



Lope de VEGA (2024).
La bella malmaridada.

Introducción, edición y notas de Julián González-Barrera.
Madrid: Ediciones Cátedra, 400 pp.
[ISBN 978-84-376-4739-5].

Pocos días restaban para la Navidad de 1596 cuando Lope de Vega, ya instalado en la corte y con unas circunstancias personales sombrías, puso el punto final a *La bella malmaridada*. Iba a dar a las tablas una comedia de éxito asegurado no solo por cumplir con los ingredientes esenciales para propiciar el aplauso fácil del público, sino también por entroncar con una tradición popular que desde los cancioneros medievales había tenido una excelente acogida en España: la historia de una hermosa joven atrapada en un matrimonio desigual e infeliz, o lo que es lo mismo, de una malcasada. Estas son algunas de las claves que Julián González-Barrera explora en su edición crítica de la comedia lopesca, recientemente publicada bajo el sello editorial de Cátedra, donde ya dio a la luz hace unos años su excelente edición de *El peregrino en su patria* (2016), una de las obras más ambiciosas del Fénix.

La decisión de volver a *La bella malmaridada* es, a nuestro parecer, acertada y necesaria. Hasta la presente, la obra contaba con tres ediciones críticas publicadas en el último medio siglo: las de Donald MacGrady y Suzanne Freeman (1986), Enric Querol (1998) y Christian Andrès (2001), todas valoradas —quizá con excesivo rigor— por González-Barrera (2024: 69-73) incidiendo en lo que considera deficiencias que, en definitiva, justifican la necesidad de una nueva edición.

El crítico nos ofrece, en primer lugar, un estudio preliminar conformado por distintos epígrafes. En ellos sitúa la composición de la obra en la trayectoria literaria y vital del Fénix, analiza con esmero las fuentes que actuaron de sustrato para su composición, también la estructura de la comedia, su construcción métrica y, por último, dedica unas páginas a trazar un somero recorrido por la historia del texto y a definir unos criterios de edición. En segundo lugar, se encuentra la edición de *La bella malmaridada*, de la que se reproducen por separado dos versiones, una que parte de una copia manuscrita del archivero del duque de Sessa, Ignacio de Gálvez, en el siglo XVIII —la versión más fiable para el editor—, y otra de un impreso, la *editio princeps* de 1609.

Si nos trasladamos al estudio, este comienza señalando la fecha de finalización de la obra, el 17 de diciembre de 1596, momento en el que Lope, si bien atravesaba un momento vital difícil, ya era un dramaturgo más que reconocido, «hasta el punto de que los autores de comedias compraban sus obras sin tan siquiera leerlas» (2024: 11). De hecho, el estreno de *La bella malmaridada* tendría lugar un mes después en Toledo a cargo de la compañía de Nicolás de los Ríos, lo que lleva a González-Barrera a considerar que el Fénix pudo componer la obra para este autor de comedias (2024: 17). Esto explicaría la fuente de inspiración elegida: la historia de una bella malcasada, que hunde sus raíces en la cultura popular francesa y había tomado fuerza en la española desde el siglo xv. Lope buscaba así evocar una historia ya conocida, cantada o recitada, que despertaría una inevitable nostalgia en el espectador, asegurándose así el éxito en los escenarios. En efecto, el público ya estaba más que familiarizado con la historia, pero también con 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» (2024: 22). En adelante, el editor proyecta un análisis del tema musical elegido, desde el *Cancionero de Herberay des Essarts*, pasando por el *Cancionero General de Palacio*, donde se encuentra la versión musical atribuida a Juan de Mena «La bella malmaridada...», y el *Cancionero musical*, entre otros. Citando unos versos de la comedia, también apunta algunos indicios de cuál pudo ser la versión del romance que llegó a conocer Lope (2024: 28), lo cual, sin embargo, queda sin respuesta por la cantidad de glosas y variantes que surgieron a lo largo del siglo xvi, dando lugar a una larga tradición tanto oral como impresa, profana y sagrada, pero en cualquier caso plagada de interrogantes.

En el siguiente epígrafe, el editor señala a otra posible fuente de la comedia lopesca: la novela italiana. Identifica aquí las *Novelle* de Matteo Bandello, en concreto, la que lleva por título *Piacevole e ridicolo inganno usato da una gentildonna ad un suo amante*, como inspiración para el castigo burlesco de *La malmaridada* a través del intercambio de la pareja. Finalmente, destina unas últimas páginas en torno a las fuentes de esta pieza lopesca a proponer con mucha agudeza algunas deudas hacia «libros que trufan el texto de la comedia con mayor o menor impacto, aunque no se pueda hablar propiamente de fuentes literarias» (2024: 39). Se trata, por un lado, de *La Diana* de Jorge de Montemayor, cuya presencia se hace evidente en los dos primeros versos con los que arranca el texto en voz de Teodoro: «Amor loco, amor loco. / Yo por vos y vos por otro» (vv. 1-2), entre otras resonancias más sutiles, aunque incuestionables. Por otro lado, el editor trae a colación *La Celestina*, cuya presencia se hace evidente a través del personaje de Dorotea, análogo en no pocas ocasiones al de la vieja alcahueta.

Una vez analizadas las fuentes y las evocaciones literarias de *La bella malmaridada*, el siguiente epígrafe profundiza en la construcción dramática de la

obra, que gira en torno a la protagonista: Lisbella. Esta responde a un prototipo paradigmático (2024: 45) de la comedia nueva, pero resulta peculiar con respecto a la tradición medieval de la que procede, ya que no es ella quien busca o acepta la oportunidad fuera del matrimonio, sino que la rechaza férreamente con una moral casi intachable. Así, Lisbella no incurre en adulterio, y no hace falta, pues, tal como explica el editor, «ahí se demuestra la maestría de Lope, que va a crear el mismo efecto catártico sin valerse del pecado y la culpa, sino a través de la injusticia» (2024: 50). El devenir de los hechos en *La bella malmaridada* conforma una mezcla de lo trágico y lo cómico, y da lugar a un esquema dramático poco común que se aleja de lo establecido en la comedia nueva. Así, se traslada el clímax hacia la mitad de tercer acto, donde puede encontrarse una fuerte carga trágica, pero se prescinde del funesto final de la canción medieval para, en su lugar, dar paso a un «extenso período anticlimático de controlada certidumbre» (2024: 57).

En lo que respecta a la métrica, a pesar de que esta no presenta aparentes complejidades, el editor le dedica un breve epígrafe, dirigido fundamentalmente a remediar algunas imprecisiones que ha detectado en la edición de Enric Querol. Esto le sirve para ofrecer un nuevo cómputo métrico de la obra, que incluye al final del apartado. El estudio preliminar concluye con un breve recorrido por la historia del texto de *La bella malmaridada*, donde comenta la existencia de un doble cauce de transmisión. Por un lado, la tradición impresa, que arranca de la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1609) y, por otro, una copia manuscrita del siglo XVIII perteneciente a la colección de obras dramáticas copiadas por Ignacio de Gálvez, con el título *La bella malmaridada o La cortesana* (2024: 62). El testimonio manuscrito está constituido por 3.165 versos, que en el impreso de 1609 se reducen a 2.795. De ellos, tan solo 600 son coincidentes en su totalidad con el manuscrito de Gálvez, los cuales, además, se distribuyen de manera decreciente a lo largo de los tres actos. Para González-Barrera, esto es un reflejo de la forma en que los interventores (autores de comedias, actores, censores, etc.) actuaron sobre el texto, respetando cada vez menos la obra conforme se acercaba el final hasta dar un resultado «tan diferente del original que entendemos a la perfección que Lope se quejara amargado [...] de los estragos de comediantes y libreros con sus comedias» (2024: 65). Con respecto al manuscrito, el editor proporciona algunos datos sobre su ubicación dentro del volumen segundo de la colección Gálvez (ff. 304r-358r), donde aparece acompañado de unas licencias de representación (f. 359), una firmada por el notario Diego de Villalobos en 1597, y la otra por Tomás Gracián en 1601. Tras estas licencias se encuentran dos folios que recogen algunos fragmentos del texto de la comedia que quedaron fuera del mismo (ff. 360r-361r) sin que se hayan llegado a conocer los motivos de su exclusión por parte del amanuense.

La edición de ambas versiones se rige por un mismo criterio ortográfico, optándose por una modernización conservadora. Consideramos oportuna la decisión de editar en primer lugar el manuscrito, que se acompaña de un rico aparato de notas filológicas. Tras el texto, González-Barrera incorpora unos «Anejos al manuscrito» donde reproduce las aprobaciones que Gálvez recoge en su apógrafo. Habría sido oportuno incluir aquí el contenido íntegro de los folios 360r-361r, que el amanuense presenta como «anotadas aquí las dudas borradas y rayadas que tenía» (f. 360r). El editor, no obstante, incorpora esos fragmentos al cuerpo de la comedia, una decisión que puede ser acertada, pero que debería haber explicado en los criterios de edición o haberlo señalado de alguna forma en el texto. Después, incluye una suerte de aparato crítico donde se detiene a subrayar «una cantidad significativa de disonancias entre el manuscrito y las ediciones modernas» (2024: 287) y un práctico índice de notas. El afán por hacer notar las lecturas que considera erróneas en los trabajos de los editores precedentes puede parecer innecesario, pues no aporta nada a la buena constitución del texto que aquí se nos ofrece. En su lugar, sería esperable que hubiera dedicado un espacio similar en el estudio introductorio a ofrecer una descripción más detallada del volumen manuscrito que contiene la comedia, en lugar de relegar tal información a una sucinta nota.

A continuación, encontramos la edición de la versión impresa, ya sin anotaciones explicativas para evitar así la redundancia. No obstante, sí presenta un aparato crítico, esta vez ubicado a pie de página, que da cuenta del cotejo de las seis ediciones —mejor que tiradas— de la *Segunda parte* publicadas entre 1609 y 1618. A nuestro parecer, en lo que respecta a la versión impresa, hubiera sido conveniente señalar en algún momento qué ejemplar se ha editado de la *princeps*.

En resumidas cuentas, no cabe duda de que estamos ante una valiosa aportación de Julián González-Barrera al conocimiento de esta emblemática comedia de Lope de Vega que, además, podrá llegar a un público más amplio de la mano de un sello como el de Ediciones Cátedra.

GEMA BALAGUER ALBA

Universidad de Sevilla
gemabalagueralba@gmail.com