La imagen burlesca de Madrid y la casa de la dama en «Los melindres de Belisa», de Lope de Vega

Manuel Cornejo

Université de Lille III

A Jean Canavaggio

El espacio dramático[1] de *Los melindres de Belisa* es sin duda uno de los elementos que contribuyen a la originalidad de esta obra maestra redactada en plena madurez del Fénix, hacia 1608, y publicada casi una década después de su estreno en la *Parte IX* (Madrid, 1617)[2]. Lo que llama la atención de inmediato es que esta comedia, escrita cuando el dramaturgo ya residía definitivamente en Madrid, transcurre íntegramente en espacios interiores, lo que no pone en tela de juicio la pertenencia de la obra al género o subgénero de las comedias urbanas[3], y más contretamente al corpus nutrido de las cuarenta comedias ambientadas en

[1] Véase la famosa definición de Pavis, recientemente ampliada [2002: 118-119].

[2] La comedia también se publicó con el título *La dama melindrosa* en ediciones sueltas. Para la fecha de la obra, véanse Morley y Bruerton [1968: 362] y Arata [Vega, 2000: 19]. Además de los argumentos aducidos por estos investigadores (posible influencia del *Sueño del infierno* de Quevedo publicado en 1608; porcentaje de pareados), un dato más confirma que la obra es anterior a 1612: la mención a la estatua del rey Pedro I del convento de Santo Domingo, desplazada de aquel lugar en 1612.

[3] Véanse las conocidas definiciones genéricas propuestas por Vitse [1990: 331-332] y Arellano [1999: 76-77].

Madrid[4]. Excepto una secuencia de la jornada I que pasa en casa del galán Eliso (vv. 331-501), todo el resto de la obra transcurre en casa de Belisa, la protagonista femenina de la comedia[5]. Por una parte, este ejemplo demuestra que incluso en los años 1600 Lope de Vega no privilegiaba exclusivamente los espacios exteriores en detrimento de los interiores[6]; por otra parte, el que la acción transcurra en una casa particular de Madrid no significa que los espacios exteriores de la Villa y Corte estén ausentes, sino todo lo contrario, el Madrid callejero y monumental impregna muchas conversaciones de las *dramatis personae*. La configuración del espacio casero de la dama no se parece a los interiores de otras comedias urbanas ambientadas exclusivamente, o casi, en una casa particular de Madrid[7].

1. El madrid burlesco de la dama melindrosa

En *Los melindres de Belisa*, la moza Belisa es una especie de caricatura de la 'dama esquiva', un tipo proteiforme heredado en parte de la Marfisa del Ariosto, y que no está presente exclusivamente en las comedias urbanas, como apuntan los ejemplos analizados por Couderc [2005: 229-36]. Por lo general, la rebeldía al amor de las damas esquivas es provisional en la economía de una acción[8], puesto que la condición natural de una dama de comedia urbana es el anhelo y búsqueda de un amor libremente consentido y correspondido. Con Belisa, una dama no desprovista de rasgos prefiguronescos, estamos ante una variación caricaturesca de la

[4] Hemos leído una tesis doctoral sobre este corpus y la estamos enmendando y traduciendo al español para su pronta publicación.

[5] Preferentemente a la edición de Cotarelo [Vega, 1930] que se apoya exclusivamente en la *princeps* de *Los melindres de Belisa*, citaremos por la edición crítica de Barrau [Vega, 1933], basada en la *princeps* y en el manuscrito autógrafo de la jornada Iª descrito recientemente por Presotto [2000: 280-284]. Sin embargo, por una parte, modernizamos la ortografía; por otra, numeramos los versos desde 1 a 3293 en vez de comenzar la numeración de cada jornada desde la cifra 1.

[6] Véase la reflexión iniciada por Arata [2002a; 2002b: 191-209] sobre la dialéctica de interiores y exteriores en las comedias urbanas.

[7] Por ejemplo, en *La dama boba* (1613), la construcción del espacio interior, la casa de dos hermanas, rivales en el campo de batalla del amor, permite resaltar la oposición entre la academia literaria de la dama 'culta', Nise, y el campo de la rusticidad de la dama 'boba', Finea; la educación sentimental y despertar intelectual de Finea la encaminarán hasta otro subespacio casero emblemático, aquel «desván famoso» de la jornada III (vv. 2815-16), convertido en espacio de galanteo secreto, «donde los gatos están» (v. 2861), «propia casa de amantes» (v. 2937).

[8] El aparente rechazo al amor de las damas esquivas se plasma en particular en aquellas secuencias en las que la doncella rasga las cartas de amor de uno o varios de sus prentedientes, como sucede por ejemplo al inicio de *La moza de cántaro* (vv. 1-138) o *Las bizarrías de Belisa* (vv. 1-54).

dama esquiva, en la medida en que su desdén hacia el amor se prolonga en exceso. Primero, vemos hasta qué punto el tío y la madre de Belisa, Pleberio y Lisarda, están preocupados por la actitud de la moza que despide sistemáticamente a todos los pretendientes que acuden a su casa, sin duda atraídos por la herencia descomunal de cien mil ducados. La madre se queja de la actitud de su hija de la que teme que permanezca soltera y forme parte del lastimoso grupo de las «mujeres incasables» (v. 60). Lisarda ofrece una visión burlesca de la calle en la cual vive con su hija, puesto que dicha calle anónima de Madrid se transforma en una especie de lonja de mercaderes a la cual acuden en vano todos los galanes de la Corte y los forasteros en búsqueda de un rico casamiento:

Lisarda. A codicia del dinero,
del entendimiento y talle
es una lonja esta calle
del ginovés caballero,
del indiano portugués,
del papelista, el letrado,
el viejo rico, el soldado,
el lindo, aunque no es
ninguno dellos con ella. (I, vv. 73-81)

Belisa se muestra reacia al amor de cualquier hombre, sin duda más por capricho y por deseo de resistir a su madre y su tío que por real voluntad, hasta tal punto que Tiberio amenaza con encerrarla en un monasterio para intentar disuadirla de negarse al casamiento (vv. 95-99)[9]. De entrada, Belisa lleva hasta sus últimas consecuencias las potencialidades cómicas de la dama esquiva por su temor a querer y a salir de su casa, un miedo que podemos comparar en cierto modo con el temor cómico de ciertos galanes 'esquivos' a querer a una dama en la Corte, como el Celio de *El galán escarmentado* (1595-98?) o el indiano don Juan de *De cosario a cosario* (1617-19), otras dos comedias urbanas madrileñas de Lope. La reclusión de Belisa en el espacio casero no procede de alguna voluntad 'paterna'[10] sino de los propios caprichos y 'locuras' de la dama, «esta necia melindrosa» (v. 891). Mientras las damas de otras muchas comedias urbanas manifiestan el deseo de evadirse del

[9] Habitualmente, la amenaza del monasterio solamente se hace en casos extremos, para encubrir una posible 'falta' según un personaje paterno: en *El acero de Madrid*, Teodora, la tía de la dama Belia, aconseja a su sobrina recogerse en un convento cuando la moza le confiesa que está embarazada (III, vv. 2391-96).

[10] Véase la noción de «personaje paterno» de Vitse [1990: 450-458], que remite a uno o varios representantes posibles del «orden paterno» o orden de los *senes*: el padre, o en la ausencia de éste la madre (viuda), la tía, el tío, el hermano, etcétera.

hogar custodiado por sus padres para ir al espacio callejero del galanteo, Belisa, libre del yugo de su padre (muerto hace un año), se niega tajantemente a salir de su casa y experimenta un miedo cómico a salir a las calles de Madrid. Belisa afirma incluso que teme asomarse a la ventana para ver pasar a galanes en la calle, por temor ridículo a recibir golpes de los listones de madera de las celosías. En esta secuencia, la criada se burla de las «niñerías» (v. 108) de su dueña que acercan a ésta de la bobería de Finea en la jornada I de *La dama boba*:

Flora. Las celosías impiden
que no veas bien la calle,
pues dices que el del overo
no era galán caballero,
bizarro y de lindo talle.
Belisa. Flora, aquellas celosías
los ojos me han afrentado.
Flora. ¿Cómo?
Belisa. En las niñas me han dado
de palos.
Flora. ¡Qué niñerías!
Belisa. Como los ojos llegué
a sus palos, ellos fueron
tales, que al fin me los dieron; (I, vv. 100-11)

Belisa sigue contando burlona y exageradamente cómo se vengó de la brutalidad de las celosías, asimiladas a un criminal, a un agresor del cual ella afirma defenderse a puñaladas. El hueco realizado en las celosías le permite ver no a un galán sino a un vendedor de aceite pasando por la calle:

Belisa. Pero luego me vengué.
Flora. De qué suerte?
Belisa. Del estuche
saqué un cuchillo y los di
de puñaladas allí.
Flora. ¡Quién hay que tal gracia escuche!
¿Mataste la celosía?
Belisa. Hice, a lo menos, lugar
por donde pude mirar
quien por la calle venía.
Mas presto vino el castigo,
pues en vez del caballero

pasó...
Flora. ¿Quién?
Belisa. Un aceitero. (I, vv. 112-23)

La fantasiosa dama añade que bastó que el aceitero la mirara un instante para que ella quedara salpicada y manchada de aceite, una afirmación totalmente inverosímil como se apresura a subrayarlo la ingeniosa criada:

Flora. ¿Y mirástele?
Belisa. Eso digo:
que le miré, y me manchó
el vestido.
Flora. Pues ¿podía,
tú detrás de la celosía
y él en la calle?
Belisa. ¿Pues no?
Mírame bien.
Flora. ¿De mirar
el que va aceite vendiendo
te has manchado?
Belisa. Así lo entiendo. (I, vv. 124-31)

El tema del miedo a mirar lo que pasa en la calle desde la ventana reaparecerá en la jornada II en cuanto Belisa confiese sus errores y melindres pasados. En esta secuencia, Belisa se arrepiente de su rídula actitud anterior consistente en negarse a ver corridas de toros, ni siquiera detrás de la protección de las celosías, por temor a que un toro saltara desde la calle al balcón y la embistiera:

Belisa. Nunca he visto toros,
de miedo que salten,
aunque yo tuviese
mil rejas delante. (II, vv. 1178-81)

Pero volvamos a la jornada I, en la cual asistimos a una secuencia no menos burlesca: Belisa expone las falaces razones por las cuales acaba de echar a la calle a seis pretendientes: respectivamente, un letrado, un maestre de campo, un portugués, un rico caballero «de aquel lugar de la Mancha» (v. 238) —probable mueca irónica de Lope al personaje de don Quijote—, un caballero francés y un noble español llamado don Luis (I, vv. 197-265). La moza no se atreve a mirar a este don Luis so pretexto que teme abrazar a un reptil porque el galán lleva la famosa insignia de la

orden militar de Santiago, el «lagarto». Belisa justifica el rechazo de otro pretendiente de Toledo por la semejanza de la mirada de dicho galán con la temible mirada de la estatua del rey Pedro I «el Cruel» que se hallaba en el desaparecido convento de Santo Domingo[11]:

Belisa. Tenía grandes los ojos,
y algo el mirar espantado.
Si así mira enamorado,
¿qué hará después con enojos?
Muy bien despedido va,
que vi la figura en él
del Rey don Pedro el Cruel,
que en Santo Domingo está. (I, vv. 530-37)

Pese al discurso de su viejo tío sobre los temas del *fugit tempus* y del *carpe diem* (vv. 267-271), la dama no se deja convencer y sus melindres podrían llevarla a la locura. Subrayemos que los excesos de Belisa inducen a su tío y su madre a modificar el tenor habitual del discurso de los padres al intentar volver a encaminar a la dama hacia el amor. Todo Madrid parece constituir una amenaza para la melindrosa, Belisa se vale de conceptos basados en los topónimos o nombres de los monumentos de Madrid para pretextar quedarse en casa, rechazando tajantemente salir a la calle, ni siquiera para ir a misa. El ardor con el cual Belisa expresa su rechazo categórico de liberarse de la protección de la casa paterna y su voto de estricta reclusión nos invitan a detenernos en un personaje atípico, 'excéntrico' como la caracteriza acertadamente Valbuena Briones [2002], que prolonga una situación habitualmente provisional. Belisa, «la ninfa melindrosa» (v. 2051) como la apoda un criado suyo, llega a afirmar que está espantada por todas las representaciones iconográficas o escultóricas de fieras y monstruos presentes en las iglesias de la capital y que estarían a punto de asaltarla, como aquel león de piedra de la estatua de San Jerónimo —tópica representación iconográfica del santo Padre de la Iglesia quitándole una espina de la

[11] En un inventario de las grandezas y curiosidades de Madrid, Lope ya evocó la cruel mirada de la estatua de Pedro I en *El castigo del discreto* (ca. 1606):

Felisardo. Vi algunas casas y templos,
y en Santo Domingo vi
al notable rey Don Pedro,
feroz delante el altar,
con el rostro tan severo
como cuando a doña Blanca
mandó dividir el cuello; (II, vv. 2108-14)

pata de un león— presente en el convento homónimo de los Jerónimos, en el paseo del Prado:

Lisarda. Vamos a misa, muchacha,
y despídanse esos novios.
Tiberio. ¿Dónde irás tan de mañana?
Lisarda. A San Jerónimo iré.
Belisa. ¡Ay, no, madre!
Lisarda. ¿Por qué causa?
Belisa. Tiene a los pies un león
que siempre que entro me espanta;
y una vez, madre, no dudes
que ha de saltarme a la cara.
Lisarda. Pues no nos pongan el coche,
que a San Miguel a pie basta.
Belisa. ¿Y no es nada el de los pies
junto al peso de las almas? (I, vv. 314-26)

En esta última réplica, la dama se vale de otro retruécano para rechazar la idea de caminar hasta la iglesia cercana de San Miguel de los Octoes, próxima a la Calle Mayor. En la jornada II, la inagotable lista de temores futiles de Belisa será completada con las simples representaciones iconográficas del dragón aniquilado por San Jorge (II, vv. 2050-55) o las estatuas de San Cristóbal representado como un gigante:

Belisa. Di en no ir a misa
donde hubiese el ángel
que venciendo pintan
sierpes infernales.
Viendo a San Cristóbal
forma de gigante,
me dieron mil veces
desmayos mortales. (II, vv. 1160-67)

El temor de la dama de ir a una iglesia, cualquiera que sea, es tal que afirma que ni siquiera se atreve a mojar su dedo en agua bendita por miedo a ahogarse:

Belisa. Jamás en la pila,
aunque con los guantes,
tomé agua bendita
temiendo anegarme. (II, vv. 1168-71)

Asimismo Belisa, por temor a ahogarse, pretende no acudir nunca al puente de Segovia, sólidamente construido con piedras, incluso cuando el lecho del Manzanares está seco, guiño de Lope a la imagen tradicionalmente burlesca del Manzanares con su escaso caudal[12]:

Belisa. La Puente de piedra,
con ser Manzanares
río tan pequeño,
no hay orden que pase. (II, vv. 1182-85)

Subir a un coche o carroza, placer de cualquier dama de comedia, es para Belisa una tortura y solo sube a un coche cuando es imprescindible y siempre con amuletos:

Belisa. Para entrar en coche
mil reliquias hacen
escolta a mi cuerpo,
cruces y señales. (II, vv. 1186-89)

Uno de los temores de la melindrosa sería incluso que los vientos de Madrid la llevaran por los aires si ella se atreviera a salir de casa:

Belisa. Nunca salí fuera
que el aire sonase,
y si me cogía
el aire en la calle,
daba dos mil gritos:
«¡Que me lleva el aire!» (II, vv. 1172-77)

[12] En *El galán escarmentado*, los amigos del galán Celio bromean acerca de la posibilidad de que éste se haya suicidado en el Manzanares por culpa de sus desengaños sentimentales:

Roberto. ¿Si se habrá echado en el río?
Pompilio. En tan poco agua yo fío
que no se ahogase, Roberto.
Roberto. Nunca le falta una soga
al que le sobre el vivir;
quien en agua ha de morir
en una taza se ahoga.
Ya hemos visto a Manzanares
cubrir la Puente de arena. [1916: 123a] (I, vv. 532-40)

El interés de las confesiones de Belisa a partir de la jornada II es mostrar que vuelve al campo de las damas enamoradas que desean salir de la casa paterna para pasear por las calles de Madrid. Pero la especificidad de la intriga concebida por Lope va a conducir a Belisa a permanecer enclaustrada en un espacio interior en el cual va ejercer su poder sobre un hombre llegado desde fuera y del cual ella se enamora enseguida pese a la inferioridad social aparente de éste. Todas las futilidades de Belisa, cuyos deseos se alejan sistemáticamente de los de una dama de comedia, despiertan sin duda la risa del público. Todos aquellos «melindritos» (v. 2919) y exageraciones burlescas de los peligros de Madrid contribuyen a la fama de la que goza la dama en la capital:

Eliso. Cada día en la Corte hay nuevo cuento
desta dama cansada y enfadosa,
porque son sus melindres postres y antes,
alivio de cansados caminantes. (I, vv. 335-38)

Belisa en persona es consciente de que su excentricidad alimenta las conversaciones públicas en los mentideros y corrillos madrileños:

Belisa. He dado en melindres,
en melindres tales
que fui de la Corte
fábula notable. (II, vv. 1148-51)

Por lo visto, Belisa, parodia de la mujer esquiva, no carece de elementos que la acercan a un estatuto de «prefigurón», pese a la matización de Serralta, quien limita estos elementos a la etapa previa al enamoramiento y arrepentimiento de la dama [2003: 829]:

> Por muy «figuronesca» que pueda parecer en el primer acto, muy pronto se borran sus características iniciales, y ello debido a su radical enmienda en la dos últimas jornadas. Efectivamente, en cuanto la joven se enamora, muestra sincero arrepentimiento de su locura pasada, reconociendo y lamentando sus melindres.

Compartiendo el parecer de Won der Walde [2005: 109, 112] sobre la ausencia de una verdadera transformación de la protagonista, creemos que si Belisa se arrepiente efectivamente en la jornada II, no por ello pierde todas sus características caricaturescas y figuronescas, puesto que su amor la llevará a nuevos excesos y 'melindres' de otra índole.

2. La casa de la dama como cárcel de amor y corte tiránica

Es la sucesión inverosímil de varias circunstancias casuales la que va a favorecer la prosecución de la acción en el espacio doméstico, a raíz de la entrada de un hombre en casa de Belisa. En efecto, tras un duelo celebrado en el Prado, el galán Felisardo cree haber matado a un rival, un navarro cuyo nombre ignoramos; de modo que el galán se ve obligado a huir con Celia, su amada, y se refugia en casa de su amigo Eliso; éste le prohibe que intente ir a sagrado a la iglesia del Carmen y tome así el riesgo de ser detenido en una de las calles de Madrid (I, vv. 374-80). Al llegar un alguacil a casa de Elicio, Felisardo cree equivocadamente que la justicia ya ha dado con su paradero, cuando en realidad el alguacil sólo venía a cobrar una deuda de Eliso. Pero ya es demasiado tarde: la estratagema consistente en disfrazar a Felisardo y su dama de esclavos moriscos para no ser conocidos de la justicia tiene un efecto perverso. Ante la incapacidad de Eliso de saldar su deuda para con Lisarda, el alguacil se lleva a los esclavos como prenda y los lleva enseguida a casa de la melindrosa. De paso cabe observar cierta inverosimilitud argumental en cuanto a la deuda que Eliso habría contraído con la madre de su amigo Juan. Paradójicamente, Felisardo y Celia se hallan prisioneros en una cárcel que resultará mucho más temible que las cárceles verdaderas de la Corte, puesto que van a padecer enseguida los efectos de los melindres no solo de Belisa sino de toda su familia, excepto Pleberio. Belisa, Lisarda y Juan van a ejercer un poder absoluto, no desprovisto de sadismo, sobre los esclavos fingidos en una casa sinécdoque de una corte tiránica, una casa que remite de algún modo a ciertos espacios palaciegos e intemporales de la comedia palatina, como la casa de la condesa de Belflor en *El perro del hortelano*. El «traje... vil» (v. 712), y la nueva identidad de Felisardo y Celia supone una caída social: el galán se llama en adelante Pedro, nombre típico de los criados y en especial de los cocheros, y afirma haber nacido en Madrid y ser fruto de los amores ilegítimos de un noble español y una morisca de las Alpujarras; en cuanto a Celia, pasa a llamarse Zara, finge ser oriunda de Orán y estar dispuesta a convertirse al cristianismo (vv. 646-650). Estas identidades moriscas contribuyen a convertir la casa madrileña en un espacio exótico, y de algún modo atemporal, que remite en parte al imaginario poético del romancero morisco, un género apreciado y cultivado por el propio Lope. No deja de llamarnos la atención el que esta pintura del mundo morisco haya sido redactada en 1608, un año antes de la trágica expulsión decidida por Felipe III. Volviendo a la comedia, la caída social de los amantes se plasma en una caída espacial al quedar relegados a los espacios inferiores de la caballeriza (v. 659) y la cocina (v. 654), lo que equivale a un cautiverio «en esta obscura prisión» (v. 1344). La intrusión casual

de un hombre en casa de la dama y el encuentro de ésta con el criado o esclavo fingido desemboca en el inesperado flechazo amoroso de la melindrosa Belisa. Desde el punto de vista espacial, el que la rueda de la fortuna haya permitido el nacimiento de un amor, por cierto no correspondido, en el espacio doméstico justifica que la acción no se traslade a continuación a las calles, iglesias o paseos de Madrid, marcos habituales de los encuentros amorosos. La reclusión en la casa de la dama es tanto más importante cuanto que la melindrosa reconoce ahora que su risible creencia en la peligrosidad del Madrid callejero carecía de fundamento.

La intriga se complica cuando la «enfermedad de amar» (v. 719) se hace contagiosa y pone en peligro la estabilidad de la pareja formada por los moriscos fingidos: la madre de la melindrosa se enamora a su vez del morisco, lo que desemboca en la siempre divertida competencia sentimental entre madre e hija, entre vieja y moza[13]. En la jornada III (vv. 2938-3125), Belisa ofrecerá una larga glosa cómica del cantar «*Madre, la mi madre, / guardas me ponéis*», del cual Canavaggio [1990] mostró su probable atribución a Cervantes, para burlarse de las pretensiones amorosas de su madre, valiéndose de toda una serie de comparaciones denigrantes para con la 'vieja':

Belisa. Madre, la mi madre,
quejáisos de mí
que soy melindrosa:
la verdad decís.
Melindres tenía,
con ellos nací;
pero son en mozas
flores en abril. (III, vv. 2938-45)

Todo ello sin contar que Flora, la criada de Belisa, se enamora naturalmente del morisco, de condición social semejante, de modo que la criada se presenta como otra rival de la dama[14]. Como si no bastara, el hermano de la melindrosa, don Juan, hasta aquí sumido en la ociosidad, se enamora a su vez, ante la suma belleza

[13] Otras comedias madrileñas de Lope ofrecen ejemplos de rivalidad sentimental entre madre e hija: *¿De cuándo acá nos vino?*, *Quien, ama no haga fieros* y el caso peculiar de *La discreta enamorada*, obra en la cual madre e hija están enamoradas de un galán que compite con su padre en el terreno amoroso.

[14] En *La moza de cántaro*, el disfraz de criada adoptado por María de Guzmán tiene los mismos efectos perversos que los disfraces viles de Felisardo y Celia en *Los melindres de Belisa*: todos los criados están persiguiendo a la moza de cántaro fingida, sin contar el amor verdadero de un galán que ignora la verdadera identidad y estatus de la moza.

de la morisca. Celia es acosada por don Juan, quien le pide que lo vista. Este galán secundario invierte la relación de superioridad jerárquica en sumisión del amante ante su enamorada, mediante juegos verbales sobre el tópico de la cárcel de amor, y el juego paronomástico «hierro»-«yerro» —un juego recurrente en las comedias con personajes de esclavos o prisioneros, sean verdaderos o fingidos (I, vv. 839-54)[15]—.

El contagio del amor a la familia de la melindrosa da la impresión de que la locura se está imponiendo en el microcosmos de la casa de Belisa[16]. Pleberio es el único que parece resistir a los envites del amor; al comprobar el despertar de «amores desiguales» (v. 2647) de sus parientes nobles para con los criados moriscos, el tío cree que todos se han vuelto locos y, por ejemplo, amenaza a su sobrino con llevarlo «al Nuncio» (v. 465), es decir al Hospital o Casa de los locos de Toledo.

Lo embarazoso de la situación justifica que Felisardo dude provisionalmente de la firmeza de Celia, exclamando «¡ni fe en la mar ni en la mujer firmeza!» (v. 947), pero la pareja de fugitivos escondidos reafirma su lealtad y estabilidad al final de la jornada I. A partir del inicio de la jornada II la metamórfosis de Belisa parece completa, cuando ella reniega de su pasado de melindrosa. Con todo, el amor ciego que experimenta la lleva a nuevas bizarrías, de modo que percibimos en el personaje una evolución desde los melindres verbales y risibles de una dama esquiva hasta los temibles melindres de una dama enamorada y celosa. La dama se enamora de su criado al sorprender en dos ocasiones los abrazos y besos de los dos moriscos que se dan «la paz de Francia» (v. 632). Belisa emplea la retórica amorosa de las damas enamoradas y usa a su vez la metáfora de la cárcel de amor (II, vv. 1240-56).

Pese a las informaciones que obtiene Eliso sobre su rival del Prado que salió ileso del combate, se prolonga el encarcelamiento en casa de Belisa, por considerar que a pesar de todo es «el mejor sagrado» (v. 1356). Los celos de los melindrosos, Belisa y su hermano, acarrean comportamientos tiránicos para con los moriscos de los que están enamorados, y no escatiman esfuerzos para romper la pareja formada por Pedro y Zara. Belisa decide castigarlos herrándolos con el famoso jeroglífico que asocia la letra «S» y el dibujo de un clavo. Sin embargo, la orden cruel de Belisa será cumplida a medias por los padres quienes se apiadan y prefieren pintar estos símbolos infamatorios, en vez de herrarlos en la frente de sus criados. Paradójicamente, los jeroglíficos infamatorios resaltan la belleza de los esclavos moriscos de los que Juan y Belisa se enamoran aún más si cabe. La melindrosa trata de prohibir a Pedro que

[15] Véanse otras metáforas de la cárcel de amor, y una inevitable referencia a «Argel» (II, vv. 1604-10); véanse otros juegos verbales «hierro»-«yerro» (II, vv. 1496-1551).

[16] Sobre los entresijos del sistema de los personajes de *Los melindres de Belisa*, remitimos al estudio de Aranda [1995: 36-51].

suba por la escalera desde la caballeriza hasta la cocina, y al asistir a un nuevo abrazo de sus criados, la dama lo infama empleando los insultos reservados a los esclavos:

Felisardo. Dame los brazos y iréme.
Celia. Amor llega, el alma teme.
(Sale Belisa *y* Flora.*)*
Belisa. ¡A muy buen tiempo llegamos!
¿No te han dicho, perro, a ti
que no subas sólo un paso
de la escalera?
Felisardo. No paso
sin causa: a pedir subí
cosas que son menester,
que aquí me las han de dar.
Belisa. ¿Y es menester abrazar?
Felisardo. Somos marido y mujer.
.....
Belisa. Éntrate, infame, allá dentro;
tú, perro, bájate allá. (II, vv. 1807-35)

Tras este nuevo abrazo, la melindrosa ordena atar al morisco con cadenas para impedirle ver a su amada. Frente a la indiferencia de Pedro, Belisa finge desvanecerse para que el criado la lleve en brazos: la razón del desvanecimiento recuerda los melindres que desembocaban en una visión burlesca de Madrid, puesto que la dama estaría a punto de morir por culpa de una picadura de mosquito cuando en realidad su herida es la provocada por la enfermedad de amor. Ante tal espectáculo, Celia experimenta a su vez celos y le ordena a Felisardo que tire a Belisa al suelo, sobre todo si está medio muerta. La caída al suelo de Belisa plasma burlescamente el fracaso de sus pretensiones amorosas:

Felisardo. Esta necia melindrosa
dijo en aquesa ocasión
que de picarla un mosquito
estaba para expirar.
Mandáronmela llevar.
Celia. Ni aun tocarla te permito.
.....
¿Yo había de verte en los brazos
otra mujer?
Felisardo. Está muerta.
.....

Celia. Llévala y hazla pedazos
dese corredor.....
Suéltala y vente callando
a tratar nuestro suceso
a mi aposento, que ya
no preguntarán por ti.
Felisardo. Alto, yo la dejo aquí.
Celia. Vamos.
Felisardo. Sin sentido está. (II, vv. 1924-58)

La jornada II acaba con un soneto de Felisardo sobre el tema del encarcelamiento, «Cruel amor, ¿tan fieras sinrazones» (vv. 2166-79). La jornada III prolongará la tortura de los moriscos fingidos, peligrando nuevamente la estabilidad de la pareja: después de una falsa acusasión de robo, Celia está a punto de ser desnudada y se la amenaza con los castigos corporales reservados a los esclavos y galeotes («pringar», v. 2459; «azote y tocino ardiendo», v. 2473). Además, la pasión desenfrenada de la tirana Belisa la lleva a mostrarse cruel con el fingido morisco al cual infama públicamente, paseándolo con sus cadenas y su virote en las calles de Madrid y a orillas del Manzanares:

Felisardo. Ayer, ¡mira qué vergüenza!
me hicieron ir hasta el río. (III, vv. 2708-09)

Subrayemos de paso que la metáfora del perro del hortelano procedente del famoso refrán, presente en la conocida obra homónima y comedia palatina de Lope, también surge en *Los melindres de Belisa*: aquí no es el verdugo sino la víctima quien es comparado con el perro; Felisardo-Pedro hace tal comparación para consigo mismo para mostrar que defenderá el cuarto de Celia-Zara contra los asaltos de don Juan (vv. 2834-49). Aquella secuencia burlesca de la jornada III en la cual la oscuridad nocturna desemboca en equivocaciones de identificación y en burlescos trueques de identidades en los aposentos no será el medio empleado por Lope para precipitar el desenlace, a diferencia por ejemplo de *La discreta enamorada* o *El mesón de la Corte*. Aquí la confusión de identidades y el tema de los peligros de la noche y la oscuridad («¡O noche, madre de errores!», v. 2816) cumplen una función esencialmente lúdica al reunir a tres parejas grotescas, dos parejas de mujeres y una pareja de hombres: Belisa galantea a su propia madre, Celia le dice palabras de amor a Flora, mientras Felisardo piropea a Tiberio (III, vv. 2767-2820). Tras nuevas peripecias y melindres de Belisa, su hermano y su madre, el desenlace se hará posible con la revelación de las verdaderas identidades de los moriscos y la salida al tablado del padre de Celia.

Belisa, ataviada con un traje extravagante de novia, no tiene más remedio que casarse con el galán Eliso, quien la quería desde siempre sin ser correspondido.

Los melindres de Belisa ofrece por consiguiente un tratamiento original del espacio dramático, consiguiendo reunir a tres tipos de espacios: el espacio madrileño, típico de las comedias urbanas, aquí sometido a una visión burlesca y a burlas sobre los peligros imaginarios de la Villa y Corte; la cárcel verdadera y la cárcel de amor que remiten al romancero morisco, a la poesía cancioneril y comedias 'históricas' ambientadas en la Reconquista; el espacio tiránico de las casas palaciegas de las comedias palatinas, unos palacios semejantes a cortes en miniatura. Esta comedia también demuestra que Lope de Vega, antes de Calderón, sabía ser en ocasiones el arquitecto de los espacios caseros. En una obra en la cual el lugar de la acción es una casa, Lope de Vega logra transportar a su público más allá de los muros de la vivienda de la dama, haciéndolo viajar hacia un Madrid imaginario y lúdico.

Buena prueba no sólo del éxito de *Los melindres de Belisa* en los corrales sino del logro literario de esta comedia es la afirmación metateatral insertada por Calderón en *No hay burlas con el amor*, manera de reconocer su deuda y al mismo tiempo su superioridad con respecto a su admirado antecesor:

Beatriz. Los melindres de Belisa,
que fingió con tanto acierto
Lope de Vega, con ella
son melindres muy pequeños. [1981: I, vv 295-98]

Apéndice
(sistema de los personajes de *Los melindres de Belisa*)

<table>
<tr><td></td><td></td><td colspan="2">BODA FINAL 1 (amor compartido)</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Lisarda
(madre de Belisa)
vieja suelta</td><td>Felisardo</td><td>Celia</td><td>Caballero navarro
(rival herido, in absentia)</td></tr>
<tr><td>Eliso
(amigo de Juan)</td><td>Belisa
(dama melindrosa)</td><td>[Pedro]
(disfraz de esclavo)</td><td>[Zara]
(disfraz de esclava)</td><td>Juan
(hermano de Belisa)
galán suelto</td></tr>
<tr><td colspan="2">BODA FINAL 2</td><td>Carrillo
(criado de Juan)</td><td>Flora
(criada de Belisa)</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="2">BODA FINAL 3 (criados)</td><td></td></tr>
</table>

Bibliografía

Aranda, María [1995]: *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, PUM, Toulouse.

Arata, Stefano [2002a]: «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Iberoamericana, Madrid, pp. 91-115.

— [2002b]: *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ETS, Pisa.

Arellano, Ignacio [1999]: *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid.

Calderón de la Barca, Pedro [1981]: *No hay burlas con el amor*, ed. I. Arellano, EUNSA, Pamplona.

Canavaggio, Jean [1990]: «*Madre, la mi madre*: textes et contextes», en *Bulletin Hispanique*, 92/1, pp. 111-123.

Couderc, Christophe [2005]: *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Iberoamericana, Madrid.

Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid.

Pavis, Patrice [2002], *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris.

Porqueras Mayo, Alberto y Federico Sánchez Escribano [1972]: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid.

Presotto, Marco [2000]: *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel.

Serralta, Frédéric [2003]: «Sobre el "prefigurón" en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)», en *Criticón*, 87-88-89, pp. 827-836.

Valbuena Briones, Ángel [2002]: «Excéntrico», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, ed. F. P. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos, Castalia, Madrid, pp. 142-143.

Vega, Lope de [1916]: *El galán escarmentado*, en *Obras* (nueva ed.), ed. E. Cotarelo, RAE, Madrid, pp. 117-152.

— [1925]: *El castigo del discreto*, ed. W. Fichter, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York.

— [1930]: *Los melindres de Belisa*, en *Obras* (nueva ed.), ed. E. Cotarelo, RAE, Madrid, XII, pp. 649-687.
— [1933]: *Los melindres de Belisa*, ed. H. C. Barrau, H. J. Paris, Amsterdam.
— [1989]: *Epistolario*, ed. A. G. de Amezúa, RAE, Madrid, 4 vols.
— [1990]: *La moza de cántaro*, ed. J. M. Díez Borque, Espasa Calpe, Madrid.
— [1994]: *La dama boba*, ed. D. Marín, Cátedra, Madrid.
— [2000]: *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Castalia, Madrid.
— [2004]: *Las bizarrías de Belisa*, ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid.
Vitse, Marc [1990]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, PUM, Toulouse.
Von der Walde Moheno, Lillian [2005]: «La melindrosa de Lope de Vega», en *Estudios de teatro español y novohispano. AITENSO*, ed. M. Romanos, X. González y F. Calvo, Universisdad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 205-217.