

## VARIACIONES FORMALES EN LA REFUNDICIÓN BRETONIANA DE *LAS PAREDES OYEN*, COMEDIA DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN

SIMÓN SAMPEDRO PASCUAL\*

### RESUMEN

El presente estudio aborda las variaciones formales que Bretón de los Herreros lleva a cabo en la refundición de la comedia alarconiana *Las paredes oyen*. La comedia urbana de caracteres de Ruiz de Alarcón interesó al dramaturgo riojano por sus posibilidades de moralismo práctico en un marco de trama amorosa. La reescritura de Bretón se analiza en sus variantes formales. El cotejo inicial de ambas estructuras conduce al análisis de aquellas diferencias referentes a la trama o argumentales.

Palabras clave: Bretón de los Herreros, refundición, Juan Ruiz de Alarcón, comedia barroca.

*The present study addresses the formal variations that Breton de los Herreros carries out in the recasting of the Alarconian comedy Las paredes oyen. The urban comedy of characters by Ruiz de Alarcón interested the playwright from La Rioja for his possibilities of practical moralism in a frame of love plot. Breton's rewrite is analyzed in its formal variants. The initial comparison of both structures leads to the analysis of those differences concerning the plot.*

*Keywords: Bretón de los Herreros, recast, Juan Ruiz de Alarcón, baroque play.*

### INTRODUCCIÓN

Llegado a España en 1600 con veinte años de edad, la característica fundamental del dramaturgo mexicano Juan Ruiz de Alarcón es inaugurar la 'comedia de caracteres', subgénero donde "las acciones de un personaje no se ven en sí mismas, sino en función de cierto modelo moral sugerido por el personaje"<sup>1</sup>; de ese modo, lo estético se subsume en un moralismo práctico.

---

\* Universidad de La Rioja, simon.sampedro@unirioja.es

1. Ruiz de Alarcón, Juan, *Cuatro comedias: Las paredes oyen, La verdad sospechosa, Los pechos privilegiados, Ganar amigos*, estudio, texto y comentarios de Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1978, p. XXVII.

Si bien la mayoría de las comedias de Alarcón se enmarca en el género de la comedia urbana, ese esquema con enredo amoroso y situaciones de capa y espada evoluciona hasta la culminación de la fórmula en comedias de madurez como *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, comedia publicada en Madrid en 1628<sup>2</sup> y de la que constan distintas representaciones.<sup>3</sup>

*Las paredes oyen* es una comedia representativa de nuestro teatro áureo, de ambiente madrileño y con trama original de Alarcón. En ella, se enfrentan dos galanes, Mendo y Juan de Mendoza, por el amor de Ana. Los dos pretendientes son antitéticos: Mendo es rico y de buen aspecto, pero maldiciente, mientras que Juan es pobre y de mala presencia física. Como es habitual en el teatro de Alarcón, el esquema básico de esta comedia radica en el conflicto del pretendiente para superar distintos obstáculos mediante un comportamiento virtuoso. Esa fusión de los aspectos amorosos y morales configura los caracteres principales, acompañados por unos criados tipológicamente más cercanos al consejero que al gracioso. En general, la comedia ejemplifica la dialéctica barroca de la esencia frente a la apariencia, del engaño frente a la verdad, interés frente a la virtud, de la moral frente al egoísmo... Con estos ingredientes Bretón de los Herreros, habituado a refundir comedias de nuestro teatro áureo porque era un “trabajo harto más fácil”<sup>4</sup>, realiza una refundición en cinco actos. Veamos, en primer lugar, cómo estructura formalmente Bretón la comedia heredada.

### ***Las paredes oyen: variaciones estructurales***

RUIZ DE ALARCÓN<sup>5</sup>

ACTO PRIMERO

En Madrid, en Alcalá de Henares y a un cuarto de legua de Alcalá

*Sala en casa de doña Ana, Madrid*

Escena I. Don Juan y Beltrán

Escena II. Don Juan, Beltrán y Celia

Escena III. Don Juan y Beltrán

BRETÓN DE LOS HERREROS

ACTO PRIMERO

*En Madrid y en una quinta inmediata*

*Sala en casa de doña Ana*

Escena I. Don Juan y Beltrán

Escena II. Don Juan, Beltrán y Celia

Escena III. Don Juan y Beltrán

2. *Primera parte de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Relator del Real Consejo de las Indias*, volumen que incluye las siguientes obras: *Los favores del mundo*, *La industria y la suerte*, *Las paredes oyen*, *El semejante a sí mismo*, *La cueva de Salamanca*, *Mudarse por mejorarse*, *Todo es ventura* y *El desdichado en fingir*.

3. Concretamente en la iglesia de la Victoria de Madrid en febrero de 1618 y, en la corte, en junio de 1625. Además, la comedia que nos ocupa estuvo en posesión de distintos representantes. Ver King, Willard F. (1989). *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*. México: El Colegio de México, pp. 231-233. Asimismo, existe una versión manuscrita del siglo XVII, con notables variantes que habría pertenecido a una compañía de comediantes; ver Vega García-Luengos, G. (1993). “Un secreto desvelado: lo que las paredes oyeron en el supuesto autógrafa de la comedia alarconiana”, en *Literatura mexicana*, 4, 2, pp. 363-394.

4. Bretón de los Herreros, M. (1853). *Obras escogidas, I*. París: Baudry, Librería Europea, p. XXI.

5. La edición de Alarcón empleada es Ruiz de Alarcón, *Teatro (La verdad sospechosa / Las paredes oyen)*, Colección Empero, Luis Cayo Pérez Bueno (dir.), CERMI Cinca, Madrid, 2017. Se ha modernizado la grafía.

Escena IV. Don Juan, Beltrán, doña Ana y Celia  
 Escena V. Don Juan y doña Ana  
 Escena VI. Don Juan  
 Escena VII. Don Juan, Beltrán y Celia  
 Escena VIII. Don Juan y Beltrán

*Sala en casa del CONDE, en Madrid*

Escena IX. Conde, don Mendo y Ortiz  
 Escena X. Don Mendo y Leonardo

*Sala, en casa de DOÑA ANA, en Madrid*

Escena XI. Doña Ana y Celia  
 Escena XII. Doña Ana y don Mendo  
 Escena XIII. Doña Ana, don Mendo y Celia  
 Escena XIV. Doña Ana, don Mendo, Celia, Lucrecia y Ortiz  
 Escena XV. Don Mendo, Lucrecia y Ortiz  
 Escena XVI. Don Mendo, Lucrecia, Ortiz y el conde  
 Escena XVII. Lucrecia, Ortiz y el conde

Escena IV. Don Juan, Beltrán, doña Ana y Celia  
 Escena V. Don Juan y doña Ana  
 Escena VI. Don Juan  
 Escena VII. Don Juan, Beltrán y Celia  
 Escena VIII. Doña Ana y Celia

Escena IX. Doña Ana y don Mendo  
 Escena X. Doña Ana, don Mendo y Celia  
 Escena XI. Doña Ana, don Mendo, Celia y Lucrecia  
 Escena XII. Don Mendo y Lucrecia  
 Escena XIII. Don Mendo, Lucrecia y el conde  
 Escena XIV. Lucrecia y el conde

ACTO SEGUNDO

*La calle mayor de Madrid, y en ella la casa de DOÑA ANA* *Es de noche. Decoración de calle*

Escena XVIII. Don Juan y Beltrán  
 Escena XIX. Don Juan, Beltrán, el duque y don Mendo  
 Escena XX. Don Juan, Beltrán, el duque y don Mendo. Salen doña Ana y Celia a la ventana  
 Escena XXI. Don Juan, Beltrán, el duque y don Mendo

Escena I. Don Juan y Beltrán  
 Escena II. Don Juan, Beltrán, el duque, don Mendo y criados  
 Escena III. Don Juan, Beltrán, el duque y don Mendo. Doña Ana y Celia asomadas a un balcón que tendrá celosía  
 Escena IV. Don Juan, Beltrán, el duque y don Mendo

ACTO SEGUNDO

*Habitación del DUQUE en Alcalá de Henares*

Escena I. Duque, don Juan y Beltrán  
 Escena II. Don Juan y Beltrán

*Sala en la casa donde se hospeda DOÑA ANA en Alcalá*

Escena III. Doña Ana y Lucrecia  
 Escena IV. Doña Ana  
 Escena V. Doña Ana y Celia  
 Escena VI. Doña Ana, Celia y el escudero  
 Escena VII. Doña Ana y Celia. El duque y don Juan de cocheros  
 Escena VIII. Doña Ana, Celia, el duque, don Juan, don Mendo y Leonardo  
 Escena IX. Doña Ana, Celia, el duque, don Juan, don Mendo, Leonardo, Lucrecia y Ortiz  
 Escena X. Celia, el duque, don Juan, don Mendo, Leonardo, Lucrecia y Ortiz

ACTO TERCERO

*Sala en la quinta de DOÑA ANA*

Escena I. Don Juan y Beltrán

Escena II. Doña Ana, Lucrecia y Celia

Escena III. Doña Ana y Celia  
 Escena IV. Doña Ana, Celia y Ortiz  
 Escena V. Doña Ana y Celia. El duque y don Juan de cocheros  
 Escena VI. Doña Ana, Celia, el duque, don Juan, don Mendo y Leonardo  
 Escena VII. Doña Ana, Celia, el duque, don Juan, don Mendo, Leonardo y Lucrecia (al paño)

Escena XI. Don Mendo y Leonardo  
 Escena XII. Don Mendo y Leonardo. El duque  
 y don Juan de cocheros  
 Escena XIII. Don Mendo y Leonardo

*Campo inmediato al camino real de Alcalá  
 a Madrid*

Escena XIV. Arrieros y una mujer; después  
 don Mendo y doña Ana, todos dentro  
 Escena XV. Don Mendo, doña Ana, Lucrecia  
 y Leonardo  
 Escena XVI. Don Mendo, doña Ana, Lucrecia,  
 Leonardo. El duque y don Juan de cocheros

ACTO TERCERO

*Sala en casa de DOÑA ANA, en Madrid*

Escena I. Ana, Celia, el duque y Juan  
 Escena II. Ana y Juan  
 Escena III. Juan  
 Escena IV. Juan y Beltrán  
 Escena V. Juan, Beltrán y Celia  
 Escena VI. Celia y Beltrán  
 Escena VII. Celia, Beltrán y doña Ana  
 Escena VIII. Celia y doña Ana

*Sala en casa de Don Mendo, en Madrid*

Escena IX. Don Mendo y el conde  
 Escena X. El conde

*Sala en casa del Duque, en Madrid*

Escena XI. Don Juan y Beltrán  
 Escena XII. Don Juan, Beltrán, el duque y  
 Fabio  
 Escena XIII. Don Juan, Beltrán, el duque,  
 Fabio y Marcelo

*Jardín en Madrid*

Escena XIV. El conde y Lucrecia  
 Escena XV. Lucrecia, Ana y Celia  
 Escena XVI. Lucrecia, Ana, Celia y Juan

Escena VIII. Celia, el duque, don Juan, don  
 Mendo, Leonardo y Lucrecia  
 Escena IX. Celia, el duque, don Juan, don  
 Mendo y Leonardo  
 Escena X. El duque, don Juan, don Mendo y  
 Leonardo  
 Escena XI. Don Mendo y Leonardo

ACTO CUARTO

*La decoración del primer acto, acaba de  
 amanecer*

Escena I. Ana, Celia, el duque y Juan  
 Escena II. Ana, Celia y Juan  
 Escena III. Ana y Juan  
 Escena IV. Don Juan, y después Beltrán  
 Escena V. Juan, Beltrán y Celia  
 Escena VI. Celia y Beltrán  
 Escena VII. Celia, Beltrán y doña Ana  
 Escena VIII. Celia y doña Ana  
 Escena IX. Celia, doña Ana y Ortiz  
 Escena X. Ortiz  
 Escena XI. El conde, don Mendo y Ortiz

Escena XII. Don Mendo y el conde  
 Escena XIII. El conde

ACTO QUINTO

*Decoración de jardín: a la izquierda la  
 puerta que conduce a él desde la casa de  
 doña Ana*

Escena I. Don Juan, Beltrán y Celia  
 Escena II. Don Juan y Beltrán

Escena III. El conde y Lucrecia  
 Escena IV. Lucrecia, Ana y Celia  
 Escena V. Lucrecia, Ana, Juan y Beltrán  
 Escena VI. Lucrecia, Ana, Juan y Celia

Escena XVII. Lucrecia, Ana, Celia, Juan y don Mendo	Escena VII. Lucrecia, Ana, Juan, Celia y don Mendo
Escena XVIII. Lucrecia, Ana, Celia, Juan, don Mendo, el duque y su escudero	Escena VIII. Lucrecia, Ana, Juan, Celia, don Mendo, el duque y Ortiz
Escena XIX. Lucrecia, Ana, Celia, Juan, don Mendo, el duque y su escudero, Beltrán	Escena IX. Lucrecia, Ana, Juan, Celia, don Mendo, el duque, Ortiz y Beltrán

La primera variación en la estructura se localiza en la escena VII, donde Bretón fusiona dos escenas de Alarcón, divididas por la salida de la criada Celia. La motivación de Bretón parece métrica puesto que Bretón condensa el soneto de Juan para reconvertirlo en el metro en donde se enmarca, la redondilla:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN ESCENA VII	BRETÓN DE LOS HERREROS ESCENA VII
CELIA ¡Ah, desdichado don Juan!	CELIA ¡Ah, desdichado don Juan!
BELTRÁN Ayúdale.	BELTRÁN Protégele.
CELIA ¡A Dios pluguiera que mi voluntad valiera! ( <i>Váse</i> ) (vv. 313-315)	CELIA ¡A Dios pluguiera que mi voluntad valiera!
ESCENA VIII	BELTRÁN Señor...
BELTRÁN Pues, ¿qué tenemos?	JUAN Loco estoy, Beltrán.
JUAN Beltrán, a verdad huyo; a la esperanza pido engaños que alimenten mi deseo; eternos contra mí imposibles veo; nado en un golfo, ni de un leño asido. Con el vuelo de amor más atrevido, no subo un paso; y aunque más peleo, al fin vencido soy de lo que creo, vencedor solo en lo que soy vencido. Así, desesperado vitorioso, niego al deseo engaños, y a la gloria más vivo anhela, si su muerte sigo. ¡Triste, donde es el no esperar forzoso, donde el desesperar es la vitoria, donde el vencer da fuerza al enemigo! ¡Triste, donde forzoso andar contigo, donde hallar qué comer es gran , donde el cenar es siempre de memoria! ( <i>Vanse.</i> ) (vv. 316-333)	BELTRÁN ¡Por doña Ana! Vuelve en ti, olvídala.
	JUAN ¡Quien pudiera!
	BELTRÁN Huye de ella.
	JUAN Huir quisiera de ella, del mundo y de mí. (fol. 132v)

Estamos ante el único caso donde la distribución métrica original no es respetada por el dramaturgo riojano, quien en su *Discurso de acción de gracias a la RAE* abogaba por el uso del verso<sup>6</sup>.

6. Para el gusto de Bretón por la viveza y agilidad de la versificación áurea, ver Muro Munilla, M. A. (1999). «Refundición: *Desde Toledo a Madrid*». En Muro Munilla, M.A. (coord.), *Teatro breve original y traducido. Teatro refundido*, p. 116. Logroño: Universidad de La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos. Para el discurso del riojano en la Real Academia, ver Miret P.

La siguiente variante en la estructura corresponde al cuadro segundo (sala en casa del Conde, en Madrid), que Bretón no distingue mediante aco-tación. A este cuadro corresponden las escenas IX y X de Ruiz de Alarcón (vv. 334-405), que han sido eliminadas en la refundición de Bretón.

Ya en su segundo acto, Bretón establece considerables variaciones a partir de la escena XIX (vv. 792-893) de Alarcón. Hasta el v. 803, Bretón calca el inicio de la escena para saltar al v. 1050, que supone el inicio de la segunda jornada en Alarcón, y reproduce hasta el v. 1145. Es decir, Bretón adelanta los vv. 1050-1145 insertándolos entre el 803 y 804. Después del v. 1145, Bretón retoma en el v. 804 (I, XIX) y continúa reproduciendo hasta el v. 871.

Las escenas cuarta y quinta son fusionadas por Bretón en su tercera escena; por el contrario, la escena décima (vv. 1766-1781) es dividida por Bretón en dos (VIII y IX del tercer acto) por la salida de Lucrecia. En cuanto a las escenas XI y XII, estas son fusionadas por Bretón en su escena décima del tercer acto; para ello, elimina diálogos completos:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN		BRETÓN DE LOS HERREROS	
MENDO	Bien imaginas.	MENDO	Infel es, bien imaginas,
LEONARDO	Señor,		mas por los celestes orbes
	ciego estás, pues no conoces		juro que me he de vengar
	su desamor en su ausencia,		de su rigor esta noche.
	su engaño en sus dilaciones.	LEONARDO	Poderoso eres, señor.
	Dilató por las novenas	MENDO	¿Quién son esos dos hombres?
	el matrimonio: engañóte;	LEONARDO	O la oscuridad me engaña
	que no hay mujer que al amor		o a juzgar por los capotes galones
	prefiera las devociones.		cocheros son de doña Ana.
	Con secreto caminaba	MENDO	La fortuna me socorre.
	a otro fin su trato doble;		Dios os guarde, buena gente.
	y, por si no lo alcançasse,	DUQUE	¿Quién llama? ( <i>Acercándose</i> )
	entretuvo sus amores.	MENDO	Don Mendo soy
	ya lo aleañó, y te despide		de Guzmán. (fol. 171v)
	sin que en descargo le informes;		
	que ha menester que tus culpas		
	su injusta mudança abonen.		
MENDO	Agudamente discurre;		
	mas por los celestes orbes		
	juro que me he dé vengar		
	de su rigor esta noche.		
LEONARDO	Poderoso eres, señor.		
MENDO	De allá han salido dos hombres.		
LEONARDO	Cocheros son de doña Ana.		
MENDO	La fortuna me socorre.		

(2004). *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 196-201. Para valorar la relación del riojano con la Academia, ver Sánchez Salas, B. (1999). "Manuel Bretón de los Herreros y la Real Academia". En Muro Munilla, M.A. (coord.), *Poesía, Prosa. Bretón académico*, p. 389. Logroño: Universidad de La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos.

ESCENA XII

(*Salen el DUQUE y DON JUAN de cocheros*)

DUQUE [Ap. con DON JUAN.]  
 Ni vi hermosura mayor,  
 ni igual discreción oí.  
 JUAN ¿Luego a don Mendo vencí?  
 DUQUE Preguntádselo a mi amor,  
 ¡Vive el cielo, que estoy loco!  
 JUAN (Ap.) Mi invención es ya dichosa.  
 DUQUE Será mi esposa.  
 JUAN ¿Tu esposa?  
 DUQUE Sí.  
 JUAN (Ap.) Ni tanto ni tan poco.  
 MENDO Dios os guarde, buena gente.  
 DUQUE ¿Quién va allá?  
 MENDO Don Mendo soy  
 de Guzmán.  
 (vv. 1818-1852)

A continuación, Bretón reproduce los siguientes treinta y un versos pero reescribe el final de la escena recurriendo al material desechado anteriormente:

	JUAN RUIZ DE ALARCÓN	BRETÓN DE LOS HERREROS
DUQUE	Con eso, a serviros voy.	DUQUE ¡Triste de ti! Vuestro soy.
MENDO	Y yo a seguirlos.	JUAN Ya veis que no he ponderado.
	Adiós;	DUQUE No vi hermosura mayor
	que es hora ya de partir.	ni tal discreción oí.
JUAN	[Ap. al DUQUE]	JUAN Luego a don Mendo vencí.
	¿Dónde con tu intento vas?	DUQUE Preguntádselo a mi amor.
DUQUE	Presto, don Juan, lo verás.	Vive el cielo que estoy loco.
	(vv. 1884-1888)	JUAN Mi invención es ya dichosa.
		DUQUE Será mi esposa.
		JUAN ¿Tu esposa?
		DUQUE Sí.
		JUAN (Ap.) Ni tanto ni tan poco. (fol. 173r)

Los setenta y cinco versos (1902-1976), que componen el último cuadro de la segunda jornada de Alarcón (escenas XIV-XVI), son eliminados por Bretón de los Herreros.

El tercer acto comienza en una sala en casa de doña Ana, en Madrid; corresponde con la primera del cuarto acto en Bretón, quien acota: *La decoración del primer acto, acaba de amanecer*. La primera escena de Alarcón (vv. 1977-2092) la divide Bretón en dos por la salida del duque (fol. 178v). Las escenas III (soliloquio de don Juan –vv. 2209-2220) y IV (vv. 2221-2232), tras la llegada de su criado Beltrán, son fusionadas por Bretón en su escena IV, dando a entender que Beltrán estaba a la escucha (*Don Juan, y después Beltrán* –fol. 182r–).

Después del diálogo entre Ana y Celia, donde la primera evidencia su inclinación hacia Juan en detrimento de Mendo (escena VIII), Bretón añade tres breves escenas (fols. 188 r.-189v) en romance (*e-a*).

La siguiente variación estructural supone un cambio de localización. Mientras que Alarcón sitúa la acción en una sala en casa del duque, Bretón comienza su quinto acto con *Decoración de jardín: a la izquierda la puerta que conduce a él desde la casa de doña Ana* y añadiendo la primera escena con una intervención de la criada Celia (fol. 194r). Continúa Bretón reproduciendo en su segunda escena la escena XI de Alarcón, pero elimina las escenas XII (vv. 2578-2600) y XIII (vv. 2601-2620). Por último, la escena XVI (vv. 2683-2764) se corresponde con la quinta y sexta de Bretón, quien las separa por la llegada de Celia.

### ***Las paredes oyen: variaciones argumentales***

#### ***Acto primero***

La acción transcurre en Madrid y Alcalá de Henares. La bella y rica viuda doña Ana es pretendida por don Juan, hombre discreto y no agraciado ni física ni crematísticamente, pero ella espera casarse con don Mendo, joven apuesto y adinerado, después de la noche de San Juan. La prima de Ana (Lucrecia) también pretende a Mendo, con quien ya ha mantenido relaciones; sin embargo, él confiesa a un amigo, el conde, el carácter tedioso de dicha relación. Asimismo, el conde pretende a Lucrecia y le revela los verdaderos sentimientos de Mendo así como sus expresiones tan poco galantes. Para la noche de San Juan, Ana vuelve secretamente a Madrid y escucha desde su balcón cómo Juan le alaba mientras que Mendo, en actitud subrepticia por su temor hacia la rivalidad con un duque extranjero, reniega de ella. Esa diferencia de opiniones despierta los celos de la dama y la curiosidad del duque hacia ella.

#### ***Cuadro I (escenas I-VIII)***

ESCENA I (vv. 1-148, redondillas): se inicia la comedia en Madrid, casa de doña Ana, con el lamento de Juan por su desgracia social (pobre) y natural (fealdad). Los doce primeros versos son prácticamente idénticos, pero antes del recurso ejemplar del cuentecillo para ilustrar y autorizar que 'el amor es ciego' por parte de su criado Beltrán (vv. 13-36), Bretón de los Herreros añade dos redondillas al inicio de dicho parlamento según el tópico de la volubilidad de la mujer (fol. 125v). Sin embargo, la tónica en el inicio de la comedia es la condensación<sup>7</sup>. La primera reducción, de dieciséis versos, responde a sintetizar la imagen iconológica del Amor y, sobre todo, la Fortuna en la exposición del gracioso Beltrán infundiéndole ánimo a Juan:

7. Para el cotejo de ambas comedias en términos de refundición se tienen en cuenta las categorías de análisis de condensación, ampliación, eliminación y añadido, ver Bingham Kirby, C. (1992). «Hacia una definición precisa del término 'refundición' en el teatro clásico español». En Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 agosto de 1989, vol. 2, pp. 1005-1011. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU).



JUAN RUIZ DE ALARCÓN

Que diste en el punto, creo,  
de que proceden tus males.  
Si Fortuna en tu humildad  
con un soplo te ayudara,  
a fe que te aprovechara  
la misma desigualdad.  
Fortuna acompaña al dios  
que amorosas flechas tira;  
que en un templo los de Egira  
adoraban a los dos.  
Sin riqueza ni hermosura  
pudieras lograr tu intento:  
siglos de merecimiento  
trueco a puntos de ventura.  
(vv. 43-56).

BRETÓN DE LOS HERREROS

¿Han venido acaso  
el amor y la fortuna?  
(fol. 126v)

ESCENA II (vv. 149-168, redondillas): esta breve escena está marcada por la llegada de Celia, criada de Ana, para avisar de la inminente salida de Madrid ante la sorpresa de Juan por la cercanía de la festividad de San Juan. La única alteración en la refundición supone una ampliación en la justificación de Celia para ausentarse junto con Ana la noche de San Juan, si bien la intención de las damas es retornar en secreto. Además, se incorpora a Beltrán en el diálogo para referenciar la tradición en dicha fiesta de ‘recoger la verbena’<sup>8</sup>.

ESCENA III (vv. 169-194, redondillas): Celia ha salido y dialogan Juan y Beltrán sobre la partida de las damas. En esta escena, Bretón elimina la parte referida a la confusión de sentidos propia del motivo áureo del ‘engaño a los ojos’:

JUAN Si ella está tan de camino,  
que es justa la excusa creo.  
BELTRÁN *Lo que con los ojos veo...*  
JUAN Malicioso desatino.  
BELTRÁN ¿Cuánto va que no la ves?  
JUAN De no alcanzar no se ofende  
quien lo difícil emprende.  
Mas doña Ana es muy cortés. (vv. 173-180)

ESCENA IV (vv. 195-220, redondillas): vuelve Celia con Ana, con luto de viuda, quien en aparte marca a Celia su desagrado por la fealdad de Juan: “¡Ay, Celia, y qué mala cara / y mal talle de don Juan” (vv. 195-196). Él le entrega la carta a Ana y finaliza la breve escena con Beltrán en elocuente aparte acerca de la trama: “[...] Amante / fue el inventor de engañar” (vv. 219-220). Esta escena no presenta variaciones en la refundición de Bretón.

8. Dado que popularmente la noche de San Juan las plantas potencian sus propiedades, se recogía la planta conocida como ‘verbena de San Juan’, empleada como amuleto para proteger el hogar: “Al que coge la verbena / la mañana de san Juan / no le picará culebra / ni bicho que le haga mal” (Coplilla popular).

ESCENA V (vv. 221-304, redondillas): quedan solos Juan y Ana. Bretón condensa el parlamento inicial de Juan, eliminando el juego de paranomasia que intensifica el tópico del carácter paradójico del amor (vv. 229-248 / fol. 130v)

ESCENA VI (vv. 305-312, redondillas): la escena se corresponde con el soliloquio de Juan, con reminiscencias de *La vida es sueño*. Las únicas variaciones que presenta el texto de Bretón son la incorporación del posesivo ‘mi’ antes de ‘vida’, señalado con un círculo en el manuscrito, y ‘amarte’ en lugar de ‘quererte’ (fol. 132r).

ESCENA VII (vv. 313-315, redondillas): llegan Celia y Beltrán, la criada se apiada de Juan ya que ha escuchado su quejido anterior y muestra su voluntad en ayudarle (vv. 313-315). Por su parte, Bretón amplifica el lamento de Juan incidiendo en el carácter paradójico de su voluntad sometida al amor (fol. 132v).

ESCENA VIII (vv. 316-333, soneto y estrambote): Celia se ha retirado, el diálogo entre Beltrán y Juan reincide en el paradójico amor de Juan, a lo que Beltrán responde con la comicidad prototípica del gracioso, que viene a remarcar la pobreza de Juan. Sin variaciones argumentales, Bretón fusiona esta escena con la anterior y destaca que, como ya se señaló al analizar la estructura, se produce el único cambio métrico en refundición.

### ***Cuadro II (escenas IX-X)***

Sala en casa del Conde, en Madrid. Este cuadro ha sido eliminado en la refundición de Bretón. La escena IX (vv. 334-393, redondillas) manifiesta el trío Mendo-Juan-Ana y el inicio de la inclinación Conde-Lucrecia. Dramáticamente, Mendo da a Ortiz un papel para Lucrecia y la escena sirve al conjunto para remarcar la mendacidad de Mendo, ya que en la escena XVI Mendo le pedirá al Conde que mienta a Lucrecia sobre sus intenciones cuando ahora le reconoce que estima al amor de Ana (v. 367). Por su parte, la breve escena X (vv. 394-405, redondillas) marca la llegada de Leonardo para avisar a Mendo que el coche está listo.

### ***Cuadro III (escenas XI-XVII)***

ESCENA XI (vv. 406-445, redondillas): Ana, de camino, y Celia preparan la partida. Esta escena se corresponde con la octava en Bretón de los Herreros, quien añade doce versos al inicio para no dejar duda de que Celia escuchaba la anterior confesión de Juan a Beltrán:

CELIA	Ya se va desesperado de ver que en vano os adora. Bien podéis salir, señora.
ANA	¿Hay, Celia, mayor enfado que haber de escuchar amores de un desdeñado galán? ¡Qué importuno es el don Juan!

CELIA (Ap.) ¡Qué injustos son tus rigores!  
 ANA ¿Has mandado preparar  
 para luego la partida?  
 CELIA Sí señora.  
 ANA Por tu vida  
 Dime: ¿te causa pesar? (fol. 133r)

Además, Bretón reescribe un pasaje que marca la temporalización de la comedia; así, mientras en Alarcón quedan *seis días* para la noche de San Juan (vv. 414-415), en Bretón se sitúa la acción en la misma víspera -*esta noche*- (fol. 133v).<sup>9</sup> Ante esa inminencia de la noche de San Juan, Bretón condensa la explicación de Ana para retornar de incógnito a Madrid para esa festividad, eliminando las referencias temporales y el reconocimiento de su inclinación hacia don Mendo:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN	BRETÓN DE LOS HERREROS
CELIA Alivie el cielo tus penas. Mas ¿no era mejor, señora, dilatar esta partida?	CELIA ¿Es de verás? ¡Qué alegría! ¡Viváis mil años, señora!
ANA Si sabes que estoy muriendo por dar la mano a don Mendo, y no hay cosa que lo impida sino el cumplir las novenas que a San Diego prometí, ¿dilataré, estando así, el remedio de mis penas? Con esta traza que doy ninguna queda quejosa. (vv. 428-439)	ANA Con esta traza que doy ninguna queda quejosa. (fol. 133v)

ESCENA XII (vv. 446-523, ABaBCC): se ha ido Celia y llega Mendo, quien despliega una declaración según las imágenes prototípicas del enamorado, pero Ana no termina de creerle. En esa explicación de la dama Bretón introduce la única variación, eliminando contenido en congruencia con lo descartado anteriormente respecto a la ubicación y temporalidad (vv. 498-510 / fol. 135v).

ESCENA XIII (vv. 524-527, redondillas): llega Celia para avisar de la visita de Lucrecia, prima de Ana y anterior amante de Mendo, por eso dice él en aparte: “A impedir mi bien / la trae mi desdicha ahora” (vv. 526-527). Compuesta únicamente de cuatro versos, es idéntica a la décima del primer acto en Bretón.

ESCENA XIV (528-563, redondillas): en cuanto llega Lucrecia, increpa a don Mendo al verlo con Ana (vv. 536-537). Esta escena es relevante en lo temático, pues Mendo se manifiesta como embustero y trapacero; después de justificar su presencia, termina la escena en aparte, confesando su amor,

9. Para el tratamiento de las unidades aristotélicas en el teatro de Bretón y la nueva concepción espacio-temporal en las refundiciones de Bretón, ver Miret P., *op. cit.*, pp. 96-115.

a Ana (vv. 562-563). La escena se corresponde con la undécima de Bretón, quien elimina la presencia testimonial de Ortiz y reescribe para desplegar más diálogo que en Alarcón:

	JUAN RUIZ DE ALARCÓN		BRETÓN DE LOS HERREROS
ANA	Tan alto merecimiento con mi humildad no conviene, y más que lisonja tiene malicia ese pensamiento. Mas, si conmigo partiera, de parecer, prima, soy, que, pues yo de negro voy, de color no se vistiera. Ya bien te puedes partir, que los coches han venido. Que no me olvides te pido. Por puntos te he de escribir. (vv. 544-555)	ANA	Tan alto merecimiento con mi humildad no conviene, y más que lisonja tiene malicia ese pensamiento.
		CELA	Siento el coche.
		LUCRECIA	¿Ya te vas?
		ANA	Sí: con pena me despido. No me echas, prima, en olvido.
		LUCRECIA	Siempre en mi memoria estás. (fol. 136 v.)

ESCENA XV (vv. 564-619, redondillas): cuando quedan solos Mendo y Lucrecia, ella saca un papel que escribió el galán a Ana y se lo muestra como prueba de su traición y mudanza. Mendo reincide en el engaño, mintiendo al decir que, en realidad, venía a verle a ella (vv. 587-599) y desengañar a Ana (607-608). La única variación en la refundición de Bretón (escena duodécima) se produce cuando, para finalizar la escena, responde Mendo a la demanda de actos por Lucrecia:

	RUIZ DE ALARCÓN		BRETÓN DE LOS HERREROS
MENDO	Presto, con la voluntad de tu padre, su verdad te mostrará mi deseo. (vv. 583-619)	MENDO	Presto justificaré la constancia de mi fe con los lazos de himeneo. (fol. 138r)

ESCENA XVI (vv. 620-629, redondillas): sale el conde. La importancia de esta breve escena radica en la petición de Mendo al conde para que mienta a la dama (v. 367). En Bretón, la escena es idéntica a la decimotercera del primer acto (fol. 138r).

ESCENA XVII (vv. 630-707, redondillas): el conde cuenta la verdad a Lucrecia, a quien repite textualmente la conversación de la escena XI donde Mendo le calificaba de celosa y necia; sin embargo, ella no le cree acusándole de interesado. Esta escena se caracteriza porque Bretón reduce las intervenciones del conde: eliminando parte del parlamento, cuando le pide que lo averigüe por ella misma (vv. 636-639), reduciendo (los vv. 672-676 a uno -fol. 139v-) y sesgando el final de su parlamento (vv. 684-687).

#### **Cuadro IV (escenas XVIII-XXI)**

ESCENA XVIII (vv. 708-792, redondillas): salen Juan y Beltrán, de noche. Ana está de vuelta en Madrid a pasar la noche de San Juan, según las in-

tenciones que le comunicó a Celia, pero ellos lo desconocen. Bretón de los Herreros reescribe el inicio ampliando el diálogo entre Juan y Beltrán: (vv. 708-723 / fol. 142v). Las variaciones en esta escena responden al tratamiento del gracioso Beltrán, de quien reescribe el final de un parlamento (vv. 730-739 / fol. 143r) y en otro caso elimina lo explicativo (vv. 748-755 / fol. 143v).

ESCENA XIX (vv. 792-893, redondillas y romance desde v. 808): llegan el duque y Mendo para establecer alabanzas estereotipadas sobre el carácter y apariencia de la dama. Como se señaló, en este punto Bretón establece considerables variaciones estructurales.

ESCENA XX (vv. 894-1041, redondillas): se trata de una escena doble con juego de apartes donde Ana y Celia<sup>10</sup>, desde la ventana, escuchan cómo hablan de la primera mientras creen que se encuentra en Alcalá (vv. 961-989). Mendo recrudece sus críticas hacia Ana y Juan replica en alabanzas (vv. 1018-1021); de ese modo, queda Ana desengañada con el apoyo de Celia. En ese contexto, Bretón reescribe el final de la escena intensificando la desazón de Ana (vv. 1029-1041 / fol. 155r).

ESCENA XXI (vv. 1042-1049, redondillas): quedan los cuatro hombres en la calle. Escena muy breve porque escuchan cuchilladas y se van retirando, los últimos Juan y Beltrán, en tono moral sobre la maledicencia de Mendo. Esta escena, que finaliza el segundo acto en Bretón y el primero en Alarcón, es reescrita por el riojano:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN	BRETÓN DE LOS HERREROS
<i>Hacen dentro ruido de cuchilladas</i>	
MENDO Allí suenan cuchilladas.	MENDO Allí suenan cuchilladas.
DUQUE Estas damas, de mi voto, sigamos. ( <i>Vase</i> )	DUQUE Seguidme. ( <i>Empuñando</i> ) <i>Vase y le siguen los criados</i>
MENDO ( <i>Ap. Con don Juan</i> ) Es más devoto de mujeres que de espadas. ( <i>Vase</i> )	MENDO ( <i>Ap. Con don Juan</i> ) En nosotros fía que es más afecto a fe mía de mujeres que de espadas. ( <i>Vase</i> )
JUAN Y así al más amigo abona; para que advertido estés.	JUAN Ven. ( <i>Vase</i> ).
BELTRÁN Su lengua, en efeto, es <i>la que a nadie no perdona.</i> ( <i>Vanse</i> ) (vv. 1042-1049)	BELTRÁN ¿Y sin tenerlo a mengua hay quien salute a don Mendo? ¡Que tajo se está perdiendo su descomulgada lengua? ( <i>Vase</i> ) (fol. 155v)

10. Bretón cambia el nombre de la dama: Doña Ana de Contreras (vv. 951 y 2634) por de Querol (fol. 153) Asimismo, evita el apellido v. 2634: "Doña Ana de Contreras" por "Doña Ana, ¿lo creyeras?" (fol. 196 r.).

**Acto segundo**

Tres días después, en Alcalá, don Mendo corre galanamente toros, y el duque y Juan se disfrazan de cocheros para conducir a doña Ana a Madrid. Don Mendo, desesperado por la mudanza de su prometida, soborna a los cocheros para que en un lugar del camino desvíen el coche. En el lugar acordado se presenta y quiere forzar a la dama. Los cocheros atacan y don Mendo huye herido.

**Cuadro I (escenas I-II)**

ESCENA I (vv. 1050-1179, redondillas): el duque, don Juan y Beltrán hablan metafóricamente sobre el amor; destaca Beltrán la agudeza del criado, como reconocen el duque y Juan (vv. 1142-1145). Como vimos, parte de esta escena es adelantada por Bretón y el resto, junto con la escena siguiente, se corresponde con la primera escena de su tercer acto.

ESCENA II (vv. 1180-1337, redondillas y romance desde v. 1206): quedan Juan y Beltrán. El primero explica las intenciones del duque y Mendo a Beltrán (vv. 1205-1257) así como su traza, pues pretende que el duque conquiste a Ana para que la vuelva 'mudable' (vv. 1258-1273). Bretón reescribe el comienzo de la escena reduciendo al eliminar las agudezas conceptuales del criado Beltrán (vv. 1180-1203 / fol. 157v). La reescritura de la escena sintetiza también parlamentos de don Juan, ya sea eliminando completamente paráfrasis propias de la poética áurea, como la relativa al amanecer (vv. 1205-1209), o evitando explicaciones superfluas para la trama:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

JUAN [...]
   
A don Mendo le explicó
   
el Duque este pensamiento,
   
y para ver a doña Ana,
   
quiso que él fuesse el tercero.
   
El se escusó, procurando
   
divertirlo deste intento,
   
o temiendo mi vitoria,
   
o anticipando sus zelos.
   
(vv. 1218-1225)
   
[...]
   
y como doña Ana estava
   
aquí, velando a San Diego,
   
venimos hoy a los toros
   
más por verla que por verlos.
   
y sabiendo que esta noche
   
se parte mi dulce sueño,
   
por quien ya comienza Enares
   
el lloroso sentimiento;
   
por poder gozar mejor
   
de su cara y de su ingenio
   
(vv. 1234-1243)

BRETÓN DE LOS HERREROS

JUAN [...]
   
A don Mendo le explicó
   
el Duque este pensamiento,
   
y él se escusó, no sé bien
   
si de temor o de celos. (fol. 158r)
   
[...]
   
y sabiendo que esta noche
   
a Madrid vuelve mi dueño,
   
por poder gozar mejor
   
de su cara y de su ingenio
   
(fol. 158r)

Curiosamente, son evitadas todas las referencias alarconianas a la fiesta taurina; en ese sentido, elimina también un parlamento de Beltrán donde menciona a “el diestro Luis Pacheco” (v. 1275). Asimismo, elimina aquellas referencias mitológicas (Venus, Fortuna) para condensar el contenido; de ese modo, se reducen doce versos a dos (vv. 1318-1329 / fol. 159v). Sin embargo, después de animar Beltrán las esperanzas de Juan mediante ejemplos, añade Bretón al final de escena para aumentar el texto dialógico:

	JUAN RUIZ DE ALARCÓN		BRETÓN DE LOS HERREROS
JUAN	Dios quiera que me suceda lo mismo. ( <i>Vanse.</i> ) (vv. 1336-1337)	JUAN	Dios quiera que me suceda lo mismo... pero el duque está esperando. Vamos, Beltrán, a su encuentro.
		BELTRÁN	¿Sientes la voz de doña Ana?
		JUAN	Sí, ya vuelven de paseo: saldremos por el jardín.
		BELTRÁN	Aquí están ya.
		JUAN	Vamos presto. (fol. 160 r).

### ***Cuadro II (escenas III-XIII)***

ESCENA III (vv. 1338-1441, redondillas y décimas desde 1398): a la casa donde se hospeda doña Ana en Alcalá llega ella con Lucrecia, quien confiesa su amor hacia Mendo y le da un papel para desenmascarar al galán (vv. 1394-1397). De nuevo para eliminar aquellas referencias la fiesta de los toros, Bretón inicia la escena reescribiendo (vv. 1338-1349 / (fol. 160v); la misma motivación parece estar detrás de la condensación en un parlamento de Lucrecia:

	JUAN RUIZ DE ALARCÓN		BRETÓN DE LOS HERREROS
	Pedí a mi padre licencia para venir a Alcalá, y porque estabas tú acá, me ha permitido esta ausencia. No vine a los toros, no, mas a impedir nuestro daño, con que sepas tú tu engaño y mi desengaño yo. (vv. 1382-1389) [...]		Ya estará sin duda aquí, y con más ira que amor le sigo por que el traidor no te engañe como a mí. (fol. 161r) [...]

Asimismo, también en boca de Lucrecia, Bretón había vuelto a eliminar un parlamento salpicado de referencias clásicas como Febo y Cupido (vv. 1350-1357).

Para autorizar su rechazo hacia Mendo, Lucrecia entrega un papel a Ana; la lectura de la carta es sesgada por Bretón, que elimina el inicio de la lectura de Ana (vv. 1398-1407). Después de desvelar el contenido de la carta, donde Mendo se declara a Lucrecia, esta pregunta a Ana “¿Qué dices

de ese papel?” (v. 1418), Bretón establece variaciones reescribiendo la respuesta de Ana:

	JUAN RUIZ DE ALARCÓN		BRETÓN DE LOS HERREROS
ANA	Si estás viendo, prima, aquí lo que él ha dicho de mí, ¿qué quieres que diga dél? Pierde el cuidado crüel que te obliga a rezelar, quando assí me ves tratar, si es cosa cierta el nacer la injuria de aborrecer y la alabança de amar. Mas, cansada te imagino; entra a reposar un rato, que, para hablar de tu ingrato, será tercero el camino.	ANA	Si estás viendo, prima, aquí lo que él ha dicho de mí, ¿qué quieres que diga de él? No tienes que recelar que soy, Lucrecia, mujer, y aunque he sabido querer mejor me sabré vengar. Mas cansada te imagino; entra a reposar un rato, que, para hablar de ese ingrato, será tercero el camino.
LUCRECIA	Mi celoso desatino el sueño me ha de impedir. (1419-1433)	LUCRECIA	¿Hay un hombre más perjuro? ¿Y aún a verte no ha venido?
		ANA	No, mas si es tan atrevido, le pesará, te lo juro. (fol. 161 v.)

ESCENA IV (vv. 1441-1447, décimas): esta breve escena corresponde al soliloquio de doña Ana donde, subrayando la importancia de los criados en *Las paredes oyen*, la dama requiere el consejo de Celia.

ESCENA V (vv. 1447-1583, décimas y redondilla desde v. 1578): Bretón elimina la parte del parlamento de Ana donde anuncia su volubilidad amorosa (vv. 1468-1477) pero mantiene la respuesta de Celia “¿Qué ha sido?”, que abre la escena quinta en Alarcón (v. 1447) y, como se ha indicado, fusiona ambas escenas en Bretón.

En esta escena Celia reproduce en estilo directo lo escuchado a Juan en defensa de Ana. En ese mismo parlamento de Celia, Bretón reescribe la justificación de la positiva actitud de Juan (vv. 1522-1527 / (fol. 164v). En este punto, donde Celia valora el amor desde una perspectiva más amplia para mutar acto seguido la inclinación de Ana, Bretón elimina una décima de profunda moralidad para la inclinación femenina:

CELIA [...]

Lo visible es el tesoro  
de mozas faltas de seso,  
y, las más veces, por eso  
topan con un asno de oro.  
Por esto no tiene el moro  
ventanas; y es cosa clara  
que, aunque al principio repara  
la vista, con la costumbre  
pierde el gusto o pesadumbre  
de la buena o mala cara. (vv. 1548-1557)

Tras el consejo de Celia, Ana confía que el tiempo incluirá a Juan mientras olvida a Mendo; en este momento clave, Bretón elimina la explicación de Ana y condensa la resolución en el final de la escena:



JUAN RUIZ DE ALARCÓN

ANA [...] Pero no fácil se olvida amor que costumbre ha hecho, por más que se valga el pecho de la ofensa recebida, y una forma corrompida a otra forma haze lugar. Mas bien puedes confiar que el tiempo irá introduciendo a don Juan, pues a don Mendo he comenzado a olvidar.

CELIA ¿Podré yo ver el papel?  
 ANA Pide luces, que la oscura noche impedirte procura ver mis agravios en él. ya están las luzes aquí. Ten el papel.  
 (vv. 1568-1583)  
 (*Dale el papel a CELIA.*)

BRETÓN DE LOS HERREROS

CELIA Si te oyera hablar así, su alegría... (fol. 165 r.)

ESCENA VI (vv. 1583-1584, redondilla): sale el escudero para anunciar una llegada.

ESCENA VII (vv. 1585-1631, redondilla): llegan el duque y Juan para conquistar a Ana.

ESCENA VIII (vv. 1632-1637, redondilla): salen Mendo y Leonardo; la escena sirve para marcar que duque y Juan escucharán escondidos. Bretón reescribe el inicio de don Mendo: “¡Gloria a Dios, que llego al puerto / de combates tan prolijos!” (vv. 1632-1633), “Perdonad, bella doña Ana / a mi amor tanta osadía” (fol. 167r).

ESCENA IX (vv. 1638-1765, redondilla y romance desde v. 1742): llegan Lucrecia y Ortiz. Esta escena es clave para el reconocimiento y Bretón, además de no contar con la presencia de Ortiz, sintetiza el inicio de la escena:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

LUCRECIA ¡Don Mendo con ella, Cielos!  
 ORTIZ [*Ap. a su ama*]  
 ¿Si sabe que estás acá?  
 (*Pónese LUCRECIA a escuchar.*)  
 LUCRECIA Cerca el desengaño está.  
 ORTIZ Oy averiguas tus zelos.  
 MENDO ¿Qué es esto, doña Ana hermosa?  
 ¿No me respondes? ¿Qué es esto?  
 (vv. 1638-1643)

BRETÓN DE LOS HERREROS

LUCRECIA ¡Cielos, don Mendo con ella!  
 MENDO ¿No me respondes? ¿Qué es esto?  
 (fol. 167r)

Mientras Juan y el duque escuchan cómo Mendo se excusa ante Ana y se revela como traidor, Bretón elimina parte del aparte de Mendo donde confía el éxito de su engaño en la volubilidad de la mujer:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

(Ap.) Don Juan le debió de dar  
 cuenta de nuestra porfía;  
 mas aquí la industria mía  
 las suertes ha de trocar;  
 que si la verdad confieso,  
 y que el amor y el poder  
 temí del duque, es mujer,  
 y despertará con eso.  
 Vuelve ese rostro en que veo  
 cifrado el cielo de amor.  
 (vv. 1670-1679)

BRETÓN DE LOS HERREROS

(Ap.) Don Juan la debió de dar  
 cuenta de nuestra porfía;  
 mas aquí la industria mía  
 las suertes ha de trocar...

Vuelve ese rostro en que veo  
 cifrado el cielo de amor.  
 (fol. 168r)

ESCENA X (vv. 1766-1781, romance): sobre las tablas Mendo, Celia y Leonardo mientras el duque y Juan acechan a un lado y Lucrecia con Ortiz en el opuesto. Además de eliminar la presencia de Ortiz, ya señalamos cómo Bretón divide esta escena en dos (VIII y IX del tercer acto).

ESCENA XI (vv. 1782-1841, romance): quedan Mendo y Leonardo. Bretón reduce la participación del criado Leonardo, ya sea eliminando algún fragmento de su parlamento (vv. 1798-1809) como alguno completo (vv. 1819-1834).

Escena XII (vv. 1842-1888, redondillas): cuando llegan Juan y Leonardo vestidos como cocheros, Mendo intenta sobornarlos para quedarse solo con Ana. Como en la escena anterior, la refundición elimina un parlamento de Leonardo en su diálogo con Mendo (vv. 1798-1809).

ESCENA XIII (vv. 1889-1901, redondillas): quedan solos Mendo y Leonardo en actitud moral exponiendo acerca de la traición. En este caso, Bretón reescribe el parlamento inicial de Mendo:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

Manda luego apercebir,  
 Leonardo, los dos rozines  
 de campo, para alcanzar  
 esta fiera. Oy he de dar  
 a esta caça dulces fines. (vv. 1889-1893)

BRETÓN DE LOS HERREROS

Retirémonos ahora  
 nuestro asalto a preparar.  
 De mí no te has de burlar  
 Impunemente traidora. (fol. 173v)

### **Cuadro III (escenas XIV-XVI)**

Como se indicó al analizar la estructura, el cuadro completo es eliminado en la refundición de Bretón de los Herreros. La acción, localizada en un campo inmediato al camino real de Alcalá a Madrid, consiste en música de arrieros y una mujer, después don Mendo y doña Ana, y sucede fuera del proscenio (*Todos dentro*). La canción referencia la 'Venta de viveros' (vv. 1902-1920, seguidillas), localizada entre Madrid y Alcalá y célebre en la literatura áurea<sup>11</sup>. La siguiente escena eliminada supone un acto de violencia de

11. Por ejemplo, *Por el sótano y el torno*, de Tirso, comienza con el vuelco de un coche cerca de esta venta. Se la alude en Lope, *Al pasar del arroyo*, I, 5; y en ella acontecen los

Mendo hacia Ana, con Leonardo deteniendo a Lucrecia; al momento (escena XVI, redondillas), para terminar Alarcón su segundo acto, salen el duque y Juan vestidos de cocheros y con espadas en defensa de las damas.

### **Acto tercero**

Al llegar a Madrid doña Ana, sospechando la identidad de los cocheros, detiene a uno de ellos y descubre que es don Juan, a quien, conmovida por su devoción, da al fin esperanzas. Don Mendo, dolido tras el episodio con los cocheros (Juan y el duque), mantiene esperanzas y el conde le sugiere que escriba a doña Ana ofreciéndose para llevar la carta. El duque, por su parte, ha escrito sin éxito a la misma dama. La comedia termina en un jardín al que concurren todos. El conde gana a Lucrecia mostrándole la carta a don Mendo, y doña Ana, afeando la maledicencia de este, declara que da su mano a don Juan.

### **Cuadro I (escenas I-VIII)**

ESCENA I (vv. 1977-2092, redondillas): el tercer acto presenta continuidad temporal con el segundo, al señalar que todos (Ana, Celia, el duque y Juan) salen como acabaron la segunda jornada. La escena supone un juego de encubrimiento, con Ana pidiendo a Celia que disimule mientras Juan se esconde del duque (acot. v. 2020). Además de doblar estructuralmente la escena, la única variación que marca Bretón, en congruencia con su política liberal, es la eliminación en boca del duque de un fragmento con reminiscencias feudales:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

[...]  
 ¿No veis lo mal que sonara  
 que herido se confesara  
 del brazo vil de un cochero  
 un tan ilustre señor,  
 dueño de tantos vasallos?  
 Destos casos el callallos  
 es el remedio mejor. (vv. 1990-1996)

BRETÓN DE LOS HERREROS

[...]  
 ¿No veis lo mal que sonara  
 que herido se confesara  
 del brazo vil de un cochero? (fol. 176v)

ESCENA II (vv. 2093-2208, redondillas): esta escena supone un punto de inflexión en la relación entre Juan y Ana, con evidentes señales de la predisposición de la dama. El de Quel mantiene el total de la escena salvo un fragmento del parlamento de Ana sobre sus diferencias con el duque (vv. 2161-2164). La única reescritura parece motivada para evitar que Juan denomine 'señora' a su amada (vv. 2173-2176 / fol. 181r).

---

sucesos del capítulo IV del *Buscón*. También en el *Guzmán de Alfarache*, segunda parte, libro II, capítulo VII.

ESCENA III (vv. 2209-2220, redondillas): en soliloquio, Juan queda perplejo por la posibilidad abierta por su amor; Bretón reescribe los últimos versos evitando generalizar el carácter femenino:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN	BRETÓN DE LOS HERREROS
Que la pretenda mi amor me aconseja claramente; y la mujer que consiente ser amada, hace favor. (vv. 2209-2220)	Que la puedo merecer dice en esto claramente; sí en ser querida consiente no está lejos de querer. (fol. 182r)

ESCENA IV (vv. 2221-2232, redondillas): llega Beltrán anunciando que el duque espera Juan. Salvo que Bretón fusiona esta escena con la anterior (señala en acotación ‘después Beltrán’), no hay ninguna diferencia y se mantiene la complicidad entre amo y criado.

ESCENA V (vv. 2233-2240, redondillas): También es idéntica esta escena, donde sale Celia para recomendar a Juan porfiar en el amor de Ana.

ESCENA VI (vv. 2241-2244, redondillas): calca Bretón el breve diálogo entre Celia y Beltrán, que sugiere la relación amorosa entre criados.

ESCENA VII (vv. 2245-2314, redondillas): sale Ana y continúa reproduciendo el dramaturgo riojano la comedia alarconiana donde Beltrán reconoce a Ana el amor de su amo (vv. 2250-2260). El criado muestra su ingenio en perorata sobre la maledicencia de Mendo (vv. 2269-2294) y termina su parlamento dirigiéndose al público en aparte (vv. 2295-2306).

ESCENA VIII. (vv. 2315-2392, redondillas): quedan Ana y Celia en diálogo de amor; cuando Ana le pide a Celia que calle, apelando a su honor y la culpabilidad de Mendo, Bretón reescribe una parte y elimina una redondilla sobre el egoísmo del galán:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN	BRETÓN DE LOS HERREROS
[...] No los males he olvidado que ha dicho de mí don Mendo; la infame hazaña estoy viendo que hoy en el campo ha intentado, en que claramente veo, pues tan poco me estimaba, que engañoso procuraba solo cumplir su deseo: con que ya en mi pensamiento no solo el fuego apagué, pero cuanto el amor fue es el aborrecimiento. (vv. 2325-2336) [...]	[...] Las injurias que le oí no le perdona mi saña, y aun menos la infame hazaña que ha intentado contra mí.  No solo en mi pecho siento que todo el fuego apagué, pero cuanto el amor fue es ya el aborrecimiento. (fol. 185v) [...]

La escena culmina con Ana reconociendo su inclinación hacia Juan y la agudeza de su criada (vv. 2379-2392). Bretón añade once versos al parlamento de Celia que finaliza la escena; de ese modo, la sentencia “Es verdad que es poca hazaña / persuadir a un deseoso” (vv. 2391-2392) se extiende:

CELIA [...]
   
¿No lo dije? Es poca hazaña
   
persuadir a un deseoso.
   
(Ap. Venció don Juan. El don Mendo
   
con su garbo y sus riquezas
   
trate de engañar a otra,
   
que él lo logrará aunque sea
   
su cabeza un torbellino
   
y una cuchilla su lengua,
   
porque las tontas abundan
   
y los novios escasean.)
   
ANA ¡Ortiz! (*Llamando y cierra la carta*)
   
Ya te he dado gusto:
   
Estarás contenta.
   
CELIA Más debes estarlo tú.

En este momento el riojano añade tres breves escenas (IX-XI del cuarto acto, fols. 188 r.-189 v.) en romance (*e-a*), mismo metro con el que continuará Alarcón. En ellas, Ana encarga a Ortiz llevar una carta para Juan (escena IX). El criado queda solo, dando cuenta de su inclinación crematística y doble juego al servir al mismo tiempo a los intereses amorosos de Juan y Mendo (escena X), actitud intensificada con la llegada de Mendo y el conde para ver a Ana (escena XI).

### **Cuadro II (Escenas IX-X)**

ESCENA IX (vv. 2393-2477, romance *e-a*): en el diálogo entre Mendo y el conde que ocupa esta escena, Bretón reduce el parlamento inicial del primero eliminando los fragmentos más narrativos y las referencias clásicas a, por ejemplo, Jove y Vulcano (vv. 2393-2428 / fol. 189v). Después de debatir quiénes eran los cocheros, Mendo encarga al conde llevar una nota a Lucrecia; entonces, reescribe la respuesta del conde (vv. 2451-2455 / fol. 190v) y parte del diálogo evitando términos como ‘dueño’:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN	BRETÓN DE LOS HERREROS
CONDE [Ap.] ¡Malas nuevas te dé Dios! Indicios dais de flaqueza. Si doña Ana está engañada, procurad satisfacerla.	CONDE [Ap.] ¡Malas nuevas te dé Dios! ¿A doña Ana por más bella no habéis preferido?
MENDO Niega a mi voz los oídos.	MENDO Sí.
CONDE Entrad y habladla con fuerza; porque quien el dueño ha sido, siempre tiene esa licencia, mientras no se satisfaze de que es la mudanza cierta. (vv. 2459-2468)	CONDE El enojo, primo, os ciega: aún la amáis MENDO No lo sé, conde, que nunca amé muy de veras. Creo que sí, pero en tanto de su casa me destierra. (fol. 190v)

ESCENA X (vv. 2478-2492, romance *e-a*): esta breve escena en soliloquio del conde es condensada por Bretón:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

CONDE (*Ap.*) Y yo a pedir a Lucrecia  
 que me cumpla su palabra,  
 pues ha visto sus ofensas;  
 que, pues con doña Ana vino  
 de Alcalá en un coche, es fuerza  
 que viera lo que has contado,  
 y su desengaño viera,  
 este papel ha de ver,  
 para que negar no pueda;  
 que modo habrá de excusarme  
 cuando don Mendo lo sepa.  
 Y consiga yo mi intento,  
 suceda lo que suceda;  
 que no mira inconvenientes  
 el que ciega amor de veras.  
 (*Vase*). (vv. 2478-2492)

BRETÓN DE LOS HERREROS

CONDE (*Ap.*) Y yo a pediré a Lucrecia  
 que me cumpla su palabra,  
 añadiendo a tantas pruebas  
 contra don Mendo el papel  
 que le pide mi cautela.

Logre yo mi intento, y luego  
 suceda lo que suceda  
 que no mira inconvenientes  
 el que ciego amó de veras.  
 (fol. 191r)

### ***Cuadro III (escenas XI-XIII)***

Además de variar la ubicación, Bretón añade su primera escena del último acto, una breve intervención de Celia donde en dos redondillas da cuenta, a Juan y Beltrán, de su logro como tercera en el amor entre el primero y su señora Ana (fol. 194r).

ESCENA XI (vv. 2493-2577, redondillas): llegan Juan y Beltrán. Las intervenciones en la refundición se centran en el criado; así, elimina parte del parlamento (vv. 2501-2505), su autorización mediante el romance popular (vv. 2513-2516)<sup>12</sup>, y condensa el diálogo en una fórmula:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

BELTRÁN ¿Que se case temes?  
 JUAN Sí.  
 BELTRÁN Pues si tu querida alcanza  
 de vista aquesa esperanza,  
 bien pueden doblar por ti;  
 que por llamarse Excelencia,  
 ¿qué no hará una mujer?  
 (vv. 2537-2542)

BRETÓN DE LOS HERREROS

BELTRÁN Confieso que la excelencia  
 tienta mucho a una mujer.  
 (fol. 195r)

Siempre de boca de Beltrán, elimina (vv. 2545-2548) y reduce la agudeza ingeniosa del criado Beltrán (vv. 2553-2577 / fol. 195v).

ESCENA XII (vv. 2578-2600, redondillas): llega el duque con Fabio, su criado, para pedir consejo amoroso a Juan. Esta escena ha sido eliminada en la versión de Bretón.

12. En concreto el romance antiguo: "Por mayo era, por mayo; / cuando los grandes calores, / cuando los enamoradores / a sus damas llevan flores?" (Véase Durán, *Romancero general*, II (Rivad., XVI, pág. 449 b).

ESCENA XIII (vv. 2601-2620, redondillas): sale Marcelo, criado del duque, y anuncia que Ana estará en el jardín. También ha sido eliminada en Bretón.

#### **Cuadro IV (escenas XIV-XIX)**

ESCENA XIV (2621-2658, redondillas, con una décima insertada para la lectura de la carta en v. 2636): salen el conde y Lucrecia al jardín, donde él le da el papel de Mendo. Bretón elimina una redondilla del parlamento de Lucrecia (vv. 2651-2654), quien desengañada Lucrecia promete dar gusto al conde y le pide que se esconda.

ESCENA XV (vv. 2659-2682, redondillas): Bretón reproduce esta escena con Ana reafirmando a Celia su amor a Juan (vv. 2665-2670) y cogiendo el papel de Lucrecia.

ESCENA XVI (vv. 2683-2764, redondillas, con una décima insertada para la lectura de la carta en v. 2711): se corresponde con las escenas quinta y sexta en Bretón, quien las separa por la llegada de Celia para anunciar que Mendo está en el jardín. La refundición elimina el final de la escena con el reconocimiento de los amantes:

JUAN Sola tu mano ha de ser  
 quien me tenga satisfecho.  
 ANA Señor eres ya del pecho:  
 poco te queda que hacer. (vv. 2761-2764)

ESCENA XVII (vv. 2765-2836, romance *a-a*, con una décima insertada para la lectura de la carta en v. 2789): llega Mendo para encontrarse con Ana mientras el resto se mantienen escondidos. Cuando Ana muestra a Mendo la carta que este escribiera a Lucrecia, Bretón vuelve a eliminar la misma parte que en la tercera escena de la segunda jornada. Una vez leída, Mendo se disculpa, retracta y termina pidiendo la mano a Ana.

ESCENA XVIII (vv. 2837-2889, redondillas): sale el duque al paño y todos escuchan cómo Ana rechaza a Mendo, marcando el tono moral de la comedia contra la maledicencia (vv. 2847-2874). Cuando Mendo le echa en cara su inclinación hacia un cochero, Ana manda salir 'al cochero'. La escena está calcada en la refundición de Bretón.

ESCENA XIX (vv. 2890-2958, redondillas): comienza la escena con Juan y el duque revelándose como 'el cochero' y concluye Ana resolviendo el conflicto castigando la maledicencia de Mendo y dando la mano a Juan (vv. 2915-2918). Lucrecia, porque *Las paredes oyen*, también rechaza a Mendo y da su mano al conde, a partir de ahí se establece variación en el final, que Bretón alarga:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN	BRETÓN DE LOS HERREROS
LUCRECIA [...]	LUCRECIA [...]
y, porque con la esperanza el castigo no aliviéis, lo que por falso perdéis,	vana es ya vuestra esperanza. Conde, acercaos. ( <i>Al bastidor sale el conde y le da la mano</i> )

