

EN TORNO AL ROMANCE DE «LA BELLA MAL MARIDADA»

El tema elegido para este trabajo supone un acercamiento a la lírica española medieval de tan peculiares características, entre las que destacamos su movimiento pendular entre lo popular y lo culto y su anonimia, que cela el origen de su canto.

Dichos caracteres se dan en la mayor parte de los romances y cantares tradicionales, entre los que se destacan composiciones de real mérito literario, junto a otras de gran popularidad y discutible valor artístico.

En este último grupo ha llamado nuestra curiosidad el romance de «La bella mal maridada», escrito posiblemente a mediados del siglo xv. Gozó del favor de los artistas de esa centuria, de los del Renacimiento y Barroco.

Nos ha guiado en la investigación del poema, el recuerdo de unas palabras acuciantes de José Montesinos, vertidas a propósito del estudio del romancero:

«Queda aún por ver lo más importante: la índole estética de esta poesía, las razones de su difusión, las contaminaciones que sufre, su supervivencia en el folklore actual—nos darían una nueva claridad sobre puntos esencialísimos de la literatura española y una más precisa conceptualización de ese «populismo», tan escurridizo y huidizo, que la crítica de hoy propende a eludir, en vez de proyectar sobre él más vivas luces.»

Contribuir mínimamente a ese programa, averiguando algunas de las causas de la popularidad del romance mencionado,

dando cuenta sumaria de las observaciones críticas que se han dado sobre sus distintas versiones, estudiando el romance en relación con otros poemas de tema similar, adentrándonos en el análisis de las versiones conocidas, son los propósitos que animan este trabajo.

No está terminada la labor crítica en un campo tan vasto y rico en sugerencias como el de la canción tradicional y el romancero, en sus asuntos más universales. Creemos que el romance que estudiamos señala la expresión hispánica de un tema de más vastas proyecciones: el de la mal casada, comunalmente cantado en la poesía románica.

En este campo hemos señalado algunos pasos que la canción de mal casada recorre en la península ibérica hasta encontrar acogida en el romancero, contribuyendo a infiltrar en él un tono melancólico y novelesco, de segura repercusión colectiva. Lo prueban las numerosas glosas de que fue objeto el romance que nos ocupa. No es nuestro propósito actual el estudio de esas glosas, tarea que queda pendiente si queremos contribuir a un mejor conocimiento de las preferencias temáticas de los autores de los siglos de oro.

OBSERVACIONES CRÍTICAS VERTIDAS A PROPÓSITO DEL ROMANCE DE «LA BELLA MAL MARIDADA»

a) *Principales versiones del romance.*

El texto más conocido del romance es la versión ofrecida por Agustín Durán en su «Romancero general», bajo el número 1.459 (1). Durán lo extrajo de un cancionero de romances recolectado por Lorenzo de Sepúlveda, publicado en Amberes en 1551 (2). El romance aparece recogido bastante tarde, según

(1) DURÁN, Agustín: *Romancero General* o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don... Madrid, Rivadeneyra, 1851. T. II, p. 451.

(2) SEPÚLVEDA, Lorenzo de: *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*. Amberes, 1551.

la opinión de Carolina Michaëlis (3) y «corregido por la glosa que de él hizo Quesada y se publicó en un pliego suelto» (4).

Nos interesa apuntar que el sevillano Lorenzo de Sepúlveda reunió en su colección de romances, junto a los de tema histórico y noticiosos, canciones para cantar más breves.

Sobre la colección de Sepúlveda dice Menéndez Pidal: «Son 149 composiciones 'en metro castellano y en tono de romances viejos que es lo que agora se usa'. El propósito, dice el autor, es doble: dar lectura a los que no tienen dinero para comprar el grueso volumen de Alfonso el Sabio, y servir a 'los que cantarlos quisieren en lugar de otros muchos que yo he visto impresos, harto mentirosos y de muy poco fruto'» (5).

Sepúlveda presentaba al público de entonces los romances históricos que cumplían con el propósito de «entretener enseñando» y podían servir, a la vez, de seguro antídoto para los relatos 'harto mentirosos y de muy poco fruto', fórmula con que se aludía entonces a las novelas de caballerías (6). Así se difundían en el pueblo los temas históricos de resonancias épicas, al mismo tiempo que los musicales de contenido lírico.

A ese gusto colectivo por 'el tono del romancero viejo', destacado por el colector, y al poder evocativo de la música, debió con seguridad el romance de «La bella mal maridada» su difusión inmediata. La acogieron entre sus páginas los diversos cancioneros, en especial los musicales, y en una forma poética nueva—la glosa—, utilizada preferentemente para tratar temas amorosos. Glosaron el romance los poetas y músicos y los músicos-poetas, entre estos últimos: Gabriel, Valderrábano, Narváez y Vázquez (7).

El «Cancionero Musical de los siglos xv y xvi» recoge una

(3) MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina: *Romances velhos em Portugal*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, p. 165.

(4) DURÁN, A.: *Obra cit.* T. II, p. 450.

(5) MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero hispánico*. Madrid, Espasa Calpe, 1953. T. II, p. 111.

(6) BELL, Aubrey: *Castilian Literature*. Oxford, University Press, 1938, p. 103.

(7) JANNER, Hans: *La glosa española*. Estudio histórico de su métrica y de sus temas. En R. F. E. Tomo XXVII, 1943, pp. 181-232. Y el estudio de Margit FRENK ALATORRE: *Glosas de tipo popular de la antigua lírica* en N. R. F. H. Tomo XII, n. 3-4, pp. 301-304.

glosa del romance que pertenece al músico y poeta Gabriel Mena, cantor de la Real Capilla de Fernando el Católico y poeta que figuraba en el Cancionero General de 1511 y en el de Nájera, Zaragoza 1554 (8). La citada glosa figura en el Cancionero musical bajo el número 158, y a propósito de ella ofrece un largo comentario Francisco Asenjo Barbieri, el primero que estudió dicho cancionero.

Sobre el romance de «La bella mal maridada», dice Asenjo Barbieri: «Éste lo incluye Durán en su «Romancero General», diciendo que lo ha sacado de la glosa que hizo Quesada; pero yo lo he comprobado con dicha glosa, impresa en un pliego suelto de letra gótica, que se halla en la Biblioteca que fue de Campo Alange, y he visto que Durán no ha sido rigurosamente fiel en su copia, y que a ésta ha añadido muchos versos tomados de la continuación de Sepúlveda» (9). Enseguida Asenjo Barbieri nos ofrece la que él considera versión más fiel del antiguo romance.

A las dos versiones hasta ahora aludidas—Durán, Barbieri—, se agrega la que nos trae el «Cancionero» de Juan de Molina, publicado en Salamanca en 1527. Ha sido editado por Antonio Rodríguez Moñino, precedido de un prólogo de Eugenio Asensio (10). Éste, con su habitual pericia, estudia el contenido del cancionero destacando sus composiciones más valiosas. Nos enseña cómo «nuestra caza de lo popular y callejero se justifica por la rareza y encanto de sus restos. En este terreno ofrece vivo interés nuestro modesto Cancionero: nos ha guardado... el romance de «La bella mal maridada» en una versión más antigua, por la fecha de impresión si no por la de composición,

(8) *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Transcrito y comentado por FRANCISCO ASENJO BARBIERI. Madrid, 1890. Nueva edición del Cancionero hecha por HIGINIO ANGLÉS: *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. Barcelona, 1947.

(9) ASENJO BARBIERI, Francisco: Comentario a la composición número 158, del *Cancionero Musical*. Cf. RODRÍGUEZ MOÑINO, A.: *Los pliegos poéticos de la colección Campo de Alanje en la Biblioteca Nacional de Madrid (siglo XVI)* en *Romance Philology*, XVII (1963), pp. 373-380.

(10) MOLINA, Juan de: *Cancionero de...* Salamanca, 1527. Por primera vez reimpresso del ejemplar único de Milán. Con un prólogo de Eugenio Asensio. Valencia, Castalia, 1952.

que la glosa de Quesada, de la que Durán y Barbieri han extraído el texto divulgado» (11).

Tres son las versiones que conocemos del poema.

b) *Antecedentes inmediatos del poema.*

El anonimato en que se mueve nuestro romance, como en tantos otros casos, ha movido a los investigadores a buscar sus posibles fuentes. En ese sentido, Gallardo señaló unas coplas de un cancionero anónimo con letra del siglo xv, que comienzan: «Soy garridilla e pierdo sazón / por mal maridada...», como probables inspiradoras del romance. Señaló, además, que el Cancionero perteneció al célebre Nicolás d'Herberay, sieur des Essarts (12).

En la edición que de dicho Cancionero hizo Charles Aubrun, las coplillas aparecen bajo el número IX y constituyen un típico ejemplo de canción de mal casada (13). En ellas, una joven y hermosa muchacha se queja de las desatenciones y castigos que recibe de su marido, se mencionan con desprecio a suegra y cuñada, y veladamente se alude a los probables amigos de la muchacha y a los bienes que su trato le traería consigo. Con todo, la mal casada no es infiel.

En cuanto a su estructura, el monólogo de la «garridilla mal maridada» es la forma más popular de las canciones de mal casada. Su sabor primitivo se acentúa por la enumeración de los bienes materiales que echa de menos la muchacha y que tanto la acercan a las serranas: «camisa ni panyos», «pelote», «mantillo y brial». Son característicos también en el estilo popular el uso frecuente de repeticiones de contenido sinonímico: «ni quiere que quiera, / ni quiere querer; ni quiere que vea / ni quiere veer.» También son comunes las oposiciones: «biuiendo

(11) ASENSIO, Eugenio: Prólogo al *Cancionero* de Juan de Molina, edic. cit., p. XIX y ss.

(12) GALLARDO, Bartolomé José: *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, Rivadeneira, 1863, t. I, p. 455.

(13) *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts. (XVe. siècle)*, édition précédé d'une étude historique par Charles V. Aubrun, Bibliothèque de L'École des Hautes Études Hispaniques, Fascicule XXV. Bordeaux, 1951, p. 41.

soy muerta; quando el s'aduerme / que este desuelada; noche / de día.»

Pedro Henriquez Ureña la considera anónima y de sabor popular; en el Cancionero de Herberay—dice—«aparece por primera vez esta deliciosa canción de la Bella mal maridada, paralela a la octosilábica sobre igual tema. La he encontrado luego en un cancionero manuscrito, de hacia 1600, de la Biblioteca Nacional de Madrid (núm. 5.593):

Soy garridilla
y biuo penada
por ser mal casada.

La del Cancionero Herberay continúa en coplas de arte mayor, cuya forma estrófica es de zéjel, pero el copista cortó en dos cada verso:

Ha que soy suya bien cinco o seys años,
que nunca dél huue camisa ni panyos... (14).

La composición, posiblemente cantada, tuvo indudable popularidad, como lo prueba el haber sido objeto de glosas. La encontramos mencionada también en un cartapacio salmantino del siglo XVI:

Cartapacio de Pedro de Lemos, vecino de Toro. Mediados del siglo XVI.

f 26r. Villancico. «Soy garridica», glosa que empieza «Soy y fuy garrida» (15).

c) *El romance de «La bella mal maridada» en el ámbito gallego-portugués.*

El intenso intercambio cultural, social y político entre los reinos de Castilla y Portugal, durante los siglos XV y XVI, posi-

(14) HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *Estudios de versificación española*. Buenos Aires. Imprenta de la Universidad, 1961, pp. 70-71.

(15) *Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI*. Publicados por Ramón MENÉNDEZ PIDAL. Boletín de la Real Academia Española. Tomo I, p. 914.

bilitó el conocimiento de la lírica castellana por los poetas gallego-portugueses, quienes conocieron y trataron con deleite los temas del romancero. Estos poetas—muchos bilingües, como lo fueron los poetas castellanos del Cancionero de Baena—tenían como modelo la poesía de Castilla.

La publicación del «Cançioneiro Geral» ordenado por García de Resende, en Lisboa 1516, aparece signada por el deseo de imitar las formas castellanas de la poesía cortesana, en la época en que Galicia y Portugal habían cedido su sede poética (16).

García de Resende realizó embajadas de carácter político ante las cortes aragonesas y castellanas, lo que le permitió el conocimiento vivo de los movimientos poéticos de entonces, de las costumbres, de los festejos populares y del valor del ejercicio cortesano al modo de las llamadas «Cortes de amor». Así aparece el cancionero portugués por él recopilado como:

«Inspirado indubitavelmente no «Canc. Geral» do espanhol Hernando del Castillo, impresso em 1511, em Valencia, ele é dum valor incalculável não tanto pelas poesias em si, como principalmente pela fonte abundante de conhecimentos que fornece sobre a sociedade portuguesa do século xv. Figuram na coleção de Resende trovas de 286 poetas muitos dos quais escreveram em espanhol. Resende reuniu essas trovas sem sistema, nem planç determinado...» (17).

La compilación comienza con uno de esos juegos conceptuales tan del gusto de los poetas cortesanos de entonces, un proceso cortesano donde se plantea el debate entre el 'Cuidar' y el 'Suspirar'. En estos «híbridos medievales de intelecto y fantasía», como los denomina Rafael Lapesa (18), se analizaban los temas acuciantes del tiempo, la muerte, la salvación, la fortuna, la interioridad de los procesos amorosos. En este proceso se interrogan los poetas:

(16) *Cançioneiro Geral* de GARCÍA DE RESENDE. La edición princeps, na oficina de Hermã de Câpos, 1516.

(17) MENDES DOS REMÉDIOS: *Historia da Literatura portuguesa*. Coimbra, Atlântida, 1930, p. 90. Cf. Antonio José SARAIVA y Oscar LOPES: *Historia da Literatura Portuguesa*. Porto Editora, p. 127 y ss.

(18) LAPESA, Rafael: *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid, Revista de Occidente, 1948, p. 14.

Vos, Senhor Nuno Pereira,
 Por quem hys assy cuydando?
 —Por quem vós hys sospirando,
 Senhor Jorge da Silveyra?

El objeto de tales preocupaciones era una beldad portuguesa llamada Leonor da Silva, mal casada con un «fidalgote ridículo, de maneiras rudes», según el sentir de sus ensalzadores los poetas de Santarem. Veamos la historia:

«Nuno Pereira, era servidor de D^a. Leonor da Silva, menina do paço, muito cortejada, no reinado do João II, também por alguns catelhanos. Esses amores originaram em 1483 no paço de Santarem o decanta do processo do Cuidar contra o Suspirar... Nele diversos trovadores, na maioria casados, disseram prolixas sensaborias. Empregando promiscuos os dois idiomas, louvam-se de preferencia em Macias, Rodríguez del Padrón o Juan de Mena, tomando uns o partido de Nuno, campeão de Cuidar, outros o de seu amigo e competidor Jorge da Silveira que defendía o Suspirar» (19).

Como podemos apreciar la malaventuranza de la hermosa portuguesa fue el pretexto lírico que necesitaban los poetas cortesanos para ejercitarse en un tema de hondas raíces en la lírica románica: el de la mal casada, que tiene como contrafigura obligada de su danza un marido fuera de su condición.

Para ello los poetas portugueses seguían las vías formales de los castellanos más próximos a su sensibilidad: Macías, poeta bilingüe, Rodríguez del Padrón y Juan de Mena. Para tratar el tema tomaron, como base de sus glosas y alusiones, los primeros versos del romance castellano: «La bella mal maridada / de las más lindas que vi...», que según Carolina Michaëlis eran «proverbiais já a principios do século [xvi], pelo menos em Portugal» (20).

Si como la citada investigadora cree, el casamiento de doña Leonor puede fecharse hacia 1483, las canciones que le de-

(19) MICHAËLIS, C.: Obra cit., p. 127.

(20) Ibid. Cf. FRENK ALATORRE, Margit: *Refranes cantados y Cantares proverbializados*, en N. R. F. H. Año XV, n. 1-2, pp. 155-168.

dicaron con el mote de «mal maridada» habrán sido escritas poco después. Puede afirmarse con ella, hasta tanto se demuestre lo contrario, que «os testemunhos mais antigos que comprovam a existencia do romance acham-se no Cancioneiro de Resende e procedem do fin do seculo xv» (21).

Diremos finalmente, que el romance gozó de gran popularidad entre los poetas de lengua portuguesa, fue glosado en diversas oportunidades por Gil Vicente, Sá de Miranda y Jorge de Montemayor.

d) *Interrogantes planteados alrededor del romance.*

La crítica literaria, en su afán de análisis y aportaciones, llega a veces a proponernos teorías equívocas o discutibles. Tales nos parecen algunas interrogaciones planteadas a propósito de «La bella mal maridada», daremos cuenta de dos de ellas.

La primera surge del comentario de Asenjo Barbieri en torno al romance, a propósito de la glosa de Gabriel, el músico. Dice el crítico:

«Indico antes la duda de si esta composición fue en su origen villancico o romance, porque en una y otra forma se encuentra, si bien como romance siempre se halla embebido en una glosa, y nunca he logrado verlo en la forma primitiva de tal romance: además es muy de notar que los cuatro primeros versos de él constituyen una copla, en la cual son consonantes el tercero con el primero y el cuarto con el segundo, siguiendo después la composición en la ordinaria forma de romance, es decir, libres los versos primero y tercero, y asonantes o consonantes el segundo y el cuarto de cada copla; irregularidad que induce a sospechar que tal vez la primitiva composición fue villancico de cuatro versos, y que sobre éstos se hizo el romance» (22).

La duda planteada por Asenjo Barbieri va a ser recogida largamente por la crítica. Menéndez Pelayo, por ejemplo, al hacerse eco de esas consideraciones señala, primero, que el pri-

(21) MICHAËLIS, C.: *Poesías de Sá de Miranda*. Halle, 1886, p. 50.

(22) ASENJO BARBIERI, F.: Comentario cit.

mitivo texto del celebrado romance no se conoce todavía y agrega, teniendo en cuenta la versión de Durán:

«Tal como le tenemos, los dos primeros versos ofrecen aconsonantados, así los hemistiquios pares como los impares, viniendo a formar una copla de cuatro versos... De aquí han deducido algunos, entre ellos Barbieri, que el romance es una especie de trova o desarrollo de la copla que suponen anterior o aislada, y que realmente aparece así, aunque con ligeras variantes, en dos libros de música de vihuela, el «Delphin» de Luis de Narváez (1538), y la «Silva de Sirenas» de Enríquez de Valderrábano (1547)... Pero la consonancia de los hemistiquios pares pudo ser capricho de Quesada o de algún otro glosador, y de todos modos, no debe de ser la forma primitiva de estos versos, puesto que en casi todas las glosas que de ellos se han hecho, dicen de esta suerte, como legítimo principio de romance:

La bella mal maridada — de las más lindas que vi;
Si habéis de tomar amores, — vida, no dejéis a mí. (23).

Carolina Michaëlis, que también se ha ocupado del problema, coincide con el crítico santanderino en considerar a la composición como romance, atribuyendo el equívoco de llamarle villancico a los músicos que la glosaron. Dice:

«Mas como (por um dessor descuidos de poetas semi-populares, de que não faltam exemplos) os quatro hemistiquios iniciais formassem uma quadra (abab) com as consonancias perfeitas ada-i, esta desprendeuse do conjunto, divulgouse avulsa (e provocou a variante «miembresete quan amada») enquanto pelo outro lado, retocadores escrupulosos anularam o que era excesso de rima no principio de um cantar narrativo, e introduziram a lição, a que dei lugar de preferencia. Em vista disso, não admira que a poesia fosse tratada ora como 'cancion antiga' ou como 'copla' a que faziam voltas os que só olhavam para os primeiros octonarios, ora como 'cantar', ou como 'romance' pelos entendidos... Os compositores musicais deram-lhe

(23) MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Antología de poetas líricos castellanos*. Edit. Nac. de las Obras completas. Santander, Aldus, MCMLV. Tomo VII, p. 386.

o título de Villancico, injustificadamente, isto é sem observarem as regras da Poética» (24).

Podemos apreciar con claridad a través de las notas críticas apuntadas las confusiones a que dio origen la designación métrica y rítmica de «La bella mal maridada».

Si consideramos que la composición fue escrita, según todos los indicios, a mediados del siglo xv, en una época en que los poetas castellanos buscaban sus modelos en los cantares tradicionales heredados y recibían la influencia de la poesía culta de Provenza, directa o indirectamente; si pensamos en esa etapa difícil de la poesía de Castilla, de afirmación de nuevas formas, de vacilación entre las fórmulas propuestas por la poesía cantada y escrita, de tanteo, de búsqueda, tal vez nos explicaremos mejor las causas que llevaron a los poetas y músicos del tiempo a designar a «La bella mal maridada» indistintamente como villancico, romance o canción.

Por otra parte, conviene recordar aquí que villancicos y romances se presentaban en los cancioneros con formas muy semejantes.

Los romances afirmaban la boga del octosílabo, redescubierto por los poetas del Cancionero de Baena y muy usado a partir de la segunda mitad del siglo xv. Por su parte los villancicos solían componerse en versos de ocho sílabas. Ambos solían tratar temas de asunto amoroso o devoto y los poetas manejaban en ellos tanto los conceptos cortesanos, como los temas populares. De los romances del siglo xv nos dice Tomás Navarro Tomás que: «entre los compuestos al fin de este período es rasgo corriente de influencia culta la sustitución de la asonancia tradicional de los versos pares por la rima uniformemente consonante de esos mismos versos... En la disposición de los versos continuó apareciendo como unidad métrica y semántica la pareja de octosílabos, aunque con frecuencia tales unidades se sumaran en cuartetos» (25). Y de los villancicos de entonces afirma: «Desde el Canc. de Baena al de Palacio, la primera parte, tema o estribi-

(24) MICHAÉLIS, C.: *Romances velhos em Portugal*. Edic. cit., p. 165.

(25) NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española*. Syracuse—New York. Syracuse University Press, 1956, p. 154.

llo del villancico, consta en general de cuatro versos en orden de redondilla abba, rara vez abab... El villancico se componía en metro de ocho o seis sílabas» (26).

Si aplicamos las características señaladas para romances y villancicos a los primeros versos de nuestro texto, veremos cómo se daban en ellos, por una parte, las características rítmicas de los romances cultos—sustitución de la asonancia tradicional de los versos pares, por la rima uniformemente consonante de esos versos:

La bella mal maridada — de las lindas que yo vi
véote triste enojada — la verdad dila tu a mí—

y, por otra, podía verse en ellos la forma de un villancico de versos octosílabos, cuya primera parte fuese una redondilla abab:

La bella mal maridada
de las lindas que yo vi
véote triste enojada
la verdad dila tu a mí.

La confusión se acentuaba por el asunto amoroso de la composición y por su tono popular.

La crítica contemporánea, en general, lo considera romance. Milá y Fontanals lo cita entre los romances caballerescos sueltos y novelescos, semejante a otros romances «de tono lastimero y de asonante en i, como el de asunto análogo «Levantose la casada una mañana al jardín». D. n. 1.461 (27).

El segundo interrogante con que hemos tropezado en nuestro itinerario podría formularse en los siguientes términos: ¿se basa el romace en un hecho real?

Esta cuestión se abre a nuestro entender, desde la afirmación hecha por Asenjo Barbieri en el citado comentario, cuando dice:

(26) Ibid., pp. 151-153-154.

(27) MILÁ Y FONTANALS, Manuel: *De la poesía heroico-popular castellana*. Barcelona, 1874, p. 393.

«Según parece, «La bella mal maridada» no es en absoluto una creación poética, sino que está fundada en una mujer joven que vivía a fines del siglo xv o principios del xvi. En un obscenísimo poema impreso en el «Cancionero de obras de burlas provocantes a risa», hay una copla que se refiere al asunto, y al pie de ella hay un comentario en prosa que entre otras cosas dice lo siguiente:

«*La Mal Maridada*: se dice por una señora llamada Peralta, de pequeña edad y hentil dispusición; la cual por sus pecados, caso con hombre tan feble, viejo y de mala complission, que ella tiene harta de mala ventura» (28).

Esta opinión ha sido rechazada, entre otros, por Menéndez Pelayo, quien nos alertaba diciendo que dada la popularidad del romance, «es probable que el mote de la señora se originase del romance, y no al revés» (29).

Nos enfrentaríamos a un caso semejante al mencionado en Portugal, donde doña Leonor de Silva era apodada como sabemos de «donzela mal maridada». El mote se hizo proverbial para aplicarlo a las mal casadas de España y Portugal, pero, lo que es más curioso todavía, se aplicó—por extensión—a los mal casados. Así por ejemplo, en tiempos del rey Carlos V, a un personaje de la corte, «don Pedro de Mendoza, conde de Monteagudo, que después fue llamado el bello mal maridado, porque tuvo concordia con su mujer (este conde parescía perro ahorcado o borceguí viejo de escudero pobre)» (30).

Las referencias al romance de «La bella mal maridada» en formas de apelativos, motes, dichos y glosas se multiplican en los textos literarios atestiguando la difusión y popularidad que alcanzó. Su éxito se debió en parte a que acertó a poetizar un tema tradicional, el de la mal casada, que «ejercitó el malicioso ingenio de muchos», al decir de Milá (31).

(28) ASENJO BARBIERI, F.: Coment. cit.

(29) MENÉNDEZ PELAYO, M.: Obra cit. T. VII, p. 388, nota 1.

(30) ZÚÑIGA, Francesillo de: *Crónica de don...* Madrid, Fax, s. a., p. 17.

(31) MILÁ Y FONTANALS, M.: Obra cit., p. 393.

e) *Menciones más antiguas del romance.*

Si quisiéramos establecer un orden cronológico de las menciones más antiguas del poema, daríamos el primer lugar a las referencias brindadas por el «Cancioneiro Geral» de García de Resende, publicado en Lisboa en 1516, pero que retrotraen el conocimiento del romance español, por los poetas portugueses, a una fecha anterior a 1483. En ese sentido se expresa con claridad Carolina Michaëlis:

«Repito que o processo [del Cuidar contra el Suspirar] é de 1483. Nesse ano D^a. Leonor ja era casada». (32)

En segundo lugar se colocarían las menciones encontradas en textos españoles. Las glosas del poema, o de los primeros versos del romance, o de uno de los versos, se remontan a los cancioneros musicales de fines del siglo xv y se vuelven numerosas en los cancioneros del s. xvi. Entre las más antiguas glosas del satírico poeta Antón el Roperero, encontramos mencionado el segundo verso, ya proverbial. Pertenece la composición a las Obras de burlas provocantes a risa (33).

En el Registrum Librorum del almirante Fernando Colón, entre los pliegos sueltos, se menciona un folleto comprado en Tarragona en 1513, que incluye a «La bella mal maridada», núm. 3.967 del Registrum. En él, «la Bella constava de Coplas, cujo último verso «será triste para mi» denota divergencia dos textos conhecidos» (34).

En el mismo Registro se menciona también «un tomo de varias poesías comprado en el año 1524, entre las cuales se encuentra el romance de «La bella mal maridada» (35).

Muy cerca de esta última fecha, en 1527, aparece la versión

(32) MICHAËLIS, C.: Obra cit., p. 217.

(33) *Cancionero General*. Recopilado por HERNANDO DEL CASTILLO. (Valencia, 1511). Sale nuevamente a luz en facsímile por acuerdo de la Real Academia Española. Con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez Moñino. Madrid, 1958. Obras de burlas provocantes a risa. fo. ccrrvii.

(34) MICHAËLIS, C.: Obra cit., p. 165, nota 6; Cf. RODRÍGUEZ MOÑINO A.: *Doscientos pliegos poéticos desconocidos, anteriores a 1540*, en N. R. F. H. Año II, n. 1, pp. 81-106.

(35) ASENJO BARBIERI, F.: Coment. cit.

que trae el «Cancionero» de Juan de Molina, publicado en Salamanca, y la más antigua que conocemos.

f) *Atribuciones del romance.*

Si bien el romance se considera anónimo y su primitiva versión se desconoce, no han faltado quienes lo atribuyen a un autor determinado. Como esas indicaciones son incompletas, se plantea el problema inmediato de si en ellas se habla de los autores del romance o de sus más antiguos glosadores.

Una mención en este sentido trae el mencionado Registro de Fernando Colón, bajo el número 4.048: «Se encuentra el romance de «La bella mal maridada», diciendo que es obra de Juan de Zamora» (36). «Alias desconhecido», se as indicações do Registrum forem exactas e completas... das indicações dadas não se ve, se o romance em si era atribuido aquele autor ou uma glosa das «Coplas en español» (37).

La misma atribución, aparece en la obra de Milá y Fontanals ya citada. Dice: «El P. S. atribuye esta composición a Zamora. Entre los Mss. de la Bib. Nac. (Gallardo. B. II) se halla la misma, o bien otra del mismo comienzo, atribuida a Burguillos» (38).

Tanto Juan de Zamora como Burguillos son poetas desconocidos. Acaso Burguillos pudiera identificarse con el «fecundísimo e improvisador» poeta de mediados del siglo xv, de que nos habla Menéndez Pidal:

«Juan Sánchez Burguillos (oriundo probablemente del Burguillos sevillano) escribió, siguiendo a la Crónica alfonsí muy puntualmente, varios romances sobre Bernardo del Carpio, los cuales fueron acogidos como anónimos por el Cancionero de Amberes sin año» (39).

Juan Sánchez Burguillos era contemporáneo de Lorenzo de Sepúlveda, como él sevillano; ambos estuvieron interesados en la

(36) Ibid.

(37) MICHAËLIS, C.: *Obra cit.*, p. 165, nota 6, p. 170, nota 7.

(38) MILÁ Y FONTANALS, M.: *Obra cit.*, p. 393.

(39) MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Obra cit.* T. II, p. 110.

difusión del romancero y compilaban abigarradas colecciones donde se admitían todos los temas y formas artísticas y donde no es difícil se deslizase «La bella mal maridada».

g) *Difusión del romance.*

El romance que nos ocupa, probablemente castellano, se difundió por otras regiones peninsulares. Las más antiguas versiones conocidas se encuentran en compilaciones realizadas por autores andaluces. Juan de Molina era malagueño y Sepúlveda sevillano, según los datos consignados por Eugenio Asensio y Ramón Menéndez Pidal respectivamente. Quizá el poema fuese popular en Andalucía, en alas del «gracejo andaluz, la sal de la tierra».

Sabemos que fue conocido y sus primeros versos se hicieron proverbiales en Portugal, gracias a los datos de Carolina Michaëlis, a quien debemos también el haber distinguido en una de sus versiones—texto C— usos leoneses.

EL TEMA DE LA MAL MARIDADA

El tema del romance de «La bella mal maridada» nos ha llevado a considerar, en general, aquellas composiciones que tienen como protagonistas a mujeres jóvenes mal casadas o mal maridadas. El campo de estas composiciones es tan vasto, que es preciso señalar en él variaciones significativas.

En las verdaderas canciones de mal maridadas, la mujer se queja o se lamenta de las ofensas, de los celos, del mal trato a que la somete el marido, con el cual—en la mayoría de los casos—se ha casado contra su voluntad.

Se crea alrededor de la figura del marido—despreciado y odiado— un ambiente de burla provocado por las referencias concretas a su vejez, su fealdad, la descripción pormenorizada de sus defectos físicos y morales y por el relato de la infidelidad de su mujer, expresado sin pudor alguno.

Es elemento obligado en estas composiciones la referencia al

amigo de la mujer, en cuya compañía ella busca resarcirse de sus penas y vengar sus afrentas. Suelen aparecer también algunos confidentes de la mujer, sus padres o amigos.

Las más antiguas canciones conocidas de mal maridadas, se presentan en formas artísticas estereotipadas, en la poesía cortesana del Norte y Sur de Francia, donde alcanzaron gran popularidad y desarrollo. Sin embargo, su primitivo origen estaría enlazado a las antiquísimas canciones de mayo, comunes a toda la Romania, según la opinión de críticos como Jeanroy, Paris, Bédier y Dähne, que se han ocupado del tema.

Las fórmulas fijas que encierran las canciones conocidas se remontarían al siglo XIII, aunque ellas recogerían el tema de canciones antiguas cantadas por el pueblo y que por su gracia y sabor tradicional fueran repetidas por juglares y trovadores; éstos modificaron su forma primitiva de monólogo en boca de mujer, agregándoles una introducción, interrumpiendo el monólogo con pequeños diálogos y, a veces, introduciéndose ellos mismos en la composición.

El tema se prestaba, asimismo, a la expresión de una variada gama de sentimientos y motivos de raíces ancestrales, con seguridad cantados por el pueblo y recreados más tarde por poetas cultos.

Estamos en el ámbito de una poesía primitiva de tipo tradicional del más puro estilo, unida a formas artísticas depuradas.

Examinaremos en detalle algunas cuestiones, referidas al origen e interpretación de estas composiciones por sus conocedores más autorizados. Las canciones de mal maridada conocidas en la lírica cortesana francesa, fueron estudiadas primeramente por Gustav Gröber (40), quien las denominó «sons d'amour». Creía Gröber que la existencia de estas composiciones se debía a los cambios sociales operados en Francia en el siglo XIII, cuando la sociedad caballeresca feudal se encaminaba a transformarse en una burguesía acomodada. Época en que los caballeros reemplazaban el riesgo de los combates por el no menor de las aven-

(40) GRÖBER, Gustav: *Die allfranzösischen romanzen und pastourelles*. Zürich, 1872. Citado por Jeanroy.

turas galantes, y en que la mujer burguesa creaba la necesidad de un amigo para entretener sus ocios cortesanos. Estas composiciones debieron concebirse como pequeños relatos, en donde el poeta se diera á conocer como caballero. Estos poetas pertenecerían, al igual que los caballeros, a la clase noble en decadencia. Finalmente, para Gröber los «sons d'amour» serían, por sobre todas las cosas:

«Des chansons dont le principal objet est la peinture des faiblesses de coeur des bourgeois en faveur de ces chevaliers si supérieurs à elles. Ces pièces cherchent a nous divertir par une succession de scènes mettant en relation deux classes de la société» (41).

Discrepa de estas conclusiones Alfred Jeanroy (42), quien insiste en llamar la atención sobre todo lo que la poesía de ese tiempo debe a la fantasía de sus creadores. Para él los «sons d'amour»—que él llamará en adelante «Chansons dramatiques»—, se desarrollaron en un mundo de irrealidad, probado por su propia «mise en scène», con la intervención de uno o varios personajes ajenos al poeta, quienes consideran situaciones críticas, donde el propio poeta parece mezclarse. En su origen estaban inmersas en monólogos variados puestos en boca de jovencitas:

«Si le monologue de la mal mariée est le fond et l'origine de nos chansons dramatiques, on doit s'attendre à le trouver isolé. Il n'y aurait rien d'étonnant à ce que cette forme élémentaire ne fût pas représentée dans les textes; elle l'est cependant par des spécimens extrêmement peu nombreux et dus sans doute à la fantasia de quelques poètes s'exerçant sur des gentes à peu pres disparus à leur époque» (43).

Los orígenes de tales composiciones, afirma Jeanroy, se remontarían a las fiestas de mayo, analizando la famosa ronda: «A l'entrada del tems clar» (44).

(41) JEANROY, Alfred: *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen age*. París, Champion, 1925, p. 7.

(42) JEANROY, A.: *Obra cit.*

(43) *Ibid.*, p. 85.

(44) *Ibid.*, p. 87.

En esta relación entre las canciones de mal maridadas y las canciones de mayo insistirá más tarde Gastón Paris. Éste acepta en general las teorías de Jeanroy enlazando el tema a las canciones de mayo de la época pagana, las Floralias romanas, a cuya influencia se deberían, entre otras cosas, las frecuentes descripciones de la Naturaleza al comienzo de las canciones de mal maridada. Dice Paris:

«La convention, dans les maieroles, dans les kalendas mayas, était de présenter le mariage comme un servage auquel la femme a le droit de se dérober, et le mari, le «jaloux», comme l'ennemi contre lequel tout est permis. Ce n'est pas seulement, comme le dit à plusieurs reprises M. Jeanroy, le thème de la «mal mariée», car dans la plupart de ces chansons on ne fait au mari aucun reproche, si ce n'est précisément d'être le mari: c'est une théorie badine qui oppose la liberté de l'amour à l'asservisement du lien conjugal» (45).

Se trata de un tema de hondas raíces vitales, donde luchan distintas concepciones del amor humano. Los poetas que cantaron el amor, desde los festejos rituales dedicados a Venus, pusieron en boca de las jóvenes monólogos donde se entretejen los ecos de un auténtico dolor frente al drama de la desavenencia amorosa, con las reacciones, muchas veces jocosas, de los espectadores (46).

Se explica así la riqueza formal y la popularidad que alcanzaron estas canciones que llegan a la Edad Media y son difundidas por todos los ambientes en boca de juglares y trovadores. Gastón Paris prefiere denominarlas «chansons à personnages» e indica en el aspecto formal, además del monólogo, otras maneras de representarlas, que por su interés para nuestro estudio detallamos: a) El poeta escucha las quejas de la mujer sobre su marido; b) El poeta asiste a la disputa entre el marido y la mujer;

(45) PARIS, Gaston: *Les origines de la poésie lyrique en France*. Journal des Savants, 1891-2. Citado por Dähne.

(46) Sobre los festejos mayo cf.: BÉDIER, J.: *Les fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge*. Revue des deux mondes, CXXXIV, 1896; GONZÁLEZ PALENCIA, A. y MELE, E.: *La Maya*, Madrid, C. S. I. C., 1944; ASENSIO, E.: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, Gredos, 1957, p. 37 y ss.

c) El poeta asiste al encuentro entre la mujer y el amigo, los cuales intercambian sus pensamientos sobre el marido; d) El poeta mismo consuela o intenta consolar a la mujer cuyas quejas oye o provoca; e) El poeta asiste a la conversación entre dos mujeres que se cuentan sus penas (47).

Siguiendo muy de cerca los estudios de Jeanroy y Paris, Rudolf Dähne (48) ha estudiado la evolución y características fundamentales de las canciones que nos ocupan desde la Edad Media a nuestros días, en el campo de la lírica francesa.

Dähne en su libro, de imprescindible consulta para nuestro tema, se detiene en señalar las relaciones de «des chansons à personnages» con las canciones de mal maridada folklóricas, originadas en las canciones de mayo, y en la necesidad de aceptar la existencia de estas canciones populares a través de la Edad Media junto a la poesía artística, aun cuando no nos hayan sido transmitidas. Basándose en el estudio de numerosos textos artísticos y ejemplos folklóricos, llega a las siguientes conclusiones:

«Las canciones de mal-maridada folklóricas medievales no conservadas—surgidas en el N. de las canciones de mayo—no trasuntan carácter jocoso, fueron recibidas por los juglares como canciones monológicas, es decir, en su forma más antigua. Éstos las proveyeron, por lo general, de una introducción y siguieron viviendo luego en esa forma, también en la poesía artística. Junto a estas poesías cortesanas conservadas a través de toda la Edad Media, siguieron existiendo también las canciones folklóricas que, sin embargo, no se conservan en los manuscritos. A fines del siglo XIII declinan las canciones artísticas, que se han vuelto, para entonces, casi esquemáticas, formales. Y, con el rebrote de la poesía popular en el siglo XV, volvieron a aparecer las mal maridadas folklóricas hasta ese momento ocultas, y siguen viviendo hasta los tiempos más recientes» (49).

El crítico indica la existencia de canciones de mal maridada

(47) Citado por DÄHNE.

(48) DÄHNE, Rudolf: *Die Lieder der Maumariée seit dem Mittelalter*. Halle (Saale), Max Niemeyer Verlag, 1933, p. 5. Trabajo fundamental para nuestro tema.

(49) DÄHNE, R.: Obra cit., pp. 201-203.

de tono preferentemente jocoso y burlesco, junto a otras serias, donde frecuentemente podían encontrarse descripciones realistas de la vida cotidiana. En este último grupo, incluye a las canciones de boda—donde abundan motivos folklóricos—y a las baladas, compuestas por poetas cultos atentos a las incitaciones de la poesía popular.

En la segunda mitad del siglo XIV y comienzos del XV, los poetas cultos subyugados por los temas populares, folklóricos, concibieron canciones de mal maridada que reflejaban hechos concretos observados en su medio ambiente. Estos poetas dejaron de lado la burla, la ligereza y el ingenio para referirse a la situación de la pareja desavenida, para subrayar, en cambio, las consecuencias morales y la crisis espiritual de los protagonistas. Procuraban así un acercamiento a la realidad, tal la actitud frente al tema, en las baladas de E. Deschamps.

El mismo sentido de enfocar con seriedad el conflicto de la pareja humana y el nuevo amor de la mujer, aparece en la poesía popular francesa, en las llamadas «chansons d'histoire». Sus protagonistas muchas veces de origen noble, hijas de reyes o emperadores, solían ser llamadas por sus nombres, al que se les agregaba el calificativo «bella». Desde un punto de vista formal, estas composiciones se caracterizaban por ser de tipo narrativo (50).

Atentos al esclarecimiento de nuestro tema, nos resta señalar que, de acuerdo con las investigaciones de Dähne, el calificativo «bella» aplicado a las mal maridadas de la lírica francesa, se introdujo en una época avanzada de su evolución.

EL TEMA DE LA MAL MARIDADA EN ESPAÑA

Observamos que las canciones de mal maridada, han sido estudiadas especialmente en la lírica del Norte y Sur de Francia (51) y han merecido la atención de la crítica literaria en

(50) Ibid., p. 14 y ss.

(51) Cf. ejemplos en las obras citadas de JEANROY, PARIS y DÄHNE.

Italia (52), Inglaterra (53) y la lírica gallego-portuguesa (54). En lo que se refiere a la lírica castellana, no conocemos un estudio sistemático sobre el tema. No obstante, podemos recoger noticias referidas a algunas composiciones recogidas en cancioneros. Esperamos aportes esclarecedores en el anunciado libro de Manuel Alvar: «Cantos de boda judeo-españoles» (55).

Frente a esta circunstancia especial juzgamos de interés señalar algunos ejemplos de mal casada que aparecen en la lírica española a partir del período mozárabe.

Con la publicación del libro de García Gómez, «Las jarchas romances de la serie árabe en su marco», se abre, en pantallazo deslumbrador, el abanico de temas y metros conocidos y cultivados por los poetas mozárabes a partir del siglo X (56).

Si García Gómez está en lo cierto, entre los hallazgos más curiosos que las moaxajas y jarchas publicadas aportan, figura el «hilós», con grafía árabe y fonética castellana. El citado crítico nos anuncia:

«Ha llegado el momento de hablar del hilós... No hay duda de que se trata del provenzal gilós = 'el marido celoso', muchas veces señalado como equivalente del árabe 'raqib', pero que ahora sale por escotillón en caracteres árabes y en el ámbito mismo de la España musulmana, provocando una serie de interesantísimos problemas en que ahora no quiero entrar» (57).

Los ejemplos que traen las jarchas son de sumo interés para nuestro tema, pues encontramos en ellas asuntos, como el mo-

(52) GASPARY, Adolf: *Geschichte der italienischen literatur*, Strassburg, 1855-58.

(53) SANDISON, Helen: *The chansons d'aventure in Middle English*. Bryn Mawr College Monographs series, vol. XII. Pennsylvania, 1913.

(54) PELLEGRINI, Silvio: *Malmaritate inesistenti nel canzoniere di Joan Airas* inserto en los *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano portoghese*. Bari, 1959, pp. 129-133. Sobre el mismo tema en la lírica trovadoresca catalana cf. LEWENT, Kurt: *An Old Provençal Chanson de mal mariée*, en *The Romanic Review*. Columbia University Press, Volume XXXVII, Feb., 1946, Number One, pp. 3-19.

(55) Cf. ALVAR, Manuel: *El paralelismo en los cantos judeo españoles*, en el Anuario de Letras, Universidad Autónoma de México. Año IV. México, 1964, pp. 109-159.

(56) GARCÍA GÓMEZ, Emilio: *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid, Sociedad de Estudios y publicaciones, 1965.

(57) GARCÍA GÓMEZ, E.: Obra cit., pp. 311-312.

tivo de la infidelidad marital, con características semejantes a las estudiadas en la lírica francesa medieval, especialmente en sus formas artísticas, en las denominadas «chansons à personnages».

Escuchemos: la muchacha mozárabe se queja del marido celoso, quien con su continua vigilancia le provoca un malestar cercano a la muerte:

Mēw ŷelós ka-rey
 Mí-a morte la trey,
 'Ārifu kulli šay,
 E non sé yo nada:
 Bi-Ilāh, ¿ké farey?

En la transcripción que ofrece García Gómez se interpreta así: «Mi 'gilós', como un rey / me trae la muerte. / Todo lo sabe / y yo no se nada. / Por Dios, ¿qué haré yo?»

Corresponde a la jarcha que se enlaza a la moaxaja n.º XVII (Heger, n.º 42), del famoso poeta Abū Bakr Yahyà ibn Baqī, muerto en 540 = 1145. En la jarcha cree García Gómez que «hay en el fondo una copla popular amañada por el poeta. ¿Cómo era? Tengo por probable que le faltaran los versos 3.º y 4.º, que serían añadidos por Ibn Baqī» (58).

En otra jarcha enlazada a una moaxaja anónima—n.º III (Heger, n.º 24)—, la muchacha muestra cómo su amor pertenece al amigo, ella se rinde al amor a espaldas del 'hilós':

¡Yā fātin, a fātin!
 Os ý entrād
 kando ŷilós kéded.»

«¡Oh seductor, oh seductor! / Entraos aquí, / cuando el gilós duerma», en la interpretación de García Gómez (59).

En un tercer ejemplo, aparecen los confidentes de la mujer enamorada, en este caso la madre. La jarcha acompaña a la

(58) Ibid., pp. 257-265.

(59) Ibid., pp. 61-67.

moaxaja n.º XXXI (Heger, n.º 45), del poeta toledano Abū Bakr Muhammad ibn Arfa' Ra' so, panegirista de Ma' mūn ibn Di-n-Nām de Toledo, que reinó de 1037 a 1075 y dice:

¡Bene 'ayās! Li-l-ḥabīb in luḥtu,
kom hilós mē berāy,
bōno balāš matāre 'abathu:
Mammà, gar ké faráy.

«¡Bien hayas! Si al amigo salgo, / como el hilós me verá, / a un hombre de bien en balde a la muerte expongo: / Madre, dime qué he de hacer.», según García Gómez (60).

Si aceptamos las transcripciones precedentes, estas pequeñas composiciones mozárabes conocerían ya el tema de la mal maridada y nos encontraríamos frente a nuevos «rasgos vestigiales», como los denominaba Spitzer, que permitirían cimentar su enlace con las canciones de mayo. Recordemos sus conceptos:

«De las primitivas canciones de primavera (reverdies), de las 'kalenda maya' y 'regina avrillosa' poco es lo que queda en nuestras 'jarchas'; pero las alusiones a la Pascua (Pasca, cf. las alusiones provenzales al 'gais temps de pascor'), a la madre (como representación del orden normal, igual que en las 'canti-gas de amor' portuguesas) y a las hermanas ('ermanelas', el coro de muchachas enamoradas como la protagonista) constituyen otros tantos restos vestigiales» (61).

A esta enumeración de Spitzer y a los señalados por Menéndez Pidal en el romancero, cabría agregar ahora la mención del 'hilós' = el marido celoso, de quien la muchacha escapa, y la del amigo 'fatin' = seductor, a quien la muchacha entrega su amor.

En España país hecho de música y de danzas, de proezas y de ensueños, se cantaron y se cantan todavía temas heroicos y novelescos, propios o extraños, acompañados de danzas muy antiguas. La danza acompañada de la música y el canto propuso

(60) Ibid., pp. 305-313.

(61) SPITZER, Leo: *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos, 1955, p. 94.

variantes melódicas que figuran en la base de la riqueza estrófica y métrica de los cantares tradicionales. «Tales danzas corales —dice Menéndez Pidal—acompañadas de un canto narrativo, son primitivas manifestaciones de un arte integral, poético, músico, coreográfico» (62).

Nos detendremos a considerar la llamada «Danza Prima» que bailan los asturianos, acompañándola con la letra de algunos romances, de preferencia con la del: «Galán de esta villa». La notación musical, letra y comentario de la «Danza Prima», la ha ofrecido, con su habitual fineza, Eduardo Martínez Torner en su «Cancionero musical de la lírica popular asturiana» (63).

El romance a que aludimos ha llamado siempre la atención de poetas y músicos por su melancólico acento, donde se entrelazan diversos temas sin aparente cohesión interna, lo que lo torna incomprensible y lo envuelve en un halo de misterio. Comienza con los conocidos versos:

¡Ay! un galán de esta villa — ¡ay! un galán de esta casa,
 ¡Ay! él por aquí venía, — ¡ay! él por aquí llegaba.
 — ¡Ay! diga lo que él quería, — ¡ay! diga lo que él buscaba.
 — ¡Ay! busco la blanca niña — ¡ay! busco la niña blanca...

Al escucharlos nos llama de inmediato la atención el uso de repeticiones exclamativas, propias del lirismo primitivo, en reiterado paralelismo que se acorda a los pasos de la danza y a la melodía cantada. Se ejemplifica en este romance, uno de los tipos preferidos del paralelismo castellano, según lo anotado por E. Asensio:

«Las estrofas básicas forman una serie, a la que en canto amebéo o alternativo, estrofa por estrofa, con un movimiento de vaivén, replican las de responsión. Cada una de las dos series

(62) MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *¡Ay! un galán de esta villa* en su libro: *De primitiva lírica española y antigua épica*. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1951, p. 131.

(63) MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid, Nieto y Cía., 1920, p. 64 y 226. — Cf.: PÉREZ VIDAL, José: *En torno a la danza prima* en Bol. del Inst. de Est. Asturianos. Año X. Oviedo, 1956. XXIX, pp. 411-431.

—la básica y la responsoria—puede estar unificada por la persistencia de la rima asonante: tal ocurre en la danza prima asturiana» (64).

Por nuestra parte nos interesa destacar, desde un comienzo, el hecho de que el romance sea una poesía cantada, de ritmo paralelístico, acordado a la danza a que acompaña.

En cuanto al lenguaje se ha señalado como característica singular el uso del sustantivo 'casa' como sinónimo de 'villa':

«El usar en varios de sus versos el sustantivo 'casa' como sinónimo de 'villa' (según hace el Poema del Cid) parece argüir un remoto origen medieval a este pertinaz gusto por el verso de hemistiquios paralelísticos» (65).

Se señala, de este modo, la muy verosímil antigüedad del romance.

Con estas premisas, pasamos ahora al estudio del romance, considerándole como uno de los ejemplos más enigmáticos de cantares de mal maridadas. Nos ha guiado en esta consideración el juicio sucinto de Menéndez Pidal, cuando dijo:

«Es la dolorida historia de una mal maridada; oscura, indecifrible aventura de cómo viene a consolar a la mal casada su amigo ausente» (66).

Adentrándonos en el poema escuchamos esta queja en la voz del amante:

—¡Ay! busco la blanca niña — ¡ay! busco la niña blanca
que tiene voz delgadina, — que tiene la voz delgada;
la que el cabello tejía, — la que el cabello trenzaba...

Se nos aparece la amada como una niña de virginal belleza —la niña en cabello de la poesía tradicional—, posiblemente casada contra su voluntad:

(64) ASENSIO, Eugenio: *Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad* en R. F. E., XXXVII, 1953, pp. 129-167. Se recogió más tarde en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, edic. cit. La cita corresponde al libro, p. 199. Sobre paralelismo cf. Alvar, M., art. cit.

(65) MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Romancero Hispánico*, edic. cit., T. I, p. 80.

(66) MENÉNDEZ PIDAL, R.: *¡Ay! un galán de esta villa*, ed. cit., p. 132.

¡ay! de marido pedida, — ¡ay! de marido velada...

En la voz del confidente se suceden las desventuras de la mal maridada, quien recibe castigos corporales al tiempo que soporta las infidelidades del marido:

¡Ay! bien que ora la castiga, — ¡ay! bien que la castigaba,
¡ay! con varas las de oliva, — ¡ay! con varas las de malva.
Es la causa otra su amiga, — es la causa otra su amada,
que la tiene allá en Sevilla, — que la tiene allá en Granada...

Aparecen en el texto elementos de contenido simbólico como «la oliva» y «la malva», que contribuyen a crear el ambiente mágico en que se desenvuelve el relato.

El amante cita a su amada en un lugar idílico donde aumenta la presencia de los citados elementos: el oro, la fuente fría, la culebra.

— ¡Ay! diga a la blanca niña, — ¡ay! diga a la niña blanca,
¡ay! que su amante la espera, — ¡ay! que su amante la aguarda
al pie de una fuente fría, — al pie de una fuente clara,
que por el oro corría, — que por el oro manaba,
donde canta la culebra, — donde la culebra canta... (67).

La fuente fría asociada al agua clara, era común encontrarla en la canción popular de la península. El situar el encuentro «al pie de una fuente fría», quizá significase la promesa de una renovación del amor y el consuelo después de la separación. Asensio ha señalado que «en la mitología popular [la fuente fría] representaba el amor y la fecundidad, mientras que en la exégesis bíblica difundida por la clerecía significaba el consuelo» (68).

(67) Seguimos el texto del romance que trae la *Antología de poetas líricos castellanos* de MENÉNDEZ PELAYO. Ed. cit. T. IX, p. 209 y ss.

(68) ASENSIO, Eugenio: *Fuente fría o encuentro del romance con la canción de mayo* en N. R. F. H. Año VIII, 1957. Recogida más tarde en su libro: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, edic. cit. La cita corresponde al libro, p. 252. Cf.: DANIELOU, Jean: *Les symboles chrétiens primitifs*. París, Editions du Seuil, 1961, p. 49 y ss.

El romance esboza un paisaje, el esquema de una descripción primaveral, un lugar ameno. Según Gastón Paris, los restos de una descripción primaveral eran la obligada introducción de una canción de mal casada.

También ha anotado Asensio el significado supersticioso de la aparición de la culebra en los poemas de prosapia popular:

«La mención de la culebra que se ha infiltrado en el cuerpo del poema—como en la danza prima—nos transporta a un mundo primitivo de leyendas, de antiguas supersticiones» (69).

En ese ambiente de leyendas, de antiguas supersticiones, se gestaron las primitivas canciones de mal maridadas ligadas a los ritos de los festejos mayos. En ese marco creemos inmerso a este romance donde se cantan también otros temas: el enojo de un rey, las peripecias de unos romeros, la ayuda de la Virgen, etcétera, sin que se logre un relato único. Con certeza ha indicado Menéndez Pidal:

«El lastimero encanto de las rítmicas repeticiones, hizo perderse todo curso de narración en el misterioso mar de la liricidad colectiva» (70).

Sólo hemos pretendido destacar algunas piedras angulares que nos permitan esbozar la senda por donde ha transitado el tema de la mal maridadada en la península. El tema, antiguo como el mundo, invade todas las zonas del cantar hispánico, con características diferentes según lo entonen los mozárabes, los judeo-españoles, los castellanos, extremeños o mallorquies. Los cancioneros lo presentan en los moldes del villancico, el romance, la jarcha, el zéjel o la cantiga paralelística. Algunas mal maridadadas se distinguen por la contención aristocrática de sus lamentaciones, otras por su garbo o por su sencillez primitiva. No podemos detenernos en el análisis de cuantas están a nuestro alcance, todas atractivas. Ya dijimos que ese material espera un trabajo de selección y síntesis.

(69) ASENSIO, E.: *Los cantares paralelísticos castellanos*, ed. cit., p. 223.

(70) MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Romancero Hispánico*, ed. cit. T. I, página 80. Cf.: las notas fijadas para el estilo tradicional en el artículo de MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Para la definición de la poesía tradicional* en Cuad. Hisp. Madrid. Nov., 1953. Núm. 47, pp. 159-164.

Nos interesa señalar que en la voz tradicional del pueblo y en la mano de los poetas cultos el tema llega al siglo xv. Bien entrado ese siglo se expresa en el romance de «La bella mal maridada», donde nos detendremos a analizar las distintas versiones que de él se conservan. Comenzaremos por la más antigua, la del Cancionero de Juan de Molina y seguiremos por la versión ofrecida por Barbieri y la muy conocida de Durán.

ROMANCE DE «LA BELLA MAL MARIDADA»

Textos y análisis de las distintas versiones del poema.

Texto A. Corresponde a la versión del «Cancionero» de Juan de Molina, Salamanca, 1527.

La bella mal maridada
de las lindas que yo vi
veote triste enojada
la verdad dila tu ami
si has de tomar amores
vida no dexes a mi
que a tu marido señora
con otra mujer lo vi
y besando y abraçando
mucho mal dize de ti
Y juraua y perjuraua
que te hauia de ferir
alli hablo la señora
alli hablo dixo assi
saquesme tu el cauallero
y sacasses me de aqui
por las tierras donde fueres
bien te sabre yo servir
ellos en aquesto estando
su marido veyslo aqui.

El romance de «La bella mal maridada», que nos trae el Cancionero de Juan de Molina, por su tema está dentro del

grupo genéricamente denominado composiciones de «mal casadas». Presenta las siguientes características que son propias del género:

a) Trata de una joven mal casada de quien se alaba su belleza

*La bella mal maridada
de las lindas que yo vi*

b) Junto a la ponderación de la belleza de la joven se señala su desventura

veote triste enojada

c) Su tristeza proviene del comportamiento del marido infiel

*a tu marido señora
con otra mujer lo vi
y besando y abraçando*

d) Quien, además de desprestigiarla con sus actos, lo hace verbalmente

mucho mal dize de ti

e) Y la maltrata, en este caso se anuncia el castigo corporal, que es nota común a las composiciones del género

*y juraua y perjuraua
que te hauia de ferir*

f) También aparece, como figura obligada, el amigo de la mujer. Lleno de condescendencia interroga a la mujer al verla contrariada

la verdad dila tu ami

g) Y se perfila, además, como contrafigura del marido al proponer discretamente su amor

*si has de tomar amores
vida no dexes a mi*

h) Al entablarse el diálogo la mal casada contesta afirmativamente a las pretensiones amorosas del amigo y se dispone a marcharse con él

*saquesme tu el cavallero
y sacasses me de aqui*

i) La mujer busca en el amigo la alegría, el consuelo, el amor de que carece; por eso decide huir consumando su infidelidad. Se ofrece a servir a su amigo

*Por las tierras donde fueres
bien te sabre yo servir*

j) El diálogo de los amantes se interrumpe con la llegada inesperada del marido

*ellos en aquesto estando
su marido veyslo aqui.*

El romance se estructura en forma dialogada-narrativa. Por medio del diálogo que mantienen la mujer y el amigo conocemos los caracteres que animan al tercer protagonista: el marido. Cuando en forma narrativa se nos anuncia su presencia, el poema termina dejando indeciso el final.

Esta interrupción brusca del poema, común en el romancero como artificio técnico, da mayor intensidad al conflicto dramático que se adivina próximo a estallar. El poeta ha logrado en los escasos octosílabos que componen el romance, esbozar el drama y darnos su núcleo en la respuesta de la mujer, que ocupa dos de los veinte octosílabos.

Respecto al lenguaje del poema, cabe remitir al lector a las consideraciones hechas por Rafael Lapesa, sobre las características lingüísticas de los romances viejos. Dice el maestro:

«No obstante habernos llegado en pliegos sueltos posteriores casi todos a 1525, o en colecciones que datan de 1547 en adelante, responden al estado lingüístico propio del siglo xv» (71).

(71) LAPESA, Rafael: *La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el romancero viejo*, en Anuario de Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. Año IV. México, 1964, p. 8.

Entre las características lingüísticas mencionadas, podemos referir a nuestro texto las siguientes:

De carácter fonético: *a*) Conserva la *f*- inicial (que te hauia de ferir), junto a la *h*. aspirada (alli hablo la señora).

b) Se distinguen por su sonoridad los grupos: *ç* - *z* (abraçando, dize), -*ss*- *s* (assi, besando), *x* - *j* *g* (dixo, enojada).

De carácter morfológico: *a*) En los tiempos verbales usados en el poema encontramos el subjuntivo por imperativo (saquesme tu el cauallero / sacasses me de aqui).

b) El poema acredita la vigencia del pronombre personal *tu* (la verdad dila tu ami, saques me tu el cauallero); de pronombres personales enclíticos no apocopados (veote, dila, saquesme), junto a formas independientes (sacasses me) y el uso del demostrativo *aquesto* (ellos en aquesto estando).

c) También encontramos en uso del demostrativo (*illa la*) desprovisto de significación, con valor de artículo moderno (la bella mal maridada / alli hablo la señora).

No hay que olvidar, en un análisis de estos romances, la advertencia de Lapesa:

«El arcaísmo se convierte en licencia poética del género o en fórmula estereotipada, y puede alcanzar una libertad de aplicación y un uso sistemático que nunca tuvo mientras fue práctica espontánea del habla hablada» (72).

En un análisis del estilo del poema, podemos subrayar algunos elementos retóricos comunes al romancero y al canto popular:

- a*) El uso de apóstrofes que ocultaban la intención narrativa. Nuestro romance comienza con un apóstrofe particular, que aparece como desgajado del resto de la composición, como yuxtapuesto (La bella mal maridada / de las lindas que yo vi); en él el uso de la elipsis con valor afectivo y el verbo *ver* en presente, comunican emoción directa en el oyente.

(72) *Ibid.*, p. 10. Sobre la lengua en la poesía de los cancioneros, cf. LAPESA, Rafael: *La lengua de la poesía lírica desde Macías a Villandino*. R. Ph., VII, pp. 51-59.

- b) El verbo *ver* en primera persona se reitera a lo largo del poema (...que yo vi / veote..., ...lo vi), con el mismo valor.
- c) Fórmulas épicas de introducción al diálogo (allí hablo la señora). En este ejemplo la fuerza temporal del adverbio va unida al verbo en perfecto y reforzada con una fórmula paralela (Allí hablo la señora / allí hablo dixo assi) y la repetición sinonímica verbal (hablo dixo). El adverbio modal (assi), a final de verso cierra la fórmula con perfecto equilibrio.
- d) Uso del verbo *dicendi* como introducción al discurso directo (Saquesme tu el cauallero / Sacasses me de aquí), donde volvemos a encontrar el procedimiento reforzativo de la iteración verbal, en versos paralelos.
- e) Otras fórmulas épicas introducen acción (Ellos en aquesto estando); sólo encuentra su paralelo en el Poema del Cid, según indicación de Webber (p. 191) (Ellos en esto estando). (Cid, 2.311) (72').
- f) Es frecuente y variado el uso de la repetición. Abundan las parejas de verbos en un mismo verso (...besando y abraçando, ...juraua y perjuraua, ...hablo dixo), o del mismo verbo en versos continuos (...yo vi / Veote.. ; ...Saquesme... / Sacasses me...). Lo mismo sucede con los adjetivos (...triste enojada). Se repiten adverbios (allí) y conjunciones (y) se juega melódicamente con el vuelo de vocales sonoras, predominantes al comienzo del romance y con la insistencia de la rima. Estas fórmulas iterativas que dilatan y adensan la emoción eran, como sabemos, usadas en el romancero y cancionero tradicionales y se unían a las exigencias de la música y la danza con que solían acompañarse.

Para finalizar este análisis subrayemos que en la versión ofrecida por el malagueño Juan de Molina, el tema de la mal

(72') WEBBER, Ruth House: *Formulistic diction in the spanish ballad*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1951, p. 191.

maridada está tratado dentro de un marco general de cortesía, que no sugiere en ningún momento, la chanza o la burla populares, sino, más bien, esboza el conflicto moral de los protagonistas, volcando en una expresión contenida de congoja.

Texto B. Corresponde a la versión dada por Francisco Asenjo Barbieri, en sus notas a la composición número 158, del músico Gabriel, en la edición del «Cancionero Musical de los siglos xv y xvi». Madrid, 1890.

La bella mal maridada
 De las más lindas que yo ví
 Veote triste, enojada,
 La verdad dila tú a mí;
 Si has de tomar amores,
 Vida, no dejes a mí;
 Que a tu marido señora,
 Con otras damas le vi
 Besándolas e abrazando;
 Mucho mal dice de tí,
 Que juraba e perjuraba
 Que te había de ferir.
 Allí habló la señora,
 Allí habló e dijo assí:
 Sácame tú, el caballero,
 Sacássemes tú de aquí,
 Por las tierras donde fueres
 Te sabré muy bien servir,
 Que yo te haré la cama
 En que hayamos de dormir,
 Yo te guisaré la cena
 Como a caballero gentil
 De gallinas e capones
 E otras cosas más de mil.

En esta versión del romance se evidencia un avance en su elaboración. Se ha actualizado la ortografía y agregado algunos versos a partir del octosílabo número dieciocho del texto A.

Los octosílabos agregados, de contenido sinonímico, no aportan nada sustancial al desarrollo del poema. Contienen una enumeración de los servicios a que se consagrará la mujer en favor de su amigo:

...Que yo te haré la cama
 En que hayamos de dormir,
 Yo te guisaré la cena
 Como a caballero gentil
 De gallinas e capones
 E otras cosas mas de mil.

Con ellos se declara en el poeta una mayor atención a detalles y pormenores, con el aparente propósito de ampliar las escenas emotivas.

Esta versión carece del par de octosílabos que anuncian la llegada del marido, dejando el final trunco.

Texto C. Corresponde a la versión ofrecida por Agustín Durán, en el «Romancero General», composición número 1.459. Madrid, 1851.

—La bella mal maridada, — de las lindas que yo ví,
 véote tan triste enojada; — la verdad dila tú a mí.
 Si has de tomar amores — por otro no dejes a mí,
 que a tu marido, señora, — con otras dueñas lo ví,
 besando y retozando: — mucho mal dice de ti;
 juraba y perjuraba — que te había de ferir.
 Allí habló la señora, — allí habló, y dijo así:
 —Sácame tú, el caballero, — tu sacasesme de aquí;
 por las tierras donde fueres — bien te sabría yo servir:
 yo te haría bien la cama — en que hayamos de dormir,
 yo te guisaré la cena — como a caballero gentil,
 de gallinas y capones — y otras cosas más de mil;
 que a este mi marido — ya no le puedo sufrir,
 que me da muy mala vida — cual vos bien podeis oír.
 Ellos en aquesto estando — su marido hélo aquí:
 —¿Qué haceis, mala traidora? — ¡Hoy habedes de morir!

—¿Y por qué, señor? ¿por qué? — que nunca os lo merecí.
 Nunca besé a hombre, — mas hombre besó a mí;
 las penas que él merecía, — señor, daldas vos a mí;
 con riendas de tu caballo, — señor, azotes a mí;
 con cordones de oro y sirgo — viva ahorques a mí.
 En la huerta de los naranjos — viva entierres a mí,
 en sepultura de oro — y labrada de marfil;
 y pongas encima un mote, — señor, que diga así:
 «Aquí está la flor de las flores, — por amores murió aquí;
 cualquier que muere de amores — mándese enterrar aquí,
 que así hice yo, mezquina, — que por amar me perdí.

La versión del «Romancero General» de A. Durán es la más conocida y comentada. Presenta respecto a los textos A y B, mínimas diferencias sintácticas. Conserva, intercalados, los octosílabos sumados al romance en el texto B y agrega veinticuatro octosílabos al final. El texto C, entonces, pasa a ser la versión más extensa del romance.

En los veinticuatro octosílabos agregados detendremos nuestra mirada, pues aportan nuevos elementos de juicio acerca de la consideración específica del tema de la mal maridada. En ellos se indica: 1) Una explícita declaración de la mujer sobre los sentimientos que le inspira su marido, aludiendo a las causas que los provocan, conocidas por su medio social

que a este mi marido — ya no le puedo sufrir,
 que me da muy mala vida — cual vos bien podeis oír

2) La intervención del marido en el diálogo de los amantes, mutilando la fuerza dramática del texto A. El marido interroga y sentencia a su mujer:

—¿Qué haceis mala traidora? — ¡Hoy habedes de morir!

3) Como en los más clásicos ejemplos del género, la mujer interroga sobre las causas de su castigo, en nuestro texto apunta una nota irónica

—¿Y por qué, señor? ¿por qué? — que nunca os lo merecí.
 Nunca besé a hombre, — mas hombre besó a mí;

4) El parentesco con sus hermanas transpirenaicas se acentúa cuando declara su fidelidad y amor por el amigo, rasgo que puede rastrearse hasta en las reinas mayas, según Jeanroy (73)

las penas que él merecía, — señor, daldas vos a mí.

5) No obstante, al proponer ella misma su castigo, el poema gira sobre sí mismo ofreciéndonos una concepción hispánica de los castigos a que se sometía a los adúlteros

con riendas de tu caballo, — señor, azotes a mí;
 con cordones de oro y sirgo — viva ahorques a mí.
 En la huerta de los naranjos — viva entierres a mí
 en sepultura de oro — y labrada de marfil;
 y pongas encima un mote, — señor, que diga así:
 «Aquí está la flor de las flores, — por amores murió aquí;
 cualquier que muere de amores — mandese enterrar aquí,
 que así hice yo, mezuquina, — que por amar me perdí.

En esta enumeración de castigos se conjugan creencias populares muy antiguas, con su carga simbólica, castigos legislados por códigos de tradición visigótica y los impuestos por el derecho cristiano.

Carolina Michaëlis relaciona la pena de ser enterrada viva con el «sepeliatur vivus» del antiguo derecho leonés, pena que se aplicaba a los adúlteros; y la mención del lugar del entierro «en la huerta de los naranjos», como uno de los sitios consagrados por la tradición y la leyenda para enterrar a los condenados por la iglesia, al morir sin recibir los santos sacramentos (74).

Indudable interés alcanzan para nosotros los versos sumados a esta versión. Desde el punto de vista del engarce del tema al medio ambiente español cristiano—que ve en el adulterio un pecado capital—, había apuntado Menéndez Pidal, refiriéndose al poema:

(73) JEANROY, A.: *Obra cit.*, p. 89.

(74) MICHAËLIS, Carolina: *Romanzenstudien* en *Z. R. Ph.* XVI, pp. 398-431.

«El adulterio no es tratado en el romancero bajo forma cómica, según a veces hacen las baladas, sino que es visto como un tema trágico: las canciones de la mal casada que en Francia toman en broma al engañado marido, producen en España el romance «La bella mal maridada», donde ella pide a su esposo la muerte que merecida tiene» (75).

El marido aparece en el poema como vengador de su honra, anticipándose la problemática del teatro lopesco y calderoniano (76). En la venganza del marido se pueden distinguir dos planos que se empalman: uno, el trascendente, que considera al matrimonio cristiano como sacramento; otro, terreno, puramente social, en donde juega tanto el valor de la opinión colectiva (77).

En este último plano, es muy interesante considerar las condiciones sociales que rodeaban la consagración de los matrimonios castellanos celebrados al final de la Edad Media, donde era frecuente prescindir de los intereses sentimentales de los contrayentes y ceder a conveniencias de tipo económico o político, o simplemente se adecuaban a leyes preestablecidas de obediencia filial. Alrededor de este aspecto del problema, son muy interesantes los documentos manejados y las conclusiones a que arriba Rubiό y Balaguer, sobre las costumbres que rodeaban al amor y el matrimonio en los grupos humanos del este peninsular en la época gόtica (78).

6) La versiόn que sometemos a anάλisis termina con la expresiόn de la fatalidad del amor

cualquier que muere de amores — mándese enterrar aquί,
que asί hice yo mezquina, — que por amar me perdί.

(75) MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Romancero Hispánico*, ed. cit. T. I, página 331.

(76) Cf. sobre el tema de la honra en las letras hispánicas: CASTRO, Américo: *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII* en R. F. E., 1916 y en *De la edad conflictiva*. Madrid, Taurus, 1961; CASALDUERO, Joaquín: *Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Gredos, 1962, pp. 31 y ss.

(77) Cf. sobre el matrimonio en las letras del siglo de oro español: BATAILLON, Marcel: *Cervantes y el «matrimonio cristiano»*, en Bull. Hisp., XLIX, 1947, pp. 129-144. Recogido en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964.

(78) RUBIÓ Y BALAGUER, J.: *Vida española en la época gόtica*. Barcelona, Alberto Martín, 1943, pp. 189 y ss.

donde advertimos vestigios de creencias populares y folklóricas muy arraigadas en la imaginación de las gentes que hablan «del amor hasta la muerte».

El romance de «La bella mal maridada», en esta versión, ha sido estudiado en su estructura formal y en el área de su popularidad literaria por Carolina Michaëlis y Francisco Rodríguez Marín, a cuyos estudios remitimos (79).

CONCLUSIONES

a) *Sobre el tema del romance.*

El tema de la mal maridada, de remotos orígenes folklóricos, aparece enlazado a los festejos mayos, en épocas primitivas, cuando las mujeres cantaban su independencia frente a normas sociales y jurídicas y expresaban su deseo de libertad frente al sometimiento a la autoridad, representada por padres o maridos; cuando recogían las flores primaverales de un nuevo amor ilusionado.

Evocando esos días, en un proceso imaginativo, los poetas concibieron canciones que pusieron en boca de sus protagonistas. En ellas las mujeres expresaban, en monólogos vacilantes y estremecidos, las penas emanadas del ámbito cotidiano. En principio cargadas de dramatismo derivaron a lo festivo, cuando el marido era representado como un viejo miserable, rudo, rico en dinero y vicios y digno de ser despreciado y suplantado por otro amante, gentil y enamorado.

En épocas en que la mujer no tenía un papel representativo en la sociedad, tales canciones implicaban un signo inequívoco de rebeldía, un germen de disconformidad con la injusticia, a la par que una expresión artística desinteresada donde podía ejercitarse el ingenio y la versatilidad para poetizar un tema.

(79) RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: Edición crítica y anotada del *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid, Bermejo, 1935. Apéndice II, pp. 451-464.

De Carolina Michaëlis las obras citadas.

Así estas canciones, que vivían en boca de los campesinos y habían sido perpetuadas por ritmos cantables unidos, muchas veces, a las danzas corales de la colectividad, pasaron a formar parte del catálogo de temas cultivados por la poesía cortesana del Norte y Sur de Francia.

Los poetas cortesanos supieron descubrir y realzar el conflicto dramático que la canción primitiva de mal maridada expresaba y la adaptaron a los gustos de una sociedad refinada. Sociedad que, por otra parte, sancionaba la licitud de un amor extramatrimonial.

En terreno tan propicio floreció engalanada la canción de mal maridada, en formas retóricas fijas, en muchas ocasiones unidas a la música y el canto, compañeros de las danzas medievales.

Las canciones de mal maridadas fueron desde entonces cultivadas por todas las escuelas poéticas, que tuvieron como paradigma las cortes líricas de Francia. Se engarzaron en formas poéticas cultas que convivían con formas folklóricas, hoy desaparecidas, pero vigentes a lo largo de la edad media.

En España las canciones de mal maridadas conservaron algunas conexiones con esos antiguos orígenes rituales, como podrían atestiguarlo algunos vestigios tales como la cita de los enamorados en un lugar deleitoso, al pie de una fuente clara (véase el romance con que se canta y baila la Danza Prima) (80).

También encontramos expresiones de un tema desde antiguo enraizado en las preferencias populares y folklóricas: el del casamiento impuesto por los padres a espaldas de las preferencias de los hijos y que trae la infelicidad a la pareja. Se da en composiciones como la siguiente:

Llamáisme villana,
yo no lo soy.
Casóme mi padre... (81)

(80) *!Ay! un galán de esta villa*, versión citada.

(81) FRENK ALATORRE, Margit: En su prólogo al *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, Valencia, Castalia, 1952, p. XLVI, dice de ella: «...canción de mal maridada, quizá tradicional,

Las quejas antiquísimas de la mal casada, a propósito del marido enfadoso, son numerosas, por ejemplo se dice:

nunca del huee camisa ni panyos,
açotes, palmadas y muchos susaños,
y mal gouernada
..... (82)

El temor de la mujer frente a los celos, dudas y malos tratos del marido se recoge en composiciones que abarcan la geografía peninsular. En el Al-Andalus, dice la mujer:

Mew yêlós ka-rey
Mí-a morte la trey,
..... (83)

En Castilla se lamenta:

Case temerosa
y biuo con miedo
..... (84)

Y ruega la amiga portuguesa, en la canción de Don Denis:

Quisera vosco falar de grado
ai meu amig' e meu namorado,
mais non ous'oj'eu con vosc'a falar,
ca ei mui gran medo do irado;
irad'aja Deus queu me lhi foi dar (85).

que figura en la «Recopilación de sonetos y villancicos» de Juan Vázquez V., con variantes, en el «De música» de Salinas (Cejador, 19, 3.512)». Cf. FRENK ALATORRE, M.: *Sobre los textos poéticos en Juan Vázquez, Mudarra y Narváez* en N. R. F. H. 6. 1952, p. 52 y ss. VÁZQUEZ, Juan: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*. Transcripción y estudio de Higginson Inglés. Barcelona. C. S. I. C. 1946.

(82) *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*. Ed. cit. p. 41.

(83) GARCÍA GÓMEZ, E.: *Obra cit.*, p. 263.

(84) *Cancionero de galanes*, ed. cit., p. 68 y ss.

(85) NUNES, José J.: *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra. Imprensa da Universidade, 1928, vol. II, p. 38.

Esta imprecación de la amiga, frecuente en composiciones más refinadas, es rasgo común en las mal casadas francesas y provenzales.

La encontramos también en ejemplos castellanos:

 Mi alma maldize
 a quien lo ha causado.
 (86)

Y en la mal casada del pastor:

 Mal aya quien os caso
 la de Pedro borreguero
 mal aya quien os le dio
 esse marido grossero
 (87)

Llamamos la atención sobre una nota característica de las canciones de mal maridadas de la península ibérica, que las opone a las francesas. Nos referimos a la libertad expresiva y al desenfadado lenguaje que caracteriza a las composiciones de este género en Francia. Nos dice Jeanroy:

«Ces petites pièces, si l'on admet une fois la complète insouciance des conventions sociales, la parfaite impudeur qui semblent être de leur essence, sont presque toutes charmantes de grâce pimpante et narquoise» (88).

Esa gracia que está en el espíritu mismo con que han sido concebidas en la lírica francesa no circula en el aire que rodea a las españolas. Hay en éstas una expresión contenida y cautelosa, a veces casi impersonal, en el sentimiento. Veamos sumarios ejemplos.

La contención carga de lirismo erótico el llamado de la enamorada mozárabe:

(86) *Cancionero de galanes*. Ed. cit., p. 68.

(87) *Cancionero llamado Flor de enamorados*. Valencia, Castalia, 1954, p. 79. Cf. el prólogo de Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, p. XLVI.

(88) JEANROY, A.: Obra cit. p. 85.

¡Yā fātin, a fātin!
 Os ý entrād
 kandō ŷilós kēded. (89)

Otras mal casadas no se deciden a romper sus vínculos matrimoniales, aunque se sepan merecedoras de otro destino:

Mas si yo quisiese
 trocar mal por mal,
 mancebos muy lindos,
 de muy gran caudal,
 me daran pelote
 mantillo y brial
 por enamorada.
 (90)

La tristeza y la melancolía desbordan del corazón de la mal maridada hispánica, magníficamente expresado en el dolor de la mal casada que miraba el mar:

Miraba la mar la mal casada
 que miraba la mar como es ancha y larga
 (91)

Tristeza y melancolía frente a un mal irremediable, pues la mujer española considera el matrimonio como indisoluble, aferrándose a las doctrinas de la iglesia. Cualquier tentativa de quebrar el sacramento es obra del demonio. Así lo expresa una mal casada:

Que bien que mal sufro
 mis tristes pasiones,
 aunque me tienten
 diez mil tentaciones
 (92)

(89) GARCÍA GÓMEZ, E.: Obra cit., p. 67.

(90) *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, ed. cit., p. 41.

(91) ALONSO, Dámaso y BLECUA, José Manuel: *Antología de la poesía española. (Poesía de tipo tradicional)*. Madrid, Gredos, 1956, página 85. Notas 209-214, indican que la composición proviene del ms. 3.924 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

(92) *Le Chansonnier espagnol d'Herberay...*, edic. cit., p. 41.

Advirtamos, por fin, que en todos los ejemplos aducidos se advierte falta de pormenores en la relación de las causas y fingimientos del engaño amoroso. Esta medida indica la pudorosa distancia respecto de lo sensible que se da, precisamente, en una forma artística que hace de las pasiones y los sentimientos amorosos su tema primordial.

Curiosa síntesis de inmediatez y distancia.

Si pasamos ahora a la consideración específica del tema en el romance de «La bella mal maridada», deberemos atenernos a las tres versiones del poema que hemos denominado texto A (versión de Juan de Molina), texto B (versión de F. Asenjo Barbieri) y texto c (versión de A. Durán).

En el texto A, se expresan indirectamente las quejas de la mujer, las relata el amigo procurando la confidencia de la atribulada joven, quien responde sobriamente, pidiéndole la saque del lugar y ofreciéndose a servirle. La figura femenina aparece más bien como sierva de un nuevo señor, que como amante.

En el texto B, la mujer se expresa más abiertamente y enumera los servicios que pueden halagar al amante. Entre ellos los de la buena mesa, que acerca a estos caballeros de los romances, a los robustos héroes de las canciones de gesta, amantes del vino fuerte y comidas regaladas: «...yo te guisaré la cena / como a caballero gentil / De gallinas e capones / e otras cosas mas de mil.»

En el texto C, en cambio, aparecen las quejas contra el marido en boca de la mal casada. También es la única versión donde habla el marido, quien aparece como vengador de su honra, mientras la mujer admite su culpa. Y pide el castigo, la muerte y la fama a través de un mote funerario consagrado por la tradición culta y las preferencias populares: «Aquí está la flor de las flores — por amores murió aquí; / cualquier que muere de amores — mándese enterrar aquí, / que así hice yo, mezquina, — que por amar me perdí.»

Los cuatro primeros versos del romance condensaban el tema para los atentos oídos de los contemporáneos, por su musicalidad y su sugestiva gracia se hicieron proverbiales y bastaron para inspirar las glosas de músicos y poetas de dos siglos.

b) *Sobre las formas métricas que acogen el tema.*

La hipótesis de la existencia de antiguas canciones folklóricas de mal maridadas hoy desconocidas, conectadas con las canciones de mayo comunes en la lírica de la Rumania, sostenida por Dähne para el ámbito de la lírica francesa y provenzal, quizá pudiera extenderse a las poesías de la península ibérica.

Spitzer habla de restos vestigiales de las fiestas y ritos del mes de mayo en las más antiguas composiciones líricas de la península: las jarchas mozárabes. De acuerdo con las publicaciones y los estudios de Emilio García Gómez, las jarchas hacen referencia al marido celoso de la lírica provenzal: el «jaloux», el «gilós» o «hilós» con grafía española (93). De acuerdo a estos datos, las jarchas serían las primeras composiciones líricas hispánicas que acogerían el tema.

El romance «¡Ay! un galán de esta villa», tradicionalmente unido a la Danza Prima, documentaría el enlace del tema de la mal maridada a la música, el canto y la danza rituales, muy antiguos.

No obstante el apogeo de la difusión del tema en formas artísticas estereotipadas, estaría dado por el influjo de la poesía de tipo cortés:

«Au XVe. siècle, la lyrique péninsulaire s'appuie sur des solides traditions indigènes, ce qui ne l'empêche pas de se tenir au courant des modes étrangères... Nulle part en tous cas la nature de rapports qui unissent la lyrique péninsulaire aux lyriques française et provençale n'apparaît mieux que dans le domaine des genres à forme fixe» (94).

Pierre Le Gentil encuentra en las supervivencias españolas de las «Chansons de danse» cortesanas, el eco del tema de la mal maridada.

Por su parte, Eugenio Asensio señala al tema como ajeno a la lírica gallego portuguesa tradicional:

(93) En un estudio especial sobre el tema deberán tenerse presentes los documentos mentados por GARCÍA GÓMEZ, obra cit., p. 312.

(94) LE GENTIL, Pierre: *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*. Rennes, Plihon, 1949. T. II, pp. 160 y 290.

«...el tema de la mal maridada es ajeno al lirismo gallego portugués donde fue introducido por el rey D. Denis» (95).

Es claro, pues, que la difusión de las formas artísticas de la lírica transpirenaica, entre los poetas castellanos y gallego-portugueses provocó el reverdecer de temas impregnados de una casuística amorosa, que recibía los influjos más variados. Con exceso lo ha señalado la crítica en el estudio de poetas significativos:

«En la poesía castellana del s. xv vienen a encontrarse la tradición provenzal directa, la transmitida por los trovadores gallego-portugueses, nuevos influjos de la poesía islámica, y finalmente, ecos de Ausias March y Jordi de Sant Jordi, en quienes lo provenzal y lo italiano, fundidos, no habían ahogado una potente personalidad» (96).

La canción de mal maridada es acogida en los cancioneros musicales. El poder creador y selectivo de la música ejercía su magisterio al final de la Edad Media en todas las regiones españolas, acogiendo y variando las formas tradicionales heredadas y las extrañas. En el éxito que obtuvo la mal maridada entre los músicos de entonces, mucho tiene que ver la amalgama de lo popular y lo culto, que se da con significativa evidencia en la música y en la poesía de entonces:

«Hacia 1500 la música colaboraba estrechamente con la poesía. Si los más altos compositores tenían a gala inspirarse en motivos callejeros, los poetas favoritos de la aristocracia se ufanan de usar el cantarillo tradicional o divulgado a modo de estribillo o arranque lírico» (97).

Así el romancero acogía los temas de las baladas artísticas y los más variados asuntos de la lírica tradicional. Si volvemos a recordar el romance de «La bella mal maridada», veremos cómo por su arranque lírico se emparentaría con las formas expresivas de las baladas artísticas francesas, que componían poetas cultos inspirados por temas folklóricos. Y también con

(95) ASENSIO, E.: Obra cit., p. 199. También LE GENTIL, P.: Obra cit. T. I, p. 288, dice a propósito de la mal maridada: «Notons du reste que le sujet n'est pas indigène; la poésie galicienne l'ignore, ou presque;...».

(96) LAPESA, R.: *La trayectoria poética de Garcilaso*, ed. cit., p. 7.

(97) ASENSIO, E.: Obra cit., p. 158.

las «chansons d'histoire»—contemporáneas de las baladas—, de extracción popular. Ambas relataban las peripecias sentimentales de las hijas de grandes señores, casadas con un villano y se alababa su hermosura, calificándolas como «bellas».

La elaboración culta del romance se probaría también por la denominación de «caballero», que se da al amigo, si tenemos en cuenta la etimología de la palabra y su fecha de aparición en los textos literarios, fijada por M. Pidal (98).

Por último, haremos referencia a nuevas formas artísticas que los poetas ensayaban para entretener a la corte a fines del medievo. La intensa vida social de los reinos dividía sus preferencias en torneos y saraos. Los cortesanos coincidían con las diversiones populares, al ritmo de músicas y danzas (99). En ese particular ambiente de fin de siglo nació la glosa, como típico entretenimiento cortesano. Se ejercitaba en la búsqueda de variantes poéticas y musicales, en composiciones conocidas en formas de villancicos y romances tradicionales, de zéjeles y canciones, de refranes y motes.

«El s. xv, no fue una época de plenitud literaria. La fuente del lirismo de los trovadores medievales fue secándose entonces cada vez más, siendo por ende tanto más fuerte el afán de mantener vivo el recuerdo de este dulce arte de la palabra y de la lira. ¿Y dónde repetir y variar mejor que en la glosa todos aquellos cantos amables y agradables de célebres y anónimos trovadores?» (100).

Todos los temas se trataban en la glosa cortesana: novelescos, fantásticos, de chanza, de burla. Con preferencia figuraban en ella los temas amorosos, con sus matices de alegría y desesperanza. Janner que ha estudiado este tipo de glosas dice de las primigenias:

(98) MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Sobre un arcaísmo léxico en la poesía tradicional en Quaderni Ibero-americani*. Torino, VIII, 1948, pp. 201-203. Recogido en *De primitiva lírica española y antigua épica*, ed. cit., pp. 137-139.

(99) SALAZAR, Adolfo: *La música en la cultura griega*. México, El Colegio, 1954, p. 230. Cf. del mismo autor *Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes* en N. R. F. H. Año II, n. 1, pp. 21-56.

(100) JANNER, H.: Est. cit., p. 191.

«Por su espontaneidad y su configuración externa, su contenido y su estilo enfático hacen referencia a la época inexplorada en que la glosa fue desarrollándose al calor de las canciones de baile» (101).

Esta forma artística alcanza su plenitud, cimentada en formas populares y cultas, o semi-populares, «que nunca se sabe en la lírica española (o, por lo menos, nunca se sabe del todo: y es una de las características que le dan más alto precio), cuando una pieza es o no popular» (102).

En la glosa cortesana el tema amoroso cumple un ciclo característico, que va de lo serio a lo jocos. Janner ha destacado cómo, en un segundo momento de su desarrollo

«También ocupa su centro la reflexión en torno al amor; mas lejos de asistir al despliegue de una inteligencia sutil, vemos discutir en ellas cuestiones de índole familiar, como por ejemplo, el casamiento de la hija, ...y entre otros temas, el de la «mal maridada» que tanta popularidad alcanzó, precisamente hacia fines de la Edad Media. Estas glosas son exclusivamente glosas de romances, iniciándose con ellas la glosa del romance, que no florecerá hasta el siglo XVI» (103).

Se evidencia cómo el romance de «La bella mal maridada» asiste al nacimiento de una nueva forma artística—la glosa—, y cómo desde su misma esencia origina un tipo especial—la glosa de romance—, que fuera tan celebrada por poetas, músicos y cortesanos del siglo siguiente.

En éste, su último hábito formal en el medievo, abandonamos a «La bella mal maridada», que aparecerá constantemente en cancioneros sagrados y profanos de los siglos subsiguientes, en compilaciones musicales, en las comedias de Gil Vicente y Lope de Vega, en el mundo lírico de la novela pastoril y en el jocos de la novela picaresca.

DOLLY LUCERO DE PADRÓN

(101) *Ibid.*, p. 194.

(102) *Cancionero llamado Flor de enamorados*, ed. cit., pról. página XXVIII.

(103) JANNER, H.: *Est. cit.*, p. 195.