

# AUTORÍA DE LA DIFUNTA PLEITEADA: ¿ROJAS ZORRILLA O LOPE DE VEGA?

José CANO NAVARRO  
Universidad de Castilla-La Mancha

*La difunta pleiteada* no es una comedia muy leída, pero suele estar en la mente de los investigadores, sobre todo a partir del estudio de María Goyri de Menéndez Pidal.

Pese a que la crítica se suele fijar casi siempre en las mismas obras de Lope<sup>1</sup> (que en muchos aspectos, paradójicamente, sigue siendo *ese gran desconocido*), hemos querido centrar nuestra comunicación en un viejo asunto, filológicamente hablando: la autoría de *La difunta pleiteada*.

## 1. Argumento

Manfredo, joven napolitano que ha venido a Sicilia, e Isabela, joven siciliana, se enamoran en la iglesia. Respectivamente sus criados también vienen a *enamorarse*.

Al mismo tiempo, Felino, padre de Isabela, ha decidido casar a su hija con Leandro, el hijo de su viejo amigo Camilo. Para formalizar ese matrimonio, Leandro ha dejado a su amiga Horacia, mujer de armas tomar a la que había dado ya cédula de casamiento.

Pese a los intentos de Manfredo y de su criado Belardo por obtener el amor de sus damas, la boda entre Leandro e Isabela se lleva a cabo. Tras la boda, Isabela sufre un desmayo, la creen muerta y la entierran. Por una serie de avatares, Manfredo la rescata viva del sepulcro, se fugan a Nápoles y deciden casarse. En medio de la ceremonia nupcial, Leandro aparece e impide que se celebre la boda. Comienza un juicio presidido por el príncipe de Nápoles, quien, finalmente, dicta que Isabela vuelva con Leandro porque su *muerte* no ha roto el vínculo del matrimonio y a Manfredo le concede la mano de una dama de la corte.

---

<sup>1</sup> Es un sentimiento que vienen reivindicando una serie de especialistas, y al que me quiero sumar. No solo es necesario que los investigadores saquemos a la luz nuevas ediciones de comedias y estudios, sino que las editoriales abran sus fronteras a nuevos títulos, aunque al principio les parezcan poco rentables. Cf. Oleza [1994: 236], Gómez [1996: 288] o Profeti [*apud* Gómez: 288 nota 33].

## 2. Análisis de la comedia

A la hora de fechar *La difunta pleiteada*, Morley y Bruerton [1968: 445-446] proponen como fecha *ad quem* 1593 porque entre las comedias auténticas no existen, hasta esa fecha, comedias que utilicen el romance y la lira, y que tengan más de 3.000 versos. Como fecha *a quo* dan 1603 porque es el año en que se fijan la suma del privilegio y la aprobación de *El peregrino en su patria*, donde Lope se acuerda de esta comedia en esa primera lista de sus obras. Concretamente precisan que la obra pudo ser compuesta entre 1593 y 1595. No hemos hallado argumentos que invaliden una redacción temprana de esta comedia.

Los testimonios que se han conservado de *La difunta pleiteada*, incluido el más antiguo<sup>2</sup>, atribuyen la comedia a Francisco de Rojas Zorrilla, aunque su autor es realmente Lope de Vega, como vamos a tratar de demostrar en la medida de lo posible.

Para ello vamos a revisar, en primer lugar, lo que ha dicho la crítica sobre esta comedia, para después añadir nuestras propias conclusiones.

John R. Chorley [1860] la atribuye a Lope por su estilo<sup>3</sup>: «Esta [comedia] puede ser la que cita Lope en la lista de *El Peregrino*. El estilo se parece mucho al suyo y no al de Rojas» [pág. 8]. «La comedia de este título que va en la Parte XX de las *Escogidas* y como de Rojas, a juzgar por el estilo puede bien ser la de Lope» [pág. 14].

Cayetano de La Barrera [1968: 429] cree que la comedia es seguramente la que Lope cita en *El Peregrino* de 1603. No realiza ningún análisis.

A. Schaeffer [1890:122-123] analiza nuestra comedia con un mayor detenimiento que otras piezas. La señala entre las comedias de Rojas por su lenguaje y por su acción. Además, sostiene que no es imposible que Rojas y Lope hayan escrito una comedia con el mismo título, y que la que se conserva parece más de Rojas que de Lope:

Ein sehr interessantes Stück ist «LA DIFUNTA PLEITEADA», welches von einigen kritikern auf Grund des Lope de Vega'schen katalogs im «PEREGRINO EN SU PATRIA» dem Altmeister zugeschrieben wird, obgleich es in dem einzigen bekannten Drucke (im 20. Bande der «Escogidas») unter dem Namen des Rojas steht

2 *Parte veinte/ de comedias varias/ nunca impressas, compuestas/ por los meiores ingenios de España./ Dedicadas/ a don Benito de Hermosilla y Contreras*. Madrid, a costa de Francisco Serrano de Figueroa, 1663.

Existen dos partes ficticias: *Parte diez y ocho/ de comedias nuevas./ escogidas de los mejores/ ingenios de España./ dedicadas/ a don Fernando de Soto Berrio...* En Madrid, por Gregorio Rodríguez y a su costa. Año 1662. *De comedias/ nuevas, nunca impres-/sas, escogidas de los mejores ingenios de España./ Dedicada/ al doctor don Ivan Gonzalez/ de Zaragoza*, Madrid, por José Fernández de Buendía; a costa de Juan Martín Marinero, 1670.

Modernamente, existe una copia manuscrita de esa *Parte veinte* en el Instituto del Teatro de Barcelona: 38 hs. Letra del s. XIX. Y la edición que realiza D. Emilio Cotarelo y Mori en las *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española. Tomo IV, 1917. La obra mejora el texto considerablemente; sin embargo, no solventa y comete otra serie de fallos de considerable importancia.

3 M<sup>a</sup> Goyri [1909:54] sostiene que Chorley dice lo siguiente en su *Catálogo de Comedias y Autos...*: «Afirma [Chorley] además que no puede ser la obra de este último autor porque falta en ella la figura del donaire, tipo que no olvidó Rojas en ninguna de sus comedias». En nota a pie de página cita la obra de Hugo Albert Rennert [1904: 445, 479 y 504] por lo que suponemos que ha consultado la obra de Chorley a través de los comentarios que realiza Rennert en esas páginas.

Yo he consultado ambas obras y me he encontrado con un caso curioso: no encuentro en la obra de Chorley dónde afirma tal juicio sobre el gracioso, sí he hallado las apreciaciones que sobre el estilo hemos reproducido más arriba. Sin embargo, al consultar la obra de Rennert, este estudioso de Lope pone en boca de Chorley tal juicio: «It [*La difunta pleiteada*] is there ascribed to Rojas; but, as Chorley observes, in his authentic plays Rojas introduces a gracioso» [pág. 504].

und es Keineswegs unmöglich ist, dass Rojas und Lope je ein Stück gleichen Titels geschrieben haben. Auch spricht das allgemeine Gepräge der Diction und die Mache des vorliegenden Stücks für unsern Rojas [pág. 122].

A nuestro modo de ver, el estilo y el lenguaje no son los de Rojas: nos encontramos ante un estilo *fresco* y *desenvuelto*, propio de Lope, no ante esos alambicamientos sintácticos, típicos de Rojas, que en algunos momentos pueden llegar a ser un verdadero rompecabezas.

María Goyri [1909:56-61], cuyo nombre ha quedado unido al de la comedia desde que publicara su ensayo *La difunta pleiteada. Estudio de literatura comparativa*, afirma:

No hay razón alguna para creer que la *Difunta pleiteada* que ha llegado a nosotros, no sea la misma comedia de Lope, citada en la lista de *El Peregrino*, y, en cambio, hallo algunas razones que contribuyen a afirmarnos en esta idea. El nombre de Belardo que lleva el gracioso en la *Difunta pleiteada* es frecuente en el teatro de Lope, quien gustaba introducirse bajo esa designación, lo mismo en sus comedias que en sus otras composiciones poéticas. Señalaré también en el acto primero de la *Difunta pleiteada* un elogio de la agricultura [...] En fin, la manera de tratar el asunto, y sobre todo el cambio de desenlace se hallan dentro de la manera de Lope [...] la comedia en cuestión no es de Rojas, porque este autor tiene otra pieza con el mismo asunto, y titulada *Varios prodigios de amor* [págs. 55-56].

Varios son los puntos que debemos comentar a lo expuesto por María Goyri:

1) Es cierto que existe un personaje llamado Belardo, cuya función es la de criado, que este personaje es de los más utilizados por Lope de Vega [Cf. Morley, 1961:54-56] y que, en muchos casos, Lope suele poner alguna nota biográfica en boca de los Belardo de sus comedias. Sin embargo, no siempre que aparezca un Belardo debemos interpretarlo como un *alter ego* del poeta.

En concreto, en nuestra comedia, la crítica ha visto en los siguientes versos un rasgo biográfico:

ISABELA	No puedo detenerme.	¡Adiós, Manfredo!
FULGENCIA	¡Belardo amigo, adiós!	<i>Vanse las dos.</i>
BELARDO		(Con este nombre parece que se hereda la desdicha.) (vv. 1722-1724)

Arco y Garay [1941: 198] sostiene lo siguiente:

Acaso no todo eran flores en los amores del poeta con Lucinda. En *La difunta pleiteada* se lee este pasaje: [reproduce los versos] Esta obra fue mencionada en la primera lista de *El Peregrino*; y así, la alusión a contrariedades amorosas con Micaela de Luján parece evidente.

Y Cotarelo [Lope, 1917: XXI nota 2 y 563 nota I, respectivamente] asevera sobre estos versos que «son frases que no tienen sentido si no se aplican a la misma persona de Lope» y que «con estas palabras parece aludir Lope a sí mismo».

Si bien es cierto que puede existir un cierto trasunto biográfico en esos versos, este pasaje posee pleno sentido en el contexto en el que se inserta: Lo que hereda Belardo de labios de Fulgencia es la desdicha de tener que separarse mediante ese *adiós*; igual que acaban de hacer Isabela y Manfredo, a los que vienen imitando con su comportamiento a lo largo de la escena.

En cuanto a que Belardo represente el tipo del *gracioso*, debemos señalar que esto no es del todo cierto: el plano de lo cómico se vertebra en dos personajes, Calisto y Belardo<sup>4</sup>. Observamos que no existe un gracioso totalmente definido: Calisto representa la figura cómica del *vejete* y Belardo presenta algunos rasgos del donaire, pero en sí, no encarna este tipo.

Esto refuerza la teoría de que la comedia pertenece a Lope y no a Rojas: a fines del siglo XVI el gracioso se está gestando, y en la época de Rojas la figura del donaire está totalmente desarrollada.

2) Es cierto que Lope introduce una alabanza o elogio a su jardín en boca de Felino, padre de Isabela, y que de sobra es conocida la afición de Lope por su propio jardín (Cf. vv. 403-424).

3) Sobre el desenlace de la comedia y la autoría de *Varios prodigios de amor*, trataremos en el siguiente apartado.

El último gran crítico que merece nuestra atención en este asunto es Emilio Cotarelo [1911: 159-161; Vega, 1917: XX-XIV], quien realizó la edición de *La difunta pleiteada* en 1917. Sostiene lo siguiente:

Toda la comedia, es decir, los dos primeros actos, están preparados para el desenlace en el sentido que indicamos, que es el popular de los romances y la mayor parte de las historietas análogas [...] Escrúpulos quizá de rígidos moralistas que veían romperse un matrimonio autorizado por la Iglesia, sin reparar en cuán respetable era el vínculo anterior, movieron a Rojas o a otro poeta a refundir la comedia y cambiarle el desenlace. Pero como no se molestó en rehacerlas de nuevo, según era necesario, quedaron las incongruencias, redundancias y contradicciones que hemos notado, y son indicativas de la reforma. [Vega, 1917: XXI-XXIV]

Cotarelo [Vega, 1917: XXII-XXIV] señala una serie de obstáculos para considerar que el acto tercero no es de Lope sino de Rojas. Cree que todo se prepara para que Isabela se case con Manfredo y no con Leandro, que a su vez se debe casar con Horacia ya que esta posee una cédula de casamiento. Observa también ciertas incongruencias internas en el tratamiento de Horacia y de su cédula ya que viene a considerar que no está bien aprovechado este recurso.

Todo esto le lleva a pensar que la última jornada ha sido reelaborada, y piensa en Rojas como un candidato posible; así se explicaría el que apareciese en los testimonios impresos como autor. Además señala, como ya hemos leído, que el motivo de la refundición de la última jornada se puede deber a una crítica de los moralistas.

Cotarelo rechaza el argumento de María Goyri de que la obra no puede ser de Rojas porque este autor tiene *Varios prodigios de amor*. Señala que esa comedia no es de Rojas sino de Salas Barbadillo:

---

<sup>4</sup> Sobre este aspecto tuve el gusto de presentar una comunicación, titulada «Lo oriental como elemento cómico en *La difunta pleiteada* de Lope de Vega», en el *Primer Seminario Interdisciplinar sobre el Humor y las Ciencias Humanas*, organizado por la Universidad de Cádiz, la Fundación Municipal de Cultura y el Ayuntamiento de Cádiz. Se llevó a cabo en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz los días 29-31 de mayo de 2001. Las actas están en prensa.

Efectivamente, en la *Parte XLII* (Madrid, 1676) de la gran colección de *Escogidas*, se atribuye a don Francisco de Rojas [...] pero no es suya, sino de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, quien la incluyó al final de la segunda parte de su novela *El Caballero puntual*, impresa en Madrid, por Francisco Abarca de Angulo, en 1619, dándole el título de *Los prodigios del amor*. [Vega, 1917: XXI nota 3].

Sin duda, uno de los aspectos que más sorprenden a los críticos es el desenlace de la comedia; quedan desconcertados ante el hecho de que en las dos primeras jornadas se nos prepare para un final que, sorprendentemente, se modifica en la última jornada.

Así llegan a conclusiones un tanto *peregrinas*, como la de David Castillejo [1984: 28-29 y 100] y Frederik A. de Armas [1986: 115-137]<sup>5</sup>. Sin duda, uno de los valores más importantes de sus aportaciones reside en que, ante el hecho de encontrarse con ese final, no han desdeñado la obra, sino que han tratado de ofrecer una explicación válida.

Morley y Bruerton, que colocan nuestra comedia entre las que probablemente compuso Lope, afirman: «El verso puede ser de Lope, y los Actos II y III son muy semejantes» [Morley, 1968: 446]. Ciertamente, como después veremos, en la última jornada no existe una pirueta métrica que nos haga suponer que en la comedia haya intervenido otra mano. Además todos los datos que vamos constatando nos indican que la comedia se escribió por Lope, y a finales del s. XVI.

Así pues, si métricamente no encontramos diferencias en la concepción de las jornadas, ni el estilo difiere considerablemente, ni hemos encontrado (hasta la fecha) algún documento que nos indique que esa tercera jornada ha sido refundida, no tenemos por qué sospechar que haya intervenido otro ingenio ya que no poseemos pruebas constatables que así lo avalen.

Sin embargo, internamente, sí hay una separación entre las dos primeras jornadas y la última (y esto puede ser lo que despiste a los críticos): los acontecimientos realizan un cambio de sentido en la concepción de Manfredo y Leandro, y en el tratamiento de Belardo<sup>6</sup>. El hecho de

5 David Castillejo cataloga la obra entre «las comedias de interés primario, pero con diálogo deficiente»; para él Leandro simboliza la muerte y afirma lo siguiente: «la obra es una letanía triste de Lope por la pérdida de su mujer, Isabel, pero, curiosamente, no deja gran huella en la memoria después de leída» [pág. 100]. No explica las razones que le han llevado a catalogar la obra así ni en qué se basa para interpretarla de esta manera. Suponemos que para dar esta interpretación se centra en que la protagonista y la esposa de Lope, Isabel de Urbina, se llaman igual; y que la dicha Isabel muere por los años de la composición de *La difunta pleiteada*, y en la comedia está presente el tema de la muerte. Si bien la interpretación se sustenta en planteamientos poco científicos, es una lectura muy poética.

El artículo de Frederick A. de Armas parece un sofisma, ya que partiendo de planteamientos reales llega a conclusiones que nos sorprenden porque nada tienen que ver con la realidad de la comedia: No existen componentes oscuros ni fuerzas maléficas que expliquen ese final; Manfredo no ha utilizado ningún hechizo para que Isabela muera; en absoluto Calisto representa una figura maléfica ni a Saturno (jamás se compara a este personaje con Saturno); las explicaciones que da cuando se compara el *amor* con el *rayo* nos sorprenden porque no las entendemos como un presagio fatalista de ese final...

6 Brevemente señalaremos que, pese a que Manfredo aparece más en escena que Leandro, en la gran mayoría de sus aspectos son gemelos. Así se mantiene la tensión y la atención hasta el mismo final de la comedia. Sin embargo el poeta ha introducido una pequeña *variatio* en su concepción. En las dos primeras jornadas, Manfredo es percibido como un personaje positivo: quiere a Isabela y lucha desesperadamente por su amor. Por el contrario, Leandro es percibido (hasta la muerte de Isabela) como negativo: abandona sin escrúpulos a Horacia, incumple una cédula matrimonial (por otro lado, no es un hecho insólito en las comedias), y cualquier problema lo soluciona con la espada.

Tras la muerte de Isabela y en la tercera jornada los papeles se invierten: Leandro, tan valiente y tan viril, llora amargamente, y en escena, la muerte de su esposa; pasa a desempeñar el papel del desdichado marido al que le han robado su esposa, e incluso reza a Dios para que todo se soluciones (no saca la espada para solucionarlo). Manfredo, por el contrario, se presenta como un personaje negativo, ya que ha raptado una mujer cuyo matrimonio ha sido bendecido por la Iglesia. ¿Por qué este cambio en la estructura? Tal vez porque Lope está ensayando técnicas, porque pretende sorprender al espectador, porque desea cambiar un final esperado por alguna razón que ignoramos...

En cuanto a Belardo, en esa última jornada, en la que ya no aparece Calisto, adopta el papel del gracioso al comienzo; y su amo ahora lo trata peor.

que Horacia y Tulio aparezcan casados no afecta a la coherencia dramática, como supone Cotarelo, puesto que al final de la segunda jornada tenían esa intención.

¿Cómo explicamos todo esto? Encontramos dos posibles soluciones: bien el deseo de sorprender al público con un final que no esperaban, o bien una posible autocensura.

En cuanto a la primera propuesta, señalaremos que Lope da constantes giros dramáticos, en este sentido, a lo largo de la comedia y al final se decanta por esta solución que podría sorprender al auditorio que conociese la historia por los romances u otras fuentes<sup>7</sup>, ya que el desenlace es diametralmente opuesto al divulgado hasta entonces.

La otra solución, que me parece mejor, es que ese final puede deberse a una propia autocensura.

Si miramos el contexto de la época<sup>8</sup> en la que nos encontramos observamos que Trento está comenzando a imponer sus resultados<sup>9</sup> y que hay fuertes discusiones acerca de la licitud del teatro<sup>10</sup> porque el espectáculo no es todo lo ejemplarizante que ciertos sectores esperaban. Recordemos, por ejemplo, que en 1598 redactó Lupercio Argensola su *Memorial que se dio a S.M. el Rey D. Felipe segundo, contra las comedias*, en el que aboga por la prohibición de las representaciones teatrales. Comentan Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza: «A los Argensola, tanto Lupercio como Bartolomé, nunca les satisfizo lo que el Fénix proponía en la escena, tanto por su «perversidad» moral como por sus incongruencias e inverosimilitudes» [Pedraza, 1981: 103].

Teniendo en cuenta todos estos factores no nos parece descabellado el proponer una autocensura, una moderación a la hora de tocar ciertos temas que podrían despertar las iras de los moralistas<sup>11</sup>. No hay intervención de otro poeta porque el modo de componer es el mismo ni podemos afirmar que esa censura le venga explícitamente dada de fuera porque no existen testimonios escritos que así lo avalen.

Innegable es esa diferencia entre la concepción de ciertos personajes en las primeras jornadas y en la última, como hemos señalado, pero se puede explicar también por el hecho de que Lope escribe rápido. En este sentido encontramos en la *Égloga a Claudio de La vega del Parnaso* [Pedraza, 1990: 377-393]:

Del vulgo vil solicité la risa,  
siempre ocupado en fábulas de amores:  
así grandes pintores  
manchan la tabla aprisa;  
que quien el buen juicio deja aparte  
paga el estudio como entiende el arte.

Hubiera sido yo de algún provecho  
si tuviera Mecenas mi fortuna;  
mas fue tan importuna,

7 Sí es cierto que Lope suele cambiar el final de las fuentes en las que se inspira. Pero lo normal es que cambie un final trágico por otro feliz. La propia Goyri se pierde en su argumento [1909: 59], ya que todos los testimonios que ofrece de ese cambio van de un final trágico en la fuente a un final feliz en la comedia.

8 Vid. García Cárcel [1999].

9 Con Trento se pierde la validez de las cédulas matrimoniales, los matrimonios se deben hacer en el templo tras las amonestaciones, se prohíben esos matrimonios por raptos... Todo esto está presente en la comedia. Además, se reafirman los valores de Fe. Los moralistas podrían atacar la comedia por ese flanco porque el matrimonio ha sido bendecido por la Iglesia, como afirma Cotarelo [Vega, 1917: XXIV].

10 Vid. Cotarelo [1904], Pellicer [1975], García Berrio [1993: 276-283] y Rozas [1979].

11 Ruano de la Haza [1989: 201-229] nos acerca los posibles motivos que eran objeto de censura en una comedia. Ahí pueden verse razones suficientes para pensar en una posible autocensura. Bien es cierto que lo que unas veces se censura otras se tolera.

que gobernó mi pluma a mi despecho;  
 tanto, que sale (¡qué inmortal porffa!)  
 a cinco pliegos de mi vida el día. [...]  
 pues más de ciento, en horas veinticuatro,  
 pasaron de las musas al teatro.

[vv. 168-180 y 419-420]

Bien pudo haber un intervalo temporal entre las primeras y la última jornada. En muchas comedias de Lope son típicos esos cabos o lances que se quedan sin resolver porque se precipita el final.

En conclusión, no vemos todos esos descuidos que a Cotarelo parecen obsesionar: el poeta traza posibles caminos que unas veces sigue y otras no. Para la erudición del juicio que se realiza en la última jornada no es necesario ser un legista, sino tener a mano un compendio de derecho o alguna miscelánea en la que se citen esas autoridades. Lope es aficionado a este tipo de fuentes para ofrecer una pátina de sabiduría, de dominio de todos los temas.

Lo cierto es que el final que nos ofrece no nos acaba de satisfacer como lectores-espectadores, pero no podemos juzgar las comedias del Siglo de Oro ni con los parámetros de nuestro siglo ni con nuestros gustos. Hay que juzgarlas en el contexto en el que nacen y se mueven, si queremos entenderlas.

Por último, hay que destacar que son muchos los críticos que a la hora de analizar la dramaturgia del Fénix han contado con nuestra comedia como propia de este autor, sin cuestionarse nada más. Sin duda, aceptando la labor previa de la crítica que hemos analizando: Arco [1941], Albarracín [1954], Mas [1967], Hernández [1992], Rennert y Castro [1969:458], etc.

Además de todo lo expuesto, creemos que la comedia pertenece a Lope de Vega basándonos en los siguientes criterios:

1) El uso de la métrica pertenece a Lope. Fundamentalmente la métrica de Rojas se compone de largas tiradas de romances, redondillas y silvas de pareados. Frente a esto, en *La difunta pleiteada* encontramos una gran variedad de formas: redondilla, romance, quintilla, lira, terceto encadenado, endecasílabo blanco, octava real, estancia blanca y soneto. Su uso y variedad no difiere de las primeras jornadas a la última.

Aparte de por la variedad, esta comedia destaca por el uso de metros novedosos hasta el momento *v.gr.* liras o estancias blancas. Responde a una fase de experimentación en la que Lope juega con nuevas formas, trata de innovar.

2) Al acercarnos al tratamiento de los personajes, observamos que se corresponden con los de la primera etapa de Lope. En ellos encontramos el germen de lo que luego serán. Principalmente vemos este incubamiento en la figura del gracioso, ya hemos dicho que el plano cómico está vertebrado en dos personajes: Calisto y Belardo.

Sorprende la gran cantidad de *viejos* o *barbas* que están presentes en la comedia.

3) Frente a Rojas, casi todos los nombres de los personajes son utilizados por Lope en otras comedias, muchas de ellas en su primera época [Cf. Morley, 1961].

4) Encontramos la repetición de un motivo en otras comedias de Lope. En *La difunta pleiteada* dice Calisto:

La dama que de perfeta  
 presume nombre tener,  
 dicen todos que ha de ser:  
 en el estrado, discreta;



Será dama en la ventana  
 y en el estrado señora;  
 en el campo labradora  
 y en la mesa cortesana.  
 En la calle, mucho amor;  
 en la iglesia, cuanto pueda,  
 devoción con el Señor;  
 en la cama... Esto se queda  
 para el discreto lector.

Por último, nosotros hemos encontrado también la idea en estos versos de otra comedia de Lope: *La doncella Teodor* [Vega, 1971: 208a-209b]. Morley y Bruerton [1968: 314] la fechan entre 1610-1615 (probablemente entre 1610-1612).

LEONELO [...]  
 No, primo, que la mujer,  
 no porque boba la alabo,  
 ha de ser como la pinta  
 nuestro refrán castellano.  
 FÉLIX  
 ¿Cómo?  
 LEONELO  
 En la calle señora,  
 devota en el templo santo,  
 dama en el estrado honesta,  
 cabra ligera en el campo,  
 cuidadosa en su familia,  
 animosa en los trabajos,  
 regocijada en la mesa,  
 muda en enojos y agravios,  
 fregona en casa, en la cama...  
 harto os he dicho, miradlo.

Observamos que todos los testimonios terminan en el suspense de cómo debe ser la mujer en la cama; excepto el de nuestra comedia, que es el primer testimonio de este motivo que nosotros conozcamos.

Seguramente el análisis detenido de todas las comedias del Fénix permitiría encontrar estos versos nuevamente. El hecho de que repita esta tirada demuestra que debía de ser muy bien recibido entre el público<sup>13</sup>. Notamos, por otra parte, como los compone de memoria: ahí una posible explicación a los distintos testimonios que hemos encontrado.

5) Lope reconoce tener una comedia con ese mismo título en la lista que inserta en *El Peregrino en su patria* [Cf. Vega, 1973: 58]. Rojas no ha citado nunca una comedia con este título como suya.

<sup>13</sup> El fenómeno de reescritura de versos es un hecho normal en el Siglo de Oro. En este sentido son interesantes González Cañal [2000] y Urzáiz [2001].

El hecho de que en los testimonios impresos de fines del s. XVII aparezca bajo el nombre de Rojas, cuando ambos dramaturgos hace tiempo que murieron, se debe a asuntos puramente comerciales: en esa época vende más una comedia a nombre de Rojas que a nombre de Lope.

Esto no es un fenómeno aislado en el Siglo de Oro. Los impresores, más interesados en ganar dinero que en cuestiones filológicas, quitan y ponen a su antojo; no sólo imprimiendo textos deturpados, sino atribuyendo comedias de otros autores al poeta que más venda en ese momento. Un hecho que corrobora nuestra teoría es que en la *Parte veinte* aparece la comedia *Don Pedro Miago* atribuida también a Francisco de Rojas, cuando su verdadero autor es Vélez de Guevara.

Con esta pequeña comunicación esperamos haber aclarado que *La difunta pleiteada* fue compuesta por Lope de Vega a fines del s. XVI, dando así al Fénix lo que es del Fénix.

### Bibliografía citada

- ALBARRACÍN TEULÓN, AGUSTÍN, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC-Instituto «Arnaldo de Vilanova», 1954.
- ARCO Y GARAY, RICARDO, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, 1941.
- ARMAS, FREDERICK A. (de), «Callisto's Saturnine Star: Astrological Imagery in Lope de Vega's *La Difunta Pleitiada* (sic).» en *Studies in Honor William C. McCrary*, Lincoln, Universidad de Lincoln, 1986, págs. 115-136.
- BARRERA Y LEIRADO, CAYETANO ALBERTO (de la), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Facsímil de la edición de Madrid de 1860, Madrid, Tamesis, Serie D-Reproducciones en facsímil, I, 1968.
- CASTILLEJO, DAVID, *Las cuatrocientas comedias de Lope. Catálogo crítico*, Madrid, Teatro Clásico Español, 1984.
- CHORLEY, JHON RUTTER, *Catálogo de comedias y autos de Fray Lope Félix de Vega*, trabajo corregido y adicionado por Cayetano Alberto de La Barrera, Madrid, Ribadeneyra, 1860.
- COTARELO Y MORI, EMILIO, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Revista de Archivos, 1911, págs. 159-161.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO, «Los debates sobre la licitud del teatro», Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III. *Siglos de Oro: Barroco*, Bruce W. Wardropper (et. al. coords.), Barcelona, Crítica, 1993, págs. 276-283.
- GARCÍA CÁRCCEL, RICARDO, *Las culturas del Siglo de Oro*, Madrid, Historia 16, 1999.
- GÓMEZ, JESÚS Y PALOMA CUENCA, «La nueva edición de las comedias de Lope en la Biblioteca Castro», en *Anuario Lope de Vega*, I, 1995, Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, pág. 288 y nota 33.
- GONZÁLEZ CAÑAL, RAFAEL, «Calderón: reescritura e imprenta», *Montearabí*, n° 31, 2000, págs. 9-30.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, MARÍA, *La difunta pleiteada. Estudio de literatura comparativa*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1909.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, CARMEN, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Universidad de Murcia-Reichenberger, 1992.

- MAS, ALBERT, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, París, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Etudes Hispaniques, col. «Thésés, Memories et Travaux», 2 vols., 1967.
- MORLEY, S. G. Y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica n° 11, 1968.
- MORLEY, S. GRISWOLD Y RICHARD W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de Onomatología*, parte I, [Valencia], Castalia, Biblioteca de Erudición Crítica, 1961.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. Y MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española. IV. Barroco: teatro*, Tafalla (Navarra), Cénlit, 1981, págs. 61-196.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B., *Lope de Vega Esencial*, Madrid, Taurus, Esenciales Taurus n° 1, 1990, págs. 377-393.
- PELLICER, CASIANO, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo español en España*, edición a cargo de José M<sup>a</sup> Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975.
- RENNERT, HUGO ALBERT, *The Life of Lope de Vega (1562-1635)*, Glasgow, G.E. Stechert & Co., 1904. [Reprint New York, 1937].
- RENNERT, HUGO A. Y AMÉRICO CASTRO, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Anaya, 1969.
- ROZAS, JUAN MANUEL, «Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco», en *Estudios dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, III, Granada, Universidad de Granada, 1979, págs. 149-162.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ M<sup>a</sup>, «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, recopilación de Alberto Porqueras-Mayo y José Carlos de Torres, edición de Francisco Hundi Pedret, homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger, Barcelona, PPU, col. «Estudios» n° 9, 1989, págs. 201-229.
- SCHAEFFER, ADOLF F. VON, *Geschichte des Spanischen Nationaldramas*, t. II, Leipzig, Brockhaus, 1890, págs. 122-123.
- URZAIZ TORTAJADA, HÉCTOR, «Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?», en Pedraza Jiménez, Felipe B. (et al.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 2001, págs. 305-328.
- VEGA, LOPE (de), «*La difunta pleiteada*» a cargo de Emilio Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, tomo IV, Madrid, Real Academia Española, 1917, págs. V-XXVIII y 531-581.
- «*La doncella Teodor*», en Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, BAE, XXX, Madrid, 1971, págs. 205-273.
- *El peregrino en su patria*; edición, introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia n° 55, 1973.
- «*La bella malmaridada*», edición de M<sup>a</sup> Isabel Toro, *Comedias de Lope de Vega*, parte II, Silvia Iriso (coord.), Lleida, Milenio, 1998, págs. 1177-1389.