

Espéculo, 2007, pp. 1-11.

# Las bizarrías de Belisa de Lope de Vega: una aproximación a un posible "eje de variabilidad".

Andrés Olaizola.

Cita:

Andrés Olaizola (2007). *Las bizarrías de Belisa de Lope de Vega: una aproximación a un posible "eje de variabilidad"*. *Espéculo*, 1-11.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/andres.olaizola/29>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# ***Las bizzarrías de Belisa* de Lope de Vega: una aproximación a un posible “eje de variabilidad”**

**Andrés Olaizola**

Universidad de Buenos Aires  
[aolaizola@gmail.com](mailto:aolaizola@gmail.com)

## **Introducción**

En el siguiente trabajo se analizará *Las bizzarrías de Belisa* de Lope de Vega a partir de determinados planteos teóricos formulados por Frida Weber de Kurlat en diversos artículos críticos (1975, 1976a, 1976b). Nuestro objetivo es proponer un posible “eje de variabilidad” para el texto analizado, el cual se abordará tomando en cuenta el aspecto morfológico de la comedia así como también el aspecto semántico. Para el análisis se utilizarán varios trabajos críticos.

## **Marco teórico**

Antes de iniciar el análisis del texto es necesario establecer el marco teórico, haciendo hincapié en aquellos elementos que nos serán útiles en nuestro trabajo. Según sostiene Weber de Kurlat (1976a: 102) la comedia de Lope de Vega, una totalidad constituida por la acción y el tema, puede ser considerada como un sistema orgánico estructurado, un sistema significativo. La comedia no se basa en una acumulación de unidades menores sino que está conformada por una organización de funciones y secuencias.

Las funciones son las unidades mínimas de contenido no segmentables en relación con la significación del total del que forman parte (la comedia). Una función es la “acción de un personaje definida desde el punto de vista de su actuación en la intriga”. Hay dos tipos de funciones: por un lado las funciones cardinales o núcleos (integrativas), que remiten a un nivel superior del relato y hacen referencia a “conceptos necesarios para el sentido de la historia”, son las “bisagras” de la trama por lo que

poseen valor paradigmático; y por el otro lado están las funciones ornamentales o catálisis (distributivas), que corresponden a “intervalos de estabilidad, de descanso” y poseen validez sintagmática (Weber de Kurlat, 1976a: 106-107).

Las funciones integran una unidad superior de análisis llamada secuencia. Weber de Kurlat (1976a: 107) explica que la secuencia “es una serie lógica de funciones cardinales o núcleos unidos por una serie lógica de solidaridad”. La secuencia, situación compleja mínima, puede a su vez funcionar “como término simple de otra secuencia, más amplia”, ésta última una secuencia compleja o macrosecuencia. Una secuencia comienza “cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos no tiene consecuente” (Weber de Kurlat, 1976a: 107).

Hay dos tipos de secuencias: asociadas y libres. Las secuencias asociadas son las que se repiten en varias comedias con distintos personajes. La secuencia o macrosecuencia libre o “eje de variabilidad” es la que diferencia argumentalmente una comedia de todas las demás y que Lope tomaba de distintas fuentes: novelas italianas o españolas, relatos o cuentos tradicionales, crónicas, etc. (Weber de Kurlat, 1976a: 109-116).

La variación y evolución de las secuencias desde el inicio hasta el desenlace depende de cinco tipos de fuerzas: fuerza temática inicial, fuerza del valor atribuido a los elementos del conflicto, fuerza de colaboración y fuerza arbitral, que inclina la balanza hacia un determinado resultado (Weber de Kurlat, 1976a: 112). Cabe señalar que no siempre es clara la posibilidad de clasificación entre una función y una secuencia, con lo cual lo que en una comedia es una función, en otra puede ser una secuencia o una macrosecuencia libre (Weber de Kurlat, 1976a: 113).

Finalmente, Weber de Kurlat (1976a: 120) define que

la comedia es estructuralmente una organización de secuencias, muchas de ellas asociadas y en parte constituidas por contenidos convencionales –aceptados por el auditorio, compartidos entre el autor y su público- en adición a otra secuencia cuya validez está precisamente en la originalidad, y la estructura surge de la oposición de una y otras en un conjunto construido a través de un proceso de creación organizado en torno a dos momentos importantes: la elección de la fuente y su elaboración por medio de las secuencias.

### **Las bizzarrías de Belisa**

El manuscrito autógrafo de *Las bizzarrías de Belisa* está fechado el 24 de mayo de 1634, con lo que se considera que ésta es la última comedia (fechada) que se posee

de Lope de Vega. *Las bizarrías de Belisa* aparece por primera vez impresa en el volumen misceláneo *La vega del Parnaso* en 1637.

*Las bizarrías de Belisa* pertenece al subgénero o subtipo de las llamadas comedias de enredo, de costumbres contemporáneas o de capa y espada. En este tipo de comedias coincide la época de la acción y “la época en que vive y escribe el autor”, la trama ocurre generalmente en España, a veces en Italia o en Flandes, y muy frecuentemente su fuente de inspiración es la narrativa breve (Weber de Kurlat, 1976a: 117).

La fuente de *Las bizarrías de Belisa* es materia de discusión. Zamora Vicente (1953: XCVII) sostiene que “no vale la pena ponerse a buscar un antecedente literario, escrito o tradicional [...]: está su fuente en el gran libro de la vida”. En una primera aproximación parecería que ninguna *novella* o cuento constituiría la base para la conformación de la macrosecuencia libre o eje de variabilidad. Más adelante volveremos a tratar el tema.

### Las secuencias asociadas

Antes de indagar sobre una posible macrosecuencia libre veamos algunas de las secuencias asociadas que pueden reconocerse en el texto. La clasificación de las secuencias asociadas fue organizada a partir de las secuencias identificadas en artículos críticos de Weber de Kurlat (1975, 1976a, 1976b):

1) Un desconocido defiende a un caballero atacado por varios hombres: Al inicio del acto I Belisa le cuenta a Celia que cuando iba junto a Finea en el coche vio como un caballero se trezaba en lucha con un desconocido (vv. 113-125). Un momento después:

Acudieron a este punto,  
tirándole varios golpes,  
tres hombres a mi galán,  
cosa indigna de españoles. (vv. 157-160)

Ante este atropello, ante este desconocimiento de las leyes del combate limpio, Belisa se lanza a defender a don Juan:

Pero dicen entre amigos,  
que el enemigo perdona,  
que sólo es vil el que huye,  
y valiente el que socorre.  
Con razón, o sin razón,  
salto de mi coche entonces,  
quito la espada al cochero,  
que arrimado a los frisonos

miraba a pie la pendencia,  
todo tabaco y bigotes,  
como si estuviera el necio  
de la plaza en los balcones  
y el conde de Cantillana  
acuchillando leones:  
y partiendo al caballero,  
me pongo de Rodamonte  
a su lado. ¡Cosa extraña!  
En fin, hombres de la Corte,  
pues se volvieron humildes,  
los que llegaron feroces. (vv. 161-180)

Este tipo de acción se repite, aunque no idénticamente, en el acto III cuando Belisa y Finea defienden con sus escopetas a don Juan y Tello del ataque de Octavio y los suyos (vv. 2036-2047). Como Belisa y Finea están disfrazadas de hombre don Juan y Tello no las reconocen, cumpliendo así los parámetros de la secuencia: “DON JUAN: Señores, si es posible conoceros,/ sepa a quien debo defender mi vida/ de tantos enemigos perseguida” (vv. 2052-2054). En la primera instancia, los dos personajes (Belisa y don Juan) desconocen la identidad del otro, mientras que en la segunda sólo los defendidos ignoran quienes son sus salvadores(as).

2) La dama protagonista toma la iniciativa en la conquista amorosa: La secuencia en donde la protagonista toma la iniciativa es una variante del desarrollo convencional que presenta al galán iniciando los escauceos amorosos. Kirschner (1997: 67) sostiene que en *Las bizarrías de Belisa* Lope “no solamente retrata en ella el apetito sexual masculino sino que se enfrenta con el deseo femenino y expone el apetito de la mujer por el hombre”. Belisa se enamora de don Juan y ante los desdenes de éste decide darle celos y conquistarlo. Según sostiene Kirschner (1997: 68) Belisa “sólo tiene un propósito: cautivar primero y luego gozar de su galán”, para lo cual tiene que jugar un papel activo. Belisa, en su monólogo del acto II, explica su pasión:

Vencedor de estos despojos  
me mata sin ser culpado,  
que no sabe mi cuidado  
aunque le dicen mis ojos  
con amorosos enojosos;  
soy mariposa en llegarme  
a la llama y retirarme,  
y tanto amor me desvela  
que doy tornos a la vela,  
y no acabo de quemarme. (vv. 1023-1032)

De hecho, es ella quien guía la conversación con don Juan cuando le declara su amor: “DON JUAN: Digo mil veces que sí:/ Mas ¿quién es la dama?// BELISA: Yo” (vv.

1305). Por último, será Belisa la que escribe y le envía un soneto (vv.1041) a su enamorado:

BELISA

Como yo de amores loca  
no me osaba declarar,  
dije así:

TELLO:

Las Musas oigan.

BELISA:

Canta con dulce voz en verde rama  
Filomena dulcísima al aurora,  
y en viendo el ruiseñor que le enamora,  
con recíproco amor el nido enrama.

Su tierno amante por la selva llama  
cándida tortolilla arrulladora,  
que si el galán el ser amado ignora,  
no tiene acción contra su amor la dama,

No de otra suerte al dueño de mis penas  
llamé con dulce voz en las floridas  
selvas de amor, que oyendo el canto apenas,  
se vino a mí, las alas extendidas,  
porque también hay voces filomenas  
que rinden almas y enamoran vidas. (vv. 1597-1613)

3) Obtener la entrada en la casa de la dama: La secuencia se desarrolla cuando don Juan y Tello se hacen presentes en la casa de Lucinda y aquél pide que lo dejen pasar. Don Juan apela a los celos para lograr que le franqueen la entrada:

Que yo me fuera, os prometo,  
señora, pero advertid  
que ver a Fabia turbada  
tan necios celos me ha dado  
que pienso que lo ha causado  
el estar vos ocupada.

Abrid, que con sólo entrar  
luego me vuelvo a salir. (vv.467-474)

Lucinda, sin embargo, no accede a los pedidos del galán. Ante esta respuesta don Juan, así como otros galanes fingen un oficio o dicen buscar refugio ante una persecución, utiliza de nuevo la excusa de los celos: “Amor, Lucinda, porfía/ que le lleve a vuestra sala/ sólo a dejar estos celos” (vv. 484-486). Una nueva negativa lleva a don Juan a intentar entrar por la fuerza: “LUCINDA: ¿Golpes a mi puerta?// DON JUAN: Y coces/ hasta ponerla en el suelo” (vv. 493-494).

4) Entrega de una joya por el galán a la dama con valor simbólico: Weber de Kurlat (1976b: 129) explica que esta secuencia ya aparece en la temprana *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe* (1579-1583), se desarrolla luego en toda la producción de Lope y se presenta, como vemos, hasta su última obra. En el acto II don Juan envía a Tello a entregarle una joya a Belisa:

BELISA:

¿Joyas a mí?

TELLO:

Por qué no,

BELISA: si eres la reina de Troya.  
¿Cuándo está pobre don Juan,  
finezas tan amorosas?

TELLO: ¿A mí fénix de diamantes?  
Con el verso y con la prosa  
que le enviaste, está loco.

BELISA: Pena me ha dado la joya. (vv. 1556-1563)

En esta secuencia se daría una función cardinal y otra que es catálisis. La cardinal es precisamente la lectura de Belisa del soneto (vv. 1600-1613) que le había enviado a don Juan (vv. 1041) a través de Finea, lo que se relaciona con el discurso de Finea sobre el doblón (vv. 1042-1055) y la posterior compra de la joya:

TELLO: [...] que así como vio el soneto,  
dijo con voz amatoria,  
rompiendo medio bufete  
de una puñada, Cardona--  
"¿Hay tan alta bazarria?  
¡Que una señora componga  
tales versos! ¡Malos años  
para cuantos a Helicon  
van por agua y alcacer!"  
Y luego del baúl toma  
la bolsa zaragocí  
y dijo: "Tendrás agora  
el mejor dueño del mundo."  
Pero respondió la bolsa  
en tiple de los escudos--  
"Mejor soy para la olla."  
Fuimos a la insigne puerta  
que guarda la cara nombran,  
sepulcro de oro y de seda,  
de tantos cofres langosta  
y para el fénix Belisa,  
fénix de diamantes compra, (vv. 1568- 1589)

La catálisis se da cuando Tello entona una silva burlesca a una mona (vv. 1636-1665). Finalmente, luego del engaño de Lucinda (vv. 1695-1722) Belisa, en un ataque de furia y celos, le da la joya a su "contrincante" (vv. 1723-1735).

5) Consejos de amor del criado al amo: La primera vez que aparece don Juan en escena está recibiendo consejos de Tello:

DON JUAN: Tello, el amor no gusta consejos,  
y más del inferior.  
TELLO: Qué mayor prueba  
de que el amor es loco  
sin los consejos, de la vida espejos. (vv. 351-354)

El criado le explicará a su amo los distintos secretos de las relaciones amorosas: "Poner otros amores de por medio,/ que así se curan cuantos han querido,/ porque otro amor es el más breve olvido" (vv. 364-366); "No todos los amores tienen precio./ Méritos tienes,

ama.” (vv. 368-369); “ni hay médico en el mundo que, tomando/ el pulso a un amator aborrecido,/ no le recete otra mujer” (vv. 375-377), etc. Se observa en esta secuencia además una función ornamental en la que Tello expone a su amo los diferentes “tipos” de mujeres que pueden encontrarse en Madrid (vv. 390-414). Una “clasificación similar” se da, por ejemplo, en *El villano en su rincón* (vv. 129-200).

6) Mujer disfrazada de varón: La mujer disfrazada ya se encuentra en *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe* pero aparece regularmente a partir de 1590 (Weber de Kurlat, 1976b: 115). En *Las bizarrías de Belisa* aparece al inicio del acto III cuando el Conde y Fernando avistan a dos “hombres” que toman por galanes de Lucinda (vv. 1922-1927). En realidad se tratan de Finea y Belisa “de hombre con sombreros de plumas, y ferreruelos con oro y dos pistolas”. El tipo de la mujer vestida de hombre es muy común en la comedia del Siglo de Oro. Más adelante desarrollaremos este punto pero podemos adelantar que esta secuencia poseería implicancias estructurales y semánticas centrales para obra.

Es menester observar que las secuencias “están sometidas a unas ciertas leyes, derivadas de las que rigen la comedia”, algunas de las cuales podemos reconocer en *Las bizarrías de Belisa*: “el ataque a mansalva del que es víctima un solo caballero atacado por varios, es siempre rechazado con ventaja para aquél, que de alguna manera recibe ayuda” o “la dama que toma la iniciativa para lograr el amor del galán, aunque en un principio sea rechazada, tiene finalmente éxito, etc.” (Weber de Kurlat, 1976a: 135). Hemos señalado las más importantes secuencias asociadas de la comedia. Sin embargo, no se ha reconocido cual podría ser el eje de variabilidad, lo que hace única y original a la pieza teatral. En el siguiente apartado expondremos una posible aproximación.

### Secuencia o macrosecuencia libre

Habíamos visto que *Las bizarrías de Belisa* aparentemente no tendría una fuente literaria o tradicional reconocible. Zamora Vicente (1953: LXXVI) sostiene que “la vida de una muchacha encantadora y aguda, que, presuntuosa de juventud derramada, se convierte, al enamorarse, en ágil perseguidora del hombre que ama, hasta conseguir hacerle esposo” es una “trama vieja, sacada en las tablas multitud de veces”, incluso por el propio Lope.

En este período de su producción Lope escribe varias comedias del mismo género. De hecho, Profeti (1997: 11) reconoce tres tipos literarios que se imponen en la



década de 1630 o la del “último Lope”, ellos son: la comedia trágica (centrada en el nudo del honor); la comedia de santos o de magia; y la comedia de enredo o de capa y espada.

Oleza (2004: 13) por su parte afirma que “los signos de identidad” más específicos del período de senectud (que delimita entre 1627 y 1635) es “la dedicación del poeta a la materia palatina, ahora definitivamente basculada hacia el drama, y la complacencia en la comedia urbana”. Las comedias de enredo se elevan a siete, el mayor número de obras del período, entre las que se encuentran: *La moza del cántaro* (antes de agosto de 1627), *Por la puente Juana* (1624-1630), *No son todo ruiseñores* (hacia 1630), *La noche de San Juan* (1631), *Las bizarrías de Belisa* (1934), etc. (Oleza, 2004: 13-14). Este tipo de comedias urbanas son muy similares entre sí, generalmente están ambientadas en Madrid y su trama

nos introduce a menudo en el interior de los hogares, en el espacio doméstico a la vez que íntimo de las damas (algunas de ellas percibidas con fascinada contemplación por Lope), donde transcurren esos pormenorizados coloquios femeninos, y donde galanes y damas despliegan una dialéctica conceptuosa de desdenes, celos, bizarrías, y arrogancias, en un juego del amor que se define más precisamente que nunca como juego entre la repulsión y la atracción, posiciones –más que sentimientos- que adoptan alternativamente los jugadores a la busca de ganar la partida (Oleza, 2004: 14).

Tanto Zamora Vicente (1953), como Profeti (1997) y Oleza (2004) coinciden en el hecho que hay muchas comedias de Lope que comparten no sólo los rasgos temáticos derivados del género sino también poseen tramas muy cercanas a la de *Las bizarrías de Belisa*. Cabe preguntarse entonces qué es lo que diferencia a la comedia analizada del resto.

Volvamos por un momento al recurso, a la secuencia asociada de “la mujer disfrazada de hombre”. La frecuencia de su uso y la aceptación del público de este recurso hace que el propio Lope lo “aconseje” en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

Las damas no desdigan de su nombre,  
y si mudaren traje, sea de modo  
que pueda perdonarse, porque suele  
el disfraz varonil agradar mucho. (vv. 280-284)

No obstante, la mujer disfrazada de hombre no es simplemente un recurso convencional y muy repetido que apunta a agradar al público. Kirschner (1997: 72), por ejemplo, lo reivindica y subraya su centralidad ya que “la mera presencia en un texto de un personaje travestido introduce un elemento de crisis que desestabiliza la aceptada binariedad sexual”. Para Kirschner (1997: 72) al vestirse de hombre Belisa “está



A su lado me pongo.

FINEA:

Y yo te sigo.

BELISA:

Finea, defender al enemigo

fue siempre gran fineza y bizarría. (vv. 2036-2039)

Las dos mujeres amenazan con sus escopetas al Conde y a los suyos, quienes escapan (vv. 2041-2047). Don Juan agradece a los “extraños” por haberlos defendido: “Señores, si es posible conoceros,/ sepa a quien debo defender mi vida/ de tantos enemigos perseguida” (vv. 2052-2054). Finea y Belisa sin perder tiempo se retiran: “TELLO: Volvieron las espaldas sin hablarte,/ ni quitar los embozos” (vv. 2055-2056).

Veamos la estructura de la secuencia. Podría plantearse que la secuencia analizada fusiona otros dos tipos de secuencias: una, la del desconocido que ayuda al caballero cuando es atacado por varios hombres (recordemos que don Juan no reconoce a Belisa y a Finea); y la otra, la ya mencionada de la mujer disfrazada de hombre. Así, se conformaría una secuencia compleja ya que uniría el tipo 1 y 6 de nuestra clasificación.

Esta parte de la comedia posee además vinculaciones estructurales muy significativas. Por un lado se relaciona con el relato de Belisa sobre la “defensa” de don Juan (vv. 157-180). En gran medida la secuencia del acto III vuelve más compleja y más dramática la secuencia del acto I, como afirma Kirschner (1997: 72-73): “de una imagen mental de una Belisa vestida de mujer y espada en mano se pasa a una escenificación corporeizada de una Belisa vestida de hombre empuñando una pistola”.

La “defensa” de Belisa disfrazada doblé la apuesta con respecto a la del acto I: ahora son dos mujeres (Belisa y Finea) las que salvan no a uno, sino a dos hombres (don Juan y Tello). No sólo se repite el núcleo de la secuencia (defensa del caballero por desconocido) antes bien se la complementa con otros elementos (escenificación de la acción, damas disfrazadas, dos “galanes” salvados). Si bien no son idénticas, igualmente podría aplicarse lo que postula Weber de Kurlat (1976a: 115): “la geminación, al ejercerse sobre una secuencia asociada, la transforma en una secuencia libre”. Cabe destacar la importancia que posee este vínculo ya que la secuencia del acto I puede identificarse como la fuerza temática inicial porque de dicho encuentro y pendencia Belisa se enamorará de don Juan.

La secuencia de las damas disfrazadas que defienden a sus galanes, que consideramos la macrosecuencia libre, posee en sí elementos a destacar. Es posible reconocer la fuerza arbitral puesto que la intervención de las damas disfrazadas llevan a que don Juan y Tello decidan ir a la casa de Belisa:

DON JUAN:

Ángeles son tan nobles caballeros.  
Esta puerta me avisa  
del peligro que tengo;  
mejor es ir a ver las de Belisa,  
así la noche paso y entretengo. (vv. 2074-2078)

Una vez allí Belisa les confesará que Finea y ella eran los “caballeros” que los salvaron:

La prueba de estar ausente  
es haber ido a buscarle,  
y deberme ya dos vidas,  
que porque no le matasen,  
la mía puse a peligro,  
con cuatro espadas delante,  
con las armas que temieron  
los que quisieron matarle. (vv. 2440-2447)

Don Juan afirma que está en deuda con ella y promete ayudarle en su venganza (vv. 2487-2495). Finalmente Belisa queda satisfecha y planea la “venganza” final contra Lucinda (vv. 2505-2513). Vemos que la última consecuencia que origina la intervención de Belisa y Finea disfrazadas se relaciona directamente con la conclusión de la obra.

La defensa armada de Finea y Belisa también repercute en Octavio, quien tras la amenaza de las escopetas se retira y no vuelve a aparecer por el resto de la comedia. Su salida definitiva permite eliminar al “tercer” galán en discordia, facilitando las tres bodas del final. Suponiendo que Fabia terminará casándose con Fernando, la simetría se completaría con lo que la salida de Octavio y sus causas serían aún más decisivas.

Estructuralmente, la secuencia de las mujeres disfrazadas que defienden a “sus hombres” es de extrema importancia para el desarrollo de la trama. Pero no sólo cobra importancia en este único aspecto. En esta secuencia podría encontrarse la fuente de la que *Las bizarrías de Belisa* aparentemente carecía. Según afirma Bravo-Villasante (1955: 62-63) el tema de la mujer vestida de hombre “recibió en sí todos los modelos italianos”. Para las obras donde aparece este recurso, Lope habría seguido la comedia de Lope de Rueda y las novelas de Montemayor, todas éstas derivadas a su vez de los *novellieri* italianos. El tipo de las mujeres disfrazadas que combaten al lado de su enamorado habría sido tomado por Lope en un primer momento del *Orlando furioso* (Bravo-Villasante, 1955: 65) para luego añadirle diferentes modelos extraídos de la *novella* y ciertos elementos propios. Es probable que Lope tomara la secuencia de las mujeres que defienden disfrazadas a sus enamorados de alguna fuente de la narrativa breve.

Es importante destacar que el disfraz de Belisa “encaja con el papel de mujer activa y varonil” que ha desempeñado hasta ese momento en la obra. Belisa con ropas de hombre es la “puesta en escena, en este tercer acto, de su gallardía” (Kirschner, 1997:

72-73). Justamente Oleza (2004: 19) afirma que una de las características de las comedias urbanas de este período de Lope es que están protagonizadas por heroínas del amor, de la inteligencia y de la acción y de la libertad.

La secuencia “damas/ mujeres disfrazadas que defienden a sus galanes/ hombres del ataque de otros” poseería no sólo una posible fuente en las *novellas* sino que sería central y definitiva en la estructura de la comedia, a la vez que tendría importantes implicaciones ideológicas. Por todo ello, proponemos a esta secuencia como la secuencia o macrosecuencia libre de *Las bizarrías de Belisa*.

### **Conclusión**

La condición de “última comedia” hace que *Las bizarrías de Belisa* sea considerada por la crítica como el compendio, la suma de la técnica, la síntesis del “arte” de Lope. Con el inmenso corpus de comedias detrás, cabe preguntarse qué es lo que diferenciaría *Las bizarrías de Belisa* del resto de las obras.

A lo largo de este trabajo hemos ensayado una posible aproximación a este punto, principalmente a través de los planteos teóricos de Frida Weber de Kurlat. Luego de nuestro análisis sostenemos que la posible macrosecuencia libre o eje de variabilidad, lo que dota de originalidad a la comedia, sería la secuencia en donde Belisa y Finea disfrazadas de hombre defienden con sus escopetas a don Juan y Tello.

Desde luego, este es tan sólo una aproximación posible. La riqueza semántica, formal e ideológica de *Las bizarrías de Belisa* permite múltiples y variados enfoques.

A. Olaizola  
2006

### **Bibliografía**

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, 1955. *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente.

KIRSCHNER, Teresa J., 1997. “Los disfraces de Belisa: incursión en *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 61-83.

OLEZA, Joan, 2004. “Las opciones dramáticas de la senectud de Lope”, en José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, eds., *Proyección y significado del teatro clásico español: Congreso Internacional en Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón, celebrado en mayo de 2003 en Madrid*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 257-276.

Se utiliza la edición electrónica publicada en: <<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/>> (Consulta: 15-08-2006)

PROFETI, María Grazia, 1997. “El último Lope”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 11-39.

VEGA, Lope de, 1953. *Las bizarrías de Belisa*, en *El villano en su rincón - Las bizarrías de Belisa*, edición, estudio y notas de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 116-234.

Entre paréntesis se indican los números de los versos.

---, 2006. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.

Entre paréntesis se indican los números de los versos.

WEBER DE KURLAT, Frida, 1975. “*El sembrar en buena tierra*, de Lope de Vega”, en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario 1923-1975*, Buenos Aires, Comisión Homenaje al Instituto de Filología, pp. 424-440.

---, 1976a. “Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro (con especial atención a la “comedia urbana”)”, en *Anuario de Letras*, volumen XIV, pp. 101-138.

---, 1976b. “Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época”, en *Segismundo*, números 23-24, pp. 111-131.

ZAMORA VICENTE, Alonso, 1953. “Estudio preliminar”, en Lope de Vega, *El villano en su rincón – Las bizarrías de Belisa*, edición, estudio preliminar y notas de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, pp. VII-CXXIII.