

RESEÑA

Lope de Vega, *La bella malmaridada*, ed. J. González-Barrera, Cátedra (Letras Hispánicas, 898), Madrid, 2024, 392 pp. ISBN: 9788437647395.

ENRIC QUEROL COLL (Institut de l'Ebre)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.557>>

La *bella malmaridada* no es una de las comedias más conocidas de Lope, pero aun así reúne los ingredientes perfectos para llegar al público moderno (y al del momento de su estreno, en enero de 1597, como apunta Julián González-Barrera, editor de esta nueva publicación en Cátedra). Para entender mejor su concepción, desarrollo argumental y recepción por parte del público, es necesario conocer la fuente, o fuentes, de la obra. En este caso, la idea nuclear es el arquetipo de la dama malcasada o malmaridada, tema folclórico tan antiguo como la vida y la literatura, popularizado hasta la saciedad en canciones populares y en el romancero, y, por lo tanto, bien conocido de antemano por el público. Recordemos que en la mayoría de versiones de este *best-seller* de los pliegos sueltos, nos enfrentamos a un final trágico. En una de las más divulgadas, la publicada por Lorenzo de Sepúlveda en la compilación *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (Juan Steelsio, Amberes, 1551, ff. 258r-259r), la dama malcasada, prisionera en un matrimonio desgraciado a causa del desprecio y las infidelidades de su esposo, mantiene relaciones con un galán, pero es descubierta por el marido, que promete vengarse del deshonor con la muerte de la mujer. Al igual que sucedería con *El caballero de Olmedo*, tragedia basada también en un romance, los espectadores conocían el argumento de la fábula, que habían leído o escuchado en diversas versiones difundidas en pliegos sueltos. Este conocimiento compartido del subtexto podía actuar como acicate para el público, quizás picado por la curiosidad de ver en las tablas el texto oído o leído, pero también podía restar interés. Lope es consciente de este reto y así lo expresa en el *Arte nuevo*: «pero la solución no la permita / hasta

que llegue a la postrera escena; / porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene / vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas / al que esperó tres horas cara a cara».¹ ¿Cómo resolverá el caso el Fénix? ¿Qué pensaría el público?

Lope compone una comedia urbana donde se contraponen elementos turbios con otros virtuosos. Los personajes se mueven por el entramado de un Madrid canalla, en un ambiente nocturno, que da, en cierta manera, el tono de la obra. En ese tablero se dirime la lucha entre el vicio y la virtud, el bien contra el mal. Lisbella, la protagonista malcasada, es una dama noble, cabal, fiel a su marido y celosa de su honor, que sufre, como hemos ya apuntado, las infidelidades y el olvido de su cónyuge, por una parte, y el acecho obsesivo del conde Cipión, romano, que pretende ganar sus favores. La tensión está servida; de hecho, el mismo título encierra el núcleo de la fábula: el lector/espectador se ve expuesto a una situación injusta, un nudo que ha de ser desatado para que se restablezca la justicia o, como sucede en el romance, acabe en tragedia. La pericia en la construcción dramática de Lope llevará al triángulo de protagonistas y sus secundarios por un laberinto de rondas nocturnas, prostíbulos y garitos de juego, con abundantes reminiscencias celestinescas (la alcahueta Dorotea está troquelada claramente en el molde de la Celestina). La acción desarrolla todo el repertorio de actividades deshonestas o viciosas esperable en tal escenario: juego ludópata, abuso de alcohol, adulterio, prostitución, aunque sin llegar a las escabrosas escenas de lumpen de, por ejemplo, *El galán Castrucho* (anterior a 1598) y alguna otra de la primera etapa de Lope. El foco recae principalmente en Leonardo, el marido, que claramente infringe el código social y el decoro que corresponde a un hombre de su clase, y en Lisbella, que, celosa y despechada, abandona el hogar de noche en busca de su esposo y se ve expuesta así a una nueva dimensión social lasciva y desvergonzada donde pelagra su honestidad e incluso su vida, en caso de que sea descubierta por el cónyuge. Lope crea así un ambiente de tensión e intriga que mantiene suspenso y prendido al público. Tan solo en algunos pasajes se echa a faltar la representación en vivo para completar lo sugerido por el texto mediante sobreentendidos.

Finalmente, el autor evita la tragedia por medio de una escena efectista, clímax de la obra, en la que el brazo de Leonardo, celoso por los ardides de Cipión,

1. L. de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla La-Mancha, Cuenca, 2016, vv. 234-238.

queda congelado, por disposición divina, justo cuando iba a matar a Lisbella (vv. 2666-2668). Con esta resolución al modo *deus ex machina* se hace justicia poética a la virtuosa dama, y público y lectores respirarían aliviados. Estamos, sin embargo, a mitad del tercer acto (v. 2668 sobre un total de 3165) y la tragedia en ciernes, ahora ya cuasi comedia, podría darse por finalizada, aun contraviniendo el consejo del mismo Lope, expresado en el *Arte nuevo* y antes recordado, sobre no resolver el argumento hasta el final. El resto del acto, sin ser imprescindible para el desarrollo de la fábula, permite reestablecer la buena sintonía matrimonial y las relaciones entre la familia de Lisbella y Leonardo; también ofrece al espectador un episodio burlesco, a modo de paso cómico, en el que Cipión mantiene relaciones sexuales con la vieja alcahueta Dorotea, creyendo que, en realidad, se acostaba con Lisbella (vv. 3069-3130). Con esta venganza jocosa, urdida por Leonardo, Lope rubrica el viraje hacia la comedia y esquiva también un enfrentamiento violento entre los varones que rivalizan por Lisbella. La plasticidad y mixtura de géneros que caracteriza el teatro lopesco se hace más que evidente en estos giros argumentales dirigidos a agradar al vulgo de los teatros, y voluntariamente libres de las limitaciones impuestas por la preceptiva, el *arte viejo*.

Al igual que en nuestra edición de 1998 para PROLOPE,² González-Barrera opta por editar en conjunto tanto la versión manuscrita, apógrafo recogido en el volumen segundo de la colección Gálvez (BNE. Ms. 22422, ff. 304r-361r), y la impresa, cuya prínceps se publicó en la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Alonso Martín, Madrid, 1609). La impresa, como explicamos en el prólogo a nuestra edición, es una versión mutilada (2.795 versos frente a los 3.165 de la manuscrita) y muy manipulada por los editores, de manera que impreso y manuscrito no pueden ser tratados como un texto único con algunas variantes, tal y como es habitual en las ediciones realizadas en base a la colación de diversos testimonios. En la actual edición para Cátedra se escoge, con buen criterio, la versión manuscrita como texto para el lector, en tanto que más cercana al original de Lope de Vega. La versión impresa consta también de un aparato crítico.

En cuanto a la edición, cabe destacar la erudita introducción de González-Barrera que ubica la obra perfectamente dentro del océano de obras del autor (pp. 11-

2. L. de Vega, *La bella malmaridada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, ed. E. Querol Coll, Milenio, Lleida, 1998, vol. II, pp. 1175-1389.

17). Es también muy completo el estudio de posibles fuentes, que amplía, además del romancero, a *Bandello* y la *novella* italiana, a la vez que profundiza en la fortuna de las canciones sobre el motivo de la malcasada, tan difundidas en la época. En el apartado «Construcción dramática» (pp. 44-58) se explica de manera clara tanto la idiosincrasia propia de los personajes, dentro del repertorio de posibilidades que ofrece el teatro áureo, como la dialéctica de sus relaciones y el desarrollo argumental a través de las tensiones producidas entre ellos. En este particular se agradece el extenso conocimiento del teatro áureo y, en particular, del de Lope de Vega, por parte del editor, lo cual le permite distinguir entre meras singularidades y categorías. El texto aparece bien fijado, con soluciones ecdóticas mayormente bien resueltas, aunque no siempre bien razonadas. Así ocurre, por ejemplo, en los vv. 391-395: «En este mes podréis vos / disponer de mi obispado, / proveer a vuestro grado / prebendas de dos en dos. / Simple ninguna hallaréis». En este caso González-Barrera explica que ha corregido el «ninguno» del manuscrito por «ninguna», siguiendo el impreso, porque ha de concordar con el antecedente «prebendas». Sin embargo, en este mismo pasaje anota «simple» como ‘desabrido, falto de seso y de sabor’, según la definición del *Diccionario de Autoridades*, cuando es evidente que el personaje se refiere a «prebendas simples»; es decir, una renta eclesiástica que no llevaba aparejada la cura de almas.

La anotación es, con mucho, el apartado más irregular de esta edición. Una anotación útil, funcional, selectiva, presupone una reflexión y un criterio previo que guiará precisamente la selección y la extensión de las notas. Pues bien, este criterio o no existe o responde a un planteamiento muy discutible. La anotación léxica y cultural, convendremos, ayuda a la comprensión lectora, aclarando las dudas que presenta el texto, a la vez que lo complementa con apuntes literarios, culturales, políticos, religiosos, etc. que dan contexto tanto a la literalidad de las palabras como a la intención o motivación del autor, para así interpretarlo cabalmente. El arte de la anotación consistirá, pues, en compendiar brevemente el saber necesario para interpretar el texto. Al respecto, entiendo que en el marco de la colección que la alberga una obra como *La bella malmaridada* va dirigida a un público lector amplio, pero con una comprensión lectora sólida en castellano y un cierto conocimiento de la literatura y del teatro áureo, como mínimo. De ahí que puedan considerarse superfluas anotaciones léxicas como «tomar a pecho», «rigor» con el sentido de ‘crueldad’, «deudo» como ‘pariente’ o anotar refranes como «no hay mal que por bien no

venga» con una referencia al *Vocabulario de refranes* de Correas que explica 'No ai mal ke no venga por bien'. Estos son tan solo algunos de los muchos ejemplos que podríamos aducir.

Si, por el contrario, nos dirigimos a un lector no iniciado en el teatro áureo, cabe cuestionar las abundantes *lecciones* de gramática histórica y las prolijas, cuando no pedantes, referencias cruzadas e intertextualidades trazadas por el erudito editor. ¿Con qué sentido? El resultado final es un aparato de notas hipertrofiado, con aportaciones documentales desproporcionadas e indiscriminadas que acaban ocupando, en algunas ocasiones, la mayor parte de la página e interrumpen la lectura fluida al ocupar el espacio visual. El sufrido lector vuelve los ojos a las notas sin la certeza de si estas le ayudarán en su andadura o, por el contrario, entorpecerán la lectura y el disfrute. Una posible solución hubiese consistido en una doble anotación: una sucinta y ceñida al texto, a pie de página, y otra al final donde el editor pudiera disertar en extensión y exponer sus saberes, pero la colección Letras Hispánicas no contempla esta posibilidad.

En definitiva, cabe felicitarnos por la nueva edición de esta obra, no por menos conocida superflua en la galaxia lopesca, con una introducción que nos sitúa en el contexto literario de su génesis, y un texto limpio y claro, a pesar de los excesos anotadores aducidos.