

La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega

Marco Presotto
Università di Venezia

PREMISA

Cuando Miguel de Cervantes escribió su novela ejemplar sobre los avatares de una hermosa fregona de mesón, sabía muy bien que estaba aprovechando un motivo ampliamente presente en la tradición literaria y folklórica, que él iba a situar en un lugar y en un tiempo actuales, acudiendo a topónimos y antropónimos verosímiles e incluso reales. El lector no tenía dudas de que la contradictoria belleza de la pobre y recatada criada del «Mesón del Sevillano» debía ocultar necesariamente alguna secreta explicación, según rezaba el oxímoron del título. El juego de identidades ocultadas, la oposición social y los espacios populares urbanos colaboraron en la definición de un modelo de gran atractivo para los autores de teatro de aquellos años: varias comedias, principalmente atribuidas a Lope de Vega, circularon en las tablas del Siglo de Oro manteniendo una relación intertextual, más o menos directa, con la novela cervantina. Se indicó hace tiempo la correspondencia entre el texto de Cervantes y dos piezas de Lope, quizás anteriores, *El mesón de la corte* (1588-1595) y *La noche toledana* (1605), que comparten elementos sustanciales de la intriga¹. La obra de mayor interés es, sin embargo, *La ilustre fregona y amante al uso*, que ya desde el título advierte al público de la estrecha relación con el modelo cervantino²; se publicó en la *Veinticuatro parte perfecta* de las comedias de Lope (1641) y se conserva también en un manuscrito de la Biblioteca Apostólica Vaticana con letra del siglo XVII, sin fecha ni nombre del autor,

¹ Oliver Asín, 1928, llega a suponer una fuente común tanto a Lope como a Cervantes. Es hoy evidente que la cuestión deberá plantearse en términos de moda cultural y temática más que de fuentes.

² Véase Jurado Santos, 2000, que se ocupa también de las otras piezas citadas.

procedente del fondo Barberini³. El texto teatral elimina las tenues referencias al proceso de educación a la mala vida que acercan la novela a la tradición picaresca, cuyo ambiente apenas resulta evocado en la comedia. La tímida y recatada fregona Constanza, símbolo de integridad moral, se convierte en la pieza en una dama bastante resuelta y hasta descarada, cuyos comportamientos deben incitar y corresponder paulatinamente al cortejo del amante. La «comedia nueva» exige, además, la figura del gracioso, que llega a desarrollar una función esencial de trámite entre el ambiente de la calle y el mesón. La estratagema a la que recurre el criado Pepín para violar el espacio de la fregona es la de disfrazarse de enloquecido «amante al uso», un galán obsesionado con la idea de amar y comportarse según las modas actuales, que desvirtúan por completo los tópicos del amor caballeresco y cortés en favor de un enamoramiento cortesano de fachada. A causa de tal locura, el joven no está supuestamente en condiciones de insidiar a la bella criada, y ella en consecuencia pierde todo temor a conversar con él, que puede así urdir tramas amorosas en favor de su amo. Con esta perspectiva, el gracioso podrá burlarse irónicamente con el público del gran juego de cambios de identidades que se representa, en el que los mozos se fingen galanes y viceversa, y la fregona tendrá que resultar inevitablemente «ilustre». Aparece en la comedia una intriga secundaria, con la inserción de otra pareja de enamorados, el amigo galán don Diego y la hija del Corregidor, cuyas acciones procederán paralelamente a la principal y ambas incluirán al antagonista hijo del Corregidor, también enamorado de Constanza y obviamente contrario a la unión de la hermana con Diego. A pesar de estas diferencias sustanciales, la comedia mantiene siempre una estrecha relación con la fuente, de la que reproduce aspectos esenciales de la trama. Resulta casi idéntica, en los dos textos, la relación, que llevará a la agnición, de las extraordinarias vicisitudes a raíz del ocultamiento de la verdadera identidad de la fregona.

A principios del siglo XVIII, José de Cañizares escribió una comedia de figurón, *La ilustre fregona* (1709), refundición de la obra atribuida a Lope, que permite al autor realizar un sistemático desmoronamiento del modelo dramático de referencia. Éste —*La ilustre fregona y amante al uso* atribuida a Lope de Vega— resulta en definitiva el testimonio más prestigioso, explícito y directo, de la fortuna teatral de la novela cervantina. La actividad crítica se ha dedicado a discutir, y en general a rechazar, la paternidad de Lope, utilizando diferentes instrumentos metodológicos pero remitiendo al juicio estético negativo de raíz decimonónica que veía como imposible que un autor de la talla de Lope se dedicase a plagiar servilmente la novela de otro autor, sobre todo de Cervantes, en consideración además de que ya había explotado temas similares en sus comedias tempranas⁴. Si bien puede extrañar al lector de hoy una actitud semejante en Lope, es sabido que la «construcción crítica» se basa en una cantidad limitada de las obras que supuestamente escribió. Las ediciones modernas fiables son relativamente pocas, y por lo común resaltan la complejidad de la tradición textual y la presencia de testimonios corruptos, así que siempre son matizables los juicios globales sobre su

³ Se trata del Ms. Barb. Lat. 3482; en 4º, mm. 156 x 125, la encuadernación es original; el manuscrito consta de 62 folios num. al recto 1-62.

⁴ Véase como ejemplo el juicio de Oliver Asín, 1928, pp. 228-229.

praxis creativa. Téngase en cuenta, además, que otras novelas de Cervantes fueron explotadas sistemáticamente por Lope y otros autores dramáticos⁵, en una época en que no puede aplicarse el concepto moderno de plagio.

En cuanto a las comedias del primer Lope citadas, sólo pueden destacarse escasos elementos para una posible relación intertextual entre la obra teatral que aquí se estudia y *La noche toledana*. Se trata de algunas imágenes comunes, como la del mesón comparado con el palacio de Atalante o la de la confluencia entre Tajo y Jarama, que se convierte en metáfora del mesón en *La noche toledana*⁶; en *La ilustre fregona y amante al uso*, según declara el gracioso Pepín a don Diego, los dos galanes coincidirán en el mesón como los ríos⁷.

Las objeciones más pormenorizadas a la atribución de la obra a Lope provienen de los estudios sobre los aspectos estilísticos de la pieza, que han llevado a la crítica, de común acuerdo, a subrayar su escasa calidad. Morley y Bruerton⁸ señalan la presencia de dos formas de canción que no aparecen nunca en las obras ciertas del dramaturgo⁹. Además, no son de su estilo los largos pasajes en verso de redondilla y romance, y resulta inusual que la comedia tenga solamente 5 formas métricas. Los dos investigadores concluyen que la pieza no puede ser de Lope, y en todo caso, si es del autor, debe fecharse como anterior a 1616. Augusto Portuondo aplica a la obra el análisis ortológico¹⁰: señala doce casos de hiato y dos de sinalefa poco usuales en Lope, además de palabras que no pertenecen a su vocabulario o simplemente que resultan utilizadas de forma distinta de la habitual, como «criado» bisílabo o «fiel» monosílabo. El investigador resalta además las numerosas autorrimas y la repetición de las mismas rimas hasta cinco veces y a poca distancia en el texto, como «hermano / llano», «señora / adora», «señora / ahora (agora)» o «confuso / uso». Todos estos indicios llevan a Portuondo a negar rotundamente que la obra pueda atribuirse a Lope.

Las argumentaciones de carácter estilístico mantienen, hay que admitirlo, un notable vigor, y van mucho más allá de un juicio impresionístico. La comedia presenta varias incongruencias en relación con el *corpus* de Lope así como lo conocemos hoy, pero tales datos sólo pueden completar o confirmar hipótesis, necesariamente basadas en razones de mayor envergadura, que no pueden prescindir del legado de los testimonios antiguos, directos e indirectos.

⁵ Véase García Martín, 1980.

⁶ Véanse vv. 586-588: «Pues viene a ser esta vez / el mesón Aranjuez / que junta Jarama y Tajo»; más adelante se compara con la unión entre galán y dama, vv. 2361-2364.

⁷ Véanse vv. 285-292: «Y también que os dará fama, / y con muy poco trabajo, / el parecer vos a Tajo, / y mi Señor a Jarama. / Manzanares vengo a ser / injerto en mi amo yo, / y Toledo nos juntó / sin habernos menester»; la numeración de los versos de *La ilustre fregona y amante al uso*, aquí y más adelante, es provisional y remite a la edición de la comedia que estoy llevando a cabo.

⁸ Morley y Bruerton, 1968, pp. 480-481.

⁹ En efecto, la presencia de la estrofa llamada «ovillejo» (octosílabos con pie quebrado AaBbCcCDDC, vv. 1700-1729) debe entenderse como una imitación del modelo, ya que es Cervantes quien ofrece, en *La ilustre fregona* y en el *Quijote* (I, xxiv), los primeros ejemplos de su aclimatación en España. Es diferente el caso de la canción en endecasílabos con pie quebrado (AbABbCC, vv. 1927-1946) con la que don Diego abre el tercer acto.

¹⁰ Portuondo, 1980, pp. 91-100.

LA PUBLICACIÓN PÓSTUMA

Emilio Cotarelo y Mori, único editor moderno de la obra, quiso sentar muy claro en las primeras líneas de la introducción que en su opinión una comedia tan mala no podía ser de Lope. A pesar de ello, la publicó igualmente dentro de la colección académica de sus obras por haber aparecido en una *Parte* atribuida a él¹¹. La cuestión de la fiabilidad de la edición antigua merece ser estudiada en detalle. Es sabido que después de la muerte del dramaturgo, su familia, y más concretamente la hija Feliciano y su marido Luis de Usátegui, se ocuparon de publicar algunas obras suyas, que él ya debía de tener preparadas antes de su muerte, como es el caso de *La vega del parnaso* (1637). En lo que se refiere a la tradición de las *Partes*, es conocido que a lo largo de toda la vida del autor salieron ediciones no controladas, con textos estragados o falsamente atribuidos al dramaturgo, sobre todo en el período de la prohibición de imprimir libros de comedias en Castilla (1625-1634)¹². Usátegui se encargó de publicar en Madrid la *Parte XXI verdadera* (1635) que, con las sucesivas *Parte XXII perfecta* (1635) y *Parte XXIII perfecta* (1638), subrayan con el epíteto la fiabilidad de los volúmenes con respecto a las precedentes *Partes de Lope y otros*¹³. A causa de la citada prohibición, parece verosímil que, entre los papeles de Lope, se acumularan manuscritos de comedias pertenecientes a diferentes épocas de su producción, que él no había publicado antes de 1625 y que ahora su familia podía sacar a luz¹⁴. La actividad del impresor zaragozano Pedro Vergés parece obedecer al mismo intento de restituir la verdadera obra del dramaturgo. Vergés, que ya había editado volúmenes de «Diferentes autores», publica en 1641 su *Parte XXIV perfecta de las comedias del Fénix de España* (1641), que reza en la portada: «Sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido». El proyecto, continuado por la viuda del impresor con la *Parte XXV perfecta y verdadera...* (1648, a costa de Roberto Deuport), no deja de ser sorprendente, dado que en los años cuarenta el nombre de Lope ya no gozaba del gran atractivo de antaño, para un lector más aficionado a los dramaturgos de las nuevas generaciones. Limitándonos a estas dos ediciones de los Vergés, es curioso señalar que según los estudios canónicos, de las 24 comedias publicadas, sólo en el caso de *La ilustre fregona* la atribución a Lope es rechazada por la crítica con bastante unanimidad¹⁵. La misma *Parte XXIV perfecta* contiene además *El caballero de Olmedo*, cumbre indiscutible de la producción del Fénix; en general aparecen comedias inéditas, con la excepción de *Don Gonzalo de Córdoba*, que ya se había publicado en *La Vega del Parnaso*. Es análogo el caso, en la *Parte XXV perfecta*, de *El desprecio agradecido*, pero la editora no parece encubrirlo: el proyecto consiste en ofrecer obras de autoría cierta, no

¹¹ Cotarelo y Mori, 1928, p. xxii.

¹² Véase Moll, 1974.

¹³ Véase Profeti, 1988, pp. 6-7.

¹⁴ También es verdad que Luis de Usátegui no se demuestra siempre tan riguroso: la comedia *Amor, pleito y desafío*, que aparece en la *Parte XXII perfecta*, no es la obra de Lope que con este título se conserva autógrafa, sino *Ganar amigos* de Alarcón; véase Rennert y Castro, 1968, pp. 264, 448.

¹⁵ En lo que se refiere a la *Parte XXIV perfecta*, Morley y Bruerton, 1968, dudan también sobre la comedia *Los peligros de la ausencia*, pero finalmente la dan como «probablemente de Lope», pp. 530-531; otro caso parecido es el de *El nacimiento de Cristo*, cuya brevedad (1466 versos) impide un análisis satisfactorio, pero la pieza no presenta elementos sustanciales para rechazar la atribución, véase p. 517.

necesariamente inéditas, como *Lo que ha de ser*, ya publicada por Vergés y Ginobart en la *Diferentes autores XXII* (1630) y *El último godo*, pieza de la *Parte VIII* (1617). Las fechas de composición de las obras publicadas por los Vergés, así como los subgéneros representados, varían mucho y al parecer no permiten sacar ninguna conclusión. En cambio, puede ofrecer algún dato interesante el análisis de las comedias presentes en la *Parte XXIV perfecta* de las que se conservan autógrafos. Se trata de *El bastardo Mudarra* (fechado en Madrid, 27.IV.1612) y *Don Gonzalo de Córdoba* (Madrid, 8.X.1622), a las que deberá añadirse *Barlaán y Josafat* (Madrid, 1.II.1611) cuyo autógrafo, ahora perdido, fue utilizado por Fernández Montesinos para una cuidada edición de la obra¹⁶. Cabe indicar cómo el autógrafo de *El bastardo Mudarra* no difiere sensiblemente del impreso; aparecen variantes, pero son de escaso interés y parecen remitir en general a errores del cajista: el impreso deriva del autógrafo o de una copia de gran fiabilidad. Muy diferente es el caso de *Barlaán y Josafat*: la *Parte* trasmite un texto sustancialmente correcto pero que prueba una revisión radical de la obra escrita por Lope en 1611, con la supresión de escenas y personajes y la completa reescritura del tercer acto. La relación estrecha de la nueva versión con la puesta en escena es evidente, pero parece ir mucho más allá de una simple revisión para las tablas, y queda por establecer si atribuirla a Lope o a algún miembro de una compañía teatral. Hace falta un estudio exhaustivo de esta refundición, que según Fernández Montesinos es un «ejemplo del paulatino desgaste que en el curso de los años iban sufriendo los textos de Lope»¹⁷. Parece evidente, sin embargo, que el revisor estuvo muy atento en sus intervenciones, no obstante los muchos errores debidos al cajista o a una copia intermedia: la nueva versión es más sencilla métricamente, pero hasta el mismo Fernández Montesinos reconoce que el bucolismo presente en el tercer acto parece de la mano de Lope, si bien se aleja notablemente de la fuente que resultaba respetada con tanto rigor en la versión autógrafa. Sus conclusiones dejan abiertas todas las posibilidades: «Lo único que parece seguro es que el que lo hizo estaba muy cerca del corazón de Lope»¹⁸. La tercera comedia de la que se conserva el autógrafo y que se transmite por la *Parte XXIV perfecta* es *Don Gonzalo de Córdoba*¹⁹, ya publicada, como se ha dicho, en *La vega del Parnaso* (1637) con el título *La mayor victoria en Alemania de don Gonzalo de Córdoba*. El estudio de la tradición textual hecho por Henrik Ziomek²⁰ es poco fiable desde varios puntos de vista, pero permite apreciar la estrecha relación entre el texto presente en la *Parte* y el que transmite la *Vega del Parnaso*, del que deriva claramente, con muy pocos errores debidos al cajista²¹. De manera análoga a lo que se ha indicado acerca de *Barlaán y Josafat*, el dato de mayor interés es la gran cantidad de variantes de la entera tradición impresa con respecto al autógrafo, que demuestra haber sufrido una profunda y sistemática revisión de la obra, con intervenciones sólo en parte atribuibles a un miembro de la compañía para la

¹⁶ Sobre estos manuscritos, remito en general a Presotto, 2000.

¹⁷ Introducción a la edición de la obra, p. 170.

¹⁸ *Ibidem*, p. 217.

¹⁹ El autógrafo presenta el título *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, véase Presotto, 2000.

²⁰ Ziomek, 1960.

²¹ Sobre la fiabilidad de las obras teatrales presentes en la *Vega del Parnaso*, véase Proferi, 1989, Pedraza Jiménez, 1996, y las contribuciones específicas de Serralta 1996 y Presotto 1999.

puesta en escena, según lo que conocemos hoy acerca de la praxis del arreglo teatral en la época. El texto impreso no presenta defectos estructurales importantes, por lo que se refiere a la métrica o al sentido. Las abundantes intervenciones se deben a un revisor atento y acostumbrado a la escritura poética; algunos pasajes se reorganizan y en parte se reescriben, con pocas omisiones y adiciones, y se sustituyen varias palabras con el único aparente objetivo de mejorar el texto literario²².

En definitiva, queda por establecer si Lope intervino, y de qué manera, en los textos que sirvieron de modelo para el cajista de la *Parte XXIV perfecta*, y consecuentemente su grado efectivo de fiabilidad. Lo cierto es que el cotejo con los tres autógrafos prueba el cuidado del proyecto zaragozano: ofrece piezas completas y correctas, a pesar de las notables diferencias con los manuscritos, y las ediciones parecen depuradas de los defectos derivados de la peculiar tradición de los textos teatrales. También es verdad, como se ha apuntado, que la atribución de las obras publicadas por los Vergés en las dos *Partes* «perfectas» se cuestiona detenidamente sólo por *La ilustre fregona*. Pero las dudas acerca de la existencia de una comedia de Lope con este título parecen disiparse gracias al prestigioso testimonio coevo de Alonso de Castillo Solórzano, quien en la «Estafa segunda» de su *Las harpías de Madrid* (Barcelona, 1631) alude a una serie de representaciones de la pieza, precisamente en Madrid, protagonizada por la actriz «Amarilis», María de Córdoba: «La comedia [...] es del fénix del orbe Lope de Vega Carpio, intitulada *La ilustre fregona*, y es tal, que durará algunos días con lo bien que representa aquel papel la mayor cómica que ahora se conoce, que es Amarilis»²³.

LOS PROBLEMAS ECDÓTICOS

Como ya se ha indicado, de la comedia se conserva, además del texto impreso en la *Parte XXIV perfecta*, un manuscrito anónimo y sin fecha, con letra del siglo XVII, en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Ambos testimonios presentan problemas textuales que dificultan la comprensión de la obra o crean incoherencias de tipo métrico. El manuscrito ha sido analizado por Joseph Fucilla en 1971; el investigador cree que los dos testimonios provienen de un mismo subarquetipo lagunoso y ofrece una lista de variantes que le permiten aceptar la autoría de Lope tomando en cuenta los nuevos aportes críticos del manuscrito, pero su artículo no presenta un adecuado comentario a la lista de *loci critici*.

Un nuevo estudio de los dos testimonios ha permitido confirmar la relevancia del manuscrito (sigla *M* de aquí en adelante) de cara a la *constitutio textus*, pero también la escasa fiabilidad de su copista. En cinco lugares (cuatro redondillas y una quintilla), la estrofa resulta incompleta a causa de la omisión de un verso, y la aproximación del amanuense queda evidente por la amplia muestra de errores típicos del proceso de copia, como los que se deben a la atracción de versos anteriores, la repetición de palabras y de versos enteros, o lecturas incorrectas del modelo que llevan a la creación

²² Entre los muchos ejemplos posibles sacados de la edición de Ziomek (que aquí modernizo), señalo el v. 1377, «la sierpe que me engañó»; en los impresos «sierpe» es sustituido por «Circe».

²³ Castillo Solórzano, *Las harpías de Madrid*, pp. 110-111; más adelante, pp. 115-125, se reproduce el «Entremés del comisario de figuras», que, según la narración, acompañaba la pieza, y que presenta notables analogías con la comedia.

de palabras inexistentes y hasta a la producción sistemática de errores²⁴. También el texto de la comedia transmitido por la *Parte XXIV perfecta* (sigla A de aquí en adelante) presenta varios problemas textuales, aunque notablemente inferiores a M. Se trata principalmente de algunas omisiones y unas pocas lecturas *faciliores*, que pueden resolverse en su mayoría gracias a M. En lo que se refiere a las omisiones, en dos lugares aparece una redondilla incompleta, con cierta dificultad de comprensión del texto, que M permite resolver restituyendo el verso que falta. La omisión de A de mayor interés se encuentra al principio del segundo acto: en metro de tercetos endecasílabos, don Pedro, el hijo del Corregidor enamorado de la fregona Costanza, da a su criado una carta de amor para que la entregue a la amada (vv. 969-983); en A, el primer terceto es incompleto:

DON PEDRO El papel que has de dar, Antonio, es éste,
 en la respuesta suya está mi vida.

 No tengo que advertir, tú eres discreto;
 mi amor conoces, mi remedio estriba
 en tu valor, tu traza, y tu secreto.
 Mi hacienda, todo, es justo que aperciba
 para darte, si alcanzas la vitoria
 de aquesta Dafne, cuanto hermosa, esquiva.

El manuscrito restituye el fragmento que falta:

Alas el niño dios a tus pies preste;
 si Costanza se muestra agradecida
 a las verdades que escribió la pluma,
 verás tu frente de laurel ceñida,
 cuantas perlas el mar en rica espuma
 envuelve, tantas dichas te prometo,
 que en vano el tiempo escusar presume.

La omisión de A puede remitir a una deliberada eliminación, quizás para la puesta en escena, ya que no crea problemas de comprensión del pasaje y simplifica, reduciéndola, la primera tirada de Pedro, en concordancia con el ritmo cerrado del breve diálogo con el criado.

A pesar, pues, de la mayor fiabilidad del impreso, el análisis de las variantes pone de relieve la importancia de M, cuyo copista debió de utilizar un modelo más correcto²⁵. Sin embargo, los dos testimonios concuerdan en algunos pasajes corruptos, evidenciados por incongruencias de tipo métrico. Así, después del v. 1569, en los dos textos no se concluye la redondilla y el diálogo queda poco comprensible; un problema

²⁴ En pocos casos aparecen intervenciones del copista que restituyen la lectura correcta.

²⁵ Entre los muchos lugares dignos de interés, señalo tan sólo los vv. 178-180; la ciudad de Toledo se compara al Cenit: «si esta ciudad es Cenit / de el sol de Costanza y es / el contrapuesto Nadir»; el v. 179 es en M: «de el sol de Costanza, y Burgos», que aclara la comparación.

análogo se presenta después del v. 2720, en el que se han perdido por lo menos cuatro versos.

En definitiva, los dos testimonios de *La ilustre fregona* poseen la misma importancia en la tradición textual pero remiten, más o menos directamente, a un arquetipo común. Se confirma la hipótesis de Fucilla, aunque en realidad el manuscrito no modifica radicalmente la obra y no ofrece una prueba definitiva en cuanto a la atribución. El impreso resulta más fiable; el editor moderno deberá utilizar la *Parte XXIV perfecta* como texto base, aceptando las lecciones del manuscrito cuando necesario.

EL «AMOR AL USO»

En el testimonio vaticano de la comedia, el título «La ilustre fregona» se complementa, en las acotaciones iniciales y finales de los tres actos, con la indicación «y el amante al uso», dando justo relieve a la figura del gracioso y de su ridícula estratagema. El manuscrito restituye, en efecto, el título que ya la comedia indicaba al final de la obra (vv. 2933-2934): «y aquí a la ilustre Fregona / y amante al uso fin damos». Convirtiéndose en un figurón, obsesionado en parecer un perfecto «amante al uso», el gracioso Pepín se eleva a personaje central de la pieza, y permite al dramaturgo crear divertidos cuadros cómicos basados en el tratamiento humorístico de los nuevos comportamientos del joven cortesano en cuestiones amorosas, bien diferente de la figura idealizada del amante, que se caracteriza ahora por un egoísmo y cierta disponibilidad al adulterio en contradicción con el ideal cortés y caballeresco. Es verdad que muchos galanes de Lope parecen obedecer a esta tendencia, tanto en las primeras comedias como en sus producciones maduras. Sin embargo, quizás pueda hablarse, a partir de los años treinta del siglo XVII, de un aumento sensible de obras que contradicen en una vertiente cómica los conceptos de amor constante y exclusivo que caracterizan la *comedia nueva*. Frédéric Serralta ha evidenciado algunas piezas que parecen estructurarse en torno a la noción de «amor al uso»²⁶, materia central de la más lograda comedia de Antonio de Solís, *El amor al uso*²⁷, fechable alrededor de 1636, que «ejemplifica un tipo de enamorados de las comedias de capa y espada de las últimas generaciones de dramaturgos, en las que la comodidad y cierto distanciamiento humorístico sustituyen a la constancia platónica (expresada al menos en el plano verbal) de los amantes ideales de la primera comedia nueva»²⁸. Lo que ocurre en *La ilustre fregona y amante al uso*, sin embargo, es algo distinto: el motivo no estructura las acciones, sino que es directamente objeto de escarnio, ya que su portavoz exclusivo es el gracioso disfrazado, y la esencia de su «amar al uso» se reduce a una manera de actuar basada en las formas, que justamente por ser superficial no constituye un posible peligro. El tratamiento burlesco del motivo queda relegado al gracioso, mas al mismo tiempo ya pertenece indudablemente a la órbita textual de la tradición a la que remite Solís; es suficiente indicar algunas correspondencias. En *El amor al uso* de Solís, la

²⁶ Serralta, 1987, pp. 354-361 y *passim*; véase además Arellano y Serralta, 1995, pp. 11-15.

²⁷ Véanse Serralta, 1979 y Solís y Rivadeneyra, *El amor al uso*.

²⁸ Arellano, 1995, p. 619; véase también el romance de Quevedo citado por Serralta, 1987, pp. 355-356, y el concepto de «galán al uso» así como aparece en Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas*, pp. 235-237.

dama Clara se adhiere sin reservas a la moda²⁹, pero la definición más completa del amante interesado de esos nuevos tiempos es la que ofrece el soneto de los vv. 2103-2116, puesto en boca del galán Gaspar, que merece la pena reproducir aquí:

DON GASPAR Acreditar sin pena una pasión,
 perder miedo y cariño a la beldad
 hacer su voluntad sin voluntad
 suspirar sin dar cuenta al corazón;
 no matarse en pasando la ocasión,
 llorar en ella por curiosidad,
 formar de una mentira una verdad,
 hacer de una palabra una razón;
 mudar de sitio en el primer vaivén,
 arrojar los pesares por ahí,
 recibir los favores al desdén;
 y en fin, para acabar de estar en sí,
 querer a todas las mujeres bien,
 y mal a cada una de por sí.

Son varias las descripciones de la misma noción que pueden extraerse de *La ilustre fregona*, pero con notables diferencias. En primer lugar, es el gracioso quien define, en un contexto declaradamente cómico, cómo debe ser el «amante al uso»; sólo en parte la atención va hacia su actitud en las relaciones amorosas, dando mayor relevancia a todos los aspectos exteriores del comportamiento del galán-figurón. Hacia el final del primer acto, al presentarse Pepín disfrazado, asistimos a un verdadero intento de clasificación, exasperado por la anáfora, de los elementos que deben caracterizar esta nueva figura de amante. Léanse al respecto los vv. 821-836:

¿No sabes que al uso soy,
 y es al uso murmurar,
 y es al uso no pagar,
 y publicar lo que doy?
 Es muy al uso el mentir,
 eslo el tratar de destreza,
 eslo el publicar riqueza,
 y de noche es uso huir.
 Uso es decir que soy rayo,
 y es uso, entre damas bellas,
 mostrar que muero por ellas,
 y ellas fingir un desmayo.
 Es al uso, si me aman,
 mirándolas suspenderme,
 y es al uso entretenerme,
 Lope, donde no me llaman.

²⁹ Véanse vv. 1630-1633: «Ya no hay quien no quiera así, / ya en lo más cierto se da, / ya todos lo afectan, / ya nadie llora para sí», y sigue expresamente (vv. 1638-1641): «Perezca el gemir confuso, / falte el suspirar perplejo, / muera el amor a lo viejo / y viva el amor al uso.»

Paralelamente, unos versos más adelante, el mismo gracioso Pepín explicará cuáles son los comportamientos que no deben tenerse nunca en esos tiempos.

Sin tener necesariamente una relación directa, a causa de las notables diferencias en la explotación del motivo, parece cierto que las dos obras participan de una misma tendencia. Si *La ilustre fregona*, así como nos ha llegado, pertenece al *corpus* dramático de Lope de Vega, y se trata de la misma comedia que se representó hacia 1630 en Madrid, entonces deberá volverse a considerar el período de aclimatación del motivo y las generaciones de dramaturgos involucradas. También es verdad que, como siempre ocurre con el teatro de la época, las posibilidades alternativas se multiplican; entre ellas, puede suponerse que el texto que tenemos sea una refundición tardía de la obra de Lope, donde la inserción del motivo ha sido obra de un dramaturgo posterior, quien sería el responsable de los principales defectos del estilo. Por el momento, a falta de elementos concretos, debemos atribuir este texto a Lope, y deducir que vuelve a escribir, en los últimos años de su vida, una obra sobre el tema de *La ilustre fregona*, pero sin utilizar sus comedias primerizas y remitiendo esta vez explícitamente a la novela de Cervantes; el argumento da pie al artista para tratar cómicamente la tradición del «amor al uso», convirtiendo la pieza en un interesante antecedente de las producciones calderonianas y sobre todo de la comedia de Antonio de Solís.

Referencias bibliográficas

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del Teatro Español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- y Frédéric SERRALTA, Introducción a Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*. Antonio de Solís y Rivadeneyra, *El amor al uso*, Toulouse, PUM (Anejos de *Críticón*, 5), 1995.
- CAÑIZARES, José de, *La ilustre fregona*, ed. Marco Presotto, Rimini, Panozzo, 2001.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Las harpías de Madrid*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985.
- COTARELO Y MORI, Emilio, Introducción a *La gran comedia de la ilustre fregona*, en *Obras de Lope de Vega* (Nueva edición), Madrid, Real Academia Española, t. VI, 1928, pp. XXII-XXIII.
- FUCILLA, Joseph G., «Reconstituting the text of the comedia *La ilustre fregona* y *amante al uso*, ascribed to Lope de Vega», *Renaissance and Reformation*, 8, 2, 1971, pp. 60-68.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- JURADO SANTOS, Agapita, «Lope, Cervantes y *La ilustre fregona*», en «*Otro Lope no ha de haber*», ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Atesa, 2000, pp. 63-83.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la RAE*, 54, 1974, pp. 97-103.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OLIVER ASÍN, Jaime, «Sobre los orígenes de *La ilustre fregona*», *Boletín de la RAE*, 15, 1928, pp. 224-231.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «Hacia una edición crítica de *La vega del Parnaso*», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 111-127.
- PORTUONDO, Augusto A., *Diez comedias atribuidas a Lope de Vega. Estudio de su autenticidad*, Charlottesville, Biblioteca del Siglo de Oro, 1980.

- PRESOTTO, Marco, «*La mayor virtud de un rey*. Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura Neolatina*, 59, 3-4, 1999, pp. 349-371.
- , *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- PROFETI, Maria Grazia, «La Vega di Lope», en *Varia Hispanica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, eds. Joseph L. Laurenti y Vern G. Williamsen, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 443-453.
- RENNERT, Hugo A. y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968.
- SERRALTA, Frédéric, *Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1987.
- , «La problemática textual de *Las bizzarrias de Belisa*», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 153-169.
- SOLÍS Y RIVADENEYRA, Antonio de, *El amor al uso*, ed. de Frédéric Serralta, Toulouse, PUM (Anejos de *Criticón*, 5), 1995.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Barlaán y Josafat*, ed. de José Fernández Montesinos, Madrid, Hernando, 1935.
- , *La gran comedia de la ilustre fregona*, en *Obras de Lope de Vega* (Nueva edición), ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Real Academia Española, t. VI, 1928, pp. 424-456.
- , *La noche toledana*, ed. Agustín Sánchez Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. Luigi Giuliani, Lleida, Milenio, 2002, pp. 57-251.
- , *Parte veintecinco perfecta y verdadera de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio...*, Zaragoza, Pedro Vergés, a costa de Roberto Deuport, 1647.
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
- , *Venticuatro parte perfecta de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio...*, Zaragoza, Pedro Vergés, 1641.
- ZIOMEK, Henryk, *A Paleographic Edition of Lope de Vega's Autograph Play «La nueva victoria de D. Gonzalo de Cordoua»*, PH. D., University of Minnesota, 1960.

*

PRESOTTO, Marco. «La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega». En *Criticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 697-708.

Resumen. El artículo presenta un estudio de la tradición textual de la comedia *La ilustre fregona*, atribuida a Lope de Vega según una edición del siglo XVII, y también transmitida por un testimonio manuscrito de la misma época en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Tras el análisis de las variantes y del ámbito de aparición de la publicación antigua, el autor llega a fijar las líneas de trabajo hacia una nueva edición de la obra, manteniendo la atribución al dramaturgo; señala además la importancia del motivo del “amor al uso”, cuya amplia explotación en el teatro de la segunda mitad del siglo XVII tiene aquí un importante antecedente.

Résumé. La tradition textuelle de la pièce de *La ilustre fregona*, pièce attribuée à Lope de Vega dans une édition du XVII^e siècle, et dont on possède un état manuscrit de la même époque, conservé à la Bibliothèque Apostolique du Vatican. Analyse des variantes et du contexte d'apparition de l'édition ancienne; orientations principales d'une nouvelle édition de l'œuvre dont est maintenue l'attribution à Lope de Vega; importance du motif de l'“amor al uso”, qui fait de cette pièce un antécédent notable de l'ample exploitation du motif dans la production dramatique de la deuxième moitié du XVII^e siècle.

Summary. The article presents a study of the textual tradition of the play *La ilustre fregona*, ascribed to Lope de Vega in a seventeenth century edition, and also transmitted in a manuscript of the same period in the Vatican Apostolic Library. Through the analysis of the variants and the context of apparition of the early publication, the author establishes the principal lines for a new edition of the work, maintaining the

attribution to the dramatist; he also points out the importance of the motive of the “amor al uso”, that constitutes an important antecedent of its wide exploitation in the dramatic production of the second half of the 17th Century.

Palabras clave. Amor al uso. CERVANTES, Miguel de. Ecdótica. *La ilustre fregona*. VEGA, Lope de.