

Comedia

La bella malmaridada

o

La cortesana

Pasa en Madrid

En Madrid, a 17 de Xbre de 1596

Xbre: «diciembre». Abreviatura antigua para el último mes del año. La supuesta fecha que recogía el manuscrito original que copió Ignacio Gálvez.

PERSONAS QUE HABLAN EN ESTE ACTO PRIMERO

LEONARDO, casado
TEODORO, su amigo
CIPIÓN, romano conde
MAURICIO, su criado
TANCREDO, su músico
FELICIANO, gentilhombre
DORISTO, también
MARCELO, también
LEANDRO, también
ROSARDO, también
Un ALGUACIL
CASANDRA, dama cortesana
LISBELLA, casada
FABIA, doncella

Acto primero

LEONARDO y TEODORO *de noche*

TEODORO. *Amor loco, amor loco.*

Yo por vos y vos por otro.

LEONARDO. Algo vienes divertido.

TEODORO. Bien dijo Montemayor
esta canción.

Acot de noche: la vestimenta nocturna era algo distinta a la ordinaria, más festiva en colores, que además se embozaba con un manto o capa larga, llamada «capa de noche». Estas acotaciones de vestuario proporcionaban una valiosa información ya codificada al espectador: «Las representaciones durante el Siglo de Oro se hacían de día, bajo un sol por lo general intenso y brillante; por lo tanto, las escenas de noche se representaban basándose en una convención teatral establecida» (Guimont, 1997: 326). Se repite en v. 202 *Acot*.

1-2 *Amor loco, amor loco. / Yo por vos y vos por otro:* estribillo acerca de la locura de amor que glosará Jorge de Montemayor en *La Diana*, como bien remarcará Teodoro en breve. Tanta fue su fama que muchos olvidaron su origen paremiológico, adjudicándosela al lusitano, aunque ya fuera empleada antes por Lucas Fernández, Gil Vicente y Cristóbal de Castillejo, entre otros. Su rastro como material poético llegaría hasta el siglo XIX (Fernández San Emeterio, 2001).

2 *vos:* tratamiento medieval que se fue desgastando con el paso de los siglos siendo a la postre una indicación informal entre iguales (Lapesa, 1999: 392).

4 *Montemayor:* Jorge de Montemayor (1520-1561), autor de *Los siete libros de la Diana* (1559), acaso la obra más emblemática del género pastoril en España.

LEONARDO.	Galaor	5
	se te ha en el alma infundido; ya quieres y ya no quieres.	
TEODORO.	De buscar siempre mujer cuasi he venido a tener el humor de las mujeres.	10
LEONARDO.	Los que en Dios ponen su amor dioses la Escritura llama, y a quien los pecados ama llama el mundo pecador. Y así he venido a creer	15
	aunque esto te cause espanto, que quien mujer ama tanto puede llamarse mujer.	
TEODORO.	Cuando te vi comenzar por eso de la Escritura,	20

5 *Galaor*: caballero del ciclo de Amadís de Gaula, donde reaparecerá como paradigma del amor lujurioso y el erotismo carnal. Perfecta antítesis de su hermano Amadís, ejemplo de *amor honestus* (Roberto González, 1994: 62). En ocasiones se confunde su nombre con Galahad, hijo de Lanzarote y caballero de la Tabla Redonda. Se repite en vv. 250, 1247, 1921.

9 *cuasi*: «casi» (*Keniston*: 39.6). El uso de *casi* y *cuasi* es idéntico en la lengua clásica, por lo que eran prácticamente intercambiables. Se repite en vv. 1628, 1990, 2996.

11-12 «Jesús les respondió: ¿No está escrito en vuestra ley: Yo dije, dioses sois?» (Jn 10, 34). A pesar de la cita evangélica, a nuestro juicio la fuente más probable sería san Agustín: «Aferrad más bien el amor de Dios a fin de que, como Dios es eterno, también vosotros permanezcáis eternamente, pues cada cual es según es su amor. ¿Amas la tierra? Eres tierra. ¿Amas a Dios? ¿Qué puedo decir? ¿Que serás Dios?» (*Ep. Ioan*, II, 14).

17 Falta la preposición *a* en el complemento directo; véase *Keniston* (2.251-2.253). En el Siglo de Oro «se extiende la inserción de *a* ante el acusativo de persona y cosa personificada. Valdés reprueba la omisión de *a* en “el varón prudente ama la justicia” [...] No obstante, Lope de Vega usa aún “no disgustemos mi abuela” [...] y Quevedo, “acusaron los escribas y fariseos la mujer adúltera” (Lapesa, 1999: 405).

- creí de tu compostura
que querías predicar;
mas, ¿dónde hallaste el camino
tan satírico y urbano,
que para llamarme humano 25
comiences por lo divino?
Mas viniendo al argumento
de que el amante es lo mismo
que ama, a tu silogismo
respondo así; estame atento... 30
- LEONARDO. ¿Para qué es el atención?
TEODORO. Para qué lo que procuras...
LEONARDO. ¿Presumes que tus locuras
pueden ponerme en razón?
TEODORO. Si yo quiero cuantas veo, 35
¿cómo puedo ser mujer,
si el transformarse ha de ser

28-29 *el amante es lo mismo que ama*: evocación del tópico *dimidium animae meae*, que hundiría sus raíces en el *Fedro* platónico, y que otorga al amante la capacidad de reconocerse a sí mismo en la otra persona, la otra mitad de su alma: «Por ello, de quien realmente se enamora es de su propia naturaleza vista en el otro: el amado actúa como un espejo para el amante y viceversa (espejo normalmente representado por los ojos, la superficie del agua, etc.)» (Serés, 1996: 17). Un motivo de plenitud aún en época barroca, del que Lope se valdrá en más de una comedia. Recuérdese, por ejemplo, *Los locos de Valencia*: «Si el amante se transforma / en lo amado, loco soy, / pues a una loca le doy / el alma en que está su forma» (vv. 579-582).

31 El uso del artículo masculino ante sustantivos femeninos que empiezan por *a-* átona era corriente en el siglo xvii (Keniston: 18.123). Se repite en vv. 107, 2771.

35 *quiero cuantas veo*: paráfrasis del refrán: «Amor trompetero, cuantas veo, tantas quiero» para calificar al hombre mujeriego. Se repite en v. 219.

37 *ha de ser*: «deberá ser» o «será». En el siglo xvii, las construcciones de *ha* —verbo auxiliar— + *de* + infinitivo tenían valor de futuro, pudiendo ser sustituido por *deber* (Keniston: 34.445). Se repite a lo largo y ancho de toda la obra, por lo que no se señalará más.

- un alma, un gusto, un deseo?
 ¿Con tan varios pareceres
 una mujer puedo ser? 40
- LEONARDO. No serás una mujer,
 sino infinitas mujeres.
- TEODORO. Ahora a lo cierto acudes:
 si tantas mujeres soy,
 en mí tendré juntos hoy 45
 los vicios y las virtudes.
- Daré mil glorias y penas,
 pondré al mal y al bien las alas;
 seré muchas cosas malas
 y seré infinitas buenas. 50
- Seré cielo, paraíso;
 seré tormento y infierno,
 breve gusto, daño eterno;
 seré necedad y aviso,
 y entre Júpiter y Juno 55
 podré también ser jüez,
 que compitiendo una vez
 no hallaron jüez ninguno.
- LEONARDO. ¿Y sobre qué vino a ser?

38 *un alma, un gusto, un deseo*: Teodoro bromea sobre la supuesta imposibilidad de amar y ser mujer, dado que el amor es un *deseo*, que diría el neoplatonismo, que nace del *gusto* —esto es, la voluntad— de un *alma*. En toda la conversación resuena implícito el antiguo tópico sobre la naturaleza caprichosa de las mujeres: «*Varium et mutabile semper femina*», que inmortalizara Virgilio.

46-54 El amor entendido como un juego de binomios opuestos y contrarios es el fruto de una tradición que se remontaría a la poesía clásica —Propercio—, aunque muchos señalan con acierto al *Canzoniere* de Petrarca como la verdadera catapulta: «Pace non trovo, et non ò da far guerra; / e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio» (134) o «s'arder da lunge et agghiacciar da presso / son le cagion' ch'amando i' mi distempre» (224). Recuérdese el inmortal soneto CXXVI del propio Lope: «Desmayarse, atreverse...». Se repite en vv. 1147-1148.

TEODORO.	Sobre quién era más casto; y para jüez yo basto, pues ya soy hombre y mujer. Pero todo lo atribuyo a que no hay hombre tan bueno que no vea el daño ajeno y no considere el suyo.	60 65
LEONARDO.	¡Tan santo te ves a ti que me puedes reprehender? ¡Ya me querrás proponer que soy casado!	
TEODORO.	Es así, y pues con una doncella te casaste a quien la fama de Madrid celebra y llama por excelencia «la Bella», y con serlo en tanto extremo buscas algún pan prestado;	70 75

55-60 En esta ocasión, no aciertan McGrady y Freeman al interpretar este pasaje como un ejemplo de ignorancia o desbarro (eds., 1986: 34), porque en realidad el juicio entre Júpiter y Juno fue acerca de quién goza más del acto sexual, si el hombre o la mujer (un mito que se cuenta en el tercer libro de las *Metamorfosis*). Como juez eligieron al sabio Tiresias. El tebano declaró que son ellas quienes más disfrutan, provocando la ira de Juno, que, viéndose perdedora, lo castigó con la ceguera. Para Ovidio, el juicio es expresamente acerca del goce sexual: *voluptas* (*Met.* III, 321), por lo que la castidad no dejaría de ser su antónimo, pues no solo abarca la abstinencia sino también el freno al placer durante la cópula. Una virtud de especial importancia para las mujeres, de ahí la ira de Juno. Si uno es el más voluptuoso, también es inevitablemente el menos casto. El mito está narrado en tono burlesco, pero nada más.

64-66 «¿Y por qué miras la paja que está en el ojo de tu hermano, y no echas de ver la viga que está en tu propio ojo?» (Mt 7, 3).

70 *que*: «cuando» (*Keniston*: 16.644).

71 *pues*: «porque» (*Keniston*: 28.421).

76 *pan*: «órgano sexual femenino» (*Tesoro de villanos*). Imagen fecunda en la literatura de pastores y serranas, donde aparecen metáforas asocia-

yo, que no he sido casado ¿por qué tus sermones temo? Vuelve a tu mujer, cansada de lo que sufriendo está,	80
que hay mil que la llaman ya <i>la bella malmaridada</i> . Si ando libre y lisonjero, vario, loco y desigual, ¿qué cosa hay que le esté mal a un hombre mozo y soltero?	85
Da gracias, Leonardo, al cielo que fue Lisbella la que es, que puede estar a sus pies toda la envidia del suelo,	90
que si no, tu andar al torno harta ocasión le había dado para haberte levantado hasta el mismo Capricornio.	
LEONARDO. Teodoro, no la amistad te haga tan hablador	95

das como «pan y morcilla», para aludir a los genitales de mujeres y hombres, respectivamente (Alonso, 2012: 282).

82 *la bella malmaridada*: primera referencia al romance del mismo nombre que posiblemente inspirara esta comedia. No habría que olvidar que el poema tiene un trágico desenlace, por lo que estaríamos más bien ante un aviso de Teodoro. Una advertencia que el público captaría enseñada, dada la popularidad de la historia.

91 *andar al torno*: «tener amores ilícitos». En referencia al torno de los conventos, por los que harto rondaban los galanes de monjas. La expresión abarcaría cualquier tipo de relación extramatrimonial, no solo con religiosas.

94 *Capricornio*: décimo signo zodiacal cuyo símbolo es el carnero, por lo que se convierte aquí en una insinuación a los cuernos del marido engañado. De nuevo, Teodoro avisa a su amigo de que está jugando con fuego. En *La Arcadia* lopesca se dice: «Desdichado naciste en casamiento: / soberbia esposa te promete el hado; / [...] no dormirás una hora sin cuidado; / naturaleza tienes de unicornio; / pregunta lo demás a Capricornio» (1975: 403).

porque no es burla el honor
que sufre tanta verdad.

Deja estar a mi mujer;
habla conmigo no más. 100

TEODORO. ¿De esto enojado te has?

LEONARDO. ¡Qué necio y qué bachiller!

Mal haya el hombre casado
que hace amistad con soltero,
que ya el casado primero 105
sabe a lo que está obligado.

El amistad es de iguales,
porque si hay desigualdad
siempre de aquella amistad
nacen cosas desiguales. 110

Y aunque tú eres tan amigo
que sabes mi corazón,
darete satisfacción.

100 *no más*: «solamente». Su uso como adverbio de exclusión es habitual en la lengua del Siglo de Oro, sobre todo en posición pospuesta y no precedido de conjunción (Herrero Ruiz de Loizaga, 2020). Se repite en vv. 649, 1262.

102 *bachiller*: «el que habla mucho fuera de propósito y sin fundamento» (*Autoridades*).

103 *mal haya*: «maldito sea». Maldición ordinaria en la Comedia Nueva. Valga como muestra su uso en *El castigo sin venganza* (v. 1436), *Fuente Ovejuna* (v. 834) y *El mejor alcalde, el rey* (v. 804), por citar solo estos. Se repite en vv. 835, 1397, 1399.

107 *el amistad es de iguales*: en la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles definió la amistad como un amor entre los «buenos y semejantes en virtud» (*EN* VIII, 3, 6). Esta concepción de la *amicitia* llegó refundida a Lope a través del pensamiento ciceroniano y la teología patrística, que aseguraron esta idea aristotélica hasta el punto de proclamar que: «la amistad perfecta solo se alcanza entre hombres virtuosos porque se basa en la igualdad o semejanza» (González-Barrera, 2008: 142).

113 Por lo general, en la lengua del Siglo de Oro es muy frecuente la colocación del pronombre en posición enclítica, aunque también se puede hallar precediendo al verbo si este a su vez no es el primer elemento tónico del mismo golpe de aire (*Keniston*: 9.01). Lope lo suele reubicar

TEODORO.	No la procures conmigo, dala a ti mismo de ti y de mí no sepas más, de que agraviado te has y de que no te ofendí. Quédate a Dios, que en tu vida...	115
LEONARDO.	Oye un poco.	
TEODORO.	¿Qué quieres?	120
LEONARDO.	Que hablemos de otras mujeres.	
TEODORO.	¿Ya mi agravio se te olvida?	
LEONARDO.	El amigo ha de sufrir alguna cosa al amigo.	
TEODORO.	Dísteme mucho castigo.	125
LEONARDO.	Sabes que te he de servir.	
TEODORO.	¿Alabar fue ofender tu mujer?	
LEONARDO.	Mira, al marido siempre sospechoso ha sido alabarle a su mujer.	130

muchas veces según la conveniencia métrica. Se repite a lo largo de toda la comedia.

119 *Quédate a Dios*: fórmula arcaica de despedida de la que derivaría el *adiós* actual a través de un proceso de gramaticalización. A pesar de todo, en este contexto lo observamos con una significación algo distinta, pues lo que Teodoro pretende más bien es zanjar la discusión y no despedirse, al estilo del «Vete a...» moderno. Esta expresión caería en desuso ya en el siglo XVIII (Vila Carneiro y Faya Cerqueiro, 2016: 49).

123-124 «El diente i el amigo, sufrillo kon su dolor i vizio» (*Correas*).

125 En la lengua clásica, si el verbo iniciaba la frase, el pronombre se colocaba en posición enclítica (*Keniston*: 9.03). Como sucede con el caso general —ver nota al v. 113—, se trata de un fenómeno tan extendido que no será necesario señalarlo más.

130 Lugar común, fuente de numerosos proverbios, sobre la imprudencia de alabar a una mujer, propia o ajena, en presencia de terceros: «No peskes kon anzuelo de oro, ni kavalges en nuevo potro, ni tu muxer alabes a otro» (*Correas*). En este particular, el origen podría estar en las *Moralia* de Plutarco, donde se atribuye a los espartanos la censura de semejantes alabanzas: «Eubedas, al oír que uno elogiaba a una mujer de

El amigo del casado
jamás ha de hablar en esto;
ha de ser cuerdo y honesto,
vergonzoso y bien criado.

Y advierte lo que te digo
si eres de hacerlo capaz, 135
que aun a ponerlos en paz
no se ha de hallar el amigo.

Los dos podremos tratar
de otras mil que hay como un oro, 140
pero la propia, Teodoro,
esa estese en un altar.

TEODORO. Escríbeme un arancel
de aquello a que está obligado
con el amigo casado 145
el que tratare con él.

LEONARDO. El discreto ya lo sabe,
pero yo te le daré.

otro, no lo pudo soportar y dijo: “Entre los ajenos a la familia no se debería tener absolutamente ninguna conversación sobre la naturaleza femenina”» (Plutarco, 1987: 178).

132 *hablar en*: construcción que más tarde sería sustituida por la actual «hablar de». No es difícil de hallar en el teatro lopesco; recuérdese *El caballero de Olmedo* (vv. 753-754), *El perro del hortelano* (v. 946) o *Servir a señor discreto* (v. 1012), por citar solo algunas. Se repite en v. 1791.

140 *como un oro*: «ponderación que explica la hermosura, aseo y limpieza de alguna persona» (*Autoridades*). Se repite en v. 614. Una analogía que está presente en otras obras del Fénix, como *La Dorotea* (2011: 97) o *La campana de Aragón* (v. 1258).

143 *arancel*: «decreto o ley que pone tasa en las cosas que se venden y en los derechos de los ministros de justicia» (*Covarrubias*).

147 *discreto*: «cuerdo y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas» (*Autoridades*). Se repite en vv. 359, 1071, 1607.

148 El leísmo, sobre todo en singular, estaba generalizado en todos los escritores barrocos, incluido Lope de Vega. Se repite en vv. 149, 150, 180, 334, 440, 452, 474, 475, 505, 568, 602, 677, 763, 765, 913, 920, 943, 943*Acot*, 1049, 1133*Acot*, 1168, 1256, 1271, 1524, 1652, 1675, *Carta*, 1827, 1976, 2256, 2281, 2288, 2311, 2371, 2457, 2526, 2527, 2788, 2789, 2836, 2855, 2879, 2950, 3011, 3099.

TEODORO.	Pues, ¡sús!, yo le estudiaré.	
LEONARDO.	Deja, Teodoro, lo grave.	150
	Vengamos a lo burlesco este rato que nos toca.	
TEODORO.	Hasme cerrado la boca.	
LEONARDO.	Aquí corre hermoso fresco y viene gente a escuchar los músicos de Su Alteza.	155
TEODORO.	¿Pues que sobre esta aspereza pueden sentarse y cantar?	
LEONARDO.	Las espaldas de Palacio sobre aqueste parque dan y aquí sentados están cantando y tomando espacio; y otros sin ellos también, que vienen a competir, pero es cosa de reír, que no cantarán tan bien, porque en el mundo, Teodoro, tales voces se ha hallado,	160 165

149 *¡sús!*: forma abreviada de la interjección ¡Jesús!, que se suele usar para expresar desagrado ante lo visto o escuchado.

156 *Su Alteza*: tratamiento propio para los hijos de reyes. Una más que probable referencia al por aquel entonces príncipe Felipe (1578-1621), que reinaría después como el tercero de su nombre.

159 *Palacio*: el Real Alcázar de Madrid, residencia de los reyes de España hasta su destrucción en 1734 por culpa de un violento incendio durante la Navidad.

160 La duplicidad de formas entre *aqueste/este* y variantes era aprovechada para hacer encajar la métrica. Se repite en vv. 277, 629, 639, 839, 1155, 1250, 1526, 1859, 2003, 2114, 2255, 2304, 2677, 2696, 2779, 2846, 2907, 2910, 3100, 3108, 3146.

162 *tomar espacio*: 'ocupar su lugar'.

166 *que*: «porque». Un uso más frecuente en oraciones de indicativo (*Keniston*: 28.54).

168 La omisión de *no* puede producirse en la lengua del Siglo de Oro cuando el valor negativo de la oración está asegurado por contexto (*Keniston*: 40.37).

	parecen copia y traslado del mismo angélico coro.	170
	Cantan y dan dulce guerra, llevando el cielo el compás a los tonos de Juan Blas, que es un ángel en la tierra.	
TEODORO.	Ya con esto habrá cesado como otros años solía, la más gente que acudía a la frescura del Prado.	175
	¿Y que aquí Su Alteza escucha?	
LEONARDO.	Guárdele Dios, que ha de ser tan gran rey que ha de exceder esta esperanza, aunque es mucha.	180
	Ha de hacer temblar el suelo, ya en la paz y ya en la guerra.	
TEODORO.	Tal padre tiene en la tierra y tal abuelo en el cielo.	185
LEONARDO.	Ya conozco los músicos.	

173 *Juan Blas*: o Juan Blas de Castro (c. 1561-1631), músico del Siglo de Oro con el que Lope debió de entablar amistad durante su servicio en la Corte del duque de Alba. El Fénix lo elogiará en más de una ocasión, como, por ejemplo, en *El acero de Madrid* (v. 658), *La Dorotea* (2011: 392) o *El peregrino en su patria*: «En nombrando a Juan Blas se nombra a Orfeo» (2016: 534). Se repite en v. 2845.

177 *la más gente*: 'la mayoría de la gente'.

178 *Prado*: o Prado de San Jerónimo, era un paseo arbolado que atravesaba Madrid de norte a sur. Era uno de los lugares favoritos para ver y ser visto en la Villa y Corte. El Prado estaba dividido en tres partes: el Prado de los Recoletos Agustinos hasta llegar a la calle Alcalá; a continuación, el Prado de los Jerónimos hasta alcanzar la Carrera del mismo nombre; y, finalmente, el Prado de Atocha. Se repite en vv. 952, 1001, 2702, 2734.

185 *padre*: Felipe II (1527-1598), todavía rey de España cuando se escribe esta comedia.

186 *abuelo*: no puede ser otro que el rey Carlos I (1500-1558), abuelo paterno.

MÚSICO.	Un Lupercio aragonés, un Camões portugués.	200
CIPIÓN.	Tiempla.	
MÚSICO.	¡Qué prima!	
CIPIÓN.	No es mala.	

LISBELLA, *dama, de noche*

200 *Lupercio*: Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), poeta aragonés que junto a su hermano Bartolomé representó mejor que nadie la voz poética que transitó entre el Renacimiento y el Barroco. Los hermanos Argensola sobresalieron pronto por sus dotes poéticas y sus traducciones latinas, en especial Horacio y Marcial. En Madrid pudo entrar en contacto con el microcosmos de las academias literarias, donde se codearía con los principales poetas de su tiempo. A pesar de estas alabanzas y otras repartidas en otros textos, lo cierto es que mantuvo una relación agrídulce con Lope. El fuerte ascendente de lo clásico en Lupercio fue el origen de su defensa del arte dramático antiguo, componiendo incluso algunas tragedias en contra del modelo pujante de la Comedia Nueva.

201 *Camões*: Luis de Camões (1524-1580), probablemente el más importante de los poetas portugueses, autor de la epopeya *Os Lusíadas* (1572), que tanto inspirara a los poetas españoles del Siglo de Oro. El Fénix mostró su admiración por los versos de Camões en repetidas ocasiones. Sería suficiente con recordar la nota anterior al v. 194, donde solo lo considera por debajo de Garcilaso, o las páginas de *La Dorotea*: «Porque el poeta, a mi juicio, ha de escribir en su lengua natural: que Homero no escribió en latín, ni Virgilio en griego, y cada uno está obligado a honrar su lengua. Y así lo hicieron el Camões en Portugal, y en Italia el Taso» (2011: 202).

202 *Tiempla*: ‘Templa’. De manera general, el dramaturgo madrileño va a preferir la forma diptongada, aunque a veces escriba *templa*, como en *Fuente Ovejuna* (v. 1865). Ejemplos de diptongación conjugando el verbo *templar* se pueden leer también en *Fuente Ovejuna* (v. 1267), *El perro del hortelano* (v. 1118) y *La Arcadia* (1975: 215), por dar tres nombres.

prima: «En los instrumentos de cuerdas, como vihuela y guitarra, la cuerda primera y más delgada» (*Covarrubias*). Hay un doble sentido evidente con *prima*, pues Lisbella entra en escena, llamando la atención de los hombres. Un juego de palabras con el que Lope porfía en más de una obra; por ejemplo, en *La Arcadia*: «Con esto tibiamente me ayudaba, / y siendo en mi instrumento la tercera, / a la prima del alma se igualaba» (1975: 280).

- LEONARDO. Una mujer ha venido.
 LISBELLA. (¡Ayudadme, nobles cielos,
 que vienen a ver mis celos 205
 los pasos de mi marido!
 Cubridme con una nube,
 pues es en mi calidad
 la primera libertad
 que en toda mi vida tuve.) 210
- TEODORO. De solo ver el buen aire,
 enamorado estoy de ella.
 LEONARDO. Para ti bastaba el vella.
 TEODORO. No lo tengas por donaire. 215
 Sin duda dicen por mí
 lo del asno con la toca:

208 *calidad*: «la nobleza y lustre de la sangre» (*Autoridades*). Se repite en vv. 411, 1541.

211 *aire*: «se dice de aquel que se maneja con brío, garbo y gentileza, y que en los movimientos del cuerpo tiene proporción y gravedad, como es en el andar, danzar y otros ejercicios (v. tener buen aire, *Autoridades*).

213 *vella*: ‘verla’. La asimilación de la *-r* del infinitivo a la *-l* del enclítico es más propia de la lengua escrita que de la oralidad. Un recurso del que se echaba mano por cuestiones métricas, fundamentalmente. Un fenómeno de origen medieval que se prolongaría hasta finales del siglo XVIII. A juicio de M. Pidal, fue la influencia de Garcilaso la que catapultó su uso entre otros poetas: «Sólo merece notarse que la primera de estas asimilaciones, no muy abundante en la Edad Media, se puso de moda en la Corte de Carlos V, siendo predilecta de Garcilaso, y aunque la desechaban los secretarios de Felipe II, continuaron usándola los poetas durante todo el siglo XVII» (Menéndez Pidal, 1973: 108). Se repite en vv. 474, 475, 1027, 1141, 1142, 1159, 1210, 1431, 2444, 2766, 2769, 2839, 2966.

214 *donaire*: «gracia y agrado en lo que se habla» (*Autoridades*). Se repite en v. 2328.

216 *asno*: como herederos de la tradición clásica, los bestiarios medievales ayudaron a perpetuar una imagen de lujuria en torno a este animal, quedando como objeto de risa y parangón del hombre carnal, excesivo y desenfrenado en sus acciones. Una necedad o ignorancia bufonesca vinculada a los instintos más primarios, que lo convirtieron enseguida en el símbolo del amor loco en el imaginario popular. Recuérdense, por ejem-

	toda mujer me provoca, la que no quise, no vi; tantas quiero cuantas veo.	
	En mi vida tuve envidia sino al turco.	220
LEONARDO.	¿No fastidia la variedad tu deseo?	
TEODORO.	¡Qué necesidades arrojas! La variedad, ¿cuándo enfada? Tu mujer a mil agrada y tú de verla te enojas; y eso nace, así reposes, de que es manjar ordinario, que el néctar o letuario pienso que enfada a los dioses.	225 230

plo, la fábula de «El león, el asno y el lobo» (cc. 893-903) o «El enxiemplo del asno e del blanchete» (cc. 1401-1411) inscritos en *El libro de buen amor*. En la Edad Moderna, el burro siguió muy presente como paradigma de lo necio y pecaminoso: «El asno sigue representando en la emblemática de los siglos XVI y XVII la estulticia, pero también el apego a lo material o el pecado» (Campo Tejedor, 2012: 328).

toca: «el velo de la cabeza de la mujer» (*Covarrubias*). Se repite en vv. 1378, 2295, 2498, 2756. Si bien había tocas de diferentes formas y tamaños, se trata por lo general de una prenda propia de mujeres casadas, viudas o monjas, por lo que llevaba implícito un componente de madurez o seriedad.

221 *turco*: ‘musulmán’. Si antes se comparaba a sí mismo con un burro —por su incontinencia sexual—, ahora envidia la poligamia de los musulmanes.

229 *letuario*: «género de confección medicinal que se hace con diferentes simples o ingredientes con miel o azúcar, formando una a modo de conserva» (v. electuario, *Autoridades*). Letuario y aguardiente solían tomarse juntos como desayuno: «para quitarse el frío, atender al estómago vacío y reconfortar el cuerpo, eran muchos los que, a primera hora, en ayunas, bebían sus buenos sorbos de aguardiente, ayudándose de unas tajadas de letuario, confitura de miel y naranja» (Santamaría Arnáiz, 1999: 321).

- LEONARDO. ¿No te tengo ya avisado
dejes estar mi mujer?
- TEODORO. Arancel he menester
o no ver hombre casado.
 ¡Vive Dios que has de quedarte! 235
Cabe esta dama me asiento.
- LEONARDO. Buen achaque, mas ya intento
sentarme de estotra parte.
- CIPIÓN. El pensamiento me hurtaron
y la dama me cogieron. 240
- LISBELLA. (¡Ay, Dios, si me conocieron!)
- MÚSICO. La bendición te ganaron.
- LISBELLA. (Este perro es mi marido.
 ¡En qué pasos mi honor mete!

232 *dejes*: ‘que dejes’. La omisión de *que* fue un fenómeno frecuente en el Siglo de Oro en casi cualquier contexto, excepto si iba después de una preposición (*Keniston*: 42.5). Se repite en vv. 369, 687.

233 *he menester*: ‘tengo necesidad’. Un vestigio del antiguo valor transitivo del verbo *haber* para indicar posesión, que acabó siendo reemplazado por el verbo *tener*: «Al período clásico pertenece la delimitación de usos entre los verbos *aver* y *tener*. Ambos se venían empleando como transitivos, con sentido de posesión o propiedad. En principio los habían separado distinciones de matiz; entre otras, *aver* era incoativo [...], mientras *tener* indicaba la posesión durativa. [...] Al comenzar el Siglo de Oro, los dos verbos eran casi sinónimos y se repartían el uso [...] Sin embargo, la decadencia de *aver* transitivo era notoria [...] *aver* quedó reducido al papel de auxiliar, sin más rastros de su antiguo valor transitivo que los arcaísmos» (Lapesa, 1999: 398-399). H. Keniston señala que el origen de *menester* puede ser el genitivo y no el acusativo, pero acabaría formando parte de una construcción *verbo + objeto sustantivo* (*Keniston*: 2.53). Se repite en vv. 298, 504, 932, 1291.

235 *¡Vive Dios!*: juramento común en el lenguaje áureo, variante de la expresión ¡vive el cielo! Se repite a lo largo y ancho de toda la obra.

236 *cabe*: «cerca de, junto a» (*DRAE*). Preposición en desuso.

238 *estotra*: «esta otra». Demostrativo compuesto de escaso uso hoy en día. Se repite en v. 245.

244 *paso*: «lance o suceso» (*Autoridades*). Por otro lado, la omisión del pronombre reflexivo cuando va precediendo al verbo es corriente aun en el lenguaje coloquial actual (*Keniston*: 8.111).

	Y estotro el falso alcahuete por quien anda distraído.)	245
TEODORO.	Señora, yo soy un hombre moreno y desvergonzado, Teodoro en Madrid llamado y Galaor por mal nombre.	250
	Dicen que soy por ahí perrillo de todas bodas, y aunque es verdad que ando en todas, con vos no ha de ser así.	
	Yo no sé de amancebarme: donde yo entro, entren todos; procuren por varios modos lo que tuviere quitarme.	255
	No doy pesadumbre en nada, a lo firme pongo el pie, porque dos cosas juré cuando me ceñí la espada.	260
	Son, si acaso os dan codicia, señora, de las saber: no reñir sobre mujer ni acuchillar la justicia.	265

252 *perrillo de todas bodas*: frase hecha para avisar de la avaricia de algunas personas que finalmente se quedan sin nada por intentar hacerse con todo. El refrán completo sería: «Perrillo de muchas bodas, no kome en ninguna por kome en todas» (*Correas*). Asimismo, acabó generando una expresión popular: «como perro de Olías», dado que en el cuento el animal intentó comer en dos bodas que se celebraban en pueblos vecinos —Olías y Cabañas— para al final llegar tarde a ambas.

260 *firmo*: «estable, constante, seguro» (*Autoridades*).
poner el pie: «huir» (*Tesoro de villanos*).

262 *ceñir la espada*: «haber llegado ya a la edad viril» (*Covarrubias*).

264 *las saber*: 'saberlas'. En el Siglo de Oro, las construcciones donde el pronombre quedaba antepuesto al infinitivo estaban bastante extendidas en la lengua escrita, especialmente tras preposición (*Keniston*: 9.625). Se repite en vv. 1054, 1287, 1765, 1955, 2340, 2353, 2859.