

LA BODA ESTORBADA EN LOPE DE VEGA

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ

Universidad de Jaén

A la memoria de Marian Lenz Worthy

I. EL ITER DEL MOTIVO DE LA BODA ESTORBADA DESDE SUS PRIMERAS MANIFESTACIONES HASTA LOPE DE VEGA

I.1 *La tradición clásica*

En el principio está la *Odisea*. A la altura del canto XVIII, Atenea, la diosa de ojos glaucos, inspira a la prudente Penélope que, después de un sueño reparador, descienda de sus aposentos y, delicadamente ataviada con un vaporoso velo y flanqueada por dos sirvientas, se exhiba ante los pretendientes, con el propósito de serenarles el ánimo y de acrecentar, en la estimación de su hijo y su esposo, su incólume honorabilidad. A requerimiento de Eurímaco, que encarece su prestancia, beldad y discreción, la divina entre las mujeres le subraya que otrora, veinte años ha, justo antes de que Odiseo partiera con los argivos camino de Troya, era cuando su compostura ciertamente refulgía, pero desde su marcha la pena y las tribulaciones embargan su corazón y marchitan su figura. Sucede que Odiseo, en la despedida, le pidió, en razón de los imponderables de la guerra, que se hiciera responsable de todo:

Ten cuidado de mi casa —le dijo—
y de todas las cosas que hay en ella,
y mira por mi padre y por mi madre
como agora, y mejor cuando esté ausente.
Y, cuando ya tú vieres que mi hijo
comienza de barbar, podrás casarte
con quien más te pluguiere, con dejarle
a él aquí en mi casa y mi hacienda
(Homero, *Ulixeá*, XVIII, vv. 481-488, p. 713).

Solo un poco después, Penélope, al entrevistarse con el mendigo que es Odiseo en el canto XIX, vuelve a deparar los motivos y pensamientos que la afligen, y que representan el objeto de su incertidumbre: por un lado, el

cortejo de los pretendientes y su obstinación, mientras consumen su hacienda, en que elija un nuevo esposo, cuya solución ha podido demorar hasta ahora merced al ardid de la tela, a la estratagema de tejer y destejer el sudario de Laertes; por el otro, la disyuntiva que resulta del cumplimiento del plazo estipulado por Odiseo:

Si he de quedarme con mi hijo —le explica—,
y guardar su hacienda y posesiones
y gobernar mi casa y mis mujeres
como agora lo hago, conservando
la fee y honor que debo a mi marido
y al lecho conyugal, huyendo el dicho
y fama de la gente deste pueblo,
o si tengo ya de irme con alguno
destos griegos, que son de gran linaje,
y piden y procuran de casarse
conmigo, el que ofreciere mayor dote
(Homero, *Ulíxea*, XIX, vv. 931-941, p. 750).

Tal, el marido ausente, la espera acordada, la expiración del plazo sin saber si está vivo o muerto y el dilema que comporta —la elección entre seguir al lado de su hijo que, al alcanzar la mayoría de edad, pasaría a convertirse en su *kurios* o tutor, u optar a un nuevo matrimonio—, constituye el conflicto medular que informa la acción en tiempo presente de la *Odisea*, si bien inserto en un conjunto mayor.

A diferencia de la composición simple de la *Iliada*, la de la *Odisea* es compleja, por cuanto enlaza dos historias paralelas, que se disponen en torno a tres partes claramente delimitadas (los cantos I-IV, V-XIII y XIV-XXIV): la historia de Telémaco, en la que se refiere su paso de la efebía a la mayoría de edad que le otorga la condición de ciudadano de pleno derecho y que constituye una suerte de *Bildungsroman* o novela de formación en que se prepara para ser un digno sucesor de su padre, y la de Odiseo, en la que se cuenta su regreso a casa; las cuales se anudan en el canto XV, para caminar ya juntas hasta el desenlace. Los dos hilos narrativos derivan de la asamblea de los dioses que abre el canto primero, en tanto en cuanto, por un lado, Atenea desciende del Olimpo al *oikos* de Odiseo para estimular a Telémaco a emprender acciones contra los pretendientes y a partir en busca de información sobre el paradero de su padre, que es al mismo tiempo una forma de protegerle de las asechanzas que traman contra él; mientras que, por el otro, se envía a Hermes a la gruta de Calipso con el designio de informarla de que los dioses le ordenan que deje marchar a Odiseo, lo cual acaecerá a comienzos del libro V, por mor de la técnica narrativa que emplea

Homero, deudora en parte de los métodos compositivos de la poesía oral, que consiste en no mostrar sino una cosa cada vez. Desde ahí hasta el desenlace, en que Zeus y Atenea imponen la paz entre Odiseo y los parientes de los pretendientes, transcurren cuarenta y un días, que es la duración de la acción en tiempo presente del poema; el resto que completa los diez años que tarda Odiseo en regresar a Ítaca después de la destrucción de Ilión se recupera en forma de analepsis completivas puestas en boca del héroe y de otros personajes.

Si recomponemos el rompecabezas dispositivo y restablecemos el orden cronológico, la acción es como sigue: los cantos IX-XII, línea de acción de Odiseo, constituyen el relato primopersonal del héroe, que comprende la salida de la escuadra de Troya tras su toma y destrucción, el grueso de las aventuras en las que progresivamente va perdiendo la flota, compuesta por doce naves, y a todos sus tripulantes, y su llegada solo y desamparado a Ogigia, la isla de Calipso, donde es retenido siete años; los cantos I-IV, línea de acción de Telémaco, que da cuenta de la situación en que se encuentra el *oikos* de Odiseo sin su presencia en el momento en que su vástago está a punto de alcanzar la mayoría de edad (I), la asamblea en la que Telémaco reclama —sin conseguirlo— la salida de los pretendientes de su casa y que le boten una nave (II), así como su viaje iniciático a Pilos y Esparta (III-IV), donde se entrevistará con Néstor y Menelao y permanecerá inactivo mientras su padre sale de Ogigia, está en Feacia y arriba a Ítaca; los cantos V-VIII, línea de acción de Odiseo, en que se refieren los últimos cinco días de su estancia con Calipso, la travesía en la balsa por “el salado cristal”, el naufragio, la recalada en Esqueria, habiendo perdido todo el esplendor heroico con el que salió de Troya, convertido en Nadie o Ninguno, y el recibimiento de los feacios; los cantos XIII-XIV, línea de acción de Odiseo, comprenden la salida de Feacia, el arribo a Ítaca y el recibimiento del porquero Eumeo; el canto XV, mientras Odiseo sigue en la cabaña de Eumeo, Telémaco parte de Esparta y Pilos y adviene a Ítaca, anudándose así las dos líneas de acción; los cantos XVI-XXIV, Odiseo, ayudado por Telémaco tras la anagnórisis, resuelve el conflicto generado por los pretendientes, recupera el control de su propiedad —su *oikos*— y de su estatus —*gêras*— en Ítaca.

Sucede, no obstante, que la red temporal de la *Odisea*, al igual que la de la *Iliada*, desborda la trama tanto por delante como por detrás. Y así como del *polytropos Odysseús* conocemos su natalicio, su bautismo, su primera hazaña venatoria, su primera empresa política, cómo asentó su dinastía y edificó su palacio alrededor de un macizo tronco de olivo, la dificultades que tuvieron los Atridas para convencerlo de que participara en la guerra, su enrolamiento en las huestes aqueas, su partida de Ítaca, algunas de sus hazañas más

destacadas en Ilión y la dispersión de las flotas griegas al inicio del retorno; así también vislumbramos un futuro en lontananza en que, tras la matanza de los pretendientes, el reconocimiento de los suyos y el establecimiento de la paz en Ítaca alrededor de su linaje, fallece de viejo.

Es decir, en conjunto, si unimos todas las informaciones dispersas, la *Odisea* es, cabalmente, el poema de Odiseo, por cuanto delinea su periplo vital completo, desde su nacimiento hasta su muerte, aun cuando el discurso se centre en los diez años que dura su regreso a Ítaca y el tiempo presente de la acción, en su oportuno advenimiento para resolver el conflicto principal, que es a un tiempo familiar y político. Pues, efectivamente, las pretensiones matrimoniales de los pretendientes para con Penélope, contrarias a las normas nupciales de la Grecia antigua por mor de la diferencia de edad reinante entre los posibles contrayentes —Penélope es de una generación anterior a los pretendientes, cuando lo normal era que la mujer fuera mucho más joven que el esposo—, no son más que un mero pretexto de sus aspiraciones reales de sucederlo como *basiléus* o rey. Sin embargo, desde la perspectiva de Penélope la *Odisea* desarrolla el motivo folclórico universal de la boda estorbada, quizá por primera vez en la literatura occidental, según el cual unos cónyuges recién casados se ven, obligados por las circunstancias, a tener que separarse y a fijar un plazo prudente de espera antes de adoptar cualquier nueva decisión; pasado el cual, el que se queda, creyendo que el otro ha muerto, es conminado a desposarse de nuevo o lo decide personalmente; entonces, justo en el momento del vencimiento, regresa el ausente para evitar los nuevos esponsales. Lo más habitual es que sea el marido el que marche y la mujer quien espere y, recelando de su vuelta, opte por casarse de nuevo.¹ Telémaco, por su lado, representa el tiempo de la espera.

La *Odisea*, aunque es el resultado de fusionar ponderadamente elementos de diversa factura y procedencia, que van desde el relato fantástico de aventuras marinas, seres legendarios y monstruos hasta la novela de

¹ El motivo de la boda estorbada fue incluido por Stith Thompson, en su *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Indiana, Bloomington, Indiana, 1955-1958, como el N681. Fue analizado por Vladimir Propp, en *Las raíces folclóricas del cuento*, trad. Jesús Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1998⁶, pp. 189-193 y 201-202, en el contexto de la gran casa, desde la perspectiva de los dos cónyuges. Y cuenta, entre otros, con un importante estudio de Donald McGrady, «Un cuento de las *Mil y una noches* en Boccaccio, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Lesage y otros», *Bulletin Hispanique*, 105 (2003), pp. 465-481, del que, en parte, es deudor nuestro trabajo.

costumbres doméstica, es un *nóstos*, una epopeya en que se cuenta el regreso a casa del héroe. No lo es únicamente por el de Odiseo, sino también por los de Néstor, Menelao y Agamenón, cuyos relatos homodiegéticos completan, complementan y diversifican el de la principal, así como por los cantos de Femio, el aedo profesional asentado en el palacio de Odiseo. De los retornos de los tres héroes griegos el caso más significativo es el de Agamenón, por cuanto se convierte en una suerte de trama paralela de la principal, en tanto que reproduce el esquema de Odiseo-Penélope-Telémaco-Pretendientes en el de Agamenón-Clitemnestra-Orestes-Egisto y se funda en un conflicto similar, el del marido ausente y la mujer que espera, pero de signo inverso en su resolución, que sirve de advertencia de lo que le podría aguardar a Odiseo al arribar a su palacio. Aparte de la *Odisea*, existió otro poema épico posterior, perteneciente al *Ciclo troyano*, que narraba la agitada vuelta a casa de los vencedores de la guerra de Troya por obra de Atenea y Zeus, conocido como los *Nóstoi*, que fue atribuido por Proclo a Agias o Augías de Trecén y por Clemente de Alejandría a Antímaco de Teos, y del que se conoce su argumento de manera indirecta y fragmentaria. Igualmente, la tragedia ática aprovechó ora el regreso de los caudillos griegos de Ilión, ora el retorno del combatiente en general, como material de acarreo de varias piezas. La más egregia, sin duda, es *Agamenón*, la primera parte de la *Orestíada* de Esquilo, que dramatiza, como bien se sabe, el día fatídico en que el rey de Micenas arriba a su palacio y es salvajemente asesinado por su esposa, que venga así el sacrificio de Ifigenia en Áulide y consuma la ambición de gobernar con su amante Egisto. No obstante, es *Las Traquinias* de Sófocles la que, sobre la base y el mismo esquema familiar de la *Odisea*, recrea, aunque heterodoxamente, ensayando una variante en el desenlace, el motivo de la boda estorbada.

Todo parece apuntar a que esta singular tragedia del matrimonio, la incompreensión, la incomunicación y el fatal error de interpretación, que nos sumerge a la vez en un mundo de ensueño, de cuento de hadas, de héroes arcaicos, y de realidad doméstica circunstancial, pertenece a la primera época de la producción dramática de Sófocles, la que va aproximadamente del 468 al 442 a. C., conjuntamente con *Ayante* y con *Antígona*,² por el hecho de que,

² «Les tragédies de Sophocle conservées sont au nombre de sept. La liste, dans un ordre chronologique vraisemblable, en est : *Ajax*, las *Trachiniennes*, *Antigone*, *Cédipe Roi*, *Électre*, *Philoctète* et *Cédipe à Colone*» (Jacques Jouanna, *Sophocle*, París, Fayard, 2007, p. 129; antes, pp. 104-109, después, pp. 598-608). Véase también José Lasso de la Vega, *Sófocles*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2003; Albin Lesky, *La tragedia griega*, Pról. José Alsina, trad. Juan Godó, Barcelona, Labor, 1966, pp. 119-157; M.^a Rosa Lida de Malkiel, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós, 1983; Karl Reinhardt,

aunque se desconoce la fecha de su representación, tenga dos protagonistas principales —Deyanira y Heracles— que no entrecruzan sus destinos en escena, signo funesto de la inexorabilidad de su relación —tal cual hará Eurípides en *Hípólito* con Fedra y su alnado—. Ello comporta la división en dos partes nítidamente diferenciadas, una para cada cónyuge, de la acción dramática, cuya interrelación acaece a través de Hilo, hijo mayor del matrimonio, que desempeña una función —en parte— análoga a la de Telémaco, en la *Odisea*.

La materia de *Las Traquínias*, así denominada porque el coro está formado por doncellas naturales de Traquis, la ciudad al pie del monte Eta en que ha lugar la acción, lo constituye el mito de Heracles, en concreto su regreso a casa tras un ciclo de prolongadas ausencias —los doce trabajos; su esclavitud al servicio de Ónfale en Lidia; la toma de Ecalia, la ciudad del rey Eurito, en Eubea— justo el día en que el oráculo, doce años atrás, le había predicho que habría de ganar la felicidad futura o que le sobrevendría la muerte. Pero, de entrada, lo que se representa delante del espectador es la angustia de Deyanira, la esposa solitaria y fiel que aguarda, expectante, con desasosiego, sin saber nada de su esposo en los últimos quince meses, el vencimiento del plazo acordado.

En el prólogo, en efecto, que es una exposición ordenada del ciclo vital de una mujer griega, desde que comienza a ser requebrada hasta la maternidad, Deyanira declara a la Nodrizia las circunstancias de su vida marital, que no son otras que la soledad, la inseguridad y la congoja permanentes:

Desde que comparto
 con él su lecho ilustre, siempre un temor tras otro
 por su vida me asalta; los miedos de una noche
 se van para que venga la siguiente a traerlos.
 Tuvimos hijos, sí, pero él, como si fuese colono
 que se ocupa de un terreno lejano,
 solo los ve en los tiempos de la siembra y cosecha;
 tal es su eterna vida, llegando a casa y yéndose
 en seguida a cumplir su tarea obligada.
 Y ahora, cuando ya las pruebas superé,
 es cuando más enorme se hace el miedo que tengo.
 Porque [...]

Sófocles, Pról. C. García Gual, trad. L. Gil, Madrid, Gredos, 2010, esp. pp. 49-77; y Charles Segal, *El mundo trágico de Sófocles*, trad. A. Santos Mosquera, Madrid, Gredos, 2013, esp. pp. 49-100 y 101-133.

de Heracles nadie hay que sepa adónde
 fue, sino solamente que me causa su ausencia
 un amargo dolor, pues casi estoy segura
 de que alguna desgracia le ha ocurrido; no es poco,
 en efecto, ya el tiempo, sino que han transcurrido
 diez meses y otros cinco sin noticia ninguna.
 Sí, desdicha tremenda
 (Sófocles, *Las Traquinias*, vv. 27-46).

Después, en el primer episodio, tras mandar a Hilo en busca de noticias de su padre y de ser informada por las mujeres del coro de que Heracles se halla en Eubea, les confía el motivo de su pesadumbre; las instrucciones que debía seguir si en un plazo de tiempo determinado, cuyo vencimiento acaece en la jornada presente, no ha vuelto a Traquis:

La última vez que Heracles de viaje se marchó,
 el dueño de esta casa, dejó tras así una antigua
 tablilla que grabados unos signos llevaba;
 pero, así como nunca, con ocasión de tantos
 trabajos, a mostrármela se había decidido,
 como el que está seguro de que no ha de morir,
 esta vez, cual si hubiera ya muerto, me decía
 lo que del patrimonio debía yo tomar
 y qué porción tenía que asignar a sus hijos,
 añadiendo una fecha, que, cuando un año entero
 y tres meses su ausencia de este país durase,
 ya desde ese momento perecer le tocaba
 o, superado el trance decisivo, vivir
 una existencia libre para siempre de penas
 (Sófocles, *Las Traquinias*, vv. 155-168).

En las disposiciones, como se echa de ver, nada le menciona a propósito de nuevos casamientos. Ocurre que en *Las Traquinias*, de forma original, no es el marido sino la mujer quien, olvidada y deshonrada, desbarata (drásticamente) las segundas nupcias. Ciertamente: entre un mensajero, que anuncia la llegada gloriosa de Heracles tras haber arrasado la ciudad de Ecalia, y Licas, su heraldo, le descubren que Yole, la joven y bella esclava que encabeza el botín de guerra, no es solo la flamante compañera del lecho de Heracles, sino la causa misma de que haya assolado la ciudad, en un desmán pasional semejante a los que padeció antaño ella con el río Aqueloo y el centauro Neso. Deyanira, en principio, no solo se apiada de Yole, a la que

trata con suma deferencia y conmiseración, quizá porque en ella percibe lo que fue en otro tiempo, sino que acepta su rivalidad con resignación,³ tal y como le corresponde a una mujer griega conforme al sexismo insidioso del siglo de Pericles. Pero no se le escapa que una esposa envejecida no puede competir con los encantos, la frescura y la lozanía de una joven. Así se lo hace saber, en el episodio segundo, al coro:

Me he hecho cargo, en efecto, cual marino de un flete,
de una virgen que no es virgen, mas tiene esposo,
y es esa mercancía que mi alma apesadumbra.
Ahora ya somos dos que el abrazo esperamos
bajo la misma manta; tal es la recompensa
que Heracles, quien pasaba por ser amigo fiel,
me da porque su casa custodie tanto años.
[...]
¿qué mujer podría vivir así con otra,
siendo las dos partícipe de un mismo patrimonio?
Veo además que en una triunfa la juventud
mientras declina en otra; y el ojo suele el fruto
de aquella recoger apartándose de esta.
Temo, pues, que hoy Heracles, llamándose mi esposo,
en verdad no lo sea sino de la más joven
(Sófocles, *Las Traquinias*, vv. 536-551).

En este sentido, *Las Traquinias* se empareja con *Andrómaca*, la tragedia de los celos de Eurípides, solo que cambia el punto de vista de la historia, pues,

³ Charles Segal, en el segundo de los dos estudios que sobre *Las Traquinias* incluye en su estudio sobre Sófocles, comenta, a propósito de la relación de Deyanira y Yole, que «vista desde la perspectiva de los cambiantes ciclos de la vida de una mujer a lo largo del tiempo, Yole no solo es la rival de Deyanira, sino que es también su complemento: el elemento que forma pareja imprescindible con la Deyanira de los años de juventud. Como rival suya, disfruta del vigor juvenil que ella, mujer de más edad, cree deteriorado o «marchitado» en su cuerpo por culpa de los ritmos inexorables de la vida ([vv.] 547-549). Como complemento suyo que es, Yole es una Deyanira más joven, esa nueva novia que Deyanira fue una vez y cuyo recuerdo tiene aún muy presente (6-27, 144-150, 557-565). Juntas, esas dos figuras no solo evocan las inquietudes prenupciales y posnupciales de la mujer griega, sino que ponen también de manifiesto —en un mismo plano— la totalidad de las fases en la vida de una mujer: la núbil doncella cortejada, la joven novia, que se dirige a su nueva casa, la madre con sus preocupaciones domésticas y sus hijos e hijas, y, finalmente, la viuda de luto, que es quien vemos cuando Deyanira llora por un marido que está muerto para ella» (Charles Segal, *El mundo trágico de Sófocles*, pp. 105-106).

mientras que en *Las Traquinias* es el de la esposa ultrajada, en *Andrómaca*, es la de la esclava concubina que ha de sufrir los rigores incesantes de su ama, Hermione.

A Deyanira, pues, no le queda más remedio, para intentar reconquistar el amor perdido de su esposo, que recurrir, hartamente ingenuamente, a un filtro mágico de amor, un manto untado con la sangre coagulada que recogió de las heridas del centauro Neso cuando fue flechado por Heracles al pretender, en un rapto de pasión, hurtarla, que le envía como obsequio y cuyo resultado no es otro que la muerte tras un enloquecedor padecimiento. Convertida en el brazo ejecutor de la sentencia del oráculo, consciente del deletéreo error cometido al confiar en las palabras torcidas del inicuo centauro, presa de su condición, Deyanira, dirigiendo antes una última mirada a lo que fue su entorno familiar, se suicida silenciosamente en el *thalamos*,⁴ encima del *lechos*,⁴ desflorando su costado hasta el corazón y el diafragma con una espada de doble filo; una cámara nupcial y un lecho conyugal que, vueltos túmulo, Yole ya no profanará con su marido.

Las Traquinias no goza de mucho predicamento entre los especialistas en Sófocles; su contextura trágica parece palidecer frente al sobrecogedor mundo poético de otras piezas de mayor calado y envergadura como *Antígona*, *Edipo rey* o *Filoctetes*. Empero, el retrato de Deyanira, la mujer madura que siente la amenaza de la rival joven porque un día fue bella y supo lo que era encender corazones, la esposa devota que añora la presencia de su marido y teme por su integridad y por haber perdido su consideración, es único en su especie en la tragedia ática. Su inseguridad, su simplicidad para leer la realidad y su precipitación le confieren una intensa humanidad.

Penélope, por el contrario, que no le va en zaga a su esposo en astucia e inteligencia, descuella por su prudencia, su autodominio y la habilidad de que hace gala para manejarse en todo tipo de situaciones. Así lo certifica la escena de reconocimiento, después de veinte años de separación, con Odiseo (canto XXIII), en la que lo pone a prueba, mediante el ardid de la cama de olivo, a fin de demostrar que el mendigo que ha dado muerte a los pretendientes y su marido son la misma persona. Como quiera que sea, lo más relevante del caso es que la anagnórisis de los esposos con o sin prueba de fidelidad, con o sin objeto identificador —que Sófocles escamotea hartamente irónicamente—, en sintonía con el impedimento del segundo matrimonio, devendrá un paso obligado de importante significación en las siguientes recreaciones del

⁴ Sobre el tipo de suicidio acometido por Deyanira y el lugar en que lo realiza, véase Nicole Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, trad. Ramón Buenaventura, Madrid, Visor, 1989, pp. 37-41 y 46-48.

motivo que nos ocupa, empezando por un cuento de la noche trescientos ochenta y cinco de *Las mil y una noches*, titulado «El poeta al-Mutalammis y su mujer».⁵

I.2 *La tradición medieval*

Cuenta Sahrazad que al-Mutalammis, sin que se especifique el motivo, se ve abocado a tener que huir de la corte del rey al-Mundir durante una temporada tan larga, que se le da por muerto. Como consecuencia de ello, Umayma, su mujer, es obligada por sus familiares a casarse de segundas con un hombre de su tribu. La noche en que se celebra el desposorio al-Mutalammis regresa y, al percibir los signos de la fiesta, es informado por un muchacho de la situación: “Casan a Umayma, mujer de al-Mutalammis, con Fulano y esta noche se consumará el matrimonio”. Se las ingenia, entonces, para inmiscuirse en la cámara nupcial y, cuando el nuevo desposado se acerca a su mujer, ella recita un verso preguntándose por el paradero de su primer marido (“¡Ojalá supiera —tantas son las vicisitudes— en qué país te encuentras, Mutalammis!”), quien le responde de inmediato (“¡Umayma! Sabe que estoy en la casa de la lado y que te he deseado en cada alto de la caravana”), motivo por el cual el nuevo esposo, con un tercero (“Era feliz, pero la noche me trae lo contrario mientras vosotros os reunís en una habitación espaciosa” [*Las mil y una noches*, I, 385, 1256-1257]), se lamenta de su desdicha y se marcha, dejándoles en la habitación.

Este brevísimo relato no señala tanto su itinerario de la literatura griega a la cuentística oriental, que también, —aunque no se puede descartar que en origen no fuera Homero quien lo tomara de ella—, cuanto de un acervo legendario común. Así se explicaría no solo la extraordinaria circulación que alcanzó el motivo en la Edad Media, en numerosas baladas, canciones y romances populares, por todos los rincones de Europa, desde la balada escocesa del siglo XIII *Hind Horn* y el romance caballeresco inglés del mismo siglo *King Horn*, así como en colecciones de cuentos, tanto religiosas como

⁵ No está de más recordar que el motivo de la escena de reconocimiento de Odiseo y Penélope dio lugar a una balada panhelénica, *La vuelta del marido*, que cuenta con versiones sefardíes conocidas con el mismo título o bien con el de *Las señales del marido* (véase Eusebi Ayensa, *La vuelta del marido y La pastorcilla: dos nuevos eslabones en la helenización del romancero sefardí*, *Atalaya*, 15 [2015], en la red). Se conserva asimismo un romance castellano, *Señas del marido*, emparentado con baladas europeas que desarrollan el mismo asunto y cuyo testimonio más antiguo conocido data del siglo XV (véase *Romancero*, Estudio preliminar de Samuel G. Armistead, ed. Paloma Díaz-Mas, Barcelona, Crítica, 1994, núm. 68, pp. 269-271).

profanas, como el capítulo LIX de la distinción VIII del *Dialogus miraculorum* (h. 1219-1223) de Cesáreo de Heisterbach, el milagro XLVII de los *Miracoli della Vergine* (s. XIV) de Duccio di Gano da Pisa, la novela novena de la décima jornada del *Decamerón* (h. 1351-1353) de Giovanni Boccaccio o la novela LXIX de la colección *Le cent nouvelles nouvelles* (h. 1462), obra de varios autores mandada confeccionar por el duque de Borgoña Philippe le Bon. También la interrelación, en las distintas versiones, de Oriente y Occidente.

Es importante recalcar que las diferentes recreaciones del motivo que se suceden, tanto las de tradición popular como las cultas, varían elementos o introducen modificaciones que son susceptibles de ser incorporadas en las versiones posteriores.

La balada de *Hind Horn*,⁶ compuesta en su versión más antigua conservada por veinticuatro pareados, cuenta, en su esquematismo, el enamoramiento de Horn de Jane, la hija del rey, y su separación antes de que se celebre el casamiento. En la despedida, el joven caballero le ofrece a la princesa como galardón una varita de plata y ella a él un anillo de oro engastado con siete diamantes, que palidecerán en el caso de que pierda su amor. Pasado un tiempo, Horn, mirando su anillo, “he saw the diamonds pale and wan” y decide dejar el mar y regresar al castillo del rey. Al desembarcar es informado por un mendigo, con quien intercambia el atuendo, de que, en efecto, la princesa se casa; de hecho, la boda dura ya cuarenta días y no será consumada hasta que no tenga noticias de Horn. Así, disfrazado como Odiseo, arriba a la puerta del castillo, donde demanda que le den una bebida en nombre de Horn, que le es brindada —“a glass of wine”— por la propia Jane, en cuya copa, tras beber, deposita el anillo que ella reconoce de inmediato. Pasa entre ellos entonces un breve diálogo en que ella le pregunta cómo llegó a su poder el anillo, hasta que, despojándose de las ropas, se da a conocer y, aunque ya se había desposado —tal cual sucede en el cuento de *Las mil y una noches*—, se van a acostar juntos: “The bridegroom he had wedded the bride, / But young Hind Horn he took her to bed”.⁷

⁶ Esta balada, que cuenta con ocho versiones y dio pie a otras derivadas de ella o que recrean el mismo motivo en diferentes países y lenguas, fue recogida, estudiada y editada por el folclorista estadounidense Francis James Child en la colección de baladas y canciones populares inglesas y escocesas que publicó, entre 1882 y 1898, en cinco volúmenes, que hemos consultado por su reedición de 1965 (Francis James Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 vols., Nueva York, Dover Publications, INC, 1965, t. I, núm. 17, pp. 188-209).

⁷ James Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, I, núm. 17, pp. 201-202.

El cantar de *King Horn*⁸ desarrolla ampliamente, en clave caballescica, el argumento de la balada. En él, Horn, un joven de extraordinaria belleza y compañero de doce camaradas, de los cuales Athulf y Fikenild son sus preferidos, es hijo del rey Murry de Suddenne. Un día, una flota de barcos sarracenos invade el reino, mata a su padre y, para prevenirse de su posible venganza, lanzan a Horn a la deriva en una pequeña embarcación sin velas ni timón con sus doce amigos. La embarcación, empero, arriba a las costas de Westerness, donde son recibidos por el rey Ailmar y dados a educar a su mayordomo, Athelbrus. Rymenhild, la princesa, se enamora perdidamente de Horn, a quien se ofrece como esposa. Él, sin embargo, la rechaza amparado en la distancia social que media entre una heredera real y un esclavo. Rymenhild, dolorida en su fuero interno, promueve que su padre lo haga caballero y lo nombre señor de sus doce camaradas, antes de instarle de nuevo a que tome su mano. Pero Horn vuelve a declinar la proposición porque primero debe adquirir fama y prez y demostrar así que es digno merecedor del amor de una princesa. En la despedida, Rymenhild le da un anillo engastado de piedras preciosas que tiene la virtud de proteger su vida ante cualquier amenaza, si lo mira de cuando en cuando y piensa en ella. Después de la primera aventura, Horn regresa a Westerness para ver a Rymenhild, quien está apesadumbrada por un sueño alegórico que ha tenido; ocurre que Fikenild, uno de los compañeros favoritos de Horn, lo traiciona, le va con el cuento al rey Ailmar de que Horn pretende a su hija con el propósito de usurpar su puesto y asesinarlo. El rey, muy enojado, le ordena que abandone Westerness. Horn, antes de partir, le dice a Rymenhild que irá a una tierra extraña durante “fulle seve yere” (*King Horn*, v. 732 de C, 43); si pasados los cuales no ha regresado ni dado noticia de sí, ella podrá elegir otro esposo y casarse (“at seve yeres ende, / Yef I ne come sende, / Tak thee husebonde; / For me thu ne wonde”, vv. 733-736 de C, p. 43). Horn pasa el tiempo acordado en Irlanda, luchando a favor del rey Thurston, sin enviar nuevas sobre su situación y paradero, aunque mira el anillo cada tanto

⁸ El romance o cantar, de mediados del siglo XIII, ha pervivido en tres manuscritos distintos con una extensión ligeramente variable: el Ms. Harleian 2253, conservado en el British Museum de Londres y conocido con la sigla L, tiene 1546 versos, el Ms. Laud. Misc 108, custodiado en la Bodleian Library de Oxford (O), consta 1569 versos, y el Ms. Gg. iv. 27.2, perteneciente a la University Library de Cambridge (C), se compone de 1530 versos. Las tres versiones fueron estudiadas y editadas en paralelo a tres columnas por Joseph Hall en 1901, que es la que hemos manejado («*King Horn*». *A Middle-English Romance*, ed. Joseph Hall, Oxford, Clarendon Press, 1901). Del siglo XIV data un extenso poema de más de cinco mil versos heroicos, *Horn et Rymenhild*, sobre el mismo asunto.

y se acuerda de Rymenhild. Ella, obligada por su padre, que acepta la propuesta matrimonial del rey Modi de Reynis, se ve obligada a casarse; con la intención de impedirlo, envía mensajeros a todas las tierras para que busquen a su amado y le trasmitan la noticia. Horn se topa un día con uno de ellos, al que pide que regrese con un mensaje de amor para Rymenhild, pero se ahoga durante la vuelta. El día de la boda, Horn arriba, con sus hombres, a Westerness, a los que deja en un bosque para dirigirse solo al castillo de Ailmar. En el camino se encuentra con un peregrino que le informa de la situación y con quien intercambia el vestuario. Disfrazado y ennegrecido el rostro se persona en el castillo, se pone en la cola de los mendigos y aguarda a que Rymenhild, como es costumbre, los dé de beber en un cuerno; cuando llega su turno, habla con ella en clave y bebe del cuerno, en el que deposita el anillo. Rymenhild, no obstante, no lo halla sino después, en su cámara, en la noche de bodas, que interrumpe Horn, para su felicidad. Una felicidad que solo será plena cuando se vengue, se dé a conocer públicamente ante el rey y recupere Suddenne, el reino de su padre. En el ínterin vuelve a ser traicionado por Fikenild, al que había perdonado de su primera felonía, pues se desposa a la fuerza con Rymenhild. Finalmente, tras desbaratar el segundo enlace disfrazado de músico, desagraviarse y resarcirse, Horn termina por casar al fiel Athulf con Reynild, la hija del rey Thurston, en Irlanda y convierte a Rymenhild en la reina de Suddenne: “He arivede in Yrlonde, / Ther he wo fonde, / Ther he dude Athulf Child / Wedden maide Reynild. / Horn com to Suddenne / Among al his kenne; / Rymenhild he makede his quene” (vv. 1513-1529 de C, p. 89).

El romance *King Horn* introduce, pues, algunas variaciones significativas, como, pongamos por caso, que la pareja no se case sino al final como recompensa y remate de sus muchas vicisitudes, o que tanto la separación de los amantes como las bodas de Rymenhild que estorba Horn se redupliquen.

Prácticamente al mismo tiempo que se estaban difundiendo las baladas y el cantar de gesta, el erudito monje cisterciense Cesáreo (1180-1240), maestro de novicios de un monasterio de Heisterbach, daba forma a una flamante recreación del motivo de la boda estorbada en el seno de su *Dialogus miraculorum*, también titulado *Dialogus magnus visionum atque miraculorum*. Se trata de una colección didáctico-moral de *exempla*, milagros y hechos maravillosos o fantásticos, compuesta por setecientos cuarenta y seis capítulos que suman más de setecientos ochenta relatos, organizados — simbólicamente — en doce distinciones de diferente ordenación temática — la conversión, la contrición, la confesión, la tentación, los demonios, la virtud de la simplicidad, la Virgen María, las diversas visiones, el sacramento de la Eucaristía, los milagros, los moribundos y la gloria y las penas de los difuntos —, que delinean un nítido itinerario espiritual. Todo ello se encuadra

en un diálogo entre “un *Novicio*, que pregunta, y un *Monje*, que responde” —Apolonio y Cesáreo, a partir de la séptima distinción— (Cesáreo de Heisterbach, *Diálogo de milagros*, I, p. 62), que glosan los cuentos a fin de garantizar su recta interpretación. El conjunto, además, se divide en dos libros o partes simétricas de seis distinciones cada una, precedidas de un prólogo explicativo.

En el capítulo LIX de la distinción octava, que versa sobre diversas visiones, se refiere el relato de Gerardo, un caballero de la villa de Holenbach devoto del apóstol santo Tomás, al que veneraba por encima de todos los demás santos. El relato se presenta escindido en dos partes; en la primera tiene lugar el intento infructuoso del demonio de atenuar el fervor de Gerardo por el apóstol, mediante el ardid de solicitarle cobijo una noche en su casa amparado en ser igualmente admirador del santo y robarle una preciosa capa. En la segunda se cuenta el viaje de Gerardo a la India para visitar el sepulcro de santo Tomás. Antes de partir, Gerardo “cogió su anillo de oro y partiéndole en dos partes en presencia de su esposa, los unió y dio a ella una parte y la otra se la reservó para sí diciendo: esta es la señal de la que te debes fiar. Te ruego que esperes mi vuelta durante cinco años, pasados los cuales podrás casarte. Ella se lo prometió” (Cesáreo de Heisterbach, *Diálogo de milagros*, II, VIII, LIX, p. 692). Pasado el tiempo, en la India, Gerardo, justo el día en que expira el plazo, para en mientes del acuerdo al que había llegado con su esposa y, temeroso de que ella pueda estar desposándose con otro, desespera, hasta que se topa con el demonio que le había hurtado la capa. El cual, después de presentarse y de decirle que le han ordenado que lo lleve a su casa antes de que los hombres se acuesten, lo porta de forma sobrenatural “desde la India a Alemania, esto es, desde por donde sale el sol hasta por donde se pone” (II, VIII, LIX, p. 693) y lo deja en la puerta de su casa, a tiempo de impedir que su mujer consuma el segundo matrimonio con su flamante esposo:

Entró en ella [su casa] muy enfurecido y, viendo a su esposa comiendo con el nuevo marido, se acercó cuanto pudo y, mirándola fijamente, echó la otra parte del anillo en su copa y se retiró. En cuanto lo vio la esposa, sacó la parte del anillo que la había dejado y, uniéndolas, conoció que era su marido. Se levantó rápidamente y, precipitándose en sus brazos, gritaba: Gerardo es mi verdadero esposo (II, VIII, LIX, p. 693).

De esta manera se confirma el fiasco del demonio y el beneficio que reporta la devoción a los Apóstoles.

El *Dialogus miraculorum* cosechó una extraordinaria propalación manuscrita a lo largo de la Edad Media —se conservan alrededor de sesenta códices

latinos entre completos y ligeramente abreviados, así como unos pocos más traducidos a lenguas vernáculas, dos incunables impresos en Colonia en 1473 y 1481 y hasta tres ediciones más, en 1591, 1599, ambas en Colonia, y 1605, en Amberes, antes de tener problemas con los índices de libros prohibidos—. Aún mayor —más de cien manuscritos y más de setenta impresiones desde la *princeps* de hacia 1470 hasta su inclusión en el Índice Vaticano de libros de prohibidos de 1559— fue la del *Decamerón* de Boccaccio, otra colección de cuentos enmarcados, pero de propósito estético-ideológico radicalmente contrario, que recrea el motivo de la boda estorbada en la *novella* novena de la décima jornada, puesta en boca de Pánfilo, el rey de la jornada.⁹

La preciosa *novella* de Saladino y *messer* Torello presenta, como *Las Traquinias* y el cuento de Gerardo del *Diálogo de milagros*, una estructura en díptico. Por un lado, cuenta el viaje de incógnito de Saladino, rey de Babilonia, acompañado por dos hombres de su séquito, por Europa, con el propósito de observar cómo los reyes cristianos preparan sus ejércitos para la Tercera Cruzada, tras haber tomado él Jerusalén. Alrededor de este asunto gira la munificencia, cortesía y largueza con que *messer* Torello di Stra y su esposa, doña Adalieta, agasajan al rey y a sus compañeros sin conocerlos a su paso por Pavía, ganándose su voluntad de por vida, lo que luego le podrá satisfacer Saladino con creces. Por el otro, el de la boda estorbada. *Messer* Torello se alista en la Tercera Cruzada impulsada por Federico II para recuperar Tierra Santa; al despedirse de doña Adalieta, su amada esposa, le encarece que, si no tiene noticias seguras de su vida, no se vuelva a casar antes de que se cumpla el plazo de un año, un mes y un día comenzando desde el de su partida: “Io ti raccomando —le dice— le nostre cose e ’l nostro onore; e per ciò che io sono dell’andar certo e del tornare, per mille casi che possan sopravvenire, niuna certezza ho, voglio io che tu non abbi certa novella della mia vita, che tu m’aspetti uno anno e un mese e un dì

⁹ Sobre la difusión del *Dialogus* de Cesáreo de Heisterbach, véase Anton E. Schönbach, *Studien zur Erzählungsliteratur des Mittelalters*, 4. Teil: *Über Caesarius von Heisterbach*, I, Viena, 1902 (Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 144, 9), pp. 1-93; II, Viena, 1908 (Sitzungsberichte..., 159, 4), pp. 1-53; III, Viena, 1909 (Sitzungsberichte..., 163, 1), pp. 1-90; y Zacarías Prieto Hernández, «Introducción» a Cesáreo de Heisterbach, *Diálogo de milagros*, Presentación de Jaime Ferreiro, ed. y trad. Zacarías Pietro Hernández, 2 vols., Zamora, Monte Casino, 1998, I, pp. 3-52, en concreto, pp. 15-43. Sobre la del *Decamerón* de Boccaccio, remitimos a Juan Ramón Muñoz Sánchez, «La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el *Decamerón* de Lope», en Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti (coords.), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentale*, Turín, Accademia University Press, 2015, pp. 539-555, y la bibliografía allí citada.

senza rimaritari, incominciando da questo dì che io mi parto” (Boccaccio, *Decamerón*, X, 9, 42, p. 1611). Ella le promete cumplir lo que le pide y aun le asegura que vivirá y morirá como su esposa; en muestras de su recuerdo, le entrega a su marido un anillo. Al poco tiempo de llegar a Tierra Santa, Torello cae prisionero de los musulmanes, que lo llevan a Alejandría, en donde Saladino lo contrata, sin saber quién es, como halconero luego de haberse hecho maestro de aves; aprovechando un barco que regresa a Génova, escribe a su mujer contándole la captura y la situación de esclavitud en que se halla, pero poco después el barco naufraga cerca de las costas de Sicilia; arriba, además, a su palacio de Pavía la falsa noticia de su muerte, confundido con otro Torello, apellidado Digne, de origen provenzal. A causa de ello su mujer se ve asediada por su familia para que elija uno de los muchos pretendientes que la solicitan y se case de nuevo; lo que termina, casi forzada, por hacer. Torello, que ya ha sido recocado por Saladino gracias a su característica forma de sonreír, se entera de la pérdida de su carta solo unos días antes de que caduque el plazo acordado con doña Adalietta; temiendo lo peor, le cuenta lo que sucede a Saladino, quien pide a un nigromante que lo porte en un viaje mágico por los aires sobre un majestuoso lecho encantado, hasta la iglesia de San Pietro in Ciel d’Oro de Pavía en que es abad un pariente suyo. Torello adviene justamente el mismo día de la segunda boda, a cuya fiesta asiste disfrazado y encubierto por su aspecto y por la barba que le cubre la cara; mediante la martingala de un brindis de salutación a la novia, le envía en una copa a su esposa el anillo que ella le dio a su partida y que reconoce inmediatamente, deshaciendo las segundas nupcias.

Habida cuenta de la fecha de composición del *Decamerón*, que se sitúa entre 1351 y 1353, parece poco probable que Boccaccio conociera la *Odisea*, que apenas unos años después, en la década de los sesenta, encargaría traducir al latín, auspiciado por Petrarca, al greco-calabrés Leonzio Pilato.¹⁰ Ello no obstante, hay algunos aspectos que parecen remitir directamente al poema de Homero, como los regalos que le hace Saladino a Torello antes de partir, el viaje de este dormido en un lecho, la llegada a la abadía, la ocultación de los regalos y también de su identidad mediante un disfraz, la prueba a su esposa para constatar su fidelidad, que coinciden con los regalos que le dan Alcínoo y otros feacios a Odiseo antes de partir de Esqueria, el viaje del héroe dormido en el barco, la llegada a Ítaca al lado de la gruta de las ninfas donde Odiseo guarda su tesoro, su disfraz de mendigo y las pruebas a

¹⁰ Véase Juan Ramón Muñoz Sánchez, «La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez», en *Estudios de literatura del Siglo de Oro*, Turín, Universidad de Turín (Anejos de *Artifara*, 2), 2018b, pp. 33-66, en concreto pp. 33-40.

Penélope. Además, como en la *Odisea*, en la *novella* de Boccaccio se entrelaza indisolublemente, al punto de ser la raíz del conflicto, la dimensión pública y privada del héroe, lo que debe a su patria o a su religión, cuya responsabilidad no puede ignorar, con su situación familiar, que deja, antes que empantanada, en manos de su esposa: del mismo modo que Odiseo participa en la guerra de Troya, asimismo *messer* Torello se enrola en la Tercera Cruzada; por mucho que aquel no acuda a Ilión sino al ser desenmascarado por Palamedes, mientras que este lo hace voluntariamente, por iniciativa propia. Si bien, el regalo del anillo que la esposa da al marido y el reconocimiento a través de él Boccaccio lo pudo haber adoptado directamente, antes que de la balada escocesa o del cantar inglés de *King Horn*, del relato del *Diálogo* de Cesáreo de Heisterbach, del que toma también que la narración focalice la perspectiva del marido y su vuelo mágico *in extremis*.¹¹

En la línea de las *novelle* de la séptima y octava jornadas del *Decamerón*, se acometió en Francia, en el entorno de la corte del duque de Borgoña Philippe le Bon (1396-1467), a mediados del siglo XV, probablemente entre 1456 y 1461, la compilación de un centón de cuentos de diversos autores, *Les cent nouvelles nouvelles*, de acentuado carácter erótico-burlesco, en que, por lo regular, la trama gira sobre un hilarante enredo de adulterio, mayoritariamente femenino.¹² Sin embargo, frente a la prevalencia casi absoluta de lo cómico, no falta alguna que otra “nueva novela” de índole trágica, como la número LXIX, que profiere Monseñor de la Roche, el más asiduo narrador del conjunto, y que discurre, desde una perspectiva original, a propósito del motivo de la boda estorbada. En la batalla que hubo entre las huestes del rey de Hungría y el duque Jehan y las de los turcos, Clayz Utenhoven, un caballero oriundo de Gante, fue apresado y llevado a Turquía, sin que, durante el tiempo que los sirvió como esclavo, pudiera comunicarse con su joven, bella y leal esposa. Ella, hostigada una y otra vez por sus amigos y familiares para que eligiese un nuevo marido entre los muchos pretendientes que la solicitaban y que la aseguraban que su marido estaba muerto, aguantó durante nueve años sin ceder, hasta que “fut mariée a

¹¹ Véase Donald McGrady, «Un cuento de las *Mil y una noches* en Boccaccio, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Lesage y otros», p. 471.

¹² *Les cent nouvelle nouvelle* se conservan en un manuscrito único: el ms. 252 del Fondo Hunter de la Biblioteca de la Universidad de Glasgow. La primera edición de que se tiene noticia es la parisina de 1486 del librero Antoine Vérard, que tenía un puesto de venta en el puente de Notre Dame, realizada sobre otro manuscrito distinto que no ha pervivido y que presenta la peculiaridad de que tiene invertido el orden de las dos últimas novelas. La edición de Vérard se reimprimiría en varias ocasiones antes y después de 1500.

ung aultre chevalier” (*Les cent nouvelles nouvelles*, LXIX, p. 198). Medio año después de celebrada la segunda boda, Clayz es soltado por los turcos y emprende el camino de regreso a casa. Empero, antes de que él llegue, arriba, propalada por la fama, la noticia de su liberación “jusques aux oreilles de sa tresbelle et bonne dame et espouse” (p. 198), quien, compungida por la deslealtad cometida, desespera y, al cabo, tras confesarse, muere a los pocos días: “ainçois fut trois jours continuelz tousjours plorant, en la plus grand tristesse de cueur que jamais femme fut. Pendant le quel temps elle se confessa et ordonna comme bonne chrestienne, priant mercy a tout le monde, et specialement a monseigneur son mary” (p. 199).

La novela LXIX de *Les cent nouvelles nouvelles* aporta a la historia del motivo folclórico universal la celebración del segundo matrimonio de la esposa y la consecuente vida conyugal con otro marido, que aboca la resolución de la trama a la tragedia por mor del sentimiento de culpa y la vergüenza que la corroe al enterarse de que su primer esposo no solo vive, sino que está de regreso a casa.¹³ Exhibe, en parte, puntos de contacto con *Las Traquinias*, al tiempo que anticipa, en parte, la experimentación que con el motivo acometerá Lope de Vega, así como su tratamiento por Calderón de la Barca. Por otro lado, el apresamiento y la esclavitud de Clayz Utenhoven corren parejas con las de *messer Torello*.

1.3 *La tradición en España*

En España, el motivo de la boda estorbada penetró por medio de los *Milagros de Nuestra Señora* (h. 1246-1252) de Gonzalo de Berceo y, principalmente, del romancero; en concreto, a través del milagro XV, conocido como «La boda y la Virgen», y de un ciclo de romances que Ramón Menéndez Pidal¹⁴ denominó de tema odiseico, en los que, sobre la base del

¹³ He aquí sus reflexiones: “Ha ! dist elle, a chef de piece, quand elle sceut parler, mon cœur ne fut oncques d'accord de faire ce que mes parens et amys m'ont a force con trainte de faire. Hélas ! et qu'en dira mon tresloyal seigneur et mary, auquel je n'ay pas gardé loyaulté comme je deusse, mais comme femme fresle, legere et muable de courage, ay baillé part et porcion a aultry de ce dont il estoit et devoit estre le seul seigneur et maistre ? Je ne suis pas celle qui doit ou ose attendre sa presence ; je ne suys pas aussi digne qu'il me doye ou veille regarder, ne jamais veoir en sa compaignie” (*Les cent nouvelles nouvelles*, ed. Pierre Champion, Ginebra, Slatkine Reprints, 1977, p. 198).

¹⁴ *Romancero tradicional, III. Romances de tema odiseico*, ed. Diego Catalán et al., Madrid, Gredos, 1969, p. 5.

argumento de la *Odisea*, se trata del asunto de la «llegada del esposo; a quien se daba por muerto, a tiempo de impedir la nueva boda de su cónyuge».

Cuenta el milagro que un canónigo de la iglesia de San Casiano de Pisa, «fijo señero» de buena familia, era singularmente devoto de «Sancta María», a la que amaba «más que muchos cristianos», al punto de que le hacía servicios «de pies e de manos» y rendía culto cuando no era aún uso preceptivo de la clerecía; «avié én la Gloriosa sabor e alegría» (Berceo, *Milagro*, XV, 332d). Al morir sus padres, vinieron sus parientes a Pisa a visitarlo con el propósito de convencerlo de que se casara y tuviera descendientes, para «que non fíncassen yermos logares tan preciados» (334d). Movido por «la ley del siglo», el canónigo aceptó mudar de vida y que le buscaran esposa. El día de la boda, «yendo por la carrera a cumplir so depuerto, / membró·l de la Gloriosa, que li yazié en tuerto» (337a-b), y, compungido, se adentró en una iglesia a hacerle oración. La Virgen, harto despechada y celosa, lo zahiere, le amonesta su olvidadiza actitud para con quien estaba casado y le advierte de que si la deja por otra pagará las consecuencias:

Don fol malastrugado, torpe e enloquido,
 ¿en qué roídos andas?, ¿en qué eres caído?
 Semejas ervolado, que as yervas veído,
 o que eres del blago de Sant Martín tañido.
 Assaz eras varón bien casado conmigo,
 yo mucho te quería como a buen amigo,
 mas tú andas buscando mejor de pan de trigo;
 non valdrás más por esso cuanto vale un figo.
 Si tú a mí quisieres escuchar e creer,
 de la vida primera non te querrás toller,
 a mí non dessarás por con otra tener;
 sí non, avrás la leña a cuestras traer (340-342).

Celebrada, no obstante, la ceremonia y venida la noche, justo cuando iban a consumir su unión, la Virgen rapta al novio —por abducción— de los brazos de la novia, se lo lleva consigo y lo esconde, estorbando así la boda:

Cuando veno la noch, la ora que dormiessen,
 fizieron a los novios lecho en que yoguiessen;
 ante que entre sí ningún solaz oviessen,
 los brazos de la novia non tenién qué prisiessen.
 Issióseli de manos, fússoli el marido,
 nunca saber podieron omnes dó fo caído;
 sópolo la Gloriosa tener bien escondido,
 no lo consintió ella que fuesse corrompido (347-348).

Como tendremos ocasión de ver después, Lope de Vega, en una de sus versiones más audaces del motivo folclórico, pergeñará una acción similar a la de la Virgen protagonizada por un dios, aun cuando es prácticamente imposible que conociera los *Milagros de Nuestra Señora*, que no se imprimieron por primera vez hasta el siglo XVIII y no tuvieron difusión manuscrita. Como sea, el milagro XV perpetúa el modelo establecido por Sófocles en *Las Traquinias* y, en la alineación del conjunto con las colecciones medievales de milagros marianos, conviene con otros relatos similares, como el «De clerico qui uxorem et omnia reliquit propter beatum Mariam» del manuscrito 110 de la Biblioteca Nacional (fol. 21v) reproducido en apéndice por Fernando Baños en la edición de los *Milagros* que manejamos (Berceo, *Milagros*, pp. 360-361), o como el arriba señalado de los *Miracoli della Vergine* de Duccio di Gano.¹⁵

El primero de los romances del ciclo odiseico conservado fue más bien obra singular de un juglar que fusionó, «a fines del siglo XV», «el tema folclórico universal» con «situaciones tópicas de la épica carolingia» para «construir un pequeño poema heroico», a saber: el *Romance del conde Dirlos*.¹⁶ Es decir, hizo lo propio que el autor del cantar de *King Horn*, del que se puede decir que constituye una suerte de versión.¹⁷ Aparte de su propalación oral, *El conde Dirlos* se imprimió, a partir de 1510, en pliegos sueltos —de hecho, es el pliego suelto más antiguo conservado de un romance— y fue el primer componente del *Cancionero de romances*, cuya edición corrió a cargo del impresor y editor flamenco, Martín Nucio, en su taller de Amberes hacia 1547 o 1548, la cual tendría una segunda impresión, modificada, aumentada y definitiva, en 1550.¹⁸

El romance, compuesto por mil trescientos sesenta y seis octosílabos en *ae* en la versión del *Cancionero*, modula su contenido alrededor de cuatro fases de desarrollo desde que el conde Dirlos recibe una carta del emperador Carlomagno, origen absoluto de la trama, hasta el desenlace, en que se

¹⁵ Sobre las colecciones de milagros medievales, véase Enzo Levi, «I miracoli della Vergine nelle letterature medievali», «Introducción» a *Il libro dei cinquanta Miracoli della Vergine*, Bolonia, Romagnoli-Dall'Acqua, 1917, pp. XI-CVII.

¹⁶ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, III. *Romances de tema odiseico*, p. 6

¹⁷ Véase Donald McGrady, «Un cuento de las *Mil y una noches* en Boccaccio, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Lesage y otros», p. 471.

¹⁸ Tanto sobre la figura de Martín Nucio como sobre los pormenores materiales, editoriales y de recopilación y ordenación de los textos en las dos ediciones del editor del *Cancionero de romances*, véase Paloma Díaz-Mas, «El impresor Martín Nucio, el *Cancionero de romances* de 1550 y los lectores españoles de Amberes», en *Cancionero de romances de 1550*, ed. facsimilar coord. por José L. Labrador, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2017, pp. 13-56.

resuelve el conflicto generado. A saber: la salida de Francia para guerrear con el rey Aliarde, dejando sola a su esposa la condesa; la estada en Asia; el regreso a casa, el descubrimiento de la ofensa de Celinos, vástago del emperador, y la anagnórisis con la condesa; y la división de los doce pares y la resolución pacífica del conflicto.¹⁹

El conde Dirlos, al año de casarse, recibe una carta del emperador Carlomagno en que le solicita que vaya a pelear con el rey moro Aliarde; consciente de que no puede eludir su responsabilidad para con su señor, deja su feudo en manos de su esposa para que disponga de él a su voluntad, al tiempo que le conmina a que lo espere durante siete años y, si al octavo no ha vuelto, a que se case al noveno ofreciendo sus tierras como dote. El conde Dirlos no se complace con estipular privadamente el acuerdo con su esposa, antes bien lo ratifica públicamente en la Corte delante del emperador y los doce pares, a los que involucra:

A vos lo digo, mi tío,
el buen viejo don Beltrane,
y a vos, infante Gaiferos,
y a mi buen primo carnale,
y esto delante de todos
lo quiero mucho rogare,
y al muy alto emperador,
que sepa mi voluntad,
cómo villas y castillos
y ciudades y lugares
los dejo a la condesa,
que nadie los pueda quitar;
mas como principal heredera
en ellas pueda mandare
en vender cualquiera villa
y empeñar cualquier ciudad:
de aquello que ella hiciere
todos se hallan de agradare.
Si por tiempo no viniere,
vosotros la queréis casare:
el marido que ella tome
mis tierras haya en ajuare;
y a vos la encomiendo, tío,

¹⁹ Un detallado análisis del *Romance del conde Dirlos* puede verse en Joseph V. Ricapito, «La narratividad del romance de *El Conde Dirlos*», *Scriptura*, 13 (1997), pp. 43-58.

en lugar de marido y padre;
 y a vos, mi primo Gaiferos,
 por mí la queréis honrare;
 y encomiéndola a Oliveros,
 y encomiéndola a Roldane,
 y encomiéndola a los doce pares,
 y a don Carlos el emperante
 (*Romance del conde Dirlos*, en *Romancero castellano*, vv. 175-204).

En la ida, sin embargo, el conde Dirlos, no menos pesaroso de dejar sola a «una mujer hermosa, / muchacha de poca idade» (vv. 35-36) que molesto de hacerse a la mar, sumido en un brete inexorable e irresoluble entre el deber y el amor, realiza un sorprendente voto de no regresar ni dar noticias de sí: «Sacramento tiene hecho / sobre un libro misale / de jamás volver a Francia, / ni en ella comer pane, / ni que enviará carta, / porque de él no sepan parte» (vv. 235-240).

Quince años pasa el conde en Asia sin escribir a la condesa, en los cuales, a más de vencer al rey Aliarde, «gran soldán de Persia» (v. 247), asilvestra su figura dejándose crecer —como el Cid— las barbas y los cabellos más abajo de la cintura, oscureciendo su rostro con el sol y el aire y demudando su gesto en fiero y espantable. Pero una noche sueña «estar la condesa / en brazos de un infante» (vv. 335-336) y precipita el regreso a Francia, no sin alertar a su mesnada que —como Odiseo, como micer Torello— viajan subrepticamente.

Ya en Francia Dirlos es informado por el portero de una de sus villas — como sucede regularmente en las distintas versiones de la boda estorbada— de que las tierras en que se hallan pertenecen hogaño al infante Celinos, quien las ha obtenido como tributo de un casamiento no menos engañoso, pues «cartas hizo contrahechas, / que al conde muerto lo hane, / por casar con la condesa, / que era rica y de linaje», que impuesto, pues «aun ella no casara, / cierto a su voluntad, / sino por fuerza de Oliveros, / y a porfía de Roldane, / y a ruego de Carlos Magno» (vv. 478-485), que no obstante ha puesto como condición del enlace a su hijo «que no allegase a la condesa» (v. 491). Es avisado asimismo de que su tío, don Beltrán, y don Gaiferos eran contrarios de todo punto al consorcio; y, lo más importante, de que, recién celebrada la ceremonia, un halconero arribó a la Corte de allende el mar con la nueva que «el conde era vivo» (v. 523), motivo por el cual el matrimonio se desconcierta y la condesa gana, en un pleito, un plazo de demora de un año antes de que «el casamiento fuese adelante» (v. 538) para que se busque al conde su marido, cuyo vencimiento acaece en el día presente de la narración. Dirlos, entonces, disfrazado de mensajero entra en París y se persona en el

palacio de don Beltrán, en el cual mora la condesa, produciéndose la escena de reconocimiento. Desde el sueño que tiene el conde en Asia, la trama del romance gira en torno a un problema de honra: las sospechas de que su esposa le haya sido infiel y se haya casado con otro. Una cuestión que la escena de agnición, sutilmente conformada por el juglar, despeja por completo, aunque no soluciona el conflicto mayor que la envuelve, que es de orden público y político: la perfidia del infante Celinos y la tradición de la parte de los doce pares que le han subvenido en su empresa.

Como no podía ser de otro modo, la resolución tiene lugar en el palacio real delante de la figura del emperador, que, como *deus ex machina*, es quien reparte justicia, calma las aguas entre las dos facciones resultantes de los doce pares para que no se dejen arrastrar a la catástrofe, y pone a cada uno en el lugar que le corresponde conforme a la responsabilidad que le cabe, incluido el conde Dirlos, culpable de no haber querido dar, harto enigmáticamente, noticias suyas a su mujer ni escribirle cartas durante todo el tiempo que estuvo en Oriente Medio²⁰ y de no haberle sabido comunicar la pesadumbre con que fue a su servicio a la guerra:

Mas la culpa, conde es vuestra
y a vos os la debéis dare;
para ser vos tan discreto,
esforzado y de linaje,
dejaste mujer hermosa,
moza y de poca edade;
sí de vista no la visitastes,
de cartas la debíades visitare.
Si supiera que a la partida
llevábades tan grande pesare,
no os enviara yo, el conde,
que otro pudiera enviare (vv. 1041-1052).

El Conde Dirlos, que introduce el conflicto del honor y su reparación como un asunto de primer orden en el seno de la boda estorbada, originó una parentela de romances directamente derivada de su argumento, como *La partida del esposo*, que se fundamenta en la primera fase de su desarrollo; *El*

²⁰ Ricapito sostiene que la tan injustificada como inexplicable ausencia de Dirlos “se hace al servicio de una —diría yo— curiosidad mórbida acerca de la infidelidad de su esposa, haciéndole, en cierto sentido, un temprano precursor de *El curioso impertinente*” (Joseph V. Ricapito, «La narratividad del romance de *El Conde Dirlos*», p. 49).

conde Antores, que en lo esencial reproduce la misma historia pero harto esquematizada y anovelada, apartándose solo en el desenlace, en el que el conde Antores llega justo cuando —como en la *novella* decameroniana de *messer* Torello— se está celebrando el banquete de las segundas bodas de su mujer, que lo reconoce y se echa en sus brazos; y *La condesita* (también llamado *El conde Sol* y *El conde Flores*), que constituye una suerte de variante reducida, centrado nomás que en el motivo de la boda estorbada, pero invirtiendo tanto la perspectiva de la historia, que se cuenta —como en *Las Traquinias*— desde el punto de vista de la mujer, como los papeles de los esposos, pues es ahora ella quien parte en busca de su marido, a quien encuentra en el límite del mundo, cuando, olvidado de ella, se iba a casar de segundas nupcias.²¹ Y, más importante aún, dejaría una impronta cardinal en el tratamiento del motivo folclórico por Lope de Vega y Calderón de la Barca.

II. LA BODA ESTORBADA EN LOPE DE VEGA

II.1 *La doble boda estorbada en Viuda, casada y doncella*

Lope de Vega dio cuerpo al motivo de la boda estorbada en sus partes esenciales en *El casado sin casarse. La viuda, casada y doncella*, comedia urbana entreverada con peripecias y aventuras novelescas, escrita,²² según la fecha que figura en el manuscrito apógrafo de Ignacio Gálvez, el 22 de octubre de

²¹ Sobre estos romances véase Álvaro Galmés de Fuentes y Diego Catalán-Menéndez Pidal, «El tema de la boda estorbada: proceso de tradicionalización de un romance juglaresco», *Vox Romanica*, 13 (1953-1954), pp. 66-98. *La condesita* fue incluida por Díaz-Mas en su edición del *Romancero* (núm. 69, pp. 244-247). La parte final este romance, que recrea el olvido del conde Flores de su mujer, al extremo de estar a punto de desposarse con otra, se relaciona con la parte final de otro motivo folclórico universal, el de “la hija del gigante”, que informa, por ejemplo, las leyendas de Medea y Ariadna, el cuento maravilloso español, *Blancaflor o la hija del diablo*, así como la *Novela del gran Soldán*, que Lucas Gracián Dantisco inserta en su tratado de etiqueta el *Galateo español* (1593, la edición más antigua conservada).

²² Seguimos la clasificación genérica establecida para la dramaturgia de Lope por Joan Oleza, *L'architettura dei generi nella «comedia nueva» di Lope de Vega*, pról. de Marco Presotto, Rímimi, Panozzo, 2012, pp. 33-78. Sobre el caso concreto de *Viuda, casada y doncella*, véase Daniel Fernández Rodríguez, «¿Escribió Lope guiones métricos? Métrica y segmentación dramática en *Viuda, casada y doncella*», *Castilla. Estudios de Literatura*, 7 (2016), pp. 38-68.

1597²³ y publicada en la *Séptima parte de las comedias de Lope de Vega* (1617). Pero lo hizo, naturalmente, readaptándolo a la idiosincrasia de la *comedia nueva* y en función de los presupuestos estético-ideológicos que perseguía para la ocasión.

El punto de partida de la trama lo constituye el fallo favorable de la sentencia de un pleito que Clavela había interpuesto un año ha en la audiencia arzobispal de Valencia contra su padre, Albano, por haber cerrado un acuerdo y firmado cédulas contra su voluntad para desposarla con el caballero rico Liberio, cuando ella había dado palabra de matrimonio a Feliciano, caballero pobre pero de mayor linaje. Como consecuencia de la actitud de Albano, que, enojado, reprocha a su hija su desobediencia y le prohíbe casarse en su casa, Clavela se traslada a la de Feliciano, adonde tendrán lugar los desposorios esa misma tarde. Por la noche, Liberio, que ha estado rondando por despecho a Octavia, la hermana de Feliciano, irrumpe, con varios parientes y amigos armados, en su casa, interrumpe la noche de bodas antes de su consumación y provoca la huida de Feliciano, para desesperación de Clavela, por haber propinado la muerte durante la reyerta a Alberto, un hermano de Liberio. Poco tiempo después, en el puerto de Valencia, Feliciano y Celio, su criado, se embarcan, disfrazados de peregrinos, en una nave con rumbo a Italia, tras contarle su caso al capitán, mientras que Clavela regresa al hogar paterno. Liberio, al enterarse en el puerto de la partida de su adversario, se alegra sobremanera; piensa que ahora, sin obstáculos, podrá rendir a su amada cuyo rival «no la gozó» (Lope de Vega, *Viuda, casada y doncella*, v. 955).

Es así como Lope hace coincidir el planteamiento de su comedia, que comprende el primer acto, con el del motivo folclórico, pero diversificándolo en puntos fundamentales y situándolo, hábilmente, en las coordenadas del matrimonio cristiano emanado del Concilio de Trento. Frente a la tradición, a expensas tanto de las baladas como del cantar de gesta de Horn, Lope no comienza su versión con el casamiento ya celebrado; antes bien, se detiene en presentar los antecedentes que conducen a una primera boda estorbada y no consumada, generada por el vil atropello del pretendiente de la esposa, que desea una mujer ajena, y que es también la causa que precipita la marcha del marido, sin que puedan estipular un plazo de espera. En esos

²³ Véase Silvia Iriso, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega*, III (1997), pp. 99-144, p. 107; Ronna Feit y Donald McGrady, «Introducción» a Lope de Vega, *La viuda, casada y doncella*, en E. Di Pastena (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, ed. R. S. Feit y D. McGrady, 3 vols., Lérida, Prolope / UAB / Milenio, 2008, III, pp. 1109-1240, en concreto, pp. 1108-1110.

antecedentes ya está, además, configurado, el esquema triangular, solo que entre una dama, su galán y un postulante, en el que los dos primeros están prometidos, mientras que el tercero cuenta con la anuencia del padre de ella, cuyas discrepancias constituyen el origen del conflicto que los enfrenta. El matrimonio como institución, que está en la base del motivo y de sus diferentes versiones, desempeña un papel crucial en la *Odisea*, en *Las Traquinias*, en la novela LXIX de *Les cent nouvelles nouvelles* y en el *Romance del conde Dirlos*; en *Viuda, casada y doncella*, Lope lo pone en primer plano desde el principio. Según el decreto *Tametsi*, resultado de la sesión XXIV del Concilio de Trento, celebrada el 11 de noviembre de 1563, la Iglesia Católica regula la práctica del matrimonio como un contrato natural consentido y un sacramento de carácter indisoluble. La reforma atiende principalmente a las dos ceremonias principales, la de los desposorios, en la que los contrayentes, tras haberse publicado las tres proclamas preceptivas y haberse hecho las amonestaciones oportunas, dan el consentimiento mutuo, y la de las velaciones, que es la indispensable del matrimonio, pues constituye su refrendación civil y religiosa, y tras la cual los cónyuges no solo pueden sino que deben consumar su enlace mediante la cópula en la noche de bodas.²⁴ El pleito que Clavela interpone contra su padre en la audiencia eclesiástica es una de las medidas cautelares adoptadas por la Iglesia para poner freno a los matrimonios sociopolíticos basados en intereses y abusos familiares a la par que para garantizar el libre consentimiento de los contrayentes como condición básica de la legalidad del sacramento matrimonial, que tenía lugar en la ceremonia de los desposorios, al darse el «sí quiero» y cogerse mutuamente la mano derecha. La no consumación del matrimonio en la noche de bodas tras la celebración de la ceremonia de las velaciones era la única causa que podía invalidarlo. Ambas cuestiones, significativas en esta comedia, aunque sin conflicto de honra, serán de capital trascendencia en el tratamiento del motivo en otras piezas de Lope.

Una de las características fundamentales de la *comedia nueva* es la transgresión de las tres unidades establecidas por la preceptiva de la época al

²⁴ Sobre el decreto *Tametsi*, véase Juan Tejada y Ramiro, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América. IV: Concilio de Trento*, ed. bilingüe anotada y comentada, Madrid, s. l., 1859; León Carbonero y Sol, *Tratado teórico-práctico del matrimonio, de sus impedimentos y dispensas*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1877², pp. 63-66, 269-279, *passim*; Jesús María Usunáriz, «El matrimonio como ejercicio de libertad en la España del Siglo de Oro», en Ignacio Arellano y Jesús María Usunáriz (eds.), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, 2005, pp. 167-186; y Juan Ramón Muñoz Sánchez, «Amor y matrimonio en la obra de Cervantes», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 14 (2018a), pp.139-151.

socaire de la *Poética* de Aristóteles —quien, en realidad, solo prescribe la de acción—, lo que le permite a Lope enfocar la separación del matrimonio desde la perspectiva de los dos cónyuges, aunque predomine la del marido viajero conforme a la mayor acumulación de peripecias que experimenta. Durante la travesía a Italia, una tormenta ocasiona el naufragio de la nave en que viajan Feliciano y Celio, los cuales, asidos a una tabla, arriban a una isla desierta. Allí, Feliciano no solo se lamenta de su triste suerte, sino que teme por su honor, alberga dudas de que Clavela le sea fiel en la adversidad. Al poco, llega a la isla un barco musulmán comandado por Haquelme, que los captura y los lleva consigo a Tremecén, al hacerle creer Feliciano que es médico y que podrá sanar la melancolía de Fátima, una hermosa esclava de la que está enamorado. Entretanto, Clavela, en Valencia, que resiste el asedio de Leonora, su criada, y de su padre para que acepte la mano de Liberio, recibe la aciaga noticia del hundimiento del barco y del fallecimiento de todos los tripulantes alistados, incluido Feliciano. En Tremecén, Fátima se enamora perdidamente de Feliciano, lo que aprovecha para urdir una estratagema que le permita escapar del norte de África y regresar a Valencia, que en última instancia, pues urden varias tentativas, parece estribar en partir en una galera por la noche disfrazados en hábito de esclavos, más o menos al modo cervantino del capitán cautivo y Zoraida. Llama la atención que durante su estancia en Tremecén al servicio de Haquelme, Feliciano no se haya planteado escribir a Clavela para darle nuevas de su situación; más tarde nos enteraremos de que no lo hizo «por darles de golpe el bien / al cabo de algunos días» (vv. 2766-2767), pero sigue siendo igual de sorprendente, en virtud de sus resquemores sobre la lealtad, constancia y entereza de su esposa.

Pasado un tiempo, Feliciano, Celio y Fátima arriban, habiendo robado joyas y treinta mil ducados a Haquelme, al Grao de Valencia en una embarcación. No obstante, Lope de Vega, condiciendo con parte de la tradición del motivo folclórico en que el esposo regresa mediante un viaje mágico —la *Odisea*, el cuento de Gerardo del *Diálogo de milagros* de Cesáreo de Heisterbach y la *novella* X, 9 del *Decamerón*—, envuelve el viaje de regreso en un halo de misteriosa ambigüedad por cuanto Feliciano le describe a Fátima, adoptando una peculiar perspectiva aérea, la costa española desde Alicante hasta el cabo de San Vicente, así como su opuesta, la del Magreb, desde Tánger hasta Bugía, para continuar después con las Islas Baleares y la costa de Denia a Narbona, desde donde a pie se va a Roma.²⁵ Lo importante, en

²⁵ Transcribimos el pasaje: “Este es, Fátima, Alicante, / y allí queda Cartagena. / Mira la costa adelante: / Almería, un tiempo llena / del africano arrogante. / Luego Málaga y Marbella / y el Estrecho junto a ella, / que por Cádiz mira enfrente / el

todo caso, es que Feliciano, antes de seguir adelante, le revela a Fátima, en el devenir del relato de su singladura, que está casado. Entremedias, Clavela, presionada hasta el límite por Albano Leonora y Laurencio, el hermano de Feliciano, que acaba de salir de la cárcel por la muerte de Alberto, termina por rendirse y dar el sí a las segundas nupcias, «porque forzada y rogada / no es mujer, es piedra helada / la que no se rinde así» (vv. 2465-2467). Feliciano, Celio y Fátima llegan a las puertas de Valencia, en efecto, el día del nuevo casamiento y a las del palacio de Albano, en donde se celebra el enlace, justo entre la ceremonia y la noche de bodas, a tiempo de impedir que se consume el nuevo matrimonio que lo habría sancionado, para estupor de Liberio y alegría de Clavela.

Lope, que dispuso con no menos criterio que acierto la trama en torno al paralelismo estructural de las dos bodas estorbadas, remite intertextualmente a un significativo elenco de las versiones del motivo que la tradición le ofrecía.²⁶ El referente más importante, que incluso pudo ser su estímulo genético, lo constituye la segunda parte de la *novella* de *messer* Torello del

Cabo de San Vicente, / punta de la España bella. / Mira cómo opuesto van / Tánger, Melilla y Gumbera, / Ones, Tremecén y Orán, / y cómo a la Formentera / Bujía y Argel lo están. / Mallorca y Menorca mira, / y Ibiza que áspera admira, / en cuyo diámetro ves / a Denia, la del Marqués / que a tan alta fama aspira. / Oliva, Fátima, es esa, / Monrolobre y Oropesa, / los Alfaques y Tortosa, / y a Barcelona famosa, / de Cataluña princesa. / Palamós sigue el mar libre / tras la insigne Barcelona, / con Perpiñán y Colibre, / y por Salas y Narbona / se va caminando al Tíbre” (Lope de Vega, *Vinda, casada y doncella*, vv. 2055-2084). Para una lectura dispar, véase Daniel Fernández Rodríguez, «¿Escribió Lope guiones métricos? Métrica y segmentación dramática en *Vinda, casada y doncella*», pp. 46-51.

²⁶ Sobre la tupida red de relaciones intertextuales que exhibe *Vinda, casada y doncella*, véanse los importantes estudios de Donald McGrady, «Un cuento de las *Mil y una noches* en Boccaccio, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Lesage y otros», pp. 471-474; Ronna S. Feit y Donald McGrady, «Introducción» a Lope de Vega, *La vinda, casada y doncella*, III, pp. 1099-1108; y Daniel Fernández Rodríguez, «¿Boccaccio, Giraldi y Firenzuola en una sola comedia? Lope de Vega y la reescritura de *novelle*», *Boletín de la Real Academia española*, XCVIII, CCCXVII (2018), pp. 113-137. A ellas cabe añadir la particular relación intratextual que mantiene con *La pobreza estimada*, comedia urbana escrita entre 1597 y 1603, que fue publicada en 1623, en la *Decimotava parte de las comedias de Lope de Vega* (cfr. Juan Ramón Muñoz Sánchez, «“Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias”: De Boccaccio a Lope de Vega», en Isabel Colón Calderón y David González Ramírez [coords.], *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga [Anejos de *Analecta Malacitana*, XCV], 2013b, pp. 163-186, en concreto pp. 174-175).

Decamerón de Boccaccio,²⁷ en concreto a partir de la separación matrimonial de las dos parejas. Así parece confirmarlo la situación de particular cautividad de Torello y Feliciano con Saladino y Haquelme, la noticia de su falsa muerte, el regreso a casa en condiciones especiales, la actitud de doña Adalietta y Clavela durante la ausencia del marido, el desconsuelo que las embarga en la celebración de la segunda boda y su espontáneo regocijo al reconocer a su marido. Al lado de la *novella* de Boccaccio se sitúa el *Romance del conde Dirlos* por el pleito matrimonial que interponen la condesa y Clavela, por la no consumación de los matrimonios —el de la condesa con Celinos y los dos de Clavela—, por los resquemores que asaltan a Dirlos y Feliciano sobre la fidelidad de sus esposas, a las que sin embargo no escriben ni envían noticias durante sus ausencias, por la traición de parientes o amigos de los maridos —Laurencio, el hermano de Feliciano, y algunos de los doce pares— que aconsejan y aun presionan a sus mujeres para que se desposen de nuevo; aspecto este que asimismo deviene fundamental en el romance de *King Horn*. Es importante recordar, no obstante, que la llegada *in extremis* del marido para prevenir la sanción con el amplexo del segundo casamiento fue introducido en la tradición histórica del motivo por el cuento de «El poeta al-Mutalammis y su mujer» de las *Mil y una noches*, y que, desde entonces, pasa de unas versiones a otras. Dificilmente pudo Lope conocer de primera mano el cuento oriental, habida cuenta de que las *Mil y una noches* no alcanzaron como tal difusión en Europa hasta la traducción que preparó el orientalista francés Antonie Galland para Louis XIV a comienzos del siglo XVIII, aunque muchos de los temas y de los cuentos de la colección penetraron en la Península durante la Edad Media, como es el caso, por ejemplo, del relato de la doncella Teodor (noches 436-462) que Lope llevó a los corrales. La *Odisea*, en cambio, sí la degustó, probablemente en la transliteración que había llevado a cabo Gonzalo Pérez en dos impulsos a mediados del siglos XVI, en 1550 y 1556; y así lo hizo constar en su comedia. Nada más arribar, tras el naufragio de la nave, a la isla desierta, Feliciano, apesadumbrado por

²⁷ Sobre la relación, en general, de Lope con Boccaccio, remitimos a los trabajos sobre el tema de Juan Ramón Muñoz Sánchez, ««Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope de Vega y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII (2011), pp. 85-106; ««Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope de Vega y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013a), 116-149; «Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias”: De Boccaccio a Lope de Vega», art. cit.; y «La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el *Decamerón* de Lope», art. cit., y a la bibliografía en ellos citada.

los reconcomios a propósito de la lealtad de su esposa, le comenta a Celio «que no hay Penélope ya» (v. 1122) en el mundo, cuando Clavela, contrariamente, es su flamante encarnación. Sucede, empero, que Feliciano no es, del mismo modo, sino una figuración de Odiseo, tal y como se lo indica Fátima al saber que no solo la ha engañado, sino que la ha utilizado para regresar a casa: «¿Qué nos sirve —le dice— ser sirenas, / sin son los hombres Ulises?» (2314-2315).

Después de *El casado sin casarse. Viuda, casada y doncella*, Lope volvió a recrear el motivo de la boda estorbada, pero ensayando nuevas perspectivas, primero en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, drama de honra villana escrito probablemente entre 1604 y 1608 y publicado en la *Cuarta parte de las comedias de Lope de Vega* (1614), y, en torno a él, en un conjunto de piezas íntimamente relacionadas; después, en la novela *La prudente venganza*, publicada, al lado de *La desdicha por la honra* y *Guzmán el bueno*, en el volumen de contenido misceláneo *La Circe, con otras rimas y prosas* (1624); y, por último en *El amor enamorado*, comedia mitológica de ambientación pastoril escrita probablemente entre 1634 y 1635 por encargo para su representación, delante de los reyes, en el Coliseo del Buen Retiro y publicada en 1637 en *La vega del Parnaso*, y en *La Gatomaquia*, poema épico burlesco escrito en 1634 y publicado ese mismo año en el marco de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*.

II.2 *La boda estorbada: un conflicto de honra social*

Con *Peribáñez* Lope, en efecto, experimenta un tratamiento novedoso del motivo de la boda estorbada en razón de que duplica la separación de los cónyuges —como sucede en el cantar de *King Horn*, aunque Horn y Rymenhild son novios—, pero reduciendo el tiempo de la espera a la mínima expresión: un día y apenas unas horas; es el mismo que pretende usurpar a la esposa el que provoca uno de los apartamientos de los cónyuges; es Inés, prima de Casilda, el familiar que intercede ante ella a favor de don Fadrique, quien le sugiere e instiga a que tenga a bien aceptar las proposiciones eróticas del joven Comendador; y, en lugar de prevenir una segunda boda, el marido arriba a casa justo a tiempo de impedir la violación de su mujer por parte de su señor, el Comendador de Ocaña, al que inflige la pena de muerte en retribución épica de su honor.

Una ley no escrita de la *comedia nueva* y de la novela del periodo áureo reza que cuando el matrimonio se sitúa no al final como remate y premio al amor y los trabajos de una pareja, sino al principio es porque el texto se centra en la descripción de la vida conyugal, a fin de demostrar que la celebración del

connubio no es tanto el punto de llegada cuanto el comienzo de una nueva experiencia, que dependerá del comportamiento de los contrayentes y de su compatibilidad, así como de asechanzas externas de todo tipo, para que resulte una aventura dichosa o una catástrofe, que puede parar en tragedia. En el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Lope de Vega describe, en la unión de Peribáñez y Casilda, un matrimonio perfecto, armonioso y dichoso en todos los órdenes, públicos y privados, cifrado tanto en el «sois uno los dos» (Lope, *Peribáñez*, v. 25) con que los bendice el cura a lo gracioso como en el verso «para en uno son» (v. 145) de la canción de boda de los festejos nupciales, y refrendado después con los célebres abecés amorosos que, tierna y afectivamente, se refieren los consortes (vv. 384-511), así como con la conversación de Casilda con Inés y Constanza sobre las mieles de la vida marital (vv. 662-765). El equilibrio se pone en jaque, desde la celebración misma, por la irrupción de la figura del Comendador y su súbito enamoramiento de Casilda, al despertarse bajo sus cuidados tras su caída del caballo ante el novillo. Su intromisión en el devenir de la pareja, que comportará el enfrentamiento entre el vasallo y el señor por un conflicto de honra social tanto vertical como horizontal,²⁸ atenta contra las leyes sacrosantas, civiles y naturales del matrimonio al desear concupiscentemente a una mujer ajena, a la que, de no estar casada, no desposaría conforme al abismo social que los separa.

El asedio del joven e incontinente don Fadrique a la bella labradora se realiza en cuatro fases. La primera, aconsejado por su criado Luján, que le brinda al noble de rango la perspectiva del villano, consiste en agasajar con regalos propios de su condición a la pareja, un par de mulas para él y unas arracadas para ella, a fin de atraerse su atención y ganarse su dilección; regalos que le ofrece a Peribáñez cuando este lo visita para pedirle unos reposteros con sus armas y una alfombra con que adornar el carro en que viajarán su mujer y sus amigas a las fiestas de la Asunción en Toledo. La segunda es el perseguiamiento de Casilda a la ciudad imperial, en donde encarga a un pintor un retrato furtivo de ella, que denota simbólicamente la calidad y categoría de su prendamiento. La tercera, aprovechando la ausencia de Peribáñez, que ha sido nombrado mayordomo de la cofradía de san Roque de Ocaña y enviado a Toledo a restaurar la imagen del santo, aprovechando la intercesión de Inés, cuya voluntad ha rendido Leonardo, el criado noble del Comendador, mediante una aviesa proposición de matrimonio, y aprovechando la acción de Luján, quien, disfrazado, ha

²⁸ Sobre esta doble dimensión, vertical y horizontal, de la honra, sigue siendo imprescindible el clásico estudio de Gustavo Correa, «El doble aspecto de la honra en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», XXVI (1958), pp. 188-199.

entrado como segador al servicio del rico labrador, constituye el primer intento de acometer a Casilda en su casa; el cual fracasa por la prevención de ella, que ha cerrado las puertas de su alcoba. Esta primera intentona desenmascara definitivamente a don Fadrique, por cuanto corteja, harto emblemáticamente de abajo a arriba, a Casilda, a la que promete joyas y abundante dinero si accede a sus lúbricas pretensiones, convirtiendo así lo que hasta entonces no era sino un conflicto latente en un conflicto efectivo; ocasión que utiliza ella para recitar el bello romance en que contrapone los amores cortesanos del Comendador con los villanos de Peribáñez para preferir los de su marido, pues «más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla / que al Comendador de Ocaña / con la suya guarnecida» (vv. 1594-1597). La cuarta es la segunda tentativa de asaltar por la fuerza a Casilda; para lo cual, don Fadrique, ante la petición de Enrique III de que contribuya con tropas a la expedición que prepara contra la frontera de Granada, arma caballero a Peribáñez y lo nombra capitán de una compañía de labradores, de modo que tenga que partir inmediatamente; cuenta además con la diligencia de Luján e Inés, que le conducirán hasta la presencia de su solicitada. Pero perece en el intento.

El principal error del Comendador no es tanto enamorarse de una vasalla, cuanto no dominarse, no saber sujetar su ímpetu —lo que ya queda prefigurado en su salida al proscenio con una caída—, a causa quizá de su juventud («dio, como mozo, en amarla», v. 3048, como expone al final Peribáñez a los reyes). Igualmente, despreciar y atropellar la condición villana de los consortes, ya que «quien al pobre ofende, nunca es sabio» (Lope, *El mejor alcalde, el rey*, v. 1354), o no responder a su deber de señor, como en soliloquio declara Peribáñez:

Basta que el Comendador
a mi mujer solicita;
basta que el honor me quita,
debiéndome dar honor.
Soy vasallo, es mi señor,
vivo en su amparo y defensa;
si en quitarme el honor piensa,
quitarele yo la vida,
que la ofensa acometida
ya tiene fuerza de ofensa (vv. 1746-1755).

Y, por supuesto, ascender en la escala social a Peribáñez armándolo caballero y, por ello, permitiéndole que pueda por sí mismo vengar la injuria, como bien se lo advierte el rico campesino al dejarle en custodia —como

Dirlos a Carlomagno y los doce pares— su mujer y su honor; un contrato social de lealtad que el señor contraviene:

Mi casa y mujer, que dejo
por vos, recién desposado,
remito a vuestro cuidado
cuando de los dos me alejo.
Esto os fío, porque es más
que la vida, con quien voy;
que, aunque tan seguro estoy
que no la ofendan jamás,
gusto que vos la guardéis,
y corra por vos, a efeto
de que, como tan discreto,
lo que es el honor sabéis;
que con él no se permite
que hacienda y vida se iguale,
y quien sabe lo que vale
no es posible que le quite.
Vos me ceñisteis espada,
con que ya entiendo de honor,
que antes yo pienso, señor,
que entendiera poco o nada.
Y, pues iguales los dos
con este honor me dejáis,
mirad cómo le guardáis,
o quejareme de vos (vv. 2267-2290).

Equivocaciones, con todo, que, en un momento de lucidez antes de morir, sabe, dignamente, reconocer, al punto de perdonar a su homicida: «No quiero / voces ni venganzas ya —le dice, agonizante, a Leonardo—. / Mi vida en peligro está: / sola la del alma espero. / No busques, ni hagas extremos, / pues me ha muerto con razón. / Llévame a dar confesión / y las venganzas dejemos. / A Peribáñez perdono» (vv. 2869-2877). De modo que don Fadrique experimenta, luego de un cambio de peripecia o fortuna, un proceso de autognosis o reconocimiento de la ignorancia a la identificación, propio de la tragedia según Aristóteles (*Poética*, 1452a-b), que le termina por conferir empaque como personaje.

Peribáñez representa, por su madurez —frisa los treinta y tres años—, cordura, prudencia, circunspección y sagacidad, la contrafigura del

Comendador.²⁹ Desde la óptica del motivo de la boda estorbada, se asemeja poderosamente a Odiseo, no solo por su caracterización, sino también por su actuación, puesto que primero acierta a comprender la integridad e inocencia de su mujer y después castiga a su ofensor. La presentación suya más cabal es la que hace Leonardo al Comendador:

Es Peribáñez labrador de Ocaña,
cristiano viejo y rico, hombre tenido
en gran veneración de sus iguales
y que, si se quiere alzar agora
en esta villa, seguirán su nombre
cuanto salen al campo con su arado
porque es, aunque villano, muy honrado (vv. 824-830).

Por la relación que efectúa a los reyes, sabemos que fue regidor de Ocaña («Fui el mejor de mis iguales / y, en cuantas cosas trataban, / me dieron primero voto / y truje seis años vara», vv. 3037-3041) y que ha sido elegido, como queda dicho, mayordomo de la cofradía de san Roque. Durante la primera separación de Casilda, luego de ponerse celoso al saber que don Fadrique ha ordenado pintar un retrato de su esposa, reflexiona con serenidad sobre la situación y, al llegar a Ocaña desviado por sus tierras de labranza y escuchar la canción en que los segadores cantan a propósito del acoso del Comendador y la defensa de Casilda —fuente indirecta de información que es frecuente en el motivo—, pese a maldecir la belleza de su mujer y su suerte, arriba a su casa y, enterado de su honestidad, la trata con no menos delicadeza que solicitud. Después, no solo se hace perspicazmente armar caballero por el Comendador, sino que, consciente del peligro en que queda Casilda en su ausencia, regresa por la noche a Ocaña tras dejar

²⁹ El contrataste entre don Fadrique y Peribáñez, clave del drama desde el título, ha sido sugerentemente analizado, en juego con la simbología del texto, entre otros, por Edward M. Wilson, «Imágenes y estructura en *Peribáñez*», en José Francisco Gatti (ed.), *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, pp. 50-90, y Victor Dixon, «The Symbolism of *Peribáñez*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966), pp. 11-24. Véase también, entre la abundantísima bibliografía con que cuenta la pieza y desde posturas diversas, los análisis de Georges Güntert, *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre literatura del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 315-327; John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 113-133; Melchora Romanos, «La tripartición formalizada de la comedia de Lope de Vega en la estructura dramática de Peribáñez y el comendador de Ocaña», *Filología*, XIX (1982-1984), pp. 77-111; y Fausta Antonucci, «Más sobre la segmentación de la obra teatral. El caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Anuario de Lope de Vega*, VI (2000), pp. 19-37.

apostada a la compañía, entra en su corral desde el de la casa de su vecino Antón, cavila sobre su situación de deshonor, aguarda escondido el momento oportuno y, cuando don Fadrique está a punto de violentar a Casilda, lo traspasa con la espada con que le había ceñido y nombrado capitán, sin olvidarse de punir a Luján e Inés. Y, por último, se entrega a los reyes para salvar a su mujer y defender su actuación, consiguiendo que la alteración del orden resultante de su magnicidio se restaure con el perdón del rey.

Casilda, en la conservación a ultranza de su castidad y probidad y en la inteligente lectura de la realidad —piénsese tanto en las advertencias que le hace a Inés sobre las verdaderas intenciones de Leonardo sobre su promesa matrimonial como en el silencio que guarda ante Peribáñez de la visita de don Fadrique—, es asimismo una dignísima sucesora de Penélope.

Es así como Lope, sobre la base de un drama de honra social, reproduce el esquema de la *Odisea*, marido-mujer-pretendientes, con una caracterización similar. A mayor abundamiento, la función final de los reyes, en tanto en cuanto máximos representantes de la autoridad terrena, encarnación de la justicia universal e intérpretes de los designios divinos, es similar a la de Zeus y Atenea: sancionar la venganza del marido y rehabilitar la armonía y el orden social. Es más, el final doble o tragicómico de *Peribáñez* de punición y premio es semejante al de la *Odisea*.³⁰ Tanto en un caso como en otro su intervención se puede entender como la de un *deus ex machina* que impone la justicia poética, como asimismo acaece en el desenlace del *Romance del conde Dirlos*, que —recordemos— es la versión que introduce el conflicto de honra en el motivo de la boda estorbada.

Courtney Bruerton, en un artículo de 1950, señaló, como posible fuente de *Peribáñez*, un drama palatino de honra villana escrito hacia 1600 y publicado en la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega* (1609), *La quinta de Florencia*, cuyo argumento gira alrededor del enamoramiento, el rapto y la violación de una molinera por un noble, que al cabo es severamente

³⁰ Según comenta Aristóteles, la *Odisea*, que no es simple y patética como la *Iliada*, sino compleja y de carácter, “tiene una composición doble, y termina en sentido contrario para los buenos y los malos” (Aristóteles, *Poética*, ed. bilingüe de Paloma Ortiz García, Madrid, Dykinson, 2011, 13, 1453a30-35, p. 115); aunque él asocia este tipo de final, antes que a la tragedia, a la comedia, es ciertamente tragicómico. Téngase en cuenta, por otro lado, que se puede establecer, en la Antigüedad helena, una nítida correspondencia entre el mundo de la dioses y el de la aristocracia (cfr. Robin Lane Fox, *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma*, trad. Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda-Gascón, Barcelona, Crítica, 2007, pp. 71-82).

castigado por ello por la máxima autoridad competente. Lope, para la elaboración de esta comedia, partió de la novela XV de la segunda parte de las *Novelle* (1554, 1573) de Matteo Bandello; pero no directamente del original italiano —como suponía el hispanista norteamericano—, que en todo caso conocía bien, sino de la traducción parcial e indirecta al castellano de Vicente Millis, titulada *Historias trágicas y ejemplares sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Boaistuau y Francisco de Belleforest*, que se publicó en Salamanca en 1589 y que tuvo tres reimpresiones más, una ese mismo año, otra en 1596 y una tercera en 1603.³¹ Bruerton, en el mismo trabajo, destacó que *La quinta de Florencia* y *Peribáñez* conforman un grupo de dramas de honra villana junto con *Fuenteovejuna*, que se redactó entre 1612 y 1614 y se publicó en la *Docena parte de las comedias de Lope de Vega* (1619), y *El mejor alcalde, el rey*, que se compuso entre 1620 y 1623 y se publicó en la *Parte veintiuna de las comedias de Lope de Vega* (1635). Una “serie de comedias sobre un mismo tema (quizá, tomada en conjunto, la mejor que Lope escribió)” que constituye “una bella demostración de cómo el poeta podía volver sobre un tema dado, bordar

³¹ La novela, que es la historia duodécima de las catorce que conforman el volumen, se titula del siguiente modo: «En que se cuenta un hecho generoso y notable de Alejandro de Médicis primero, Duque de Florencia, con un caballero privado suyo, que habiendo corrompido la hija de un pobre molinero, se la hizo tomar por esposa y que la dotase ricamente» (cfr. Bandello, *Historias trágicas y ejemplares*, ff. 296r-319v). Leighton ya advirtió que «resulta indudable que Lope no se basó directamente en la *novella* de Bandello al escribir *La quinta de Florencia*: aunque no se pueda decir con absoluta seguridad cuál de las dos traducciones le sirvió de fuente, es sumamente probable que fuera la española» (Charles H. Leighton, «La fuente de *La quinta de Florencia*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X [1956], pp. 1-12, p. 12). Bienvenido Morros, en el prólogo a su edición de *La quinta de Florencia*, ha estipulado las concordancias entre la versión castellana de la novela de Bandello y el drama (Bienvenido Morros, «Introducción» a Lope de Vega, *La quinta de Florencia*, en Silvia Iriso [coord.], *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, ed. Bienvenido Morros, 3 vols., Lérida, Prolope / UAB / Milenio, 1998, III, pp. 1561-1581, en concreto pp. 1561-1575). Sobre la relación de Lope con Bandello remitimos a Juan Ramón Muñoz Sánchez, «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope de Vega y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II», art. cit., y a Guillermo Carrascón, «Bandello en el taller dramático de Lope», en Anna Bognolo, Florencio del Barrio, M.ª del Valle Ojeda, Donatella Pini y Andrea Zinato (eds.), *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Venecia, Edizioni Ca' Foscari, 2017a, pp. 441-452, y «Lope de Vega y las *Historias trágicas y ejemplares* de Matteo Bandello», *Archivio Novellistico Italiano*, 2 (2017b), pp. 2-24.

variaciones sobre él y dramatizar al mismo tiempo incidentes de modo tan diverso que las escenas parecía nuevas”.³²

El estudio comparativo de Bruerton, que se centra en el similar fraseo que emplean los formantes de la serie y, efectivamente, en las diversificaciones de las tramas, se complementa con el de Jaime Fernández,³³ que ha establecido el común denominador de la estructura de los dramas en torno a cinco puntos: 1) un noble se enamora enardecidamente de una villana; 2) ella, que se manifiesta libre de amor y defensora de su integridad, lo rechaza amparada, en parte, en el abismo social que media entre ellos; 3) el garante de su honra, que puede ser su padre, su esposo o su prometido, avisa o ruega al señor que desista de su propósito; 4) el noble, finalmente, la rapta y la viola o lo intenta; y 5) resulta, al final, castigado bien por el garante de la honra de la villana, bien por el máximo gobernante en tanto encarnación de la ley y representante de la justicia y el orden.³⁴

Es importante subrayar que Lope, singularmente en *Fuenteovejuna* y en *El mejor alcalde, el rey*, tuvo en consideración su propia experiencia dramática, habida cuenta de que la interrupción de los casamientos villanos por los déspotas señores de los dos dramas remite en última instancia, aunque más patética y ominosamente, a la primera boda estorbada de *Vinda, casada y doncella*.

En realidad, en *La quinta de Florencia*, en conformidad con la novela de Bandello, en la que se refiere el enamoramiento, el rapto y la violación de la hija de un molinero por un noble caballero, amigo de Alejandro de Médicis, quien termina por sancionarle severamente tras la denuncia del padre de ella y la constatación de los hechos, no se registra exactamente el motivo de la boda estorbada. No obstante, sobrevuela la trama como contingencia.

³² Courtney Bruerton, «*La quinta de Florencia* fuente de *Peribáñez*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV, pp. 25-39, p. 37.

³³ Jaime Fernández, «El honor según la contraposición “noble-villano” en el teatro de Lope de Vega», *Bulletin of the Faculty of Foreign Languages and Studies*, XIX (1985), pp. 143-172.

³⁴ Frederick A. de Armas ya había establecido que «this early comedia [*La quinta de Florencia*] can be considered as the model for late peasant plays such as *Peribáñez*, *Fuente Ovejuna* and *El mejor alcalde, el rey* since it contains many of ingredients that formulate this type of drama: the virtuous peasant girl; the honorable villanos; the lustful nobleman who uses violence to satisfy his desires; and the just leader who contrives or simply accepts a solution to the moral sparagmos so that matrimony can symbolize harmony at the play's conclusion» (Frederick A. de Armas, «Lope de Vega's *La quinta de Florencia*: an Example of Iconic Role-playing», *Hispanófila*, 84 [1985], pp. 31-42, p. 31).

Sucede que la molinera Laura —así nominada por Lope en transparente homenaje a la musa lírica de Petrarca—, aún cuando se manifiesta en varias ocasiones libre de amor (como, por ejemplo, declara en las quintillas «¡Gracias al inmenso cielo», vv. 582-626, o en el soneto «No sé de amor ni tengo pensamiento», vv. 1259-1272), estaba a punto de contraer un acuerdo matrimonial con Belardo, molinero criado de su padre, según se desprende tanto de la escena que comparten a solas en la segunda jornada (vv. 1159-1258), como sobre todo por la conversación que mantiene con Lucindo, su padre, justo antes de ser raptada por César —el caballero de la novela, y secretario y privado de Alejandro—, Otavio y Carlos, sus nobles instigadores, y Teodoro, su criado:

LUCINDO [...] Este Belardo es buen mozo,
y ha que sirve muchos años.
LAURA ¿Finges aquestos engaños,
por verme al alma en el gozo?
LUCINDO No, sino porque es mi gusto.
LAURA Y el tuyo es mi voluntad (vv. 1826-1865 [1858-1863]).

Conviene señalar que esta posibilidad matrimonial es original de Lope, por cuanto no ha lugar en la novela de Bandello, y que si no se arriba a buen puerto es porque el correctivo que le inflige el duque de Florencia a su secretario no es otro que dotar magníficamente y casarse con la villana a la que ha agredido sexualmente y despreciado por su baja condición, pese a que ética y moralmente sea muy superior.

El cerco de César a Laura prelude tanto el de don Fadrique a Casilda, en *Peribáñez*, como el de Fernán Gómez a Laurencia, en *Fuenteovejuna*. El privado de Alejandro de Médicis, luego de haberse enamorado de Laura en tanto encarnación de la Venus de un lienzo de Miguel Ángel que decora la hermosa quinta que labró a una legua de Florencia, le ofrece todo tipo de presentes, bien directamente, bien a través de Teodoro y Dantea, sus criados de la quinta, a fin de conquistar su voluntad, los cuales ella rechaza consciente de lo que comportan. Después, durante un encuentro fortuito en la fuente en que la vio lavando paños por primera vez, intenta persuadirle de palabra, arguyendo que no pretende sino enriquecerla a cambio de su amor y proporcionarle un marido, ya que él no puede serlo por la diferencia social que los separa; ella, amparada en su honor, lo rechaza categóricamente y, en cuanto tiene ocasión de ello, huye despavorida. Por último, César, fustigado por Otavio y Carlos, sus camaradas, que desdeñan desairadamente a Laura por su condición de labradora, la roba del molino delante de su padre, la ultraja en una estancia de su quinta y aun ambiciona que, para que pueda seguir siendo su amante, tome por marido a su criado Teodoro, reciba dos

mil ducados por los agravios y habite, en calidad de criada asalariada, su palacio. Con todo, César no alcanza la dimensión tiránica del Comendador de Ocaña ni aún menos del Comendador Mayor de la Orden de Calatrava, a pesar de que como ellos piensa que, por su cuna y por una concepción feudal de la relación señor-siervo, puede disponer a su antojo de una villana como Laura, a la que considera desprovista de honor y, por ende, de dignidad, sobre todo a partir de las exhortaciones de sus nobles compañeros. Aunque el caso de don Tello, en *El mejor alcalde, el rey*, difiere notablemente por el hecho de que comienza su actuación con el rapto de Elvira, luego de enamorarse repentinamente de ella en los preámbulos de su boda con Sancho, que estorba, el hecho es que su asedio hasta la perpetración de la agresión sigue, siempre aconsejado por su hermana Feliciano, los mismos derroteros.

Lo que tienen en común *La quinta de Florencia* y *El mejor alcalde, el rey* es la intervención de la máxima autoridad, el duque de Florencia y el rey don Sancho, en el caso de abuso despótico de poder de un noble de su corte, César y don Tello, después de que le haya sido denunciado por el garante de la honra de la labradora afrentada, Lucindo, padre de Laura, y Sancho, prometido de Elvira —aunque Elvira cuenta también con Nuño, su padre, dado que aun se ha producido cabalmente su trasvase de la casa paterna a la conyugal—. Y es que tanto Alejandro como don Sancho se involucran personalmente en los casos, visitan el rústico hogar del padre de la ultrajada, con quien comparten mesa, imparten justicia y castigan implacable e inexorablemente los graves delitos cometidos por César y don Tello. En el caso de *El mejor alcalde, el rey* se va un paso más allá, por cuanto don Tello es condenado a muerte, tras desposar y dotar a Elvira, para que, viuda, rica y ennoblecida, pueda contraer matrimonio con Sancho; bien es verdad que el crimen de don Tello es doble, pues atenta no solo hacia abajo, hacia sus vasallos, a los que atropella y humilla, sino también hacia arriba, contra el poder del rey al desobedecer su orden y faltarle el respeto aun en dos ocasiones.

En *Fuenteovejuna*, se contraponen la lubricidad procaz y devastadora de Fernán Gómez, que entiende que tiene derecho a disponer sexualmente de todas las mujeres de la villa, con el sentimiento genuino, ordenado y encauzado al matrimonio de Laurencia y Frondoso.³⁵ A pesar de que el

³⁵ Véase, en este sentido, los clásicos estudios de Joaquín Casaldueiro, «Fuenteovejuna», *Revista de Filología Hispánica*, V (1943), pp. 21-44, y Leo Spitzer, «A Central Theme and its Structural Equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*», *Hispanic Review*, XXIII (1955), pp. 274-292.

Comendador, a diferencia de lo que sucede en las otras recreaciones lopianas del motivo, no tiene una fijación exclusiva por Laurencia, sus destinos están inextricablemente unidos, al punto de que el asedio al que somete a la labradora, el peligro que se cierne sobre ella, precipita su matrimonio con Frondoso, que obra, cual enamorado, valiente y generosamente, y siguiendo con escrúpulo los pasos que prescribe la ley. Una boda que, por supuesto, Fernán Gómez estorba con el propósito, en un insultante abuso de poder, de castigar a los contrayentes, pero que se torna en su contra al ser la gota que colma el agua de la paciencia de los villanos, que, colectivamente —“Fuenteovejuna lo hizo”—, ajustician al tirano.

Y es que la fábula de *Fuenteovejuna*, como nadie ignora, se conforma de dos acciones, líneas argumentales o intrigas distintas: una de naturaleza sociomoral, que se corresponde con el proceder de Fernán Gómez en la villa de que es señor, y la otra de índole política, que tiene que ver con el conflicto latente entre el poder de la monarquía, representada por los Reyes Católicos, y el de los señores feudales, que encarnan el Maestre de la Orden de Calatrava, Rodrigo Téllez, y su Comendador Mayor, el cual gira en torno a los derechos y deberes de los distintos estamentos de la sociedad desde los presupuestos ideológicos de la monarquía autoritaria dominantes en la época de composición de la pieza. Fernán Gómez oficia de nexo de la dos; sus desmanes en una y otra dirección son los que justifican la defensa de la monarquía como la verdadera autoridad, la única que preserva el orden y garantiza el cumplimiento de la justicia, y eso es lo que esgrime el pueblo para acometer el tiranicidio: “El Rey solo es señor después del cielo / y no bárbaros hombres inhumanos. / Si Dios ayuda nuestro justo celo, / ¿qué nos ha de costar?” (Lope, *Fuenteovejuna*, vv. 1702-1705).³⁶

Laurencia se presenta en el texto como Laura, en *La quinta de Florencia*: libre de amor y defensora de su honestidad. Frente a otras mujeres de la villa, que han sucumbido al ímpetu del Comendador, ella está dispuesta a perecer antes que transigir a sus requerimientos, por lo que desprecia sus regalos emponzoñados: “Ha que me sigue un mes, / y todo, Pascuala, en vano. / Aquel Flores, su alcahuete, / y Ortuño, aquel socarrón, / me mostraron un jubón, / una sarta y un copete; / dijéronme tantas cosas / de Fernando, su señor, / que me pusieron temor; / mas no serán poderosas / para contrastar

³⁶ Lope, para la elaboración de *Fuenteovejuna*, se fundó en un acontecimiento histórico, que tuvo lugar del 22 al 23 de abril de 1476 en el contexto de la guerra de sucesión entre Isabel la Católica y Juana la Beltraneja, el cual extractó de las *Crónicas de las tres Órdenes* (1572) de Francisco Rades de Andrada, y lo entremezcló, sobre la base de un drama de honra villana, con el motivo de la boda estorbada, que informa la relación triangular ficticia de Fernán Gómez, Laurencia y Frondoso.

mi pecho” (vv. 199-209). No en vano, más se precia ella, como Laura, como Casilda, de la vida sin doblez de la aldea que de los amores y finezas cortesanos.

Sin embargo, irá paulatinamente consintiendo el amor franco que le profesa su igual convecino Frondoso. En un encuentro a solas en la ribera de un arroyo al que ha ido a lavar —similar a la escena que protagonizan Lura y Belardo, en *La quinta*, y en nítida anticipación tanto de la que inaugura *El mejor alcalde, el rey* entre Sancho y Elvira cerca de otro arroyuelo, como de la de la ninfa Sirena y el labrador Alcino, siempre en los márgenes de un arroyuelo, en *El amor enamorado*—, Frondoso le declara lo que por ella siente y cuáles son sus intenciones: “te pido yo salud, / y que ambos, como palomos, / estemos, juntos los picos, / con arrullos amorosos, / después de darnos la Iglesia...” (vv. 767-771). Aquí todavía Laurencia muestra sus remilgos, aunque ya tiene visos de quererle bien. Como sea, su conversación se trunca por la arribada intempestiva del Comendador, quien, al no ver a Frondoso, que se ha escondido entre maleza, solicita, primero, de palabra y, desarmado, intenta violar, después, por su desdén, a Laurencia. Pero la libra Frondoso, que apunta amenazante al Comendador con la ballesta que había dejado en el suelo. La escena, en soberbio paralelismo estructural invertido, no es sino una prolepsis de la de la boda estorbada.

El intento de agresión de Laurencia y la hazaña de Frondoso estrechan los lazos de la pareja: ella ya no oculta sus sentimientos por él (“ya le quiero bien” [v. 1163], le dice a Pascuala y Mengo), mientras que él, pese a que el Comendador lo persigue para vengar su agravio, permanece, escondido, a la vera de ella, vigilando su bienestar; su relación deviene un símbolo del orden y de la unión de “toda la villa”, que “para en uno” los tiene (vv. 1299-1300). De hecho, en su siguiente encuentro, formalizan su relación: Frondoso, a petición de Laurencia, la pide por esposa a Esteban, su padre, que acepta — en una escena que corre parejas con la demanda matrimonial de Elvira que efectúa Sancho a Nuño, en *El mejor alcalde, el rey*—. Frondoso, además, en un acto de magnánima liberalidad, rehúsa la dote.

Pero, justo cuando se está festivamente celebrando el desposorio con bailes y músicas —parejo, en parte, a como sucede en *Peribáñez*—, irrumpe el Comendador, que viene de perder Ciudad Real a manos de Reyes Católicos, interrumpe la ceremonia (“estese la boda queda” [v. 1572]), apresa a los novios y menosprecia con arrogante desdén la autoridad de Esteban en tanto regidor del pueblo por intentar defender la actuación que contra él acometió Frondoso (“si vos pretendéis / su propia mujer quitarle, / ¿qué mucho que la defienda?” [vv. 1614-1616]), de la que se excusa con “nunca yo quise quitarle / su mujer, pues no lo era” (vv. 1619-1620). Su desafuero no

para aquí, sino que, antes de que se lleve a efecto el casamiento con la cópula, viola a Laurencia. Este aspecto, el no coronamiento del matrimonio, que resulta crucial en la historia del motivo, en singular en la obra de Lope, lo destaca Laurencia, que recrimina con acritud a su padre, en la arenga que prorrumpe, que haya permitido, siendo su responsable aún, su hurto e injuria:

Dejan que me roben
 tiranos sin que me vengues,
 traidores sin que me cobres.
 Aún no era yo de Frondoso,
 para que digas que tome,
 como marido, venganza,
 que aquí por tu cuenta corre;
 que en tanto que de las bodas
 no haya llegado la noche,
 del padre, y no del marido,
 la obligación presupone;
 que en tanto que no me entregan
 una joya, aunque la compre,
 no ha de correr por mi cuenta
 las guardias ni los ladrones.
 Llevome de vuestros ojos
 a su casa Fernán Gómez:
 la oveja al lobo dejáis,
 como cobardes pastores (vv. 1727-1745)

Es así como Lope aúna la primera boda estorbada de *Viuda, casada y doncella*, igualmente acontecida entre la celebración y la consumación, con el rapto y la violación de Laura, en *La quinta de Florencia*, que perpetra César, el secretario y valido del duque de Florencia.

Con todo, Frondoso, en su relación a los Reyes Católicos de lo ocurrido, sostendrá que Laurencia, a pesar de que comparece “desmelenada” en escena cuando escapa de la casa de Fernán Gómez y de que proclama: “¡qué de dagas no ví en mi pecho! ¡Qué desatinos enormes, qué palabras, qué amenazas, / y qué delitos atroces, / por rendir mi castidad /a sus apetitos torpes! / Mis cabellos, ¿no lo dicen? / ¿No se ven aquí los golpes, de la sangre las señales?” (vv. 1756-1754), supo mantener incólume su entereza ante los forcejeos del Comendador:

Aquesta gazala
 que el cielo me ha concedido,

en que tan dichoso he sido
 que nadie en dicha me iguala,
 cuando conmigo casó,
 aquella noche primera,
 mejor que si suya fuera,
 a su casa la llevó [el Comendador];
 y a no saberse guardar
 ella, que en virtud florece,
 ya en manifiesto parece
 lo que pudiera pasar (vv. 2405-2416).

En *El mejor alcalde, el rey*, en cambio, no hay espacio para la ambigüedad: don Tello, tras prolongado encierro y poner en práctica todo tipo de argucias, ultraja a Elvira, como los Infantes de Carrión a don Elvira y doña Sol, en lo más espeso de una arboleda “cerca de una quinta / un cuarto de legua” (Lope, *El mejor alcalde, el rey*, vv. 2314-2315). Prueba de ello es que la labradora sale a escena, al igual que Laura y Laurencia, “suelos los cabellos” y descubre al séquito que encabeza el rey Alfonso VII su deshonra:

Amor me tenía
 Sancho de Roelas;
 Súpolo mi padre,
 Casarnos intenta.
 Sancho, que servía
 A Tello de Neira,
 para hacer la boda
 le pidió licencia.
 Vino con su hermana,
 Los padrinos eran;
 viome y codiciome,
 la traición concerta.
 Difiere la boda,
 y viene a mi puerta
 con hombres armados
 y máscaras negras.
 Llevome a su casa,
 donde con promesas
 derribar pretende
 mi casta firmeza.
 Y desde su casa
 A un bosque me lleva
 [...]
 Allí, donde solo

la arboleda espesa,
 que al sol no dejaba
 que testigo fuera,
 escuchar podía
 mis tristes endechas.
 Digan mis cabellos,
 pues saben las yerbas
 que dejé en las hojas
 infinitas hebras,
 qué defensa hice
 contra sus ofensas;
 y mis ojos digan
 qué lágrimas tiernas,
 que a un duro peñasco
 ablandar pudieran.
 Viviré llorando,
 pues no es bien que tenga
 contento ni gusto
 quien sin honra queda (vv. 2294-2336).

El conflicto erótico y de honra que informa la fábula de *El mejor alcalde, el rey*, que pivota, convenientemente, alrededor de la boda estorbada de Sancho y Elvira por don Tello, es en esencia el mismo que el de Fernán Gómez, Esteban, Laurencia y Frondoso.³⁷ Mas con las salvedades de que el de

³⁷ Lope, de hecho, tomó también el argumento de un suceso histórico contado en la cuarta parte de la *Crónica de España* (1541) de Florián Ocampo, tal y como se declara al final de la pieza: «Y aquí acaba la comedia / del mejor alcalde, historia / que afirma por verdadera / la Corónica de España: / la cuarta parte la cuenta» (vv. 2406-2410). Sin embargo, modificó el enfrentamiento económico entre el rey y don Fernando, un noble gallego, de la *Crónica*, por otro de amor y honor. Quizá a ello coadyuvó, aparte de la inserción del drama en la historia del motivo de la boda estorbada, la novela LIV de la parte tercera de las *Novelle* de Bandello, cuyo título es ya harto significativo: «Invitato il re di Ragona a certe nozze, s'innamora de la sposa e la piglia per moglie il giorno de le nozze» (Matteo Bandello, *Tutte le opere*, ed. Francesco Flora, 2 vols., Milán, Mondadori, 1952, t. II, III, 54, pp. 522-527). Cuenta en ella «il conte Francesco» que el conde de Plata, gentilhomme de Barcelona, cerró un acuerdo matrimonial con un almirante de España para desposarse con su hija, María, «la piú bella e leggiadra e di piú belle maniere giovane che si sapesse in tutti quei regni» (p. 524). A fin de honrar su casamiento, que se realiza por poderes, el conde invita al rey Giovanni di Ragona, de quien era vasallo, al convite del enlace. El rey no solo acepta, sino que se ofrece para salir a buscar a la novia, de la que se enamora «fieramente». Un amor que se incrementa en la fiesta, sobre todo después de iniciar la ronda de bailes con ella. El rey, sin embargo y a diferencia de don

Fuenteovejuna constituye uno más, tal vez el principal, de los desmanes del Comendador de Calatrava en su sistemático incumplimiento de la protección y el respeto que debe a sus inferiores conforme al ideal del código sociomoral que representa y de que, en puridad, Nuño, Elvira y Sancho no son villanos, sino hidalgos rurales venidos a menos. “Nuño de Aibar”, en efecto, es “hombre que sus campos labra, / pero que aun tiene paveses / en las ya borradas armas / de su portal, y con ellas, / de aquel tiempo, algunas lanzas” (Lope, *El mejor alcalde, el rey*, vv. 417-422); mientras que Sancho, en la primera entrevista con el rey, se presenta como “hidalgo, / si bien pobre» a causa de «mudanzas de fortuna” (vv. 1361-1362).

Importa recalcar, con todo, la relevancia mayúscula que adquiere en la interrupción del enlace y el posterior rapto el hecho de que Elvira, a ojos de don Tello, no se haya convertido en esposa de Sancho porque no se ha celebrado el oficio religioso ni se ha llegado, naturalmente, a la noche de bodas.

Fadrique y de don Tello, no pierde la razón, antes bien se sumerge en un prolijo debate interno entre la pasión, en términos similares a los que espolean a los nobles tiranos de Lope a atropellar a sus vasallos, y el deber, del que resulta triunfante, en primera instancia, su obligación para con el conde. Al final de la celebración, empero, le vuelve a aguijonear el sentimiento y se decide por pedir a su esposa al conde, dado que no la ha gozado aún: «Conte, o la mia ventura o disventura, come si sia, ha voluto che sí tosto che oggi io vidi la signora Maria, che subito di tal modo me n'innamorassi, che io non abbia mai ad altro potuto rivolger l'animo che d'esserne possessore. Il perché, conoscendo manifestamente che senza lei io viver non potrei, e che voi ancora non avete consumato il matrimonio, vi prego per quell'amore che mi portate, che vogliate esser contento che io lei, di contessa che essere sperava, faccia reina di Ragona, prendendola per moglie. A voi non mancheranno donne, ove io non saperei trovar mai piú chi cosí fosse a mio proposito come la signora Maria» (p. 527). De la *novella* pudo, pues, inspirarse Lope para que Nuño aconseje a Sancho que vaya a dar la buena nueva de su casamiento con Elvira a don Tello, que este decida honrar la boda con su presencia y la de su hermana Feliciano, que se enamore arrebatadoramente de la novia nada más verla y que, por el contrario, en el debate intramuros en que se enzarza, venza no la razón sino los celos y la pasión, no el deber sino la iniquidad y la ofensa. A partir de ahí, cada texto sigue su propia senda. Además de esta novela, la III, 62 («De la molte mogli del re d'Ingilterra e norte de le due di quelle, con altri modi e varii accidenti intervenuti» [Bandello, *Tutte le opere*, t. II, III, 62, pp. 569-577]) presenta también el caso de un rey —Enrico VIII— que interrumpe la boda entre un noble —Tomso Colpeper— y una dama —Caterina Howard— antes de la noche de bodas para quedarse con ella; solo que cambian los móviles.

Aunque a don Tello le acomete la pasión que le obnubila en los preliminares de la ceremonia al contemplar *in situ* y *de visu* la hermosura que irradia Elvira, la chispa parece que le salta de oídas cuando su criado Celio, tras el anuncio de Sancho de su esponsales, pondera su belleza ante él y su hermana: “prometo a vuesañoría / que es la moza más gallarda / que hay en toda Galicia, / y que por su talle y cara, / discreción y honestidad / y otras infinitas gracias, / pudiera honrar el hidalgo / más nobles de toda España” (vv. 503-510). En todo caso, sirve para mostrar el talante de un señor feudal que no le va en zaga al Comendador de Calatrava: “Hay algunas labradoras —dice— / que, sin afeites ni galas, / suelen llevarse los ojos, / y a vuelta dellos el alma; / pero son tan desdeñosas / que sus melindres me cansan” (vv. 514-520). Así, en la boda —que es una escena simétrica, pero de sentido inverso, a la de la posterior visita del rey a la casa de Nuño—, antes de que salga la novia, se interesa sobre todo por las criadas Juana y Leonor; luego, al ver a Elvira, impide, abrasado de amor, que entre el cura, con el subterfugio, que nadie cree, de que desea honrar más a los novios. Elvira y Sancho, de hecho, se citan, pese a la suspensión, para sancionar su enlace, pues se consideran ya marido y mujer y quieren prevenir cualquier maniobra de don Tello:

SANCHO Oye, Elvira
 ELVIRA ¡Ay, Sancho! Siento
 que tengo poca ventura.
 SANCHO ¿Qué quiere el señor hacer,
 que a mañana lo difiere?
 ELVIRA Yo no entiendo lo que quiere,
 pero debe de querer.
 SANCHO ¿Es posible que me quita
 esta noche? ¡Ay, bellos ojos!
 ¡Tuviesen paz los enojos
 que airado me solicita!
 ELVIRA Ya eres, Sancho, mi marido.
 Ven esta noche a mi puerta.
 SANCHO ¿Tendrasla, mi bien, abierta?
 ELVIRA ¡Pues no!
 SANCHO Mi remedio ha sido;
 que si no, yo me matara.
 ELVIRA También me matara yo.
 SANCHO El cura llegó y no entró.
 ELVIRA No quiso que el cura entrara.
 SANCHO Pero si te persüades
 a abrirme, será mejor;
 que no es mal cura el amor

para sanar voluntades (vv. 705-725)

Lo que ocurre es que se les adelanta don Tello, que rapta a Elvira (“era infamia de mis celos / dejar gozar a un villano / la hermosura que deseo. / Después que della me canse, / podrá este rústico necio / casarse” [vv.738-741]) y la porta consigo a su palacio, en donde comienza su pertinaz asedio hasta que, desesperado, la viola en lo frondoso de un bosque. Cuando Nuño y Sancho, sabedores de lo ocurrido pero cautos, van a notificar a don Tello el robo y Elvira se descubre, él justifica su acción aduciendo que no están casados (“cuando estuvieran casados, / fuera mucho atrevimiento” [vv. 1109-1110]). Más adelante, al comentarle Celio que se rumorea que Sancho ha ido a León a informar al rey de lo sucedido, don Tello insiste y, además, subraya, en la línea de Laurencia, que no le corresponde a Sancho la petición de reparación del honor, sino a Nuño: “Él no es de Elvira marido; / yo ¿por qué le hago agravio? / Cuando se quejara Nuño, / estuviera disculpado, pero ¡Sancho!” (vv. 1503-1507). Eso mismo le deja claro al mismo Sancho cuando arriba con las cartas del rey:

DON TELLO	Pues, ¿qué dijiste de mí [al rey]?
SANCHO	Que habiéndome yo casado, me quitaste la mujer.
DON TELLO	¿Tu mujer? ¡Mientes, villano! ¿Entró el cura aquella noche?
SANCHO	No, señor; pero de entrambos sabías voluntades.
DON TELLO	Si nunca os tomó las manos, ¿cómo puede ser que sea matrimonio? (vv. 1539-1548).

Y es lo que pone de pretexto al rey (“no fue su mujer, señor” [v. 2276]), que le contradice: “basta que lo quiso ser” (v. 2277).

De modo y manera que don Tello, que defiende los derechos feudales frente al poder central y autoritario del rey, se escuda, paradójicamente, para defender el abuso de poder cometido sobre sus vasallos, en la doctrina conyugal dimanada del Concilio del Trento, que prescribe la obligatoriedad de que los desposorios, para ser válidos, se hagan *in facie Ecclesiae*.

II.3. *La boda estorbada: hacia la tragedia privada de honor*

En la novela *La prudente venganza* Lope introduce dos modificaciones sustanciales en el tratamiento del motivo: por un lado, que la separación de la

pareja se produzca antes de la boda y, por el otro, que cuando el novio regresa su prometida se ha desposado, apremiada, con un tercero al que no ama, lo que comporta, por generar una insólita frustración sentimental y por arribar a un callejón sin salida, la diversificación de la resolución de la trama de la comedia —como en *Viuda, casada y doncella*— o la tragicomedia —como en *Peribáñez* y demás textos— a la tragedia. No se trata de una novedad absoluta, habida cuenta de que, en la historia de la boda estorbada, ya había sido ensayada en la novela LXIX de *Les cent nouvelles nouvelles*; aunque es harto poco probable que Lope, aún cuando se jactaba de saber francés, estuviera familiarizado con ella, no se puede descartar la eventualidad de que la conociera a través de la versión italiana que Celio Malespini incluyó en su *Ducento novelle* (1609).³⁸

En su primera parte, la novela cuenta el proceso de seducción de Laura por Lisardo, a raíz del encuentro en una huerta sita en las riberas del Guadalquivir, así como su separación antes de que él la pidiera a ella oficialmente por esposa a Menandro, su padre. El motivo por el cual se ve impelido a la huida no es otro es que verse envuelto en una reyerta por celos en la que mueren un amigo suyo, Octavio, y Liseno, su rival en los amores de la cortesana Dorotea. La situación inicial, pues, guarda algún que otro punto de contacto con la de *Viuda, casada y doncella*.

En la segunda parte se da cuenta del proceso que conduce al matrimonio de Laura. Resulta que, tras dos años de espera y de lamentos por la ausencia de Lisardo, los padres de ella empiezan a proponerle nuevos casamientos, que siempre rechaza. Así las cosas, Menandro, su padre, pone en juego un ardid que consiste en falsificar —como acomete el infante Celinos en el romance de *El conde Dirlos*— unas cartas en que se anuncia que Lisardo se ha desposado en México con otra. De modo que, pasado un tiempo prudencial, Laura termina por obedecer a sus padres y se casa con Marcelo, un caballero sevillano “no de tan gallarda persona [que Lisardo] pero de más juicio, años y opinión constante, rico y lustroso de familia” (Lope, *La prudente venganza*, p. 257). Es sintomático vislumbrar cómo Lope va tejiendo la tela de araña cuya fatalidad aboca a la pareja a la tragedia.

³⁸ Sobre tal posibilidad, véase Donald McGrady, «Un cuento de las *Mil y una noches* en Boccaccio, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Lesage y otros», pp. 474-475. Sobre *La prudente venganza*, véase también Antonio Carreño, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2011², pp. 11-59; y Agustín Redondo, «Teatralidad, trayectoria narrativa y recorrido ideológico en una novela de Lope de Vega, *La prudente venganza*», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 733-744.

En la tercera parte acaece la llegada de Lisardo a Sevilla tras solventarse el pleito por las muertes de Lisenio y Octavio; el reencuentro con Laura, en que salen a relucir los pormenores de su infortunio; la reanudación de su amor pese a las nuevas circunstancias, con la instigación final de Lisardo, que amenaza a Laura con huir y abandonarla y que la conduce al adulterio; la traición de Antandro, criado de Lisardo, que le revela, tras su caso con Rosela, la situación a Marcelo; y la prudente venganza de Marcelo, que, primero, comprueba la infidelidad de su esposa, su deshonor, y permite que Lisardo escape de su casa al ser pillado en flagrante con el propósito de salvaguardar su reputación pública, y después, incita a Zulema, un criado, a asesinar a Laura para matarlo luego a él, envenena sigilosamente a Fenisa, dispara una noche a Antandro y, dos años después de los sucesos, ahoga intempestivamente a Lisardo. Todo un resarcimiento en secreto de retribución por honor que la máscara autorial de Lope que dialoga con la señora Marcia Leonarda critica harto severamente (pp. 282-284).

II.4 *La inversión paródica de la boda estorbada*

En *El amor enamorado*, probablemente “la última comedia lopesca representada en vida del autor”,³⁹ Lope devuelve el motivo de la boda

³⁹ Antonio Sánchez Jiménez, *Lope de Vega. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 341. Por otro lado, Teresa Ferrer sostiene que, «poco antes de morir Lope escribiría su última comedia para palacio, *El amor enamorado*, que fue representada en el Retiro, con escenografía de Lotti, el 31 de mayo de 1635, quizá para inaugurar el nuevo patio del palacio»; antes, se había representado «el 29 de mayo, ante la familia real, embajadores, grandes y señores principales»; después lo haría dos veces más, «el 1 de junio a los señores de los Consejos; y el 2 de junio al pueblo, por decisión de Olivares» (Teresa Ferrer Vals, «Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATACON», *Teatro de palabras*, 7 (2013), pp. 173-192, p. 181). Comenta también que solo en 1635 se representaron en palacio hasta ocho comedias de Lope de su última etapa: «Las que tenemos registradas como representadas en 1635 son: *Las bizarrías de Belisa*, *Los ruiseñores* (o *No todo son ruiseñores*), *Amar, servir y esperar*, *Por la puente Juana*, *El amor enamorado*, *El castigo sin venganza* y *Si no vieran las mujeres*» (Teresa Ferrer, Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATACON», p. 188, n. 96). Sobre la representación de *El amor enamorado*, véase asimismo Teresa Ferrer Vals, «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado*», en José Berbel, Heraclio Castejón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XII-XIII Jornadas del teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 49-63; y Eleonora Ioppoli, «Introducción» a Lope de Vega *El Amor enamorado*, en *La Vega*

estorbada al origen, a la Antigüedad clásica, al tiempo que lo redibuja en clave cómica de parodia o burla mitológica, pero manteniendo, como en los dramas de honra villana, el abuso de poder de un superior sobre una pareja de prometidos por mor de un desafuero sentimental.

Huyendo de la aparición de la serpiente Fitón en los montes de la legendaria Arcadia, el labrador Alcino invita, “galán y discreto”, a la ninfa Sirena a beber “el cristal”, “en búcaro de corales”, de un arroyuelo, donde le declara su amor, que ella acepta: “puesto que me has obligado / con sutil desatino, / más que discreto, mi Alcino, / te quisiera enamorado” (Lope, *El amor enamorado*, vv. 129-132). Se trata, como queda dicho, de una escena semejante a la de Sancho y Elvira, al comienzo de *El mejor alcalde, el rey*.

La situación de los enamorados se complica como consecuencia de la venganza con que Venus procura punir la insolencia de Dafne para con el amor y el matrimonio, de los que se confiesa no menos libre que contraría, siendo como es ninfa de la casta Diana. Venus propone a Cupido que ejecute el escarmiento de ese “hielo”, de ese “alma de piedra”, “enamorado / de ella a quien ella no quiera” (vv. 668-669); por lo que él decide flecharla con un arpón de plomo, “que causa aborrecimiento” (v. 674), y a un dios, que no será otro que Apolo, con uno de oro. Pues bien, cuando Febo, embelesado hasta la médula de la hija del río Peneo por tal causa, cae en la cuenta de quién es el responsable de su estado, vitupera al niño dios, le impreca a que pruebe el mal sabor de su propia medicina: “plega al cielo que te veas, / siendo Amor, aborrecido, / y que te deje a quien ames / por hombre mortal y indigno, / y que por tus ojos veas, / abrasado en celos vivos / sus dos almas, sus dos vidas / en un cuerpo hermafrodito” (vv. 1398-1405). Maldición que atiende su hermana Diana, que le previene de que “el mal nacido / rapaz, por quien le aborrezca, / de amor se abra a sí mismo: / tú verás enamorado / al Amor” (vv. 1905-1909).

Es así como Cupido se prende de Sirena, se entromete en su relación con Alcino y, cuando están a punto de casarse, estorba su boda hurtándola de los brazos de él, en una operación idéntica a la empleada por la Virgen en el milagro XV de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo; si bien, se comporta como Fernán Gómez con Laurencia y Frondoso, en *Fuenteovejuna*, o como don Tello con Elvira y Sancho, en *El mejor alcalde, el rey*.

Enamorado el Amor de Sirena no solo canta sus cuitas a la naturaleza, sino que, lloroso y acongojado, va a pedirle auxilio a su madre. Venus, para

del Parnaso, Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado (dirs.), ed. E. Ioppoli, 3 vols., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, III, pp. 43-59.

ayudarle, aguarda a que Sirena se quede sola e intenta convencerla de que tenga a bien corresponder a su vástago. El *agón* entre la diosa y la ninfa es, desde la perspectiva del motivo —aunque suele ser un familiar directo— y, sobre todo, de las tragicomedias de honra villana, fundamental. Y es que Venus procura persuadir a Sirena ponderando la calidad de Cupido, nada menos que un dios, y pretendiendo hacerla comprender que “muchos galanes, Sirena, / acreditan la hermosura” (vv. 2273-2274). Pero ella, como Casilda, Laura, Laurencia y Elvira, se erige en defensora de su amor (“a otro quiero” [v. 2249]) tanto como de su honor (“la mujer que honor procura, / sin buena fama, no es buena” [vv.2273-2274]), y, cuando Venus, que la tacha de «bachillera cansada», le espeta «¡métete monja vestal!”, ella le contesta: “¿Para qué, si ya estoy casada?” (vv. 2285-2286). Después, con el propósito de poner tierra de por medio, Sirena intenta desposarse cuanto antes con Alcino; pero, justo cuando van a sellar su acuerdo con un abrazo, Cupido la rapta mágicamente —la abduce—, metamorfoseándola para Alcino en una fuente, mientras la porta consigo a su palacio. Allí intervienen Diana y Apolo a favor de la ninfa, que la devuelven a Tesalia al templo de la diosa cazadora, donde Liseno, su padre, y Alcino se lamentan del entuerto. Tras el reencuentro se disponen las bodas, que de nuevo pretende impedir Cupido, hasta que Júpiter, en calidad de *deus ex machina*, viene por fin a solucionar los desmanes cometidos por los dioses, análogos a los desmanes que cometen los nobles en los dramas de honra villana, y a poner paz. De modo que la comedia mitológico pastoril de encargo palaciego esconde, aunque sea bajo el signo de lo cómico, la misma diatriba contra los abusos de poder que piezas tan señeras como *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, rey*.

Más o menos a la par que la comedia mitológica, Lope confeccionó un poema épico burlesco de inspiración clásica a la par que moderna, configurado por siete extensas silvas, *La Gatomaquia*, en el que, sobre la base una vez más del motivo de la boda estorbada, subvierte, con irónica distancia, su propia producción dramática, singularmente su género dilecto, la comedia urbana de ambientación contemporánea, que aún estaba cultivando con frutos tan espléndidos como *La noche de San Juan* o *Las bizarrías de Belisa*; al tiempo que zahiere a sus enemigos literarios más conspicuos: Luis de Góngora y José Pellicer.⁴⁰

⁴⁰ Sobre todo lo concerniente a *La Gatomaquia*, remitimos al trabajo monográfico de Marcelo Blázquez Rodrigo, «*La Gatomaquia*» de Lope de Vega, Madrid; CSIC, 1995. Es asimismo fundamental el estudio de Felipe B. Pedraza Jiménez, «*La Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope», en Manuel Criado del Val (ed.), *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 565-580; y véase Macarena Cuiñas, «Introducción» a Lope de Vega, *Rimas humanas y*

En *La Gatomaquia*, Lope retorna, aunque con ligeras diferencias, al modelo de *Viuda, casada y doncella*, basado en un triángulo amoroso compuesto por una dama, Zapaquilda, y dos galanes pretendientes, Marramaquiz y Micifuf, en el que la dama se halla en la tesitura de tener que elegir entre uno y otro; el galán desdeñado, Marramaquiz, pese a que principia una relación con una segunda dama, Micilda, no solo no se olvida de la primera, sino que, cuando se entera de que el padre de ella, Ferrato o Ferramoto, ha cerrado un acuerdo matrimonial con su rival, decide, furioso de celos cual Orlando, robar a la novia, “Elena de las gatas” (Lope, *La Gatomaquia*, VI, v. 41), con el ánimo de impedir el enlace, provocando un enfrentamiento entre las dos facciones gatunas, que desemboca en su muerte accidental y, tras la paz instaurada por la máxima autoridad, el dios Júpiter, a fin de que las ratas no acaparen el vacío dejado por los gatos, la celebración del connubio.

A decir verdad, todo es más complejo a causa de los vaivenes sentimentales de la caprichosa Zapaquilda, nueva Angélica la bella, y de los furibundos celos cruzados de los galanes, “dos gatos valientes” (I, v. 18), y las damas, en los que, naturalmente, se ven involucrados sus criados. De la fama de la donosura de Zapaquilda se enamora, en efecto, el gato romano Marramaquiz, cuyo amor, luego de hacerle el preceptivo galanteo, acepta. Pero la popularidad de ella es tal, que otros muchos arriban cabe su vera; entre los cuales, el indomable Micifuf, al que Zapaquilda, “con súbita mudanza” (I, v. 284), prefiere: “luego quiso, / ¡oh gata ingrata!, a Micifuf Narciso; / dando a Marramaquiz celos y enojos” (I, vv. 279-281). Pasa, entonces, una conversación entre la gata y su primer galán, en que ella le confirma su amor y la voluntad de ser su esposa:

Si tu amor dificulta
el que me debes, en tu agravio piensas
tan injustas ofensas,
que aunque es verdad que Micifuf me quiere
y dice a todos que por mí se muere,
yo te guardo la fe como tu esposa (I, vv. 379-384).

Mas, “quien ama fieras, ¿qué firmeza espera?” (II, v. 18); unos presentes que Garraf, criado de Micifuf, entrega en su nombre a Zapaquilda promueven que mude de pretendiente. A partir de ahí, las riñas de los gatos son constantes, incluso cuando Marramaquiz, certeramente aconsejado por

divinas del licenciado Tomé de Burquillos, ed. Macarena Cuiñas, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 11-82, en concreto pp. 50-59.

el sabio astrólogo Garfñanto, pone los ojos en Micilda. Y es que “quien dice que el amor no puede tanto / que nuestro entendimiento / no puede sujetarle, es imposible / que sepa qué es amor” (IV, vv. 1-4), y Marramaquiz, aunque ha remitido su cuidado a su nuevo amor, “el que tenía a Zapaquilda / era del alma verdadero efecto” (IV, vv. 195-196); de modo que, al enterarse por boca de Tomizas, de que, habiendo Micifuf pedido la mano de su enamorada a Ferramoto, acordado la dote y hechas las capitulaciones, “el día de la boda concertaron” (IV, v. 275), arde en cólera: “oh, cuánto Amor, de la razón desquicias / un noble caballero” (IV, vv. 317-318), y planea, “asombro del orbe, / que come vidas y amenazas sorbe” (V, vv. 283-284), su represalia: “a robar a la novia, dio dos cabezas” (V, v. 330). Dicho y hecho; como Hércules a Licas, como Paris a Elena, como Plutón a Proserpina, como Mandricardo a Doralice, rapta a la gata, “la más loca y atrevida”, porque “yo solo soy tu esposo, fementida” (V, vv. 337-338), y “la puso de su casa en una torre” (V, v. 390). La guerra de los gatos es total; Micifuf, acompañado de sus huestes y espoleado por un atribulado Ferrato, que culpa de la ignominia a la tardanza de la boda, pone cerco, como los griegos a Troya, a la casa de Marramaquiz. La honra le va ello (“¡mi esposa me han robado!, / ¡sin honra estoy!” [VI, vv. 317-318]), pues Marramaquiz, en semejante asedio, pretende, por medio de requiebros, “ya en prosa, ya en poesía” (VI, v. 118), derribar la firmeza de Zapaquilda. Es precisamente su desmejoramiento por la falta de sustento como consecuencia del sitio y de una pertinaz niebla que envía Júpiter, lo que provoca que Marramaquiz emprenda la hazaña heroica de burlar el cerco para ir en pos de alimento, al modo de Menandro y Leoncio en *La Numancia* cervantina, y perezca, fortuita y estúpidamente, en el intento, propiciando la victoria de su rival. “Para celebrar el casamiento / llamaron un autor de los famosos, / que estando todos en debido asiento, / en versos numerosos / con esta acción dispuso el argumento” (VII, vv. 401-405).

Caso sin par, en *La Gatomaquia* la constancia, la firmeza y la fidelidad del amor único y verdadero que caracteriza la esencia de la esposa de la boda estorbada, en especial en los dramas de honra villana, asienta en la robador; a ella le singulariza la mudanza.

III. UN APUNTE SOBRE LA BODA ESTORBADA EN CALDERÓN DE LA BARCA

La lección estética de *La prudente venganza*, que Lope había sondeado con carácter público en *Los Comendadores de Córdoba* y que, en la misma línea que en la novela, llevaría a las tablas en su *opera magna*, *El castigo sin venganza*, fue tomada en consideración por Calderón de la Barca, en coalescencia con otros textos coetáneos como *El celoso prudente* y *La venganza de Tamar* de Tirso

Molina o *De un castigo dos venganzas* de Pérez de Montalbán, para la elaboración de sus tres extraordinarias tragedias del honor⁴¹ o dramas de uxoricidio,⁴² en que un marido, impelido por la ley del honor, se ve en la coyuntura de tener que, solo por dudas, sospechas y conjeturas, asesinar despiadadamente a su esposa, que se había desposado con él sin amor y es inocente de adulterio, pese a la reaparición de un antiguo, genuino y único amor y a la egoísta presión a la que este la somete. A saber: *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*. De las cuales, las dos últimas constituyen sendas versiones del motivo de la boda estorbada.⁴³

A secreto agravio, secreta venganza fue representada en el Coliseo del Buen Retiro ante los reyes el 8 de junio de 1636. De 1635, quizás el año de su composición, data una copia manuscrita firmada por Diego Martínez de Mora, un amanuense que transcribió a la sazón otras piezas de Calderón. Se publicó en el seno de la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, que vio la luz en Madrid, por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello y bajo la supervisión de Pedro Calderón, hermano del dramaturgo, en 1637; volumen en el que también figura *El médico de su honra*, que data probablemente de 1629.⁴⁴ Sucede que doña Leonor de Mendoza y don Luis de Benavides, cuando estaban a punto de desposarse, se ven obligados a

⁴¹ Así las define Francisco Ruiz Ramón en el extraordinario estudio que las dedica en *Calderón, nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000, p. 45-91.

⁴² Así las designa Erik Coenen, en sintonía con la definición —*wife-murder plays*— habitual de la crítica angloamericana, en la «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. E. Coenen, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 11-82, en concreto pp. 15-37. Resulta llamativo que Coenen no cite, en este apartado de su estudio introductorio que dedica al género de las tres piezas, el trabajo fundamental de Ruiz Ramón.

⁴³ *El médico de su honra* no recrea el motivo por la sencilla razón de que entre doña Mencía y el infante don Enrique no hubo nunca voluntad marital; él desapareció un día del lugar y ella, obligada y sin amor, se desposó con don Gutierre, un matrimonio si no feliz, sí plenamente asentado en el inicio de la comedia. Así de crudo se lo comenta ella a Jacinta: «Nací en Sevilla y en ella / me vio Enrique, festejó / mis desdenes, celebró / mi nombre, ¡felicé estrella! / Fuese, y mi padre atropella / la libertad que hubo en mí. / La mano a Gutierre di; / volvió Enrique y, en rigor, / tuve amor y tengo honor. / Esto es cuanto sé de mí» (Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012, vv. 565-574).

⁴⁴ Véase Santiago Fernández Mosquera, «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Castro, 2007, pp. IX-LXXXVI; Don Cruickshank, *Calderón de la Barca*, trad. José Luis Gil Aristau, Madrid, Gredos, 2011, pp. 264-265 y 296-298; y Erik Coenen, «Esta edición», en Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, pp. 83-96.

separarse porque él tiene que partir para ir a guerrear a Flandes. Allí, le dan erróneamente por muerto al ser confundido con un caballero aragonés llamado don Juan de Benavides. Doña Leonor, tras llorar acerbamente su pérdida, se casa por poderes, sin amor e instigada por su familia, con un caballero portugués algo mayor que ella, don Lope de Almeida, quien, tras haberse ejercitado largamente en la milicia, parece querer sentar la cabeza con el matrimonio. Así le refiere doña Leonor su situación a Sirena, su criada, justo antes de encontrarse por primera vez con su flamante esposo, en la jornada en presente en que arranca la trama de la pieza:

¡Ay de mí,
 di, Sirena hermosa, di
 don Luis muerto y muerta yo!
 Pues si el cielo me forzó,
 me verás en esta calma
 sin gusto, sin ser, sin alma,
 muerta sí, casada no.
 Lo que yo una vez amé,
 lo que una vez aprendí,
 podré perderlo, ¡ay de mí,
 olvidarlo no podré.
 ¿Olvido donde hubo fe?
 Miente amor. ¿Cómo se hallara
 burlada verdad tan clara?
 Pues la que constante fuera,
 no olvidara si quisiera,
 no quisiera si olvidara.
 ¡Mira tú lo que sentí
 cuando su muerte escuché,
 pues forzada me casé,
 solo por vengarme en mí!
 Ya la voz última aquí
 se despida del dolor.
 Hasta las aras, amor,
 te acompañé; aquí te quedas,
 porque atreverte no puedas
 a las aras del honor (Calderón, *A secreto agravio...*, vv. 487-513)

Ese mismo día, apenas un momento antes de que se encuentren los esposos, reaparece don Luis disfrazado de mercader, sin que pueda deshacer el casamiento de su amada (“habéis / llegado en mala ocasión”; “si antes hubierais venido / pero habéis venido tarde” [vv.680-681 y 684-685]), pese a que se reconocen merced a un diamante que ella le había entregado a él en la

despedida. A partir de ahí, como en *La prudente venganza*, se produce el hostigamiento de don Luis a Leonor poniendo en jaque su probidad al tener que luchar contra la tentación, al hallarse en una aventura encrucijada entre la realidad y el deseo, el marido y el amante, el honor y el amor. Una persecución que los abocará a la muerte a manos de don Lope, quien de forma secreta, simulando dos accidentes, basado solo en atisbos y suposiciones —aunque ha pillado a don Luis dentro de su casa cuando se entrevistaba con Leonor, como Marcelo a Lisandro en la novela de Lope, y alcanza a vislumbrar que su decisión de enrolarse de nuevo en las campañas militares de su rey pueda ser aprovechada por su mujer y su supuesto amante—, pues nunca llegan a consumar el adulterio.

Aparte de la estrecha relación intratextual que guarda con *La prudente venganza*, el drama de Calderón remite, por algunas cuestiones de detalle, a la *novella* decameroniana de *messer* Torello, ya que el diamante que Leonor da y con el que reconoce a don Luis es similar al anillo que Adalieta entrega a Torello y que posibilita la anagnórisis durante la ceremonia de las segundas nupcias de ella —objeto identificativo que instauran en el motivo folclórico el relato de Cesáreo de Heisterbach y las baladas de *Hind Horn*—, así como también por el hecho de que den por muertos a Torello y a don Luis de Benavides en sendos conflictos bélicos, a causa del parecido onomástico con otros que efectivamente perecen en la contienda.

Consta que *El pintor de su deshonra* fue representada ante los reyes en palacio el 29 de septiembre de 1650. Pero hubo de ser escrita hacia 1646, precediendo como es habitual su conversión, con el mismo título, en un auto sacramental compuesto en 1647;⁴⁵ se publicó en la *Séptima parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, en Madrid, por Francisco Sanz, bajo la supervisión de Juan de Vera Tassis, en 1683. El argumento de la pieza es, por lo abultado, parejo al de *A secreto agravio, secreta venganza*. Serafina y don Álvaro, amándose en secreto, se habían dado clandestinamente palabra de esposos, prácticamente a la par que el padre de ella, don Pedro, llegaba a un acuerdo matrimonial con un pintor pariente suyo, don Juan Roca, hombre ya maduro que hasta ese momento se había mantenido alejado tanto de los placeres de Venus como de los de Himeneo, pero que, de “deudos persuadido” y de “amigos forzado” (Calderón, *El pintor de su deshonra*, p. 250), se había avenido a mudar de estado. Al poco tiempo de sellar el trato, don Álvaro es apremiado por su padre, don Luis, para que se traslade a España por una cuestión de negocios y pleitos. En la despedida la pareja conviene seguir manteniendo en secreto su relación hasta el regreso de él (“hasta la

⁴⁵ Véase Don Cruickshank, *Calderón de la Barca*, pp. 419-421.

vuelta ajustamos / callar”, le cuenta Serafina a Porcia [p. 268]). Mas durante el viaje la nave naufraga y a él se le da por muerto. El día propio en que se ejecutan los acuerdos matrimoniales, que es el que principia la tragedia, reaparece don Álvaro, quien, enterado de la situación, reprocha a Serafina su inconstancia, de la que ella se defiende arguyendo que “viuda de ti me he casado” (p. 272). Él, pese a todo, inicia, sin miramientos hacia ella, un pertinaz acoso erótico, que, aunque ella rechaza firmemente, pone en jaque su honorabilidad y en riesgo su matrimonio. Un día, durante el incendio de una quinta cerca de Barcelona, don Juan entrega a Serafina desmayada a don Álvaro, sin percatarse de quién es, mientras él retorna a intentar salvar a más gente de las llamas; ocasión que aprovecha vilmente don Álvaro para, raptándola, escaparse con ella en un barco a Nápoles. Tiempo después, don Juan los encuentra y, a pesar de que ella ha resistido estoicamente los embates de don Álvaro y su amor genuino por él, los asesina a quemarropa con un arma de fuego al sorprenderlos abrazados.

El pintor de su deshonra tiene, en primera instancia, una común relación con *Vinda, casada y doncella*, tanto por la situación conflictiva inicial, una pareja de amantes que se ha prometido en secreto a la vez que el padre ella le ha concertado matrimonio con un tercero, como por el hundimiento del barco en que viaja el prometido y la mala nueva de su falsa muerte. “En cambio, el hecho de que don Álvaro llegue después de la consumación del matrimonio, que insista en gozarla como adúltero, y que los dos mueran a manos del nuevo marido, todo esto refleja la influencia decisiva de *la prudente venganza*”;⁴⁶ si bien, el final de la novela de Lope, en la que sí se consuma el adulterio, es privado y secreto, mientras que el de *El pintor* no solo es público, sino que los padres de los asesinados sancionan, amparados en la ley del honor, el doble homicidio de don Juan.

IV. CONCLUSIÓN

El motivo de la boda estorbada constituye una magnífica demostración de la movilidad permanente de los *topoi* y de los textos, cultos y populares, que, influenciados en cadena unos a otros, los recrean a lo largo de la historia. Al mismo tiempo, permite comprobar cómo Lope los recoge de la tradición, los traslada a su esfera, su ideología, su cultura y sus pretensiones, y cómo los manipula. Lo más significativo, con todo, es que el de la boda estorbada no solo permea su producción literaria desde finales de su primera

⁴⁶ Donald McGrady, «Un cuento de las *Mil y una noches* en Boccaccio, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Lesage y otros», p. 476.

etapa dramática hasta el final de sus días, sino que delinea, en el desarrollo de su tratamiento de la comedia al desengaño de la parodia, pasando por la tragicomedia épica de honra villana y la tragedia privada de honor, su propia evolución como dramaturgo y escritor, los cambios que fue experimentando en su dilatada y fecunda trayectoria artística.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Antonucci, Fausta (2000), «Más sobre la segmentación de la obra teatral. El caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Anuario de Lope de Vega*, VI, pp. 19-37.
- Aristóteles (2011), *Poética*, ed. bilingüe de Paloma Ortiz García, Madrid, Dykinson.
- Armas, Frederick A. de (1985), «Lope de Vega's *La quinta de Florencia*: an example of iconic role-playing», *Hispanófila*, 84, pp. 31-42.
- Ayensa, Eusebi (2015), «*La vuelta del marido* y *La pastorcilla*: dos nuevos eslabones en la helenización del romancero sefardí», *Atalaya*. URL: <http://journals.openedition.org/atalaya/1669> [Consulta: 04/08/2018].
- Bandello, Matteo (1952), *Tutte le opere*, ed. Francesco Flora, 2 vols., Milán, Mondadori.
- (1689), *Historias trágicas y ejemplares sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Boaistuau y Francisco de Belleforest*, Salamanca, por Pedro Lasso, a costa de Juan de Millis.
- Berceo, Gonzalo de (1997), *Milagros de Nuestra Señora*, Estudio preliminar de Isabel Uría, ed. Fernando Baños, Barcelona, Crítica.
- Blázquez Rodrigo, Marcelo (1995), «*La Gatomaquia*» de *Lope de Vega*, Madrid, CSIC.
- Blecua, Alberto (2002), «*Peribáñez*: valor y sentido de la comedia villanesca», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 17, pp. 163-188.
- Boccaccio, Giovanni (2016), *Decameron*, ed. Amadeo Quondam, Maurizio Fiorilla y Giancarlo Alfano, Milán, BUR.
- Bruerton, Courtney (1950), «*La quinta de Florencia* fuente de *Peribáñez*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV, pp. 25-39.
- Calderón de la Barca, Pedro (2011), *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra.
- (2012), *El médico de su honra*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra.
- (1968), *El pintor de su deshonra*, en *Tragedias 2*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, pp. 247-395.
- Carbonero y Sol, León (1877), *Tratado teórico-práctico del matrimonio, de sus impedimentos y dispensas*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- Carrascón, Guillermo (2017a), «Bandello en el taller dramático de Lope», en Anna Bognolo, Florencio del Barrio, M.^a del Valle Ojeda, Donatella Pini y Andrea Zinato (eds.), *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Venecia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 441-452.

- (2017b), «Lope de Vega y las *Historias trágicas y ejemplares* de Matteo Bandello», *Archivio Novellistico Italiano*, 2, pp. 2-24.
- Carreño, Antonio (2011), «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, pp. 11-59.
- Casalduero, Joaquín (1943), «Fuenteovejuna», *Revista de Filología Hispánica*, V, pp. 21-44.
- Child, Francis James (1965), *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 vols., Nueva York, Dover Publications, INC.
- Coenen, Erik (2011), «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. E. Coenen, Madrid, Cátedra, pp. 11-82.
- Correa, Gustavo (1958), «El doble aspecto de la honra en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», XXVI, pp. 188-199.
- Cruikshank, Don W. (2011), *Calderón de la Barca*, trad. José Luis Gil Aristau, Madrid, Gredos.
- Cuiñas, Macarena (2008), «Introducción» a Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, ed. Macarena Cuiñas, Madrid, Cátedra, pp. 11-82.
- Díaz-Mas, Paloma (2017), «El impresor Martín Nucio, el *Cancionero de romances* de 1550 y los lectores españoles de Amberes», en *Cancionero de romances de 1550*, ed. facsimilar coord. por José L. Labrador, México, Frente de Afirmación Hispanista, pp. 13-56.
- Dixon, Victor (1966), «The Symbolism of *Peribáñez*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII, pp. 11-24.
- Feit, Ronna S. y Donald McGrady (2008), «Introducción» a Lope de Vega, *La viuda, casada y doncella*, en E. Di Pastena (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, ed. R. S. Feit y D. McGrady, 3 vols., Lérida, Prolope / UAB / Milenio, III, pp. 1109-1240.
- Fernández, Jaime (1985), «El honor según la contraposición “noble-villano” en el teatro de Lope de Vega», *Bulletin of the Faculty of Foreign Languages and Studies*, XIX, pp. 143-172.
- Fernández Mosquera, Santiago (2007), «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Castro, pp. IX-LXXXVI.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2016), «¿Escribió Lope guiones métricos? Métrica y segmentación dramática en *Viuda, casada y doncella*», *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, pp. 38-68.
- (2018), «¿Boccaccio, Girelli y Firenzuola en una sola comedia? Lope de Vega y la reescritura de *novelle*», *Boletín de la Real Academia española*, XCVIII, CCCXVII, pp. 113-137.
- Ferrer Valls, Teresa (1996), «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado*», en José Berbel, Heraclio Castejón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XII-XIII Jornadas del teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 49-63.
- (2013), «Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATACON», *Teatro de palabras*, 7, pp. 173-192.
- Galmés de Fuentes, Álvaro y Diego Catalán-Menéndez Pidal (1953-1954), «El tema de la boda estorbada: proceso de tradicionalización de un romance juglaresco», *Vox Romanica*, 13, pp. 66-98.

- Güntert, Georges (2012), *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre literatura del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Heisterbach, Cesáreo de (1998), *Diálogo de milagros*, Presentación de Jaime Ferreiro, ed. y trad. Zacarías Pietro Hernández, 2 vols., Zamora, Monte Casino.
- Ioppoli, Eleonora (2015), «Introducción» a Lope de Vega *El Amor enamorado*, en *La Vega del Parnaso*, Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado (dirs.), ed. E. Ioppoli, 3 vols., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, III, pp. 43-59.
- Iriso, Silvia (1997), «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega*, III, pp. 99-144.
- Jouanna, Jacques (2007), *Sophocle*, París, Fayard.
- «King Horn». *A Middle-English Romance* (1901), ed. Joseph Hall, Oxford, Clarendon Press.
- La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez* (2015), ed. Juan Ramón Muñoz Sánchez, 2 vols., Málaga, Universidad de Málaga (*Anejos de Analecta Malacitana*, 99).
- Lane Fox, Robin (2007), *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma*, trad. Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda-Gascón, Barcelona, Crítica.
- Las mil y una noches* (2007), trad. Juan Vernet, 2 vols., Barcelona, Planeta.
- Lasso de la Vega, José (2003), *Sófocles*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- Leighton, Charles H (1956), «La fuente de *La quinta de Florencia*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 1-12.
- Les cent nouvelles nouvelles* (1977), ed. Pierre Champion, Ginebra, Slatkine Reprints.
- Lesky, Albin (1966), *La tragedia griega*, Pról. José Alsina, trad. Juan Godó, Barcelona, Labor.
- Levi, Enzo (1917), «I miracoli della Vergine nelle letterature medievali», «Introducción» a *Il libro dei cinquanta Miracoli della Vergine*, Bolonia, Romagnoli-Dall'Acqua, pp. XI-CVII.
- Lida de Malkiel, M.^a Rosa (1983), *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós.
- Loraux, Nicole (1989), *Maneras trágicas de matar a una mujer*, trad. Ramón Buenaventura, Madrid, Visor.
- McGrady, Donald (2003), «Un cuento de las *Mil y una noches* en Boccaccio, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Lesage y otros», *Bulletin Hispanique*, 105, pp. 465-481.
- Menéndez Pidal, Ramón (1969), *Romancero tradicional*, III. *Romances de tema odiseico*, ed. Diego Catalán *et al.*, Madrid, Gredos.
- Morros, Bienvenido (1998), «Introducción» a Lope de Vega, *La quinta de Florencia*, en en Silvia Iriso (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, ed. Bienvenido Morros, 3 vols., Lérida, Prolope / UAB / Milenio, III, pp. 1561-1581.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2011), «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope de Vega y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII, pp. 85-106.
- (2013a), «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope de Vega y los *novellieri*, un estado de la cuestión” (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, 116-149.

- (2013b), «“Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias”»: De Boccaccio a Lope de Vega», en Isabel Colón Calderón y David González Ramírez (coords.), *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de *Analecta Malacitana*, XCV), pp. 163-186.
- (2015), «La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el *Decamerón* de Lope», en Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti (coords.), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentale*, Turín, Accademia University Press, pp. 539-555.
- (2018a), «Amor y matrimonio en la obra de Cervantes», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 14, pp. 139-151.
- (2018b), «La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez», en *Estudios de literatura del Siglo de Oro*, Turín, Universidad de Turín (Anejos de *Artifara*, 2), pp. 33-66.
- Oleza, Joan (2012), *L'architettura dei generi nella «comedia nueva» di Lope de Vega*, pról. de Marco Presotto, Rímìni, Panozzo.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (1981), «*La Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope», en Manuel Criado del Val (ed.), *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, pp. 565-580.
- Prieto Hernández, Zacarías (1998), «Introducción» a Cesáreo de Heisterbach, *Diálogo de milagros*, Presentación de Jaime Ferreiro, ed. y trad. Zacarías Pietro Hernández, 2 vols., Zamora, Monte Casino, I, pp. 3-52.
- Propp, Vladimir, *Las raíces folclóricas del cuento*, trad. Jesús Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1998⁶ (1974).
- Redondo, Agustín (2003), «Teatralidad, trayectoria narrativa y recorrido ideológico en una novela de Lope de Vega, *La prudente venganza*», *Crítica*, 87-88-89, pp. 733-744.
- Reinhardt, Karl (2010), *Sófocles*, Pról. C. García Gual, trad. L. Gil, Madrid, Gredos.
- Ricapito, Joseph V. (1997), «La narratividad del romance de *El Conde Dirlos*», *Scriptura*, 13, pp. 43-58.
- Romancero* (1994), Estudio preliminar de Samuel G. Armistead, ed. Paloma Díaz-Mas, Barcelona, Crítica.
- Romancero castellano* [«*Cancionero de romances*», *Amberes, 1550*] (2004), ed. Carlos Clavería, Madrid, Biblioteca Castro.
- Romanos, Melchora (1982-1984), «La tripartición formalizada de la comedia de Lope de Vega en la estructura dramática de Peribáñez y el comendador de Ocaña», *Filología*, XIX, pp. 77-111.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Calderón, nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia: 2000.
- Salomon, Noël (1985), *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. Beatriz Chenot, Madrid, Castalia.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2018), *Lope de Vega. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra.
- Schönbach, Anton E. (1902, 1908, 1909), *Studien zur Erzählliteratur des Mittelalters*, 4. Teil: *Über Caesarius von Heisterbach*, I, Viena, 1902 (Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 144, 9), pp. 1-93; II, Viena, 1908 (Sitzungsberichte..., 159, 4), pp. 1-53; III, Viena, 1909 (Sitzungsberichte..., 163, 1), pp. 1-90.

- Segal, Charles (2013), *El mundo trágico de Sófocles*, trad. A. Santos Mosquera, Madrid, Gredos.
- Sófocles (1999), *Las Traquinias*, en *Tragedias*, ed. M. Fernández-Galiano, Barcelona, Planeta, pp.423-475.
- Spitzer, Leo (1955), «A Central Theme and its Structural Equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*», *Hispanic Review*, XXIII, pp. 274-292.
- Tejada y Ramiro, Juan (1859), *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América. IV: Concilio de Trento*, ed. bilingüe anotada y comentada, Madrid, s. l.
- Thompson, Stith (1955-1958), *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Indiana, Bloomington, Indiana.
- Usunáriz, Jesús María (2005), «El matrimonio como ejercicio de libertad en la España del Siglo de Oro», en Ignacio Arellano y Jesús María Usunáriz (eds.), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, pp. 167-186.
- Varey, John E. (1987), *Cosmovisión y escenografía en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- Vega y Carpio, Lope de (2015), *El Amor enamorado*, en *La Vega del Parnaso*, Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado (dirs.), ed. Eleonora Ioppoli, 3 vols., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, III, pp. 41-180.
- (2013), *Fuente Ovejuna*, en José Enrique Laplana (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, ed. Maria Grazia Profeti, 2 vols., Madrid, Gredos, II, pp. 829-961.
- (2008a), *La Gatomaquia*, en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, ed. Macarena Cuiñas, Madrid, Cátedra, pp. 441-560.
- (1997), *El mejor alcalde, el rey*, ed. Frank P. Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra.
- (2002), *Peribáñez y el Comendado de Ocaña*, en Luigi Giuliani y Ramón Valdés (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, ed. Alberto Blecuá y Gerardo Salvador, 3 vols., Lérida, Prolope / UAB / Milenio, I, pp. 413-544.
- (2011), *La prudente venganza*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, pp. 233-284.
- (1998), *La quinta de Florencia*, en Silvia Iriso (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, ed. Bienvenido Morros, 3 vols., Lérida, Prolope / UAB / Milenio, III, pp. 1559-1691.
- (2008), *Vinda, casada y doncella*, en E. di Pastena (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, ed. Ronna S. Feit y Donald McGrady, 3 vols., Lérida, Prolope / UAB / Milenio, III, pp. 1097-1240.
- Wilson, Edward M. (1962), «Imágenes y estructura en *Peribáñez*», en José Francisco Gatti (ed.), *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 50-90.