
de montañés abolengo,  
que por dalles a los tales  
con la merced, por momentos  
se les hará enconadizo.

Algunos cambios es posible achacarlos a móviles ideológicos. Nuevamente incidimos en un punto destacado en la valoración del dramaturgo, según el cual el teatro de Alarcón estaría empapado de un «sentimiento democrático»,<sup>(31)</sup> contrario a los derechos heredados, contestador del concepto de honor que mueve a sus contemporáneos españoles. Tal aserto, que tiene su principal bastión en las archiconocidas palabras que dirige don Beltrán a su hijo en *La verdad sospechosa*, encuentra serias cortapisas en bastantes momentos de sus comedias. Uno bien conocido lo constituyen las razones que aduce doña Ana a su criada Celia, en la tercera jornada de *Las paredes oyen*, para haber despedido airadamente a Beltrán: la existencia de inviolables barreras entre nobles y plebeyos. En la versión manuscrita, que ahora no es dado conocer, esta idea es recreada con mucha mayor amplitud e intensidad en 24 versos (2340) que se harán desaparecer en la *Parte primera*:

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,  
dios de la tierra un señor,  
nunca el hombre bajo alcanza  
para ofenderle razón,

sin que a cuantos nobles son  
les obligue la venganza;

Si es cierto que un pasaje como éste puede servir de argumento complementario a quienes han intentado desmitificar ese concepto alarconiano del honor al que aludíamos,<sup>(32)</sup> su desaparición en el impreso de 1628 también puede dar idea de una modificación en la postura del dramaturgo.

Otro caso en que se amputa una expresión de ideología aristocratizante se encuentra en una tirada de cuatro redondillas (1605) de *Mudarse por mejorarse*. En su supresión debieron de confluír distintas razones, además de la apuntada. El Marqués habla con Ricardo sobre lo importante que es tener un buen criado. De ahí pasa a hablar de privados, de pretendientes, y uno sospecha que hay mucha vida concreta y atañedora al escritor, digna de ser escudriñada, en los versos finales:

Prométote que si fuese  
monarca del mundo todo,  
y noticia de algún modo  
de un hombre sabio tuviese.

que no aguardara a que dél  
quisieran los memoriales  
volar mis altos umbrales  
en sus alas de papel.

Entiéndase, si tuviera  
el tal sujeto eminente  
la calidad suficiente  
para llegar a mi esfera.

Que hombre vil, conforme a ley,  
por más insigne que sea,  
sin razón verse desea  
en la presencia del rey.

Otra de las notas relevantes sobre las que han insistido diferentes estudios del teatro alarconiano es su carácter moral. A la hora de tratarla es obligado mencionar *La verdad sospechosa*, cuya finalidad ética habría sido reprender el vicio de la mentira. El sentido de tan celebrada comedia es harto problemático, porque lo es la correspondencia de las mentiras o fabulaciones de su protagonista con el castigo que al final merecen. Con esta cuestión podría tener que ver el silenciamiento para la versión definitiva de una de las redondillas que pronuncia el afligido padre del mentiroso (188), donde la mentira juvenil es tratada con benevolencia.<sup>(33)</sup> Contrapone don Beltrán las mentiras de la Salamanca estudiantil a las del Madrid cortesano:

Y más, que si bien se mira,  
el daño aquí es diferente;  
que allá, si es niño el que miente,  
niña será la mentira.

La atención cuidadosa a estas correcciones puede alumbrar aspectos singulares. Es el caso que refiero para terminar, aunque rompa el criterio seguido hasta aquí de atender sólo a las operaciones de suma y resta de versos. Tiene que ver –si es cierta mi teoría– con la gran creación alarcóniana del *Don Domingo de Don Blas*. Una enmienda, en apariencia inocente, de *El examen de maridos* permitiría formular una propuesta sobre la fecha de composición de esta comedia, considerada como el canto de cisne del teatro de Alarcón. Su *terminus a quo* parece situarse en 1623: en la primera jornada se alude al uso de la golilla, que una pragmática de dicho año regula.<sup>(34)</sup> El *terminus ad quem* es más sólido: a mediados de 1635 ve la luz *La doncella de Labor* de Juan Pérez de Montalbán, dentro del *Primer tomo* de sus comedias (Madrid, Imp. del Reino-A. Pérez), en la que se alude a nuestro extravagante protagonista.<sup>35</sup> En mi primer acercamiento a la pieza, una serie de aspectos me hacían arrimar la fecha de composición lo más estrechamente posible a 1635.<sup>(36)</sup> Hoy pienso que este tope final hay que adelantarlo: *Don Domingo de Don Blas* parece estar ya escrita antes de abril de 1633, fecha más antigua que se apunta en los preliminares de la *Parte segunda* de Alarcón. Tal propuesta se deduciría del cotejo del texto de *El examen de maridos* que aquí se incluye con el de la *Parte Veinte y cuatro de las Comedias del Fénix de España*. En esta primera versión, al final del segundo acto, cuando doña Inés y Beltrán pasan revista a los memoriales presentados por los distintos pretendientes, exclama la protagonista nada más escuchar el nombre de don Marcos de Herrera:

Borrado luego;  
 que don Marcos, don Pascual,  
 don Domingo, don Tadeo,  
 don Simón, don Gil, don Blas,  
 que sólo oírlos da miedo,  
 ¿cómo serán si los nombres  
 se parecen a sus dueños?

(1906-12)

Versos que aparecen transmutados en 1634 de esta guisa:

Borrado 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?

¿Cuál es la diferencia? Mínima, pero pienso que bien expresiva: de la primera relación de nombres «amedrentadores» han caído únicamente dos: don Domingo y don Blas –así, también con el ostentoso «don» antepuesto–; y se han sustituido por otros dos. La razón verdadera de tal cambio siempre se nos escapará –porque inescrutables son los designios del creador literario–, pero la más verosímil apunta a que Alarcón ha querido dejar al margen de la relación ridícula los nombres de su genial criatura. Lo que seguramente nos da también una

nueva muestra de la atracción que por ella sintió su creador.

En la conclusión de este recorrido por los móviles de las variantes de autor alarconianas, cabe destacar que en ningún caso las rectificaciones producen un cambio sustantivo en la semántica global de las obras afectadas. Suponen matizaciones, retoques, que –eso sí– suelen revelarse muy interesantes y significativos. Porque si es cierto que en el «cuidado» corrector Alarcón no debió de gastar demasiado tiempo -ni son muchas las enmiendas, ni suponen, normalmente, la invención de versos nuevos-, desde luego, no escatimó intención.



## NOTAS

- 1.-No son muchos los dramaturgos barrocos que se preocupan de la edición de sus textos. La autoridad de las partes con comedias de Lope. Calderón o Moreto deja bastante que desear, por lo general. De la mayoría de los autores, incluyendo algunos de las primeras filas, no se hizo ninguna recopilación de sus textos, ni por parte de los interesados ni de sus allegados. Son los casos de Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara o Belmonte Bermúdez.
- 2.-*Parte primera de las comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Juan González-Alonso Pérez, 1628. *Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634.
- 3.-Es el caso de *No hay mal que por bien no venga*, que, a pesar de contar entre las manifestaciones señeras de la dramaturgia alarconiana, no dispone aún de una edición crítica que fije su texto a partir de los tres testimonios básicos hoy conocidos, ninguno de los cuales, amén de otras deficiencias, recoge la totalidad de los versos de la comedia.
- 4.-D. *Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871. A la vista del manuscrito supuestamente autógrafo de *Las paredes oyen*, del que más adelante nos ocuparemos, dice el erudito que «demuestra el acierto con que Alarcón retocaba sus obras (p. 257).» En lo que alcanzo, el único ensayo específico sobre el particular es el que A. L. Owen dedicó a la más conocida de las comedias de Alarcón: «*La verdad sospechosa* in the editions of 1630 and 1634», *Hispania*, VIII (1925), pp. 85-97.
- 5.-Valgan como testimonio las palabras de Alfonso Reyes en la «Introducción» a las *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón* (edición, prólogo y notas de A. Millares Carlo, Vol. I, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1977, pp. 9-19): «Donde todos eran improvisadores, él era lento, paciente, de mucha conciencia artística; donde todos saltan al paso a fuerza de ingenio y aun dejando todo a medio hacer, Alarcón procuraba ceñirse a las necesidades internas de su asunto, y no daba paz a la mano hasta lograr esa tersura maravillosa que hace de sus versos, aun sin ser musicales o líricos, un deleite del entendimiento y un ejemplo de perfección en sus comedias centrales (p. 14).» Recuérdese también la valoración que le merece a F. Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)* (4ª ed., Madrid, Cátedra, 1981): «En él domina la preocupación por la obra bien hecha. Su voluntad de estilo le lleva a corregir, pulir, cuidar la pieza teatral (p. 187).»
- 6.-Para el caso de *La verdad sospechosa*, ver A. L. Owen (art. cit.), quien asume esta condición sin entretenerse en aducir argumentos probatorios. Para el de *Las paredes oyen*, ver G. Vega García-Luengos, «Un secreto desvelado: lo que las paredes oyeron en el supuesto autógrafo de la comedia alarconiana», *Literatura Mexicana*, IV, *Homenaje a Othón Arróniz* [en prensa].
- 7.-Por el prólogo de la *Parte segunda*, sabemos que el propio Alarcón era consciente de la existencia de ediciones previas de al menos dos de ellas: *La verdad sospechosa* y *El examen de maridos*.
- 8.-Las citas se harán por A. Millares Carlo, ed. cit.
- 9.-La atribución a Alarcón del texto alternativo puede apoyarse también en indicios tan peculiares como los

que se muestran en los versos 1906-1912 de *El examen de maridos*, a considerar en el tramo final del trabajo: ¿quién sino él pudo estar interesado en el trueque de nombres propios que ahí se produce?

- 10.—Ver el decisivo artículo de J. Moll: «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), pp. 97-103. El mismo estudioso se ha ocupado de las repercusiones teatrales: «De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Ed. Castalia, t. III, 1992, pp. 199-211. La incidencia de tal medida sobre distintos aspectos de la evolución de la dramaturgia y de la literatura de la época son importantes, a pesar de que hasta ahora no se le haya prestado demasiada atención. A ella se debe, por ejemplo, la interrupción de la publicación de las partes de Lope entre la XX (1625) y la XXI (1635), o el surgimiento de la importante colección conocida como de *Diferentes autores*, uno de los nervios centrales de la difusión de textos dramáticos en la etapa más floreciente de la Comedia (ver M. G. Profeti: *La Collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1988). Para otros posibles efectos en lo literario, véase J. Moll, «Por qué escribió Lope *La Dorotea* (contribución de la historia del libro a la historia literaria)», 1616, II (1979), pp. 7-11. Por lo que se refiere a la novela, A. Cayuela ofrece un excelente panorama y análisis en «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*, XXIX-2 (1993), pp. 51-76.
- 11.—«De la continuación de las partes...» cit., p. 199.
- 12.—No es el único que lo hace: semejante proceder en defensa de la propiedad intelectual había esgrimido Pérez de Montalbán dos años antes en el prólogo del *Para todos*: «Pongo aquí quatro comedias mías, sólo para dar a entender que las que se han impresso hasta a quí sin mi orden son falsas, mentirosas, supuestas y adulteradas...» (En J. Moll, «De la continuación de las partes...» cit., p. 200).
- 13.—«Cualquiera que tú seas, o mal contento o bien intencionado, sabe que las ocho comedias de mi primera parte y las doce de esta segunda son todas mías, aunque algunas han sido plumas de otras cornejas, como son *El Tejedor de Segovia*, *La verdad sospechosa*, *Examen de maridos*, y otras que andan impresas por de otros dueños: culpa de los impresores, que les dan las que les parece, no de los autores a quien las han atribuido, cuyo mayor descuido luce más que mi mayor cuidado; y así he querido declarar esto, más por su honra que por la mía...» (A. Millares Carlo, ed. cit., I, p. 61). La atribución a Alarcón de los tres textos de dicha parte no ofrece dudas. Los testimonios a su favor —tanto de crítica interna como de historia externa— son sólidos. Para mayor redundancia ofrezco uno más de los extrínsecos, dotado, eso sí, de una contundente fuerza probatoria. A la luz del mencionado acuerdo del Consejo de Castilla de 1625, podemos entender por qué Alarcón publicó en Barcelona y no en Madrid el segundo volumen de sus obras, sin recurrir a explicaciones económicas o de otro tipo, como han apuntado algunos de sus estudiosos. Esto ocurre en 1634, el mismo año en que se levanta la suspensión. El autor, de inmediato, debió de solicitar licencia para que el libro pudiera venderse en Castilla. En la Biblioteca de la Accademia dei Lincei de Roma se custodia un ejemplar de distinta emisión al resto de los conocidos, en el que se ha añadido una hoja con la tasa y una segunda aprobación, firmada el 9 de agosto de 1634 por el mismísimo Lope de Vega Carpio (ver M. G. Profeti, «Un fondo di commedie spagnole alla Biblioteca della Accademia dei Lincei», *Cuadernos Bibliográficos*, 38 (1979), p. 7). Esto disipa cualquier vestigio de duda sobre su posible implicación en las tres comedias que se le arrimaron pocos años antes.
- 14.—Nuestra comedia ocupa el quinto lugar (f. 88v-110r). Una descripción pormenorizada de la edición puede verse en M. G. Profeti, *La Collezione...* cit., pp. 28-34. En el índice de los preliminares del volumen consta: «*La Verdad Sospechosa, y por otro título, el Mentiroso*».
- 15.—Ocupan los puestos tercero (f. 41v-62r) y undécimo (f. 201r-218r), respectivamente. Ver M. G. Profeti, *La Collezione...* cit., pp. 40-45.
- 16.—A. Millares Carlo (ed. cit., II, pp. 270-73) incorpora erróneamente a sus noticias bibliográficas la referencia de la *Veintidós parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio* (Madrid, Viuda de Juan González-Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges, 1635), que, en realidad, incluye la comedia auténtica de Lope de dicho título.

- 17.—De estas sueltas da pormenorizada noticia M. G. Profeti en *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*. Verona, Univ. degli Studi di Padova, 1976. pp. 448-453.
- 18.—Ocupa el cuarto lugar del volumen (pp. 103-181 [i. e. 138]). Ver Profeti, *La Collezione...* cit., pp. 119-123.
- 19.—Ver E. Cotarelo, «Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704», *Boletín de la Real Academia Española*, 19 (1932), pp. 176-80.
- 20.—Ed. cit., I, pp. 1018-19. El editor maneja el impreso de 1679, al no haber podido hacerse con el de 1646, que conoce por las referencias que hiciera Adalbert Hämel al ejemplar de la Biblioteca del Estado de Berlín («Beitrag zur Geschichte und Bibliographie des Spanischen Dramas», *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, t. I, Madrid, 1925, pp. 571-75). Piensa A. Millares Carlo que ambos testimonios tendrían una gran cercanía textual, como, efectivamente, ocurre.
- 21.—El estudio del testimonio y el cotejo de su texto con el de la *Parte primera* pueden verse en mi artículo «Un secreto desvelado...» cit.
- 22.—*La industria y la suerte* (2.930), *Las paredes oyen* (2.958), *El semejante a sí mismo* (2.954), *La cueva de Salamanca* (2.762), *Mudarse por mejorarse* (2.873), *Todo es ventura* (2.810), *El desdichado en fingir* (2.827), *Los empeños de un engaño* (2.771), *El dueño de las estrellas* (2.750), *La amistad castigada* (2.860), *La manganilla de Melilla* (2.881), *La verdad sospechosa* (3.112), *El tejedor de Segovia* (2.933), *Los pechos privilegiados* (2.845), *La prueba de las promesas* (2.743), *La crueldad por el honor* (2.918), *El examen de maridos* (3.009).
- 23.—Algunos casos ilustrativos al respecto pueden localizarse en los siguientes puntos: 431-438: El «las» de «no os las pongo» (439) es deíctico de las «condiciones» que don Fernando menciona en la tirada suprimida. 993-1001: La supresión afecta a la métrica, dejando una redondilla sin uno de los versos centrales. Además, entre lo suprimido está la escueta contestación del rey Pedro ante la petición de perdón para el asesino de don Sancho que le formula su hermano. Ese lacónico «Bien está», ausente en 1633, será recordado en otro momento de la comedia por el gracioso Encinas a don Fernando (1371) ¿Cómo explicar que tan efectista expresión, que el dramaturgo considera digna de conmemorarse, no fuera incluida en la escenificación del episodio en que se pronunció? 1087-1102: La ausencia de estos versos escamotea el momento en que Ricardo comunica al Marqués la relación amorosa que mantuvieron doña Flor y don Fernando. Más adelante, se aludirá al conocimiento que el Marqués tiene de ella (2453), sin que en ninguna otra ocasión entre ambos puntos se haya vuelto a tratar del asunto. 1139-1158: Con la supresión del fragmento se anula el lugar en que don Diego le dice al Marqués que conoce su relación amorosa con doña Flor. Lo que da sentido al reconocimiento de tal «culpa» por parte del amante versos más tarde (1164 y 1183). 1249-1260: Sin estos versos se resiente la gracia de Encinas. 1487-1528: Con la ausencia de este segmento no se justifica la retahíla de insultos que profiere Fernando a partir del 1529, ni que afirme que ha venido a «decirte sola a ti tus infamias, tus mentiras, mudanzas y liviandades», porque, suprimido este pasaje, se va sin decirlos. 2001-2013: La supresión tiene consecuencias métricas en la tirada resultante. 2245-2265: Con estos versos se esfuma una de las recurrencias del teatro de Alarcón: el gracioso lima las barreras que hay entre amos y criados. Si, en principio, la relevancia del pasaje no obliga a pensar que estuviera en la comedia desde el principio -pudo ser añadido en 1634-, sí que aconseja tenerle en cuenta el sentido de los versos subsiguientes y, sobre todo, el de los que pronuncia Encinas como remate de la escena (2269-2272). 2313-2324: Contienen información importante: Inés dice a Fernando que es el Marqués el que «abrasa de amor» a Flor. A ello se referirá el susodicho Fernando en un breve monólogo, un poco después (2334-2337), y más adelante en un diálogo ante la propia Flor (2425-2427). 2369-2380: Se mencionan las órdenes que el Rey da al Secretario acerca del Marqués, a las que se alude más adelante (2553). 2633-2656: Don Pedro ofrece al Marqués la huida a otro reino, lo que éste rechazará después explícitamente (2663). 2689-2690: En estos versos se hace referencia a «los ministros», que son, obviamente, el sujeto de «¿qué tardan?» (2691), tal como indica la concordancia, y no el «verdugo» (2685).
- 24.—A. Castro Leal fecha la comedia entre 1617 y 1618 (*Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, México,

- Cuadernos Americanos, 1943, p. 129). C. Bruerton propone, con interrogante, el año 1618 (ver A. Millares Carlo, ed. cit., I, p. 29). En el verso 512 se alude a un tal Jarava, que no queda más remedio que identificar, como hizo A. Castro Leal (op. cit., p. 134) con Juan de Jarava, el que fuera empresario de los teatros de Madrid en distintos momentos de 1613, 1614 y 1615.
- 25.—Esta redondilla final sustituye íntegramente a la de la primera versión.
- 26.—Ambas versiones presentan finales diferentes.
- 27.—En tres puntos ambas versiones difieren en la colocación de sendos grupos de versos: 419-26, 1047-50 y 2020-22.
- 28.—Aunque traicione este presupuesto, merece la pena mencionar un caso en que el afán corrector de estilo le lleva a Alarcón a modificar el título de una de sus comedias: *Mudarse por mejorarse*. Todos los indicios señalan que esta obra comenzó llamándose *Por mejoría*, tal como se muestra en el impreso de 1646. Esta expresión aparece en diferentes momentos a lo largo del texto y, sobre todo, en ese verso final tantas veces reservado para que las comedias se autodenominen. El interés en trocar la expresión del título repercute en otros momentos dentro de la pieza (259, 2721). Nuestro dramaturgo no es el único al que el reducido título le parece «mejorable»: ya se ha visto cómo la edición de 1679, que reproduce el texto de la primera versión, la titula *Dejar dicha por más dicha*.
- 29.—Art. cit., p. 92.
- 30.—La prioridad de tal deber sobre el amor asoma también en una de las redondillas suprimidas de *El examen de maridos* (642).
- 31.—El sintagma es del título de un clásico en la bibliografía sobre el autor: C. O. Brenes, *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1960.
- 32.—Ver M. Frenk (ed.), J. Ruiz de Alarcón, *Comedias*, Biblioteca Ayacucho, 1982, p. XXIII.
- 33.—Pienso que ésta es la razón de su caída, y no otra que tenga que ver con la transición del caso de don García a don Rodrigo Calderón, como opina A. L. Owen (art. cit., pp. 89-90).
- 34.—Ver L. Fernández-Guerra, op. cit., pp. 408-416 y A. Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), *No hay mal que por bien no venga. Don Domingo de Don Blas*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1916, pp. XIII-XIV.
- 35.—Ver J. A. van Praag «Don Domingo de Don Blas», *Revista de Filología Española*, 22 (1935), p. 66. La franja 1623-1625 ha sido propuesta por distintos autores, como Fernández-Guerra, Morley, Castro Leal o Millares Carlo. J. M. Hill y M. N. Harlan dan como probable fecha de composición la de 1632 por «internal evidence», que no explican (*Cuatro comedias*, Nueva York, 1941, p. 187). Como tampoco lo hace Hartzenbusch cuando apunta que fue escrita antes de 1634 (*Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Rivadeneyra, 1852, B. A. E., 20, p. XI).
- 36.—«Alarcón y el sorprendente retorno de Don Domingo de Don Blas. Tesis e hipótesis ante el hallazgo de un comedia perdida», *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1994, pp. 31-36.