

Lope de Vega



La bella malmaridada

Edición de
Julián González-Barrera

CATEDRA
Letras Hispánicas

La bella malmaridada

Letras Hispánicas

Lope de Vega

La bella malmaridada

Edición de Julián González-Barrera

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

Primera edición digital: 2024
Edición electrónica sobre la 1.^a edición impresa

Ilustración de cubierta: Diego de Velázquez, *La dama del abanico*
(h. 1635), detalle

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De la introducción y notas: Julián González-Barrera, 2024
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2024
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
ISBN: 978-84-376-4748-7

Índice

INTRODUCCIÓN	9
1596	11
Fuentes	17
La canción de malcasada	20
El romance	24
La novela italiana	35
Deudas literarias: pastoras y alcahuetas	39
Construcción dramática	44
Métrica	58
Historia del texto	62
ESTA EDICIÓN	75
BIBLIOGRAFÍA	79
LA BELLA MALMARIDADA O LA CORTESANA	97
Acto primero	99
Acto segundo	165
Acto tercero	225
ANEJOS AL MANUSCRITO	285
APARATO CRÍTICO	287
ÍNDICE DE NOTAS	291

APÉNDICE. LA BELLA MALMARIDADA [VERSIÓN IMPRESA]	299
Jornada primera	303
Jornada segunda	337
Jornada tercera	371

Introducción

*A Trinidad López Caraballo[†],
mi abuela. Te quiero.*

Si confiamos en el archivero de la casa de Sessa, el 17 de diciembre de 1596 firmaba Lope de Vega *La bella malmaridada*. No se sabe qué pudo pasar por su cabeza cuando levantó la pluma del papel, pero probablemente una sonrisa asomaría por sus labios. Al fin y al cabo lo había vuelto a hacer. Quizás no había sido en horas veinticuatro, pero una vez más había compuesto una comedia de éxito asegurado, a la que no le faltaban los tres ingredientes decisivos para lograr el aplauso de los corrales: un tema popular, tensión dramática y un final feliz. Sin olvidar un cuarto elemento ni mucho menos accesorio: el desahogo erótico, a veces cayendo en lo soez o chocarrero, que tanto encandilaba a los españoles de finales del Quinientos.

No obstante, aquel año había sido una moneda de dos caras para Lope. Ya establecido en Madrid, su triunfo sobre las tablas era incuestionable, hasta el punto de que los autores de comedias compraban sus obras sin tan siquiera leerlas. Bien es cierto que aún no había publicado ningún libro de calado —no se había visto en la necesidad tampoco—, pero el teatro se había constituido en una fuente estable de ingresos, una verdadera ocupación *pro pane lucrando* que le garantizaba mucho más que un plato en la mesa. Rendido a sus pies, el público lo idolatraba hasta el delirio, fraguándose por entonces su imagen como poeta del pueblo. A pesar de su penoso destierro de la Corte, el nombre de Lope de Vega no había dejado de reverberar en plazas,

mentideros y patios. El modelo de la Comedia Nueva se lo llevaba todo por delante, incluido a Miguel de Cervantes, y no existía mejor dramaturgo que el propio inventor de aquella fórmula teatral.

A pesar de tanto lustre, el Fénix de los Ingenios no parecía darse por satisfecho ni por asomo. De naturaleza tan ambiciosa como inconformista, ya preparaba el siguiente salto en su carrera literaria. Su papel protagonista en la renovación del romancero le había colocado al frente de su generación, pero aún quedaba el honor de la corona de laureles. Aquel verano ponía en marcha su idea de labrarse un nombre como poeta culto, dando forma al proyecto de una biografía en verso de Isidro labrador, hombre santo del siglo XII aún sin canonizar¹. Una iniciativa con el don de la oportunidad, pues nacía al calor del comienzo de los trámites impulsados por el rey Felipe II. La apertura del proceso canónico había inflamado la devoción por su figura y el poeta —también madrileño, no se olvide— estaba dispuesto a seguir rentando su vitola de bardo popular al mismo tiempo que emergía su condición de poeta culto gracias a una materia tan dignificadora como la hagiografía. El elegido por el rey para la misión vaticana, fray Domingo de Mendoza, no solo se entusiasmó con su idea, sino que colaboró de forma activa con Lope, aportando papeles, documentos y testimonios para ayudarlo en la construcción del

¹ San Isidro no fue elevado a los altares hasta el 12 de marzo de 1622, canonizado por el papa Gregorio XV. No fue hasta entonces cuando fue aprobado su patronazgo por el ayuntamiento de Madrid. Hecha la salvedad, esto no quiere decir que en las postrimerías del siglo XVI no fuera ya tenido por santo y protector de la Villa y Corte. Bastaría recordar las palabras del propio Lope en la dedicatoria a la Villa de Madrid del *Isidro* (1599): «Pontífices, reyes, capitanes y labradores han nacido en esta villa tan famosos que pudieran honrar la más florida república del mundo. San Dámaso, el rey nuestro señor Felipe III de este nombre, Gracián Ramírez y su patrono Isidro [...] Del santo Isidro escribo su vida, porque estaba a cuenta del Cielo su memoria» (Vega, 2010: 153-154).

relato. No queda del todo claro quién se acercó al otro, pero, si atendemos a la carta de fray Domingo del 27 de noviembre, parece ser que fue el propio Lope quien se ofreció voluntario:

Cuando vi a vuestra merced este verano pasado estaba tan bien ocupado como siempre lo está, y con tan grande fruto de sus buenas letras y estudios, y no obstante esto me hizo merced de darme su palabra de escribir muy de su mano la historia, grandezas y milagros de este esclarecido santo².

Un gesto oportunista y por ende interesado, sin lugar a dudas, pero habría que recordar el fervor sincero que Lope demostró siempre por las figuras de san Isidro y su mujer, María de la Cabeza, ya fuera a través de la composición de comedias sobre su niñez y juventud, organizando justas en honor del primero o incluso como testigo jurado en el proceso de beatificación de la segunda³. En suma, un piadoso propósito con el que fortalecer su imagen pública, engordar su prestigio como escritor y, sobre todo, ganarse el favor de la Corte, que había visto con buenos ojos su voluntarismo.

Sin embargo, en el plano personal las circunstancias eran harto distintas. El panorama tras su ansiado regreso a la Corte seguía siendo sombrío. Aquel 1596 había empezado con la muerte de su hija Teodora, la última de su llorada Isabel de Urbina, y había terminado con un proceso judicial por amancebamiento con Antonia Trillo, viuda a más señas, cuyos detalles hoy en día se desconocen al haberse perdido los documentos de la Sala del Crimen⁴. De aquel

² *Ibid.*, 155.

³ Canning, 2004: 49.

⁴ «[Antonia Trillo] era hija del alférez Alonso de Trillo y de doña María de Laredo, y se casó en 1582 con don Luis Puche, un barcelonés, que probablemente murió antes de 1596. Se casó por segunda vez en 1601, y murió en 1631» (Castro y Rennert, 1968: 100, n. 55).

trance salió airoso sin pena de cárcel, aunque viéndose viudo y sin hijos no habría mucho que celebrar. Por segunda vez entraba al servicio del marqués de Malpica⁵ como secretario de cartas, si bien abandonaría el cargo poco tiempo después por razones que Lope se llevaría a la tumba⁶. Por todo esto, aquel 17 de diciembre el dramaturgo madrileño afrontaba unas Navidades amargas sin compañía ni familia, aunque es dudoso que le faltase lo primero de alguna forma u otra, dado el poder de seducción del Fénix de los Ingenios. De hecho, su soledad no duraría mucho tiempo más⁷.

Si el presente era cuanto menos agridulce, el futuro tampoco pintaba mucho mejor. En el plano político se avecinaba catástrofe. La crisis económica que había implosionado a principios de los noventa estaba muy lejos de terminar, inmersa en una tormenta perfecta de escasez de capital, impuestos excesivos y cosechas pobres⁸. Por si fuera poco, con el declinar del reinado de Felipe II, la presión teatrófoba había aumentado de forma insoportable, quizás espoleada por aquella sexualidad mal disimulada que tanto disgustaba a los moralistas como deleitaba al vulgo. Unas voces que susurraban al oído del enfermo monarca por el fin de un entretenimiento considerado como escandaloso, impú-

⁵ Pedro Barroso de Ribera y Figueroa (?-1599 post.), I marqués de Malpica, señor de Parla, Valdepusa, Torres y Calabazas, mariscal de Castilla y caballero de la Orden de Santiago. Hasta el 2 de marzo de 1599 no recibiría el título de marqués por concesión real, es decir, no lo era aún cuando Lope fue su secretario.

⁶ Según quedó demostrado por Julian Randolph, Lope había sido criado del marqués de Malpica antes de entrar al servicio de la Casa de Alba (1985: 52-53).

⁷ Solo dieciséis meses después, un 25 de abril de 1598, se casaba en segundas nupcias con Juana de Guardo en la parroquia madrileña de Santa Cruz. Por aquel entonces además ya estaría en brazos de Micaela de Luján, actriz de famosa belleza.

⁸ Parker, 2004: 215.

dico y deletéreo para la moral católica. Una espada de Dámocles que amenazaba con caer sobre una forma de ocio de cuya existencia Lope dependía, no solo como poeta, sino como hombre. Solo, triste y ensombrecido por un horizonte borrascoso, se sentó en su bufete, cogió la pluma y empezó a escribir: «*La bella malm...*».

Acaso gracias a su personalidad de sempiterno adolescente, tuvo que sobrellevar aquellas fiestas de Pascuas con la mirada puesta en alguna incipiente ilusión, probablemente con rostro de mujer⁹, pero en cualquier caso resulta difícil creer que llegara a predecir que al año siguiente se produciría uno de los cierres más severos en la historia del teatro español. El 6 de noviembre de 1597, el rey Felipe II ordenaba la clausura de los corrales de comedias por la muerte de su hija, la infanta Catalina Micaela, duquesa de Saboya. Un luto aprovechado por los enemigos de la Comedia Nueva para lograr un cierre permanente que no se levantaría hasta el reinado de su hijo, Felipe III, que reabría los corrales el 17 de abril de 1599 una vez finalizado el duelo oficial por su padre. Prácticamente un año y medio de suspensión que privaría a Lope de su principal fuente de sustento, obligándole a centrar sus esfuerzos en la imprenta. El mercado editorial era aún una vena por explotar que podía ofrecerle pingües beneficios, ya fuera por puro interés comercial o por cumplir un encargo de terceros. No es ninguna casualidad, por consiguiente, que en este período de interregno salieran a la luz obras de la envergadura de *La Arcadia* (1598), *La Dragontea* (1598) y el *Isidro* (1599).

En resumen, el texto de *La bella malmaridada* estaba listo pocos días antes de Navidad. Sin embargo, las fiestas no fueron óbice para que se representara presto en los co-

⁹ Si bien no se sabe con certeza cuándo conoció a Micaela de Luján, una de las hipótesis de antaño sería que aquel romance tuvo que florecer por estas mismas fechas. A mi juicio, muy improbable, pero me pareció conveniente ponerla sobre la mesa para conocimiento del lector.

rrales. Sobre su venta, puesta en escena y recepción contamos con algunas noticias de primera mano. En los preliminares de *El peregrino en su patria*, la comedia es incluida en la lista de 1604, apuntalándose así la fecha señalada por Gálvez. Asimismo, se puede hallar una alusión directa en sus páginas, ya casi al final, acerca de un supuesto —más que probable diría yo— estreno en Toledo a cargo de la compañía de Nicolás de los Ríos¹⁰, a la sazón quien tuvo que comprar el manuscrito original: «Las ocho primeras noches hubo ocho comedias que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen: [...] La quinta hizo Ríos, mar de donaire y natural gracia; llamábase *La bella malmaridada*»¹¹.

Un apunte histórico que va a refrendar el doctor Gregorio de Angulo en una carta poética dirigida a Lope de Vega el 31 de enero de 1597¹², apenas mes y medio después de haber terminado la comedia, donde le relata sus impresiones acerca de *La bella malmaridada* después de haberla disfrutado en el corral: «Quiero hacerte saber lo que ha pasado / oyendo tu comedia de *La bella*»¹³. Una premura, por cierto, que evidenciaría una vez más la voracidad con la que las compañías teatrales consumían las obras que alumbraba el fértil ingenio del Fénix. El propio título de la epístola explica el contenido de forma meridiana, sin que haga falta mayor detenimiento o comentario: «Del doctor Angulo el mozo a Lope de Vega, sobre que dijo en una comedia que Lupercio era tan buen poeta como Garcilaso». Una misiva

¹⁰ Nicolás de los Ríos (?-1610), autor de comedias toledano, hijo de Diego de los Ríos y Catalina Ortiz. De su vida privada se conoce bien poco, pero al parecer se casó tres veces, aunque solo se conservan pruebas testimoniales de un hijo, nacido de su unión matrimonial con María de Gadea, su primera mujer (cfr. *DICAT*).

¹¹ Vega, 2016: 648-649.

¹² Véase la transcripción completa de la epístola ofrecida por Rafael Ramos (2023: 407-414).

¹³ *Ibíd.*, 410.

entre amigos que rezuma la franqueza, cariño y admiración que el regidor toledano demostró siempre por el dramaturgo madrileño¹⁴. Si bien sería aventurado discernir si se hablaba del verdadero estreno o de una función posterior, lo cierto es que los indicios son lo suficientemente claros como para colegir que Lope compuso *La bella malmaridada* para un autor de comedias —Nicolás de los Ríos— que en algo más de un mes ya la estaba representando ante el público de su ciudad —Toledo—, lugar elegido para su estreno por mucho que la obra estuviese ambientada en Madrid¹⁵.

Fuentes

Como en otras ocasiones, el Fénix de los Ingenios se inspiró en la tradición, fuente inagotable de leyendas, fábulas y canciones alimentadas por el imaginario colectivo. No se trataba de adocenar el ingenio a lo ya creado, sino de asegurarse el aplauso refugiándose en la cultura popular, como puede hacer hoy en día el cine con la novela o el cómic. Buscar un sustrato familiar para cualquier espectador, rústico o letrado, cuyo subconsciente se activaría de inmediato al reconocer el argumento, incitando su predisposición hacia una historia que había escuchado, leído o inclu-

¹⁴ La amistad entre ambos está hartamente documentada a lo largo y ancho de sus vidas, como prueba el hecho de que en 1606 Gregorio de Angulo —doctor en Derecho— aceptara ser el padrino de Carlos Félix, el último hijo varón legítimo de Lope. Por otro lado, el Fénix lo elogiará en numerosas obras, como *La Arcadia* (1598) o el *Laurel de Apolo* (1627), amén de dedicarle una de las epístolas que se publicará más tarde en *La Filomena* (1621).

¹⁵ Según *CATCOM*, la compañía de Nicolás de los Ríos seguiría representando *La bella malmaridada* muchos años más, a tenor de la noticia de una función que se hizo en un corral de Salamanca un 2 de enero de 1606.

so tarareado en algún momento de su vida. El pasado como puente hacia el presente a través del poder de la nostalgia. En términos modernos de teoría comunicativa hablaríamos de una estrategia o mecanismo comercial para explotar los sentimientos del receptor. En 1596 era simplemente una oportunidad más de «hablarle en necio»¹⁶ al vulgo, como proclamaría Lope de Vega años más tarde en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

[Lope] lucha por un modelo teatral capaz de llegar a más amplias capas de la población de las que habían formado el teatro de colegio, el universitario y el cortesano, lucha cuya necesidad descubrió la venida de las compañías italianas y lucha que tuvo que vencer la propia impregnación de los poetas dramáticos por las formas de la teatralidad aparatosa y cortesana¹⁷.

Sin duda, para semejante propósito no existiría mejor paradigma a finales del Quinientos que el tema de la bella malmaridada, tan arraigado en lo popular que probablemente no tiene parangón en todo el Siglo de Oro¹⁸. Un argumento devenido en moda poética que había eclosionado de forma definitiva a mediados del siglo xvi impulsado por los cancioneros musicales, fuera como villancico o estribillo, pero cuyo legado más notorio será el romance que se rememora en la comedia:

¹⁶ Vega, 2016: 133. Un criterio que mantuvo de forma consistente a lo largo de su carrera, aunque se lamentase a veces de fiarlo todo a la voluntad del público. Dentro de *La Filomena*, en la epístola dedicada al doctor Gregorio de Angulo, repetirá el mismo argumento, pero ahora sin tanto entusiasmo: «En fin, están las musas en buen precio, / si bien, como las compra, se deslengua / tal vez el vulgo en no le hablando en necio» (2004a: 194).

¹⁷ Oleza, 1986: 298.

¹⁸ Para un recorrido por la historia musical de la bella malmaridada, véase el artículo de Río Riande y Rossi (2012).

La bella malmaridada,
de las más lindas que vi,
si habéis de tomar amores,
no dejéis por otro a mí.

La tradición en torno a la bella malmaridada había tomado cuerpo y forma desde finales de la centuria anterior, convirtiéndose en uno de los más conocidos, leídos y cantados ya cuando Lope era todavía un niño. Resultaría una tarea hercúlea abarcar aquí todas las versiones, adaptaciones y *contrafacta* que vieron la luz desde época medieval, con o sin partitura, pues sobrepasarían con creces los márgenes de este libro:

La acogieron entre sus páginas los diversos cancioneros, en especial los musicales, y en una forma poética nueva —la glosa— utilizada preferentemente para tratar temas amorosos. Glosaron el romance los poetas y músicos y los músicos-poetas, entre estos últimos: Gabriel, Valderrábano, Narváez y Vázquez¹⁹.

En definitiva, una cornucopia de formas, variantes y reproducciones llevada hasta el límite de la paciencia, pues incluso quienes se dejaron tentar por el romance acabaron agotados por tanto desgaste: «Tantas veces fue glosado que en el *Cancionero de Amberes* aparece una copla contra los glosadores [...]: ¡Oh bella malmaridada, a qué manos has venido! / Mal casada y mal trovada, / de los poetas tratada / peor que de tu marido»²⁰.

La bella malmaridada no dejaba de ser un tema antiguo de origen extranjero, a pesar de todo, pues para ahondar en las raíces de aquel fulgurante éxito habría que cruzar los Pirineos y volver la mirada a la Edad Media, donde bajo la

¹⁹ Lucero de Padrón, 1967: 309.

²⁰ Terradas, 2007: 150, n. 4.

égida del amor cortés floreció un tipo de poesía cancioneril con voz de mujer, aunque autoría masculina, que lamentaba el infortunio de hermosas damas atrapadas en sus matrimonios: las *chansons de malmariées*.

La canción de malcasada

Producto del tópico trovadoresco de la *malmariée*²¹ que se puede rastrear en la lírica medieval francesa desde el siglo XIII²², la canción de malcasada pivotaba en torno al motivo de la esposa maltratada por su marido, que halla o imagina consuelo en brazos de otro hombre. Uno de los subgéneros de la llamada *chanson de femme* que transformaba el sentimiento femenino en sujeto lírico, dando voz no solo a su resiliencia frente a la desgracia, sino también al desafío social que suponía confesar el adulterio, ya fuera de obra o pensamiento. Una protesta que podía manifestarse bajo diversos embozos, bien a través de una denuncia por la falta de amor que percibe en el esposo, el llanto por sus continuas infidelidades o el rechazo a un matrimonio al que se había visto arrastrada en contra de su voluntad.

Una fatalidad agravada por la obligación marital o *debitum* a la que estaba sometida toda mujer casada, que la exhortaba a satisfacer las necesidades sexuales de su marido, fueran o no de su gusto. Unas obligaciones religiosas establecidas como mutuas, aunque a la larga más ventajosas para el hombre. Un intento fallido por parte de la Iglesia de establecer una relación de igualdad entre los cónyuges.

²¹ Bec, 1977-1978: I, 34.

²² Será entonces cuando se documentan las primeras composiciones de identidad conocida, pero, como bien indica Lorenzo Gradín, se podría adelantar a la segunda mitad de la centuria anterior si tenemos en cuenta las piezas anónimas (2004: 191).

Again, this concept [*debitum*] represented an attempt by the Church to construct a symmetrical balance between the spouses; marital debt could be nullified only by mutual agreement (related to issues of impotence, disease, and religious vocations)²³.

Todavía mayor era el dolor que soportaban aquellas mujeres si se sabían cautivas de una unión matrimonial forzosa²⁴. Algo que en teoría no podía suceder nunca por el simple hecho de que iba en contra de la propia naturaleza canónica de los esponsales. El consentimiento de las partes se valoraba como principio fundamental del sacramento, motivo por el cual los novios deben aceptarlo de forma expresa²⁵. Sin embargo, en la vida mundana la situación era bien distinta, sobre todo cuanto más se ascendía por la escalera social. La presión parental sobre los vástagos, especialmente las niñas, continuaba siendo un factor decisivo en la elección de las nupcias, incluso aún en la Edad Moderna —y por supuesto más allá en el tiempo—. El matrimonio formaba parte de las estrategias familiares para medrar, por lo que no se consideraba como una decisión individual, sino como un acuerdo en aras del bien común.

²³ Pesce, 2023. Ni siquiera en casos de lepra, como abogara en su día el papa Alejandro III (1105-1181) ante el arzobispo de Canterbury, se podía negar el *debitum* sin acuerdo previo entre las partes.

²⁴ Según el Derecho Canónico, los esponsales se definen como una promesa y conformidad mutua, inspirándose en el *Decretum Gratiani* (s. XII), que había declarado: «*sponsalia sunt conventio et repromissio futurarum nuptiarum*» (II, c. XXVII, *casus*), cuya traducción sería: «Los esponsales son una promesa y acuerdo mutuo de un futuro matrimonio». El origen de la definición está en el Derecho romano: «*Sponsalia sunt mentio et repromissio futurarum nuptiarum*» (*Dig.* XXIII, 1, 1).

²⁵ En España el marco jurídico era análogo. Las *Siete partidas* de Alfonso X el Sabio garantizaban la libertad de los novios: «Que los padres non pueden desposar sus fijos, non estando ellos delante o non lo otorgando» (IV, 1, 10) (Logan Cappuccio, 1991: 2).

El margen de libertad de los hijos para escoger a su pareja debió ser bastante escaso, y los padres ejercieron una imposición absoluta de la cual era imposible escaparse, puesto que ningún hijo podría contraer matrimonio sin la herencia y dote paterna²⁶.

Por consiguiente, las canciones de malcasada eran la materialización lírica de una realidad social que las españolas de finales del siglo xvi sentirían como propia y, por extensión, cualquier espectador en un corral de comedias, independientemente de su edad, sexo o extracción.

La arquitectura narrativa de estas canciones podía presentar una serie variable de estructuras, como el monólogo, la introducción de un narrador o el diálogo directo entre los personajes, aunque este último recurso es más o menos excepcional, circunscrito en gran medida a baladas italianas y villancicos castellanos²⁷. Ramón Menéndez Pidal advirtió en su día del tratamiento trágico del adulterio en la tradición hispánica, tan privativo a este lado de los Pirineos. Lejos del barniz cómico o burlesco que tomaban muchas de las canciones de malcasadas francesas, donde es frecuente que sea el marido quien sufra las consecuencias más onerosas:

El adulterio no es tratado en el romancero bajo forma cómica [...] las canciones de la mal casada que en Francia toman en broma al engañado marido, producen en España el romance de *La bella malmaridada* donde ella misma pide a su esposo la muerte que merecida tiene²⁸.

Una tesis con la que estoy de acuerdo, aunque no contenga nada de extraordinario. Ya está más que probado que la materia folclórica cambia al cruzar una frontera cultural, asimi-

²⁶ Solórzano Telechea, 2002: 406.

²⁷ Lorenzo Gradín, 1990: 82-83.

²⁸ Menéndez Pidal, 1968: 331.

lando los usos, moralidad y costumbres de sus nuevos emisores. La tradición incorpora un tema o motivo cuando ha sido convenientemente adaptado a la nueva realidad de su contexto sociocultural. Como concluyera José Carlos Terradas con acierto, se trata de una pura cuestión de supervivencia²⁹.

En cualquier caso, a pesar del dramatismo de las versiones peninsulares, no se puede ignorar el origen lúdico de estas composiciones, surgidas en el ambiente de las cortes del Mediodía francés donde los juegos cortesanos daban respuesta al entretenimiento de las clases privilegiadas, contando historias de bellas damas engrilletadas en matrimonios desdichados o gozosas del abrazo adúltero de algún caballero anónimo. Al fin y a la postre, estas canciones estarían reflejando una práctica festiva fruto de un movimiento ideológico-estético como fue el amor cortés, donde tanto el emisor —trovador— como el receptor —dama casada— compartían una actitud de evasión crítica hacia las convenciones morales, políticas y religiosas de la sociedad feudal, en especial el matrimonio³⁰.

Un tenso triángulo dialéctico (marido-mujer-amante) sustentado por los cimientos filosófico-morales del *fin'amors*, que sería convenientemente adaptado en las áreas geográficas vecinas. Textos anónimos en su mayoría, donde el hombre asume la voz femenina para describir con placer poco disimulado conflictos de índole amorosa —más bien carnal— en los que muy bien podrían ser ellos los llamados a satisfacer las ansias de amor y placer de aquellas bellas malmaridadas.

²⁹ Terradas, 2007: 151.

³⁰ Acerca de esto no se debería desdeñar la impronta del catarismo, sobre todo en el rechazo a su valor sacramental: «[Los cátaros] concebían el matrimonio sin ningún rito, a través del cual la Iglesia Católica trataba de sacralizar o divinizar algo tan material como el amor por otra persona. En su creencia, era mejor el amor libre que fundir algo material con lo espiritual» (Hernández Alonso, 2010: 88).

El romance

A pesar de trabazón tan ceñido entre música y poesía popular, para entender esta comedia barroca o, mejor dicho, el romance que la inspira, habría que dedicar un momento al menos a la historia, alcance y evolución del tema musical. El estribillo más antiguo del que tengo noticia se remontaría hasta la mitad del siglo xv con el *Cancionero de Herberay*, como forma temprana de la seguidilla:

Soy garridilla e pierdo saçón
por mal maridada;
tengo marido en mi coraçón
que a mí agrada.
Ha que soy suya
bien cinco o seys años,
que nunca dél huve
camisa ni panyos...³¹.

Así comienza un poema de más de cincuenta versos donde el amante usurpa el lugar del esposo en el corazón de la malmaridada, que aún se ve garridilla³², es decir, garbosa. En este caso cabría destacar que asoma el lamento femenino por la crueldad, egoísmo y ruindad del marido, que no sabe o no quiere amarla. Como indicara Vicente Beltrán, esta clase de estructuras narrativas bien podría ser un rasgo de herencia francesa:

³¹ *Cancionero de Herberay des Essarts*, f. 27v.

³² Sobre este particular, el *Tesoro de la lengua* definía *garrido* como «cuasi garnido, de garbo; el que tiene buena gracia y donaire, alegría y agrado. Los pregoneros de vino suelen decir en sus arengas entre otras cosas: “Moza garrida y casa barrida”» (*Covarrubias*).

Se parece por tanto a la poesía musical francesa coetánea, más narrativa que lírica, con la que emparenta también en algunos pormenores: la villanía, sordidez y malhumor del marido, el insomnio de la esposa, la diferencia de edad entre los dos, el deseo reprimido y, por qué no, «sufrir quemazones / a suegra y cunyada» (vv. 45-46)³³.

Asimismo, ya en las postrimerías del Cuatrocientos el *Cancionero musical de Palacio*³⁴ contiene una versión musical más elaborada, probablemente la más antigua en su género, atribuida a Gabriel Mena (1470-1528), cantor de la capilla de Fernando el Católico entre 1496 y 1502³⁵. En la letra se vislumbran con nitidez muchos de los códigos, imágenes y símbolos del amor cortés asociados a estas canciones de malcasadas:

La bella malmaridada,
de las más lindas que yo vi,
miémbresete cuán amada,
señora, fuiste de mí.
[...]
¡Triste de ti, que padeces
mil enojos cada día
en poder de quien ignora
lo mucho que tú mereces!
Tú lloras de malcasada,
yo porque te conocí.
Si has de tener amado,
señora, tomes a mí³⁶.

Bastaría una sencilla comparación para darse cuenta de las similitudes con el romance que inspiró a Lope de Vega.

³³ Beltrán, 2014: 35.

³⁴ Para una hipótesis de datación del *Cancionero musical de Palacio*, véase la edición de Joaquín González (ed., 1965: v. IIIA, 7-20).

³⁵ Río Riande y Rossi, 2012: 287.

³⁶ *CMP*, 1496-1520: f. 136r.

No solo contamos con el celeberrimo pareado inicial: «La bella malmaridada / de las más lindas que yo vi» —aunque el segundo verso sea hipermétrico—, sino también con el ruego consiguiente del caballero: «Si has de tener amado...», que suena muy similar al verso del romance: «Si habéis de tomar amores...».

GABRIEL MENA

La bella malmaridada,
de las más lindas que yo vi,
si has de tener amado
señora, tomes a mí.

ROMANCE

La bella malmaridada,
de las más lindas que vi,
si habéis de tomar amores
no dejéis por otro a mí.

La canción de la bella malmaridada se convirtió en el mascarón de proa de todo un género poético que afloró por cancioneros, antologías y pliegos sueltos³⁷. Sin salir del *Cancionero musical*, aunque no parezca tener una relación directa con el paradigma anterior, hallamos una forma de villancico a cargo de Diego Fernández que incide en los mismos tópicos del abandono, maldad y cautiverio de un matrimonio desgraciado:

De ser mal casada
no lo niego yo.
¡Cativo se vea
quien me cativó!
[...]
Su mal no se vea,
pues el mío no vio.
¡Cativo se vea
quien me cativó!³⁸.

³⁷ El *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk atesora una amplia panoplia de canciones de malcasada, a cuyas páginas remito al lector curioso.

³⁸ *CMP*, 1496-1520: f. 109r.

Sin lugar a dudas, podíamos seguir llenando páginas y páginas con más ejemplos, pero incontestablemente es la pieza de Gabriel Mena la que gozó de mayor fortuna. Su canción será el punto de partida de buena parte de las numerosísimas glosas que sobrevolaron la cabeza de Lope de Vega cuando se enfrentó al papel en blanco. Una tradición lírica que tendría su refrendo coetáneo, ahora en rúbrica de villancico, en el *Cancionero* anónimo (c. 1500) custodiado en la Biblioteca Británica:

La bella malmaridada,
de las más lindas que vi,
acuérdate cuánto amada,
señora, fuese de mí.

Llorar quiero a ti y a mí
pues nuestra dicha fue tal:
a mí porque te miré
y a ti por te ver así.

Y aquel tiempo en que me vi
yo cativo y tú señora,
veo que sufres agora,
gran dolor es para mí³⁹.

Una confrontación de las primeras estrofas saca a la luz un parecido extraordinario, sin otro matiz que alguna leve variante. La cuarteta del *Cancionero* de la Biblioteca Británica resultaría ser una glosa de la canción de Gabriel Mena, cuya diferencia más notable reside en la corrección del segundo verso, de cuya hipermetría ya avisamos con anterioridad:

GABRIEL MENA

La bella malmaridada,
de las más lindas que yo vi,
miémbresete cuán amada,
señora, fuiste de mí.

ANÓNIMO (BL)

La bella malmaridada,
de las más lindas que vi,
acuérdate cuánto amada,
señora, fuese de mí.

³⁹ *Cancionero*, 1500: f. 92v.

A partir de este momento, con el inicio del siglo xvi, las variantes se desarrollarán en cascada en la pluma de los glossadores, de tal manera que ni siquiera se debería hablar de una tradición en forma de línea recta, sino más bien de mancha de aceite. Valga como breve excursus que el estribillo anterior del *Cancionero de Herberay* también contó con un feliz arraigo peninsular. Hacia mediados de la centuria, Pedro de Lemos dice copiar unas viejas cancioncillas portuguesas en su cartapacio, entre las cuales se localizaría el villancico: «Soy garridica / y viuo penada / por ser mal cassada»⁴⁰, cuyos ecos llegarán a oídos de Juan de Timone-da y otros poetas.

Volviendo al punto principal, salta a la vista que los famosos versos «La bella malmaridada, / de las más lindas que vi» fueron la semilla de un romance trovadoresco que emergerá como antecedente inmediato de la obra teatral, independientemente de la versión que pudiera haber conocido Lope. Un misterio, por cierto, que el propio dramaturgo se encargará de resolver. Glosada en boca del pretendiente de Lisbella se oculta la verdadera fuente de inspiración de la comedia:

La bella malmaridada, [...]
de las más lindas que vi, [...]
si habéis de tomar amores, [...]
no dejéis por otro a mí.

(vv. 498-514)⁴¹

Sin embargo, antes de alcanzar las tablas de los corrales, la malmaridada disfrutó aún de un largo recorrido. El más

⁴⁰ *Cartapacio de Pedro de Lemos*, f. 26v.

⁴¹ De ahora en adelante, salvo indicación contraria, se citará siempre *La bella malmaridada* por el texto de la copia Gálvez. Para seguir la pista literaria, acúdase al repertorio de noticias de Alín y Barrio Alonso (1997: 183-184).

antiguo testimonio del que se tiene constancia bien podría ser el romance anónimo que salió publicado en el *Cancionero* de Juan de Molina (Salamanca, 1527), pero está trunco, posiblemente a propósito⁴². Décadas más tarde, en los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* de Lorenzo de Sepúlveda (Amberes, 1551) se puede leer una versión mucho más extensa que la salmantina y más próxima a la glosada en la comedia. De hecho, las semejanzas entre ambas son más que notables:

La bella malmaridada,
de las lindas que yo vi,
véote triste, enojada,
la verdad dila tú a mí.
Si has de tomar amores
por otro, no dejes a mí,
que a tu marido, señora,
con otras dueñas lo vi,
besando y retozando,
mucho mal dice de ti:
juraba y perjuraba
que te había de ferir⁴³.

A juicio de McGrady y Freeman esta sería la «definitiva»⁴⁴. Un concepto resbaladizo si tratamos de canciones, villancicos y romances. En este asunto coincidimos con Anne Cruz cuando manifiesta su desacuerdo con los estudiosos norteamericanos, quienes pasan por alto el eterno retorno de la poesía tradicional, siempre mudable hasta el punto de que, como decía Menéndez Pidal, vive en sus variantes⁴⁵. Como vivo testimonio de lo arriesgado que resulta etique-

⁴² Beltrán, 2014: 37.

⁴³ Sepúlveda, 1551: f. 258r.

⁴⁴ McGrady y Freeman (eds.), 1986: 21.

⁴⁵ Cruz, 1992: 152.

tar una versión cualquiera como definitiva, me gustaría traer a colación una glosa de «La bella malmaridada» a cargo de un tal Quesada, que está recogida en la colección de pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional de la República Checa:

Cuando amor en mí ponía mayor fuerza y mayor fuego, el alma lo resistía y el corazón padecía. Triste vida sin sosiego [5] y con vida tan penada por una selva me fui, do hallé muy aquejada <i>la bella malmaridada,</i> <i>de las más lindas que yo vi.</i> [10] Vila estar con tal lindeza que las fuerzas me robó, mas en ver su gentileza yo quedé con tal tristeza que su gloria me dejó. [15] Porque en vella tan penada de su pena me dolí y le dije: malcasada, <i>véote triste, enojada,</i> <i>la verdad dila tú a mí.</i> [20] No vivas tan lastimera ni padezcas tal tormento. No seas causa que muera, déjame gozar siquiera de tu dulce acatamiento. [25] Pues deseo tus favores, déjame gozar de ti, pon remedio a mis dolores. <i>Si has de tomar amores,</i> <i>vida, no dejes a mí.</i> [30]	No me dejes por galán ni por otro que te siga, porque sufro tanto afán cuanto dicen que Tristán le causó su linda amiga, [35] pues conoces que en mí mora tal deseo y ques por ti, duélete de quien te adora, <i>que a tu marido, señora,</i> <i>con otra[s] damas le vi.</i> [40] Vile estar en gran folgura, festejándose con ellas y la fiesta tanto dura que sospecha muy segura me quedó de solo vellás. [45] Estábalas alabando no guardándose de mí, gran dolor y fe mostrando <i>besándolas y abrazando,</i> <i>mucho mal dice de ti.</i> [50] Y decía que no quiere tratarte como solía, que jamás mientras[s] viviere servirá cuanto pudiere aquella que allí tenía. [55] Contra ti tanto hablaba que no lo quisiera oír, porque así te amenazaba <i>que juraba y perjuraba</i> <i>que te había de ferir⁴⁶.</i> [60]
---	--

⁴⁶ Praga, Sig. 9.H.231/63, f. 264r. Hemos modernizado el texto siguiendo los mismos criterios empleados en la comedia. Para conocer más acerca de este pliego suelto, véase Garvin (2021).

A pesar de la manifiesta diferencia de extensión, bastaría un rápido vistazo para percatarse de la asombrosa similitud entre los dos textos. Ocho de los doce versos son idénticos —remarcados en cursiva— y en el resto las variantes no cambian en absoluto el significado general.

SEPÚLVEDA

La bella malmaridada,
de las lindas que yo vi,
véote triste, enojada,
la verdad dila tú a mí.
Si has de tomar amores [5]
por otro, no dejes a mí,
que a tu marido, señora,
con otras dueñas lo vi,
besando y retozando,
mucho mal dice de ti: [10]
juraba y perjuraba
que te había de ferir.

QUESADA

La bella malmaridada,
de las más lindas que yo vi,
véote triste, enojada,
la verdad dila tú a mí.
Si has de tomar amores,
vida, no dejes a mí,
que a tu marido, señora,
con otras damas le vi,
besándolas y abrazando,
mucho mal dice de ti:
juraba y perjuraba
que te había de ferir.

Haciendo suya la opinión de Agustín Durán, Lucero de Padrón afirmó en su día que la glosa de Quesada era posterior a la versión de Sepúlveda, de tal manera que corregía y mejoraba el texto⁴⁷, pero las investigaciones recientes de Garvin han demostrado que en realidad es una precursora, pues salió de la imprenta burgalesa de Alonso de Melgar⁴⁸, fallecido en 1525, esto es, veintiséis años antes de la publicación de los *Romances* amberinos. Por consiguiente, la cadena de transmisión de «La bella malmaridada» daría un vuelco, abriéndose nuevos interrogantes que dejarían en el aire cuál fue la versión que pudo haber escuchado Lope. Posiblemente ninguna de las anteriores.

⁴⁷ Lucero de Padrón, 1967: 308-309.

⁴⁸ Garvin, 2021: 168.

Como anticipábamos, a partir de mediados del siglo xvi se puede hablar abiertamente de furor poético por la bella malmaridada, desplegándose de manera vertiginosa gracias sobre todo a un poderoso altavoz: la literatura de cordel⁴⁹. A veces el romance se imprimía en pliegos sueltos, acompañado de una glosa de origen culto, pero en otras se publicaba por separado, despreciándose la fuente. En la transmisión no solo ayudaba el texto impreso, sino también la voz cantada, pues sabemos que formaba parte del repertorio de los ciegos copleros, que también se encargaron de difundir el tema por campos, caminos y plazas⁵⁰.

La recopilación de «malcasadas» cobra un mayor impulso en los cancioneros, impresos y pliegos sueltos a finales de esa misma centuria [s. xv] y durante la siguiente, época en la que se produce el triunfo de la denominada poesía de carácter *tradicional*, que, como se sabe, es en su mayoría de carácter anónimo [...] Los cantares se acompañan a veces de glosas de carácter culto conforme al estilo de la estética cortesana, lo que, sin duda, contribuyó a la difusión y perduración de los textos en los círculos áulicos⁵¹.

Unos versos que reverberaron por toda la Península en cualquiera de las múltiples variantes que alumbrará el Quijotes, con música o sin ella. De hecho, se encumbrará como una de las canciones más populares del Siglo de Oro, con adaptaciones a lo burlesco, divino y erótico.

Si atendemos primero a las glosas festivas o satíricas se podría aseverar que cosecharon un éxito análogo a sus con-

⁴⁹ Para un conocimiento más en profundidad, véase el catálogo de Labrador y DiFranco donde se recoge con minuciosidad tanto la tradición manuscrita como impresa a lo largo de tres siglos (2001: 228-242).

⁵⁰ En *El cortesano* de Luis Milán se cuenta que una mujer: «hizo apedrear a su Montagudo una noche porque le hacía cantar a la puerta “La bella malmaridada” a un ciego» (2001: I, 291).

⁵¹ Lorenzo Gradín, 2004: 193.

trapartes serias, pues fueron pocos los poetas cultos que se resistieron a la tentación, con autores como Gil Vicente, Diego Hurtado de Mendoza y Baltasar del Alcázar a la cabeza. Incluso Jorge de Montemayor no fue ajeno al fenómeno. Bastaría recordar el poema *A una fea que mandó glosar La bella malmaridada*⁵², incluido en su cancionero dentro de las obras de burlas.

En las adaptaciones sagradas resulta inevitable que en más de una ocasión la bella se asocie o asimile a la figura de la Virgen María. Dentro de la *Glosa peregrina* (1566) de Luis de Aranda, concretamente en el tercer canto, cada línea del romance servirá como verso de vuelta en un par de estrofas:

En esto estaba ocupada
cuando el ángel llegó allí,
el cual dijo en su embajada:
Ave, María sagrada,
de las más lindas que vi.
[...]
El Señor de los señores
desde el cielo os dice así:
¡Oh, Virgen, flor de las flores!,
si habéis de tomar amores,
*vida, no dejéis a mí*⁵³.

Por otra parte, dentro de las versiones sacras cabría destacar también que el tema se puede rastrear en autos sacramentales que tratan el motivo del adulterio en clave alegórica. Caso paradigmático sería, por ejemplo, *La adúltera perdonada* de Lope de Vega. Una historia de pecado redimida por el arrepentimiento. A la sazón, un golpe de efecto

⁵² Gorostidi, 2004: 505-506.

⁵³ Aranda, 1566: f. aIIIv. Para saber más acerca de este curioso librito, véase Carro Carbajal (2014).

en forma de metamorfosis de género donde el poeta evangeliza el terrible tránsito de la «condena medieval al perdón sacramental»⁵⁴.

Por último, de tratamiento erótico se pueden hallar glosas de sus versos más famosos: «La bella malmaridada / de las más lindas que vi», como sucede con esta estrofa jienense compuesta, según parece, para vilipendiar a las mujeres del pueblo vecino.

Putas viejas de Porcuna
de esas munchas conocí,
pero sin duda ninguna
de entre todas soys vos una
de las más lindas que vi⁵⁵.

No faltan tampoco las variantes a mitad de camino entre el erotismo y la burla por tanto uso y abuso del tema. En el *Cancionero general* de 1557 se publicó una glosa de Gregorio Silvestre de «La bella malmaridada» que sería luego condenada por la Inquisición portuguesa en su Índice de libros prohibidos de 1624⁵⁶. Sus razones parecen apuntar al vocabulario, muy poco del gusto inquisitorial. Será suficiente con reproducir la primera estrofa para dar buena cuenta del tono general del resto del poema:

¡Qué desventura ha venido
por la triste de la bella,
que todos hacen sobr'ella
como en mujer del partido,
que se desvirgan en ella!
No hacen sino arrojar

⁵⁴ Nogués Bruno, 2017: 123.

⁵⁵ Sancho Sáez, 1989: 240.

⁵⁶ Ramos, 2007: 362.

una y otra badajada;
como quien no dice nada
se ponen luego a glosar
la bella malmaridada⁵⁷.

En conclusión, una bella malmaridada que consiguió atraer todas las miradas, serias y jocosas, cautivando el interés de los poetas españoles a lo largo de varios siglos. Hay hasta quienes le pusieron nombre y apellidos. Francisco Rodríguez Marín llegó a creer que la historia estaba basada en una mujer de carne y hueso: «*La Malmaridada*. Se dice por una señora llamada Peralta, de pequeña edad y hentil disposición; la qual, por sus pecados, casó con hombre tan feble, viejo y de mala compliisión, que ella tiene harta de mala ventura»⁵⁸. Lamentablemente, no tiene muchos visos de ser cierto. Más parece un desiderátum que un verdadero dato histórico.

La novela italiana

Otra fuente de la comedia, vinculada sobre todo a su comicidad, estaría constituida por una de las *Novelle* de Matteo Bandello (1485-1561). En concreto, me refiero a la inspiración detrás del escarmiento para el pretendiente y la alcahueta, fraguado en las postrimerías del tercer acto. Ambos son engañados y recluidos por separado en un cuarto oscuro, donde el primero, el impertinente Cipión, cree estar gozando de la bella Lisbella, cuando en realidad se estaría acostando con la vieja Dorotea. Hasta ahí la parte jocosa, porque se trata en realidad de una siniestra venganza del marido que hubiese culminado en un doble asesinato de no ser por la intervención del suegro, que evita el derrama-

⁵⁷ *Cancionero general*, 1557: f. 391v.

⁵⁸ Rodríguez Marín, 1935: 452.

miento de sangre en el último momento. Una acción frecuente, por otra parte, en el personaje de viejo o «barbas» quien, por autoridad de su edad a falta de rey o figura de mayor gravedad, solía apropiarse de la función de administrador de la justicia poética, tan necesaria en el engranaje de la Comedia Nueva.

Su avanzada edad, como es tradicional desde la literatura clásica, le confiere autoridad para ser escuchado, sabiduría para dispensar prudencia en los consejos y un férreo sentido de la justicia, que no dudará en aplicar cuando la honra familiar esté en peligro⁵⁹.

Lo contrario hubiera sido un error mayúsculo. No es propio del teatro barroco cometer una injusticia para solventar un conflicto, pues, de facto, este se quedaría sin resolver o, peor aún, se generaría uno nuevo. Un final sin cerrar, que no abierto, que habría dejado un amargo sabor de boca en los espectadores. Ni el patio ni la cazuela lo hubiesen soportado en silencio. Si la infidelidad nunca se había llegado a consumir, Cipión no podía morir por adúltero ni Dorotea por ser su cómplice.

Para sumergirse en los orígenes de este ardid de cebo y cambiazo, habría que volver la vista a la novela *«Piacevole e ridicolo inganno usato da una gentildonna ad un suo amante»* (II, 47), donde una dama casada de nombre Penelope es pretendida de forma impertinente por un joven y rico caballero llamado Simpliciano. Harta de su insistencia, la mujer se lo cuenta al marido y entre ambos maquinan un castigo ejemplar. Penelope concierta una cita nocturna con su pretendiente, que acude engañado al encuentro. Aprovechando el abrigo de la oscuridad, se produce un intercambio de mujeres y al final es una vieja criada la que acaba teniendo relaciones sexuales con Simpliciano, que cree es-

⁵⁹ Vega, 2008: 116.

tar en los brazos de la hermosa Penelope. Una estratagema muy similar a la de *La bella malmaridada*, aunque con un matiz importante: Lisbella no conoce ni participa en la venganza del marido.

Si nos ceñimos a la verdad, el escritor de Castelnuovo no sería la fuente primigenia del argumento, pues Bandello se estaría basando en el *Decamerón*, al que acudía con frecuencia buscando temas o ideas. En Boccaccio, más concretamente en la *novella* cuarta de la octava jornada, se cuenta la obsesión malsana del párroco de Fiesole por una viuda llamada Piccarda. Hastiada con tanto asedio pasional, la muchacha decide pedir auxilio a sus hermanos, con quienes planeará darle un escarmiento. Así pues, se concertará una cita amorosa que como en la novela de Bandello o la comedia de Lope también terminará con un trueque secreto de mujeres, pues al final será una criada horriblemente fea quien se acueste con el lascivo párroco, que cree estar en los brazos de Piccarda.

A pesar de la madeja literaria, parece claro que la intertextualidad remitiría directamente a Matteo Bandello, no solo por la vecina contemporaneidad entre italiano y español, sino por la probada influencia que ejerció sobre la dramaturgia lopesca. Un vínculo explicado con largueza por la crítica⁶⁰. Todo sea dicho, en realidad el rastreo de fuentes no acabaría en Boccaccio, como bien advirtiera Muñoz Sánchez:

El motivo de la sustitución de la dama deseada por una criada en una alcoba lóbrega que facilita la astucia, cuya

⁶⁰ El ascendente de Matteo Bandello en la obra del Fénix de los Ingenios ha generado una copiosa bibliografía, particularmente en los últimos años. Sin ánimo de ser exhaustivo, remito a las aportaciones más recientes de Carrascón (2016, 2017, 2018, 2020), Couderc (2016), Ferrer Valls (2011), García Sánchez (1991), Gentili (2019) y Muñoz Sánchez (2011, 2013, 2013a, 2015).

prosapia se remonta a la comedia *Casina* de Plauto, donde Olímpion, en lugar de Casina, la pasa con el sirviente Calino, y es el engaño con que Iseo consigue sortear la noche de bodas con el rey Marcos, en la leyenda medieval de *Tristán e Iseo*⁶¹.

Sin duda, un argumento con abolengo en la tradición occidental, con Plauto, Tristán e Isolda y Boccaccio como antecedentes más emblemáticos, pero también de honda raigambre en la península ibérica. El motivo del cambio de la novia, aprovechando la oscuridad de la noche, aparece ya en la Castilla medieval, concretamente en el *Minhat Yehuda sone hanashim*⁶² del judío español Yehuda Ibn Shabbetai (1168-1225), un cuento en prosa rimada escrito a finales del siglo XII y reelaborado luego como macama. En la noche de bodas, la hermosa novia es trocada por una odiosa vieja para desgracia del novio, que ve así castigado su deseo. «In other words, the inner structure of “The Misogynist”’s central plot does not present Zerah as a wholly innocent victim as might be expected in an unequivocally misogynist work, but rather, as one who receives his just deserts»⁶³.

A pesar de la lejanía secular y que, por supuesto, Lope difícilmente pudo haber leído esta obra, el engaño en la narración de Ibn Shabbetai coincide con la comedia en un punto clave: el castigo por la ruptura de una promesa. De la misma forma que Zerah incumple la promesa hecha a su padre de mantenerse alejado de las mujeres, Cipión miente al marido cuando le jura que nunca más volverá a importunar a Lisbella: «En lo demás yo os prometo / no hablar en esto jamás» (vv. 1790-1791). No parece una casualidad que

⁶¹ Muñoz Sánchez, 2013: 179.

⁶² La traducción del título sería *La ofrenda de Judah, el misógino*, según Fishman (1988: 89).

⁶³ *Ibíd.*, 93.

semejante trasgresión acarree consecuencias. No se debe menospreciar el valor religioso que albergaba la palabra dada. La promesa o *votum* posee un fuerte trasfondo sagrado, pues en su origen eran ofrendas a los dioses, ya fuera en forma de riquezas, sacrificios o la construcción de un nuevo templo. Por este motivo, la violación de la promesa es ordinariamente castigada de forma inapelable y mortificada aquí con el trueque de mujeres y la consiguiente penitencia sexual.

Deudas literarias: pastoras y alcahuetas

En este último epígrafe convendría ocuparse de los libros que trufan el texto de la comedia con mayor o menor impacto, aunque no se pueda hablar propiamente de fuentes literarias. Títulos cuya presencia episódica evocaría alguna interconexión o relato con *La bella malmaridada*, sea a través de proverbios, personajes o lugares comunes. Elementos prescindibles, sin duda, pero inscritos en el *ornatus* de la obra y por tanto parte intrínseca de la acción dramática.

La primera de todas sería *La Diana* de Jorge de Montemayor, la cual, a pesar de ser citada de forma explícita, pasa un tanto desapercibida bajo la alargada sombra del romance. Una huella palpable para el lector desde el inicio justo de la comedia, que arranca con los versos «Amor loco, amor loco. / Yo por vos y vos por otro» (vv. 1-2), tomados de la novela, aunque no originales del cálamo del poeta portugués. Por si hubiera alguna duda sobre su procedencia, el mismo personaje que profirió la sentencia paremiológica corre presto a ponerle autoría: «Bien dijo Montemayor / esta canción» (vv. 4-5). En concreto se trata de un estribillo tradicional para aludir a la locura de amor, que aparece glosado en el primer libro de *La Diana*. Habla Montano: