

LOPE SE DESPIDE DE LOS CORRALES: *LAS BIZARRÍAS DE BELISA*

JUAN CARLOS GARROT ZAMBRANA

(Université de Tours - Centre d'Études Supérieures de la Renaissance)

CITA RECOMENDADA: Juan Carlos Garrot Zambrana, «Lope se despide de los corrales: *Las bizzarrías de Belisa*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 379-403.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.344>>

Fecha de recepción: 14 de junio de 2019 / Fecha de aceptación: 17 de septiembre de 2019

## RESUMEN

Este artículo estudia una de las últimas obras teatrales de Lope de Vega, *Las bizzarrías de Belisa*, en donde encontramos una síntesis de las principales convenciones genéricas de la comedia de capa y espada, de la que parece despedirse. Se dedica especial atención al estudio de los personajes y a las relaciones que mantienen entre sí, sin olvidar la cuestión del lenguaje: registros y polémica anticulterana.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *senectute*; comedia de capa y espada; convenciones; personajes; lenguaje.

## ABSTRACT

This article studies one of Lope de Vega's latest plays, *Las bizzarrías de Belisa*, where we find a synthesis of the principal conventions of cloak-and-dagger comedy, a genre to which he seems to be bidding farewell. Special attention is devoted to the characters and their relationships with each other, without neglecting questions of language: linguistic registers and anti-Gongorism controversy.

KEYWORDS: Lope de Vega; *senectute*; cloak-and-dagger comedy; generic conventions; characters; language.

**E**n 1634 escribe Lope de Vega su última comedia de capa y espada, uno de los raros subgéneros reconocidos como tal por los contemporáneos,<sup>1</sup> de cuyos contornos es el principal responsable, producto de la evolución de la comedia urbana de finales del siglo XVI. A partir de ese momento se va conformando poco a poco un sistema de personajes, de conflictos, ambientados en el aquí y ahora del espectador, que alcanza plena madurez hacia 1613 con obras tales como *La dama boba* o *El perro del hortelano*; curiosamente por esas mismas fechas, frente a una dramaturgia que de manera provocativa el propio Lope declara supeditada al gusto del público menos refinado, las mujeres y el vulgo en general,<sup>2</sup> circulan copias de dos largos poemas de don Luis de Góngora, *Polifemo* y *Soledades*, destinados a unos pocos lectores capaces de disfrutar con una poesía tan bella como ardua. Curiosamente también, la dramaturgia de uno y la poética de otro provocarán encendidos debates, envidias, alabanzas y denuestos. Ahora bien, en el caso de Lope, el desafío a cierta clase de público, el docto, que va de la mano del desprecio del que le da de comer, es algo cambiante.<sup>3</sup>

Cuando estrena *Las bizzarrías de Belisa*, Lope procede a una estilización y revisión de las convenciones genéricas creando una comedia capaz de rivalizar con las de los jóvenes dramaturgos que le roban en su opinión el aplauso del público;<sup>4</sup> este propósito no se expresa con claridad, sino de manera sesgada en los versos finales; todo lo contrario de lo que sucede con las pullas anticulteranas dispersas en el diálogo. Además de un recurso cómico fácil contra los seguidores del difunto don Luis, tales ataques pueden apuntar a algunos rivales más concretos, como Pellicer y Tovar, en tanto que defensor del cordobés; recordemos que en 1629 publica sus *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote...*, y por supuesto, que

---

1. De él hablan desde Suárez de Figueroa, *El pasajero* (p. 216), a principios del XVII, hasta Bances Candamo, *Theatro de los teatros...* (p. 33), muy a finales de la centuria.

2. Así lo indica taxativamente en *Arte nuevo de hacer comedias* entre otros lugares: «[...] a donde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan [...]» (vv. 37-38). Cito por Rozas [1976].

3. Contamos con abundantes trabajos que estudian el aprecio o desprecio del Fénix hacia su propia producción para las tablas, así como su valoración de otro tipo de escritos. Véase por ejemplo Ferrer Valls [2005] o García Reidy [2013], mucho más extenso.

4. Serralta [1996a] destaca la capacidad de Lope para integrar innovaciones provenientes de los jóvenes dramaturgos sin por ello dejar de ser fiel a sí mismo, a sus propias técnicas.

obtuvo el cargo de cronista de Felipe IV al que aspiraba Lope,<sup>5</sup> o el mismísimo Calderón de la Barca, miembro más destacado de los «pájaros nuevos»,<sup>6</sup> entre quienes se cuentan otros escritores todavía más noveles, como Coello, cuyo lenguaje prueba la atracción ejercida por la poesía de Góngora (Schmiedel 1973).

Como lo que en afortunada fórmula llamó Rozas el «ciclo *de senectute*» (Rozas 1990a), conocido de todos, ha sido estudiado y discutido por bastantes críticos, no me voy a detener casi en generalidades sobre este último período, por lo que centraré mi trabajo en el análisis de la comedia, relativamente poco estudiada,<sup>7</sup> para mostrar algunas de sus particularidades. Acabaré por referirme a la palabra poética pues sobre ella se discute en *Las bizzarrías de Belisa*, ya que los personajes, como otros muchos de este dramaturgo, no solo tienen una gran conciencia del lenguaje, sino que escriben poemas o piden a otros que los compongan, aprovechando la ocasión para zaherir a los seguidores de Góngora. Al ser un punto bien conocido, procederé también con rapidez.

Los últimos años del Fénix ofrecen un saldo mayor de desdichas que de alegrías, tanto en su vida privada (muerte de Lope Félix, ceguera, locura y fallecimiento de su amante Marta de Nevares, rapto de Antonia Clara), como en la pública (fracaso en sus intentos de encontrar un cargo oficial en la corte e incluso para que el duque de Sessa lo reconozca de forma explícita como su criado). Concretamente tenemos una carta, que cito más abajo, en donde se lo pide, sugiriendo el cargo: capellán. Tampoco está satisfecho con los encargos que le llegan de la corte. Asimismo, se queja en varias ocasiones del poco respeto que le muestran los pájaros nuevos, que no solo encuentran mejor acogida del nuevo equipo de gobierno, sino que parece lo sustituyen en la estima de su público por excelencia, el de los corrales. Sin entrar en la discusión de si se justifican o no esas apreciaciones,<sup>8</sup> me limitaré a destacar dos puntos.

---

5. Así lo interpreta Rozas. Véase, en particular, Rozas [1990b].

6. Véase Rozas [1990d:370-374]. Ahora bien, otros críticos disienten de la enemistad entre ambos dramaturgos, por ejemplo, Pedraza [2018:232-235]. Sobre Lope y los pájaros nuevos pueden verse además los estudios de González Cañal [2002] y González-Barrera [2010].

7. Además de otras referencias que se irán dando posteriormente, hay que señalar varios artículos de Aurelio González [1994, 2007 y 2010] y un capítulo de la monografía de María Aranda [1995:51-64]. Por último, Silveri [2007] ha estudiado la relación entre métrica y estructura dramática en un extenso trabajo dedicado a *Las bizzarrías de Belisa* y a *Los melindres de Belisa*.

8. Las ideas de Rozas, expuestas en varios trabajos, pero para este asunto concreto en 1990a, fueron discutidas por Profeti [1997]; las conclusiones de esta, a su vez, lo han sido por otros críticos. Véase por ejemplo Oleza [2004].

El primero es que, efectivamente, entre 1627 y 1635 escribe menos para las tablas, aunque, quizá por esa razón, entre esos pocos ejemplos hay como mínimo dos obras maestras (*El castigo sin venganza* y *Las bizarrías de Belisa*); el segundo, que encontramos contradicciones en el propio Lope, quien en alguna carta parece querer dejar de lado el teatro y en sus dos últimas obras insiste en su amor por este tipo de arte y sobre todo, por el público a quien quiere seguir agradando:

Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu que me ponen [...] Con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas [h]e conocido, o que quieren verdes años, o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan dellas.

[...]

Reciba [se dirige al duque de Sessa] con público nombre en su servicio un criado que ha más de veinticinco años que le tiene secreto; porque sin su favor no podré salir con vitoria deste cuidado, nombrándome algún moderado salario, que, con la pensión que tengo, ayude a pasar este poco que me puede quedar de vida. El oficio de capellán es muy a propósito [...]. (Lope de Vega, *Cartas*, p. 285)

Pero justo poco antes de morir, parece desdecirse porque se opone la edad avanzada al deseo de continuar agradando al público:<sup>9</sup>

[...] el poeta no se cansa  
de serviros, aunque ya  
le jubilaban las canas:  
tan agradecido está  
a las mercedes pasadas.  
(Lope de Vega, *La mayor virtud de un rey*, p. 648)

Comedia que le disputa a la que voy a analizar el honor de ser la última que saliera de su pluma, y precisamente en los versos de despedida de *Las bizarrías* incluso insinúa cierta postergación:<sup>10</sup>

9. De hecho, Profeti [1997:39] se pregunta hasta qué punto hay que tomarse al pie de la letra esos deseos de abandonar la escritura dramática.

10. Véase Presotto [2000:275-277] para la descripción del manuscrito de *Las bizarrías de Belisa* y el resumen de la discusión sobre fechas. Dicho manuscrito acaba así: «En Madrid, a 24 de marzo

Senado ilustre: el poeta  
 que ya las Musas dejaba,  
 con deseo de serviros  
 volvió esta vez a llamarlas  
 para que no le olvidéis.  
 Y aquí la comedia acaba. (vv. 2759-2764)

Si todo lo anterior llenó de amargura el corazón del viejo poeta, la verdad es que tal sentimiento no se trasluce en el diálogo.

#### LAS CONVENCIONES GENÉRICAS Y SU REFORMULACIÓN<sup>11</sup>

No creo exagerar si la califico de obra de perfecta, bien pensada y escrita, gracias a la falta de premura y a la sabia utilización de la experiencia acumulada. Forzosamente pensamos en el final de una carrera, en la estilización de un género que el propio Lope ha impulsado, y aunque tal deducción pueda ser errónea, me refiero al carácter testamentario que se le suele atribuir, lo cierto es que en ella se recogen los principales motivos de la comedia urbana de manera extraordinaria; cabe añadir, como veremos más adelante, que los nombres de las damas abundan en esa idea de adiós amoroso al género, a la vida. Comedia de amores madrileña que, más que una comedia de capa y espada, constituye la quintaesencia del género que resume, por la extrema selección de elementos que en ella se efectúa, y al cual trasciende por cuanto no es una mera acumulación de situaciones conocidas.

Belisa, dama esquiva, viste luto por haberse enamorado de un forastero,<sup>12</sup> don

---

de 1634». La comedia se publicó, como se sabe, de manera póstuma en *La vega del Parnaso* siguiendo para unos un plan fijado por Lope, para otros independientemente de las intenciones del Fénix, asunto en el que no puedo detenerme y que ha merecido la atención de la crítica con posiciones, como digo, a veces encontradas: véanse las mantenidas por Pedraza [2014] y Profeti [2013]. Los problemas textuales han sido abordados por Serralta [1996b]. Por último, cito *Las bazarrias de Belisa* por la edición de García Santo-Tomás [2004], pero también he utilizado la de Zamora Vicente [1963].

11. Me parece que Lope no se limita a retomar «los viejos tópicos que tanto gustaban en los corrales de comedias: disfraz varonil, la mujer independiente que acaba rendida al amor, elección entre pretendiente rico/galán pobre y algunos más» (González-Barrera 2010:109), sino que los estiliza al máximo.

12. El vestuario ha sido estudiado por Kirschner [1997]. Peyrebonne, en la introducción a la edi-

Juan de Cardona, a quien ayuda en un lance de espada que cuenta a su amiga Celia. Paga con ello la crueldad con que obsequia a sus muchos pretendientes, entre quienes destaca el conde Enrique, pues don Juan a su vez ama a Lucinda, la cual, deseosa de que su galán pase del cortejo a la petición de mano, de galán a marido, decide darle celos con Octavio. El juego se complica cuando don Juan pide ayuda a Belisa para encelar a Lucinda, lo que acepta aquella. La respuesta de Lucinda no se hace esperar, porque la joven convence al conde de que se alíe con ella para fingir que se quieren y recuperar cada uno así el objeto de su deseo. Tras algunos lances escogidos con esmero y medida, asistimos a la victoria de la bizarra protagonista.<sup>13</sup> La felicidad por la boda con su amado se rubrica con la humillación, cruel, de la rival, en venganza por lo sufrimientos pasados; pero esta puede consolarse con la mano del conde Enrique, en un desenlace de gran inverosimilitud.<sup>14</sup>

El concepto de verosimilitud, por supuesto, es bastante particular en las comedias de amores, tanto en las situadas en el aquí y ahora como en las que se desarrollan en coordenadas espacio-temporales lejanas, según explicó inteligentemente Serge Maurel al hablar de los complejísimos enredos tirsianos, cuya inverosimilitud se aceptaba mejor gracias al verosímil marco cronotópico (Maurel 1971:210).

Desde ese punto de vista cabe destacar la presencia de la ciudad, Madrid, de su espacio urbano con lugares representativos. Selección importante relacionada con el grupo social protagonista: calle Mayor, calle en aquellos tiempos elegante, y con el tipo de obra, comedia de amores, que implica galanteo (Prado, Soto: espacio natural adyacente). Quien dice amores, dice regalos, y para comprarlos debe recurrirse a la puerta de Guadalajara. A ellos se añade la indeterminación de las calles en donde viven las damas, en particular la de Lucinda, lugar del amor, de los celos, de la reyerta que invariablemente aparece en todas las obras.<sup>15</sup> Espacio este último

---

ción electrónica de esta comedia, resalta que el luto galán se volvió de moda en los años 1630, apoyándose en Fernández Gómez [2012:144]. Citado en Peyrebonne [2013:35].

13. El adjetivo «bizarro», aparece según Kirschner [1997:66] veintidós veces en el texto. A explicar su sentido dedica buena parte de su introducción Peyrebonne [2013:12-25].

14. Sobre las bodas finales volveré más tarde.

15. La presencia de Madrid en las comedias lopescas es asunto que rebasa con mucho las intenciones de este trabajo. Al espacio en la obra que estudiamos dedica algunas líneas Antonucci [2009:23]. Para la tensión entre espacios interiores y exteriores véase Arata [2002], alguna de cuyas ideas discute la investigadora italiana. La acción transcurre en tres espacios interiores: las moradas de Belisa, de Lucinda y del conde Enrique; y en varios espacios exteriores: las calles de las casas de las dos damas y el Soto. Pero además se relatan acontecimientos acaecidos en el Prado (el encuentro entre Belisa y don Juan, que cuenta aquélla a su amiga Celia: vv. 73-294), y se mencionan lugares

que trasciende la geografía, pues constituye un lugar privilegiado de la acción dramática del teatro español.

Esos lugares se ven con los ojos de la imaginación, se construyen con la palabra, que los nombra, que los puede describir someramente; al espectador le corresponde completarlos, algo sencillo pues los conoce bien. Se entabla así una relación muy significativa entre el espacio escénico, casi siempre interior, y el exterior, que surge gracias a las relaciones de los personajes, o a la descripción del lugar en que se hallan, porque cuando estos se encuentran fuera de sus aposentos deben recurrir al decorado verbal según es costumbre.<sup>16</sup>

Madrid es un escenario, escenario real, conocido, pero su función no se limita a proporcionar un marco verosímil relativamente vago al diálogo, sino que la ciudad adquiere entidad propia, o al menos se pretende producir tal impresión en el espectador, según viene sucediendo en Lope desde la temprana *Las ferias de Madrid* (Garrot Zambrana 2011).

Esta impresión de realidad se refuerza con referencias a lo que con anacronismo asumido cabría calificar de costumbrismo: paseos, modas, masculina y femenina.<sup>17</sup>

Todo lo anterior contrasta con la onomástica de los personajes, de lo más irregular por su mezcla de lo propiamente castellano (Fernando, Juan, Tello) y lo literario (Lucinda, Belisa, Finea). Se trata de algo habitual en Lope, como se sabe, y es asunto que merecería dedicarle un trabajo específico aprovechando el completo catálogo de Morby y Tyler [1961]. Quiero decir, resumiendo, que lo normal habría sido encontrar una evolución que condujera de un primer momento en que los personajes de comedias madrileñas llevan nombres de raigambre latina o italiana, a la castellanización que encontramos en Tirso, Alarcón o Calderón de la Barca, aunque en obra tan conocida como *Casa con dos puertas* intervenga un Lisardo. Pero de *La bella malmaridada* a *El acero de Madrid* y a *La dama boba*, ya en plena comedia de capa y espada madura, hallamos esa tendencia a los nombres literarios. Se diría que lo normal en Lope es mezclar a Riselo con don Juan (*La portuguesa y dicha del forastero*), a don García y don Rodrigo con Lisardo (*Santiago el verde*) y lo raro man-

---

conocidísimos como la calle Mayor (vv. 46-47), la Fuente Castellana (v. 95), el convento de la Victoria (v. 1766). En la puerta de Guadalajara compra don Juan un fénix de diamantes para Belisa (vv. 1583-1588).

16. Es el caso del cuadro que se desarrolla en el Soto de Manzanares: vv. 515-972.

17. Para la moda, tanto masculina como femenina, y todo lo relacionado con la cultura material, véase García Santo-Tomás [2004:44-56].

tener la uniformidad de *La moza de cántaro* o de *La noche de San Juan*.<sup>18</sup> El que estas obras pertenezcan a la vejez del poeta sugiere una adecuación a la regularidad onomástica, pero la mezcla efectuada en *Las bizzarrías* impide encontrar una lógica absoluta. Para salir de dudas habría que hacer un estudio más completo que tenga en cuenta los diferentes períodos de la producción lopesca y además la diferencia de géneros, y de cronología interna, porque cuando las obras se desarrollan en el siglo XVI (*Por la puente, Juana*, por dar un ejemplo) o en la Edad Media (aquí la lista sería demasiado larga) tales arbitrariedades no se producen. Si encontrásemos una constante castellanización en las comedias de capa y espada más tardías, cabría pensar que la última supone una vuelta atrás nostálgica, o un deseo de afirmar un mundo teatral propio.<sup>19</sup>

#### LOS PERSONAJES

Los protagonistas de las comedias de capa y espada son jóvenes solteros pertenecientes a la nobleza urbana media (los caballeros), ayudados por criados fieles y vigilados por algún que otro adusto progenitor. Han desaparecido las cortesanas de la primera etapa y no tienen permiso de residencia los grandes señores, los títulos, que encuentran acomodo en las llamadas comedias palatinas, junto con los príncipes (dejado de lado el universo de la tragicomedia seria).<sup>20</sup> Pero Lope no respeta las rigurosas reglas que los críticos quisiéramos imponerle, así es que los condes de verdad o de mentira aparecen en *Servir a señor discreto*, *La moza de cántaro* y *Las bizzarrías*. En esta última, el conde Enrique participa activamente en el enredo amo-

18. En esta última la uniformidad es relativa ya que hay un Fabio, un Celio y un mozo llamado Otavio. Semejante aportación de nombres extranjeros no es inusual en repartos mayoritariamente castellanos como los señalados y no conciernen a los protagonistas.

19. Belisa, anagrama de Isabel correspondiente a Isabel de Urbina, y Lucinda, que alude a Micaela Luján, son nombres que aparecen con frecuencia en las comedias de Lope. El primero, en veintitrés ocasiones (Morley y Tyler 1961:210); el segundo, todavía más abundante, en treinta y ocho (Morley y Tyler 1961:241-242), sobre todo en los años 1599-1608, años de los amores de Lope con la actriz (Morley y Tyler 1961:18). Convendría explorar los repartos de las últimas comedias lopescas para ver hasta qué punto *Las bizzarrías de Belisa* constituye una excepción dentro de la castellanización onomástica percibida en *La moza de cántaro* o *La noche de san Juan*.

20. Sobre la comedia y el primer Lope en general pueden verse los estudios de Arellano [1996]; Gavela [2005], y su extensa introducción a la edición de *¿De cuándo acá nos vino?*; Oleza [1980]; Poteet-Bussard [1981] y Weber de Kurlat [1976].

roso al cortejar infructuosamente a la bella Belisa, enamorada de un segundón de muy buena familia.<sup>21</sup>

Como ocurre en otros muchos casos, destacan los personajes femeninos; salvo que aquí las damas toman tanto la iniciativa que los galanes dan la impresión de dejarse llevar, siendo don Juan un trofeo que ganará la más audaz, la más inteligente, y el conde Enrique un paradójico premio de consolación para la perdedora, porque se establece, por añadidura, un auténtico combate entre ambas, que acabará con la victoria total de la vengativa y celosa Belisa sobre Lucinda.

El carácter atrevido de Belisa se completa cuando relacionamos su comportamiento con dos tipos de dama, la esquiva y la viril, que rubrican un retrato de mujer bella, osada e independiente.

La otrora dama esquiva, ahora enamorada, da muestra de gran impetuosidad y valentía. En efecto, su condición viril la lleva a arrebatarse la espada a un bigotudo cochero que asiste impasible al desigual combate entre un apuesto desconocido y tres enemigos, a ponerse al lado del primero y, juntos, lograr poner en fuga a los galanes cortesanos (vv. 165-180).

Vestida de hombre, protege a su amado, en peligro de nuevo en la Jornada III (vv. 1927-2046). Por último, en un raptó de rabia y celos, pide un arma para desembarazarse de Lucinda en un momento en que esta parece ganar la partida: «Déjame tomar la espada / y matar esta mujer» (vv. 2140-2141). Lo cual provoca un jocoso comentario de su amiga Celia, digno del que pudiera haber hecho un gracioso ante la bravata de algún amante herido: «Finea, avisa que tañan» (v. 2142).

Por descontado, la virilidad no implica falta de feminidad ni de belleza: don Juan la llama «Marte del Soto / belicosamente Venus» pues mata de amor (vv. 793-94). Y a resaltar lo delicadamente femenino de Belisa se dedican abundantes versos. Otra prueba de ello es la atención que se presta al vestuario femenino (Kirsch-

---

21. Don Juan de Cardona es un caballero aragonés de la casa de los duques de Sessa (vv. 1419-1424); tiene además en su aposento, para que no haya la menor duda al respecto, un retrato de don Gonzalo de Córdoba (vv. 1106-1110). Cf. Zamora Vicente [1963:cxvii] No se trata en modo alguno de un caballero pobre, como parece sugerir González-Barrera [2010:109] aunque sea segundón, sino que su padre ha dejado momentáneamente de enviarle dinero enfadado por lo dispendioso que es su hijo (vv. 247-249). García Santo-Tomás, [2004:54-55], señala igualmente la riqueza del interior de su aposento. Estamos por lo tanto ante una nobleza media bastante relativa, al igual que sucede con Belisa, que aunque no tenga título, cierto es, dispone de una gran fortuna, que la hace apetecible: «JUAN Más de treinta mil ducados / de dote, sin esta casa / tiene Belisa. // Tello. ¿Y las joyas, / ricos vestidos y alhajas, / son de barro?» (vv. 1828-1833).

ner 1997). La acotación inicial destaca por su excepcionalidad y la imagen de Belisa de luto galán capta nuestra atención con más fuerza que la caída del caballo o el duelo más aparatosos. Del luto por la libertad perdida se pasa al esplendor bizarro con que en sus palabras («disfrazada voy al Soto», v. 341), sale a pasear con su amiga Celia. En este caso la ropa no se describe,<sup>22</sup> pero se mantiene el simbolismo sutil que se comprenderá por contraste con los colores iniciales y con el del sombrero que lleva su enemiga.<sup>23</sup>

Pero más que en este aspecto, suficientemente discutido, quisiera detenerme en otros referidos a la feminidad como el disfraz y, en un plano distinto, la libertad de las damas.

Sugería al principio que Lope va recogiendo situaciones típicas o tópicas, según se quiera, de sus propias obras, luego empleadas por los demás. Referentes a las mujeres hay dos muy socorridas, la tapada y la joven vestida de varón.

Lope las va a emplear aquí de forma muy sutil. La tapada, apenas se esboza:<sup>24</sup> por acotaciones internas deducimos que Belisa quiere cubrirse en el Soto, vv. 647, 661-662 y 671-678, pero el conde la ha reconocido y se descubre. Desdeña el autor las posibilidades de tanto divertido equívoco como se logra gracias al manto, del mismo modo que se dejan de lado las posibilidades eróticas de la damisela disfrazada de varón, que Lope viene explotando desde *El mesón de la corte*.<sup>25</sup> En este caso, el disfraz sirve para subrayar lo extraordinario, la bizarría de la joven que arriesga el honor al salir así ataviada en medio de la noche. Esta preocupación apunta en dos direcciones, encauzar la excesiva libertad de que hace gala la enamorada y hacer nos aceptar algo tan fuera de lo normal como es pasearse con escopetas por calles

22. La acotación, como suele suceder, no es muy detallada: «Belisa entre con la mayor gala de color que pueda, manto y sombrero de plumas, y Finea de la misma manera» (v. 630Acot).

23. Acotaciones internas de los vv. 904-905 y 912. De ellas se deduce que ahora Belisa lleva sombrero blanco y Lucinda, negro. Pero en la descripción imaginaria que hace el conde Enrique antes de que aparezca Belisa en el Soto, se habla de pluma blanca y randas negras (v. 561). Quizá así aparezca Belisa. Sea como fuere, Land [1974:109], apoyándose en un artículo de W.L. Fichter, interpreta el simbolismo de los colores como sigue: el negro, por supuesto, remite a la tristeza; lo blanco, a lo imposible. Dicha idea se puede aplicar sin duda al discurso del conde, pero me parece más complicado hacerlo al enfrentamiento entre las damas, en el cual quizá solo haya que ver un contraste cromático, porque la explicación de Kirchner [1997:76] según la cual el blanco remitiría a la pureza y a la bondad y el negro, a la muerte, no conviene aquí.

24. Es un recurso utilizado por el Fénix desde el principio de su carrera, por ejemplo en *Las ferias de Madrid*, que, como sabemos, será muy querido por Calderón.

25. Recuérdese el amor que siente Juana por el imberbe Pedro, que no es otro que una damisela que huyó de casa con su amante y luego fue abandonada.

de la corte, circunstancia que pone de relieve uno de los embozados que guarda la calle de Lucinda (vv. 2040-2046).<sup>26</sup>

Se plantea en la aventura nocturna de forma explícita la oposición entre la falta de ataduras, vinculada con el amor, y el honor, algo habitual, se me dirá, pero que en este caso adquiere tintes particulares al no existir entre las *dramatis personae* ninguno de los representantes acostumbrados de la autoridad: padre o tío. Quiero insistir en este punto; por una parte, un marco espacial bien delimitado, reforzado por referencias claras al mundo en que vive el espectador, que van desde la moda vestimentaria a la poética, con esos ataques a los cultos tan frecuentes en Lope, e incluso a la mención de la familia del duque de Sessa por medio de don Juan de Cardona, todo lo cual contribuye a construir el efecto de realidad; por otra, se estiliza de tal modo el conflicto, que queda exclusivamente reducido a los cruces de atracción. El único padre de quien se sabe algo es el de don Juan, lejano y enfadado por los dispendios del hijo (vv. 247-249).

En consecuencia, destaca la orfandad de los otros tres, que permite gran libertad a Belisa y a Lucinda (Kirchner 1997:71 y González 2010:536). La ciudad es omnipresente, pero la presión social de la ciudad no existe. Gran contraste con una pieza del tipo de *La viuda valenciana*,<sup>27</sup> con un tío y una opinión pública verdaderamente operantes, frente al fantasmal papel de los deudos de la protagonista, que supuestamente le han buscado marido (vv. 765-766). Se prescinde de la convención, de la fuerza del padre, del qué dirán, para concentrarse en lo imprescindible.

En cuanto a Lucinda, cuyo nombre remite a Micaela Luján, algo conocido por parte del público, imagino, y cuyo, apellido (Armenta), a Antonia Trillo y Armenta, otra amante más breve,<sup>28</sup> admite a hombres en su casa día y noche (Octavio, y antes, don Juan). Eso resulta difícil de aceptar sin que su honor quede gravemente comprometido. A ello se añaden las alusiones de Celia: «como en otros brazos duermo / no responde a tus suspiros» (vv. 325-326). Y la palabra «ninfa» con que la ob-

---

26. Calderón retoma la idea variándola un poco. El gracioso Espinel finge que guarda la casa de don Luis, en donde se ha introducido su amo, con un mosquete (*Bien vengas, mal, si vienes solo*, pp. 629-630).

27. Véanse por ejemplo los vv. 191-234; 313-316; 1705-1706; 2200-2207; 2474-2479 y 2849 de *La viuda valenciana*.

28. Su relación con ella le valió a Lope un proceso por amancebamiento en 1596. Tomo esa noticia de la nota al v. 1666 de la edición de Zamora Vicente.

sequia Belisa (vv. 912 y 2396).<sup>29</sup> Ninfa es mujer joven (además de deidad de las aguas), pero en germanía significa prostituta (Alonso Hernández 1979:72).<sup>30</sup> Y aunque Lucinda no lo sea, su actitud recuerda a la de alguna cortesana como la Fenisa de la obra del mismo nombre, tan deseosa de casarse, y a la Marcela de *El acero de Madrid*, dama tan suelta como ella.

También hay contraste entre la belleza, la elegancia y en general el registro lingüístico empleado en el diálogo y los términos en que se desarrolla el primer encuentro de las rivales, más propio de una discusión entre criadas que entre damas de buena familia como se supone que son:

LUCINDA	Suplico a vuesa merced, mi reina, la del sombrero blanco, que por otra tal, me preste a su caballero si le ha menester mucho, y ha sido galán al vuelo, para hablarle dos palabras; que le volveré tan luego que apenas sienta su falta.
BELISA	Ninfa del sombrero negro y los guantes de achicote no entra bien con el pie izquierdo si viene a tomar la espada, porque es terminillo nuevo pedir el galán prestado; pero que sepa, le advierto, que soy como amigo ruin: que ni convido ni presto. (vv. 904-920)

29. Esta palabra la utiliza un poco antes Tello (v. 856: «Ninfa del sombrero al sesgo») para interpelar a la criada Finea, con lo cual el paralelismo que se establece con Lucinda subraya el desgarro a que me refiero en ese párrafo.

30. Covarrubias no recoge ese sentido peyorativo, pero *Autoridades* da uno muy cercano: «Se toma por cualquier mujer moza, y particularmente la que se tiene por dama», teniendo en cuenta que dama puede entenderse como manceba.

Lo cual no quita para que Belisa sea un compendio de cualidades, puesto que a su belleza, garbo y arrojo hay que añadir la discreción y buen gusto para la poesía que ella misma compone (vv. 1599-1630).

Por último, para acabar con la dramaturgia, tendremos que reparar en las relaciones que mantienen los personajes,<sup>31</sup> deteniéndonos concretamente en su ambigüedad. En efecto, no sabemos muy bien a qué se reduce el galanteo, pues aunque está muy clara la diferencia entre ese juego y el matrimonio, el galanteo sobre todo en el caso de Lucinda va muy lejos. Por resumir, los personajes masculinos cortejan, aman, sufren, están dispuestos a matar y morir por el amor de sus damas, pero no tienen proyectos de casarse. Lucinda confiesa a su criada que da celos a don Juan porque:

Espero a puros celos rendirle  
de manera que troquemos  
la esperanza en posesión  
y el amor en casamiento. (vv. 870-874)

Y los celos de don Juan no se refieren al matrimonio sino a que teme que otro galán «si la obliga, la goce» (v. 262).

Belisa, por su parte, desdeña el amor del conde Enrique; ahora bien, ese amor tampoco busca el desenlace obligado de las comedias, la boda. La dama lo sabe, y cuando se encuentra en el Soto con él, puede sin ningún peligro dejarlo para reunirse con don Juan aduciendo que este no es su galán sino su futuro marido:

No es galán, aunque lo es;  
y así, no hay de qué ofenderos,  
pues el nombre de marido  
siempre mereció respeto. (vv. 755-758)

Y, en efecto, el aristócrata no se ofende. Más aún, plantea con mucha claridad el asunto cuando, desengañado en la jornada III, da su palabra de ayudarla, estableciendo una clara diferencia entre galanteo (servicio a la dama, amor) y matrimonio, lo cual incluye la cuestión del honor:

---

31. Véase González [2007 y 2010:535-538].

Y porque veáis que he sido  
 tan galán como señor,  
 desde aquí dejo el amor,  
 sin admitirle jamás;  
 que no es bien que pueda más  
 mi gusto que mi valor.

Del vuestro estoy satisfecho,  
 si vos pretendéis casaros  
 como decís, estorbaros,  
 siendo quien soy, no es bien hecho.  
 Hoy haré salir del pecho  
 mi esperanza, sin que espere  
 más que el bien que vuestro fuere;  
 porque no quiere, ni es justo,  
 el que quiere más su gusto  
 que el honor de lo que quiere.

Hoy viene al suelo la torre  
 de mi necio y loco amor,  
 que contra vuestro rigor  
 el ser quien soy me socorre;  
 que también Amor se corre  
 de ser mal agradecido,  
 viendo, señora, que he sido,  
 sobre necio y porfiado,  
 para galán, desdichado,  
 y grande para marido.<sup>32</sup> (vv. 2245-2270)

De donde se deducen dos consecuencias. La primera, cierta tensión, digna de la poesía lírica, entre amor y bodas, apareciendo el galanteo como un fin en sí mismo, sin vinculación necesaria con el matrimonio teatral; la segunda, la absoluta inverosimilitud del desenlace, por cuanto Enrique se ve obligado a aceptar el matrimonio de don Juan y Belisa,<sup>33</sup> consolándose con la mano de Lucinda,

32. Los dos últimos versos aparecen con cambio de sexo en boca de Mencía cuando al comienzo de *El médico de su honra*, vv. 305-306, el infante Enrique la recrimina: «¿[...] pues soy dama para más, / lo que para esposa menos?». Aparecen también con variantes en *No hay burlas con el amor*, según Armendáriz en nota a esos mismos versos.

33. El conde ha dado su palabra de ayudarla tras renunciar a su amor: vv. 2271-2274.

siendo este enlace tan desigual como el que nunca habría pensado contraer con su idolatrada Belisa. La crítica no ha reparado lo suficiente en este punto, debido sin duda a la fuerza del código que exige bodas sin limitarse siempre a la de los protagonistas, por lo que los personajes que rodean a la pareja principal se casan a su vez.

Este conde Enrique, aunque sin alcanzar jamás el protagonismo que poseen las dos damas, tiene gran interés. Se trata de un personaje melancólico, que reúne en sí la impotencia del amante desdeñado y la fuerza que le da su alta posición social, superior a la de todos los demás. Destaca por su honor y mesura, por su escrupuloso respeto de la ley de caballero ante el plan que le propone Lucinda (vv. 1505-1508); de él no puede suponerse bajeza, hasta tal punto que Tello no cree que pueda ser él quien huye ante las escopetas de Belisa y Finera: «Huyeron los villanos escuderos / de que el Conde no fue, sospechas tomo» (vv. 2049-2050). Cuando se introduce subrepticamente en casa de su amada y descubre a don Juan allí escondido, se va por considerarlo marido de la dama, y por lo tanto con derecho a verla a esas horas, con lo cual muestra nuevamente el control que la razón posee sobre sus actos. Eso sí, amenaza con castigar al galán si no se casa:

y así, para no empeñarme  
en más de lo que es razón,  
porque no es justo que os mate  
por delito de marido...  
y guardaos de que os halle  
por casar que, ¡vive Dios,  
que todo el mundo no baste  
a defenderos la vida! (vv. 2304-2311)

Pero el conde es ante todo poeta, y según Land, el perfecto amante del amor cortés.<sup>34</sup> Es un amante-poeta que según esta estudiosa se interesa únicamente por la dama porque es fuente de inspiración (Land 1974:108). Esto es discutible,<sup>35</sup> ya

34. Land se apoya en estos versos: «Yo, que adoro su rigor / y su desdén idolatro [...]» (vv. 553-554).

35. También me parece dudoso que haya en el conde un proceso de despertar moral, así como en Belisa, postulado por Land [1974:107].

que en el conde alienta la esperanza de ser correspondido. Por eso se introduce en casa de su amada, pero al ver el disgusto que provoca en ella, desiste de sus propósitos por autoestima y porque la dama quiere casarse: «si vos pretendéis casaros / como decís, estorbaros, / siendo quien soy, no es bien hecho» (vv. 2252-2254). Lo que sí es evidente, como expuse líneas más arriba, es que el amor de los caballeros no se dirige en principio al matrimonio y ante el desdén, fingido en el caso de Lucinda, real en el de Belisa, don Juan y Enrique reaccionan de forma dispar: el primero con cólera, el segundo con cortesía. Está dispuesto a sobrellevar el amoroso sufrimiento, porque no piensa en modo alguno en desposar a la dama. Esa tensión entre amor y matrimonio aparece también aunque con otros contornos en *El perro del hortelano* (Garrot Zambrana 2003), pues ahí está más claro que, si Diana pudiera, se casaría con Teodoro, mientras que aquí no me parece evidente que el conde pretenda algo más que correspondencia. La distancia social entre él y Belisa es grande como para que se plantee contraer nupcias con ella: de ahí la incongruencia de su boda con Lucinda, no tanto porque hasta ese momento no haya dado muestras de quererla, pues a esos enlaces de último minuto nos tiene acostumbrados el teatro aurisecular, sino porque también le es inferior. Salvo que en este caso a la incongruencia se opone el final con desposorios generales inscrito en el código de la comedia y este último es el que triunfa lógicamente.

#### EL ANTICULTERANISMO

La rivalidad entre Góngora y Lope, que arranca en el inicio de sus respectivas carreras, produjo buen número de poemas satíricos; pero la rivalidad da paso a la oposición con el giro que va tomando la lírica gongorina desde comienzos del XVII y se agudizará con la difusión de los dos grandes poemas, el *Polifemo* y las *Soledades*. El teatro no queda al margen de la polémica.

Se ha destacado la frecuencia con que aparece la poesía en las comedias del Fénix. Los personajes hablan de poesía, escriben poemas, piden a otros que lo hagan y con frecuencia censuran el culteranismo. En los diálogos los dardos se dirigen hacia los cultos en general, señalándose que Lope distinguía entre el maestro, algún seguidor de genio y los imitadores sin talento, tal y como lo asegura el interesado de manera explícita en más de una ocasión.

Por ejemplo, en 1625 en el prólogo de *Triunfos divinos con otras rimas sacras*, firmado por un imaginario licenciado don Luis de la Carrera, se lee lo siguiente:

[Lope] ha mostrado la fertilidad de su ingenio con admirable dulzura y elegancia, conseguida en sus versos sin estropear la lengua, a quien ahora la oscuridad afectada tiene tan ofendida, que siendo para deleitar atormenta [...], advirtiendo que en esta cuenta no entra el divino Séneca de Córdoba, de quien ellos son bárbaros imitadores, ni otras personas doctas que con algunas voces latinas autorizaron sus versos [...].<sup>36</sup>

Orozco [1973:377] afirma que el conocido soneto «Libio, yo siempre fui vuestro devoto», que cita por entero, se dirige a Soto de Rojas, siendo el verso «la Vega es llana, y intrincado el Soto», la clave. Allí se lee:

También yo soy del ornamento amigo,  
sólo en los tropos imposibles paro,  
y deste error mis números desdigo.

Reconociendo lo que críticos como Dámaso Alonso [1952] y Orozco [1973] han demostrado cumplidamente: que él mismo no pudo sustraerse al poderoso influjo gongorino. Ahora bien, ¿quiénes son esos malos poetas que tanto lo obsesionan, pues se critican por doquier y hasta el final de sus días, ya muerto don Luis?

En *La Dorotea*, en donde se dedica toda una escena a la nueva poesía, todo queda sin concretar (IV, II). En *Las bazarrias* también se habla de poesía. La dama pide a don Juan que le escriba un soneto, recurriendo a una argucia semejante a la de Diana en *El perro del hortelano*. Ella misma es excelente poeta (soneto en vv. 1599-1612) y el conde Enrique también compone versos (vv. 1354-1357). Los del gracioso Tello poseen un declarado sesgo jocoso (vv. 1639-1664), acorde con lo que es el personaje, e inevitablemente se lanzan andanadas contra los culteranos en varios momentos cuya vaguedad puso de relieve hace ya bastantes años Zamora Vicente [1963:cvi-cvii]:

---

36. Orozco [1973:362-363], de quien tomo la cita, da a entender que esas palabras las escribió el propio Lope.

Lope habla en voz alta contra esa nueva corriente como lo había hecho ya hacía varios años, de una manera fácil, burlona, sin gran profundidad... Y nada más. Casi como un estribillo, como un rictus lingüístico o una manía [...] en *Las bizzarrías de Belisa*, los recuerdos de los cultos parecen dirigirse a un enemigo fantasmal, seguros [sic] de que no va a contestar, ciertos de que el público va a reaccionar con tácita complicidad.

Las alusiones se encuentran en varios lugares, como en los vv. 93-100, 852-855 y 1626 («Mal año para los cultos»), pero considero mucho más significativo el que Belisa en un acceso de cólera califique a Lucinda de culta, sin que el espectador tenga la menor prueba de la veracidad de semejante aserto, lo cual además de ser graciosísimo, da la medida del insulto:

[...] diga, rey, si vino aquí  
 su ninfa que Dios le guarde,  
 ¡aquella a quien solo faltan  
 las alas para ser ángel;  
 aquella que escribe en culto  
 por aquel griego lenguaje,  
 que no le supo Castilla,  
 ni se le enseñó su madre;  
 aquella en fin, cuyos ojos  
 llaman a tantos galanes,  
 que es el búho de la Corte  
 (¡quiera Dios que se los saquen!) [...] (vv. 2395-2406)<sup>37</sup>

Sobre la admiración de Calderón por Góngora no hay dudas. Y Rozas [1990c] insiste en que los pájaros nuevos eran en su conjunto devotos de don Luis. Valgan como botón de muestra estos versos iniciales de *El gran teatro del mundo*:

---

37. En estos versos encontramos cierto desgarro, como el señalado en el encuentro entre Belisa y Lucinda en el Soto: la apelación «rey», dirigida a don Juan, «ninfa» (cuyo sentido ya se discutió páginas atrás), a su competidora, o el deseo de que le saquen a esta los ojos, son más propios de criadas que de sensibles damas. Por otra parte, los vv. 2403-2406 merecerían explicación porque, si no, no se entienden, y ni don Alonso ni el más reciente editor lo hacen. Covarrubias resuelve las dudas: los cazadores utilizan a un búho para atraer otras aves que «como cosa no vista acuden a cercarle, y algunas a quererle sacar los ojos».

Campaña de elementos,  
 con montes, rayos, piélagos y vientos:  
 con vientos donde graves  
 te surcan los bajeles de las aves;  
 con piélagos y mares, donde a veces  
 te vuelan las escuadras de los peces.  
 (*El gran teatro del mundo*, vv. 9-14)

*La vida es sueño* con su «Hipogrifo violento» o la declaración de amor de Segismundo a Astrea, daría otros ejemplos, que podríamos multiplicar. Pero quisiera citar otros menos afortunados y que justifican la burla porque casi parecen paródicos. Pertenecen a la edición zaragozana de esta última comedia. Segismundo pregunta a Clarín quién es Estrella:

¿Quién es esa diosa humana  
 a cuyos divinos pies  
 se postra el mayor farol  
 que con pies de vidrio huella? (vv. 1388-1391)<sup>38</sup>

Esa metáfora yo creo que nunca la habría firmado el Fénix, que, si según Zamora Vicente [1963:cviii-cx] y Serralta [1996a:474-475] acusa cierto influjo gongorino-calderoniano en *Las bizzarrías*,<sup>39</sup> deja su impronta en otros versos, memorables, como el conjuro de don Enrique en la mañana del Soto, que con tanta justicia ha provocado la admiración general de todos los lectores (vv. 559-626). Carecemos de la menor prueba directa de que la burla de los torpes imitadores del cordobés apuntara a Calderón,<sup>40</sup> pero el contraste entre unos versos y otros permitían al público establecer sus propias asociaciones.

38. Los versos pertenecen a *La primera versión de «La vida es sueño» de Calderón*. En la versión de Madrid, la que normalmente se edita, hay pequeños cambios para bien: «¿Quién es esa diosa humana / a cuyos divinos pies / postra el cielo su arrebol? / ¿Quién es esa mujer bella?» (vv. 1388-1391).

39. Ambos críticos señalan su deuda con Dámaso Alonso.

40. Como queda dicho en la nota 6, a Rozas [1990d:370-374] se opone Pedraza [2018:232-235]. González Cañal [2002:155-161] tampoco piensa que hubiera enemistad entre ambos escritores.

## CONCLUSIÓN

*Las bizarrías de Belisa* constituye un compendio de una manera de hacer teatro, por mucho que en algunos elementos pudiera percibirse el aprovechamiento de nuevas fórmulas; nos damos cuenta en el ritmo mucho más pausado de la acción, de la tramoya improvisada, con respecto a los frenéticos enredos tirsianos o al ritmo y construcción de las comedias calderonianas.

El texto, con retazos autobiográficos más o menos perceptibles para los espectadores, es una declaración de amor a la comedia urbana ajeno a la melancolía del anciano escritor, protagonizado por un personaje dotado de un abanico de humanas perfecciones no solo físicas (belleza, bizarría), sino anímicas (audacia) e intelectuales, como lo indica el gracioso Tello, a su vez portavoz de Lope:

TELLO      Así, [ha de ser la dama] toda florida,  
despejada, bien prendida.  
BELISA      Necia y lindísima ¿no?  
TELLO      Más quiero engaños, rigores,  
iras y celosas tretas  
de las divinas discretas  
que de las necias favores. (vv. 1255-1261)

Declaración de amor a su bellísima Belisa, escrita por un anciano, pero de pluma y corazón jóvenes, esto es, ágiles, burlones y esperanzados.<sup>41</sup>

---

41. Algunos críticos postulan que tras Belisa se esconde una mujer de carne y hueso. Para Kirchner, [1997:77-78], sería la famosa actriz María de Córdoba; Oleza [2004:19-21], por su parte, piensa en la propia Marta de Nevaes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, «Lope de Vega, símbolo del barroco», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1952, pp. 440-478.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.
- ANTONUCCI, Fausta, «Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. L.A. Blecua Perdices, Iberoamericana, Madrid, 2009, pp. 13-27.
- ARANDA, María, *Le galant et son double*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1995.
- ARATA, Stefano, «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Edizioni ETS, Pisa, 2002, pp. 191-209.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en F.B. Pedraza y R. González Cañal eds., *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 1996, pp. 37-59.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos [...]*, ed. D.W. Moir, Tamesis, Londres, 1970.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Bien vengas, mal, si vienes solo*, en *Obras Completas, I, Comedias*, ed. Á. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1987<sup>5</sup>, pp. 603-634.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, en *Obras Completas, I, Comedias*, ed. Á. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1987<sup>5</sup>, pp. 276-307.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, eds. J.J. Allen y D. Ynduráin, Crítica, Barcelona, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra*, ed. A. Armendáriz Aramendía, Iberoamericana, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La primera versión de «La vida es sueño»*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Liverpool University Press, Liverpool, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Castalia, Madrid, 1994.

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Iberoamericana, Madrid, 2006.
- Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Gredos, Madrid, 1990.
- FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo, *La virgen de luto. Indumentaria de las dolorosas castellanas*, Madrid, Visión libros, 2012.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2013.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, ed., Lope de Vega, *Las bizarrías de Belisa*, Cátedra, Madrid, 2004.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, «Gerineldo en los tablados», *Criticón, Homenaje a Stefano Arata*, LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX (2003), pp. 333-345.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, «Les représentations de la ville dans *La foire de Madrid* de Lope de Vega», en *La ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, eds. J. Clarke, P. Pasquier y H. Phillips, Peter Lang, Berna, 2011, pp. 81-96.
- GAVELA, Delia, «Perfilando géneros: algunas comedias urbanas del primer Lope», en F.B. Pedraza y R. González Cañal eds., *Espacio, tiempo y género en la comedia española*, Universidad de Catilla-La Mancha, Almagro, 2005, pp. 303-317.
- GAVELA, Delia, «Introducción» a Lope de Vega *¿De cuándo acá nos vino?*, Reichenberger, Kassel, 2008.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «*Las bizarrías de Belisa*: texto dramático y texto espectacular», en *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1994, pp. 143-153.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «*Las bizarrías de Belisa*: personajes y relaciones», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, eds. A. Azaustre y S. Fernández Mosquera, Publicacións USC, Santiago de Compostela, 2011, III, pp. 225-234.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «Personajes femeninos en contraste: parejas antagónicas en comedias de Lope de Vega», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, eds. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, Salamanca, 2010, pp. 531-543.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «*Las bizarrías de Belisa* o la última bala contra los “pájaros nuevos”», *Monteagudo*, XV (2010), pp. 105-118.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Lope, la corte y los “pájaros nuevos”», *Anuario Lope de Vega*, VIII (2002), pp. 139-162.

- KIRSCHNER, Teresa J., «Los disfraces de Belisa: incursión en *Las bazarrias de Belisa*, de Lope de Vega», en *La década de oro de la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, eds. F.B. Pedraza y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1997, pp. 61-83.
- MAUREL, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1971.
- MIRANDA, María, *Le galant et son double*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1995.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y Richard. W. TYLER, *Los nombres de los personajes en las comedias de Lope de Vega*, I, Castalia-University of California Press, Valencia-Berkeley, 1961.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III 1-2 (1980), pp. 153-223.
- OLEZA, Joan, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en *Proyección y significados del teatro clásico español*, eds. J.M. Díez-Borque y J. Alcalá-Zamora, Seacex, Madrid, 2004, pp. 257-278.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «*La vega del Parnaso* de Lope: la estructura que quiso ser y no fue», *Criticón*, CXXII (2014), pp. 27-40.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «De Lope a Calderón. Notas sobre la sucesión en la monarquía dramática», en *La fuerza del amor y de la historia*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 217-240; reed. de J. Alcalá-Zamora y E. Belenguier, coords., *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales / Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, tomo II, pp. 831-853.
- PEYREBONNE, Nathalie, ed., *Las bazarrias de Belisa*, Clásicos Hispánicos EDOBNE, 39, Madrid, 2013.
- POTEET-BUSSARD, Lavonne C., «Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega», en M. Criado de Val, ed., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 341-354.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- PROFETI, Maria G., «El último Lope», en *La década de oro de la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, eds. F.B.

- Pedraza y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1997, pp. 11-39.
- PROFETI, Maria G., «Comedias en *La vega del Parnaso*», *Orillas*, 2 (2013), en línea, <[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_2/11Profeti\\_anclas.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/11Profeti_anclas.pdf)>. Consulta del 8 de abril de 2019.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976.
- ROZAS, Juan Manuel, «Lope de Vega y el ciclo de *senectute*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990a, pp. 73-131.
- ROZAS, Juan Manuel, «Lope contra Pellicer: historia de una guerra literaria», en *Estudios sobre Lope de Vega*, 1990b, pp. 133-168.
- ROZAS, Juan Manuel, «El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, 1990c, pp. 169-196.
- ROZAS, Juan Manuel, «Texto y contexto de *El castigo sin venganza*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, 1990d, pp. 355-383.
- SCHMIEDEL, Donald E., «Coello's debt to Góngora», *Bulletin of the Comediantes*, XXV 2 (1973), pp. 39-40.
- SERRALTA, Frederic, «El último Lope: *Las bizarrías de Belisa*», en A. de la Granja y J.A. Martínez Berbel eds., *Mira de Amescua en candelero II*, Universidad de Granada, Granada, 1996a, pp. 469-477.
- SERRALTA, Frederic, «La problemática textual de *Las bizarrías de Belisa*», *Anuario Lope de Vega*, II (1996b), pp. 153-169.
- SILERI, Manuela, «Belisa entre melindres y bizarrías: cómo cambia la organización dramática de la comedia urbana», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 133-168.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, ed. M.I. López Bascuñana, PPU, Barcelona, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las bizarrías de Belisa*, en *El villano en su rincón. Las bizarrías de Belisa*, ed. A. Zamora Vicente, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las bizarrías de Belisa*, ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2004.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Cartas*, ed. N. Marín, Castalia, Madrid, 1985.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. D. McGrady, Real Academia Española, Madrid, 2011.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Las ferias de Madrid*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, ed. D. Roas, Milenio, Lérida, 1998, vol. I, pp. 1835-1954.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La mayor virtud de un rey*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. E. Cotarelo y Mori, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1930, vol. XII, pp. 618-648.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mesón de la corte*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. E. Cotarelo y Mori, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1916, vol. I, pp. 278-306.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La moza de cántaro*, ed. C. González Echegaray, Anaya, Salamanca, 1968.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La noche de San Juan*, ed. A.K. Stoll, Reichenberger, Kassel, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. V. Dixon, Tamesis, Londres, 1981.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Por la puente, Juana*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. E. Cotarelo y Mori, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930, vol. XIII, pp. 247-274.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La portuguesa y dicha del forastero*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. E. Cotarelo y Mori, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930, vol. XIII, pp. 338-372.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Santiago el verde*, eds. J. Lematinel, C. Minguet y G. Zonana, Klincksieck, París, 1974.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. T. Ferrer Valls, Castalia, Madrid, 2001.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, XII (1976), pp. 111-131.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, ed., Lope de Vega, *El villano en su rincón. Las bazarrias de Belisa*, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.