

## Las comedias picarescas de Lope de Vega: cronología y la cuestión de la moralidad y la risa\*

Lope de Vega's picaresque comedies: their chronology,  
and the matters of morality and laughter

Santiago Restrepo Ramírez

Universidad de los Andes/PROLOPE

[srestreporamirez@uniandes.edu.co](mailto:srestreporamirez@uniandes.edu.co)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0809-5078>

**RESUMEN:** Este trabajo aborda el problema de las comedias picarescas de Lope de Vega. En la búsqueda de una imagen panorámica del género que permita ver su evolución o sus variantes, se estudia la cronología del corpus que facilite fijar el periodo de producción: desde 1587 hasta 1606, aproximadamente. Partiendo de las fechas, se estudian algunos rasgos distintivos de estas comedias —como el uso de “picaño” o “pícaro” para describir a sus personajes; el afán de medro; el falseamiento de un linaje noble, etc.—, así como el complejo tema de la risa y la moralidad.

*Palabras clave:* Lope de Vega, comedia, picaresca, moralidad, risa.

**ABSTRACT:** In this paper, the matter of Lope de Vega's picaresque comedies is tackled. In search of a panoramic, general image of the genre, that allows to see its evolution or its versions, the chronology of the corpus that facilitates to determine the period of production —from 1587 until 1606, approximately—, is analyzed. Taking those dates as a starting point, some of the comedies' distinctive characteristics —such as, the usage of the words “picaño”, or “pícaro” when describing its characters; the urge for a better status in society; and the forgery of a noble lineage, among others— are studied, as well as the complex subjects that laughter and morality represent.

*Keywords:* Lope de Vega, comedy, picaresque, morality, laughter.

---

\* Este trabajo se beneficia de mi participación en el proyecto “Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega”, FFI2015-66216-P y de mi proyecto FAPA (Fondo de Apoyo para Profesores Asistentes) financiado por la Universidad de los Andes. Quiero agradecer, además, los consejos, sugerencias e indicaciones de Ramón Valdés, siempre incondicional.

En el “ancho mar” de la comedia lopesca supo distinguir y estudiar Oleza una tenue, pero interesantísima, corriente: el subgénero de las comedias de pícaro, que cuentan “con coherencia propia, estupendo atractivo estético y escasa atención de historiadores y críticos” (Oleza, 1991: 165)<sup>1</sup>. Su primera inmersión, aunque ateniéndose a solo tres obras —*Las ferias de Madrid*, *El caballero del milagro* y *El galán Castrucho*—, data de 1981, ampliada en 1986, en su fundamental “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”. En el texto nos da un primer perfil:

tienen una nota perfectamente característica en común: la escasísima importancia de la intriga por sí misma, y ello a pesar de ser harto complicada. La intriga funciona aquí al servicio de otra cosa, y esa otra cosa no es más que la exhibición de la vida pícaro bien de un figurón que controla todos los hilos, enreda a todos los personajes, multiplica engaños y mentiras y organiza en torno a sí una acción que de lo contrario escaparía en todas direcciones (casos de RC [*El rufián Castrucho*] y CMi [*El caballero del Milagro*]), bien de un grupo social, el de los caballeros pícaros y ociosos que invaden con su actividad el tiempo entero de la comedia, y subordinan la intriga amorosa a la que uno de ellos, Leandro, se entrega un día de ferias (caso de FM [*Las ferias de Madrid*]) (Oleza, 1986: 272).

Debe entenderse ese acercamiento como meramente parcial; lo denota el número de comedias que estudia. Sin embargo, no será hasta un lustro después, en 1991, cuando describa de manera más sistemática dicho subgénero y nos lo caracterice con sus rasgos fundamentales, ampliando, de paso, el corpus con dos títulos más —*El caballero de Illescas* y *El anzuelo de Fenisa*— y descartando otro —*Las ferias de Madrid*—:

la condición de comedia, tal como es definida por oposición a la tragedia y por diferencia con la tragicomedia en las poéticas tanto renacentistas como barrocas; su vinculación al estilo, personajes y mundo medianos o medianobajos, ocupando el espacio social teórico en que se dividían los subgéneros latinos de las comedias *trabeadas*, *tabernarias* y *atelanas*; su proximidad al teatro de los actores-autores; la herencia de *La Celestina* y de las comedias “a noticia” de Torres Naharro; el parentesco con las comedias novelescas italianas; la materia picaresca, conformada por fanfarrones, alcahuetas, rufianes, cortesanas y soldados como protagonistas de engaños y trampas que tienen por objetivo la ascensión social del pícaro; el escenario italiano; la impregnación por un costumbrismo urbano, muchas veces satírico, especialmente por lo que se refiere a la imagen de los españoles en Italia; el contenido amoroso de la intriga, pero en el marco de unas coordenadas de rapiña y de lucha por la existencia (Oleza, 1991: 187).

<sup>1</sup> Se ocupó de ellas, para desmentir su carácter picaresco, Sobejano (1982). Véase, además, Sanz (2010), Vázquez Melio (2013) y Sáez (2014).

Sanz (2010), por su parte, sigue de cerca los planteamientos de Oleza y destaca, de nuevo, tanto la ubicación de las comedias picarescas en la Italia ocupada por España, como los personajes pertenecientes a los niveles sociales más bajos. Pero hace una distinción fundamental entre las comedias picarescas y las comedias de pícaros:

teniendo en cuenta la diferencia que se ha hecho entre novelas picarescas y “narraciones con pícaro”, pero borrada la marca de autobiografía ficticia en el teatro, puede diferenciarse en la producción dramática entre comedias picarescas, aquellas en que el protagonista, sobre el telón de fondo de los ambientes degradados y prostibularios de los que puede provenir o no, agudiza su ingenio para lograr bienes y dinero que le proporcionen un ascenso social; y “comedias con pícaros” en las que los personajes propios del ambiente celestinesco, rufianesco y del mundo del hampa son secundarios, y constituyen la materia complementaria a la acción principal (Sanz, 2010: 178).

A la luz de este brillante contraste, y de la presencia de algunos de los rasgos caracterizadores de las comedias picarescas en *El amante agradecido*, Sanz (2010: 178) propone, precisamente, que esta sería una “comedia con pícaros”: Guzmanillo, el criado del protagonista, “recuerda en tantas cosas a un pícaro”.

Por otra parte, vale la pena subrayar la pertinencia de *Artelope* (Oleza *et al.*, 2011-2018), dirigida por el profesor Oleza, para el estudio de los géneros en el teatro de Lope y, en nuestro caso, de las comedias picarescas. En un texto publicado recientemente, Antonucci (2013) explora las posibilidades teóricas y prácticas que la base de datos despliega para el investigador, en este caso particular centrado en la hibridación genérica, obras que combinan géneros como el palatino y el pastoril. Si bien este estudio no aborda la picaresca, nos prueba que un uso adecuado de los criterios de búsqueda de la base de datos puede enriquecer el estudio genérico de la dramaturgia de Lope. Si aplicamos las propuestas de la estudiosa italiana a nuestro caso, por ejemplo, cuando el usuario elige “picaresca” como género principal los resultados son los siguientes: *El anzueto de Fenisa*, *El caballero de Illescas*, *El caballero del milagro*, *La ingratitud vengada* y *El galán Castrucho*. Este primer ejercicio ya arroja un título, por lo menos, innovador: de la bibliografía especializada no he encontrado, hasta ahora, un estudio que incluya *La ingratitud vengada* dentro del corpus de comedias picarescas. Así mismo, si se elige “picaresca” como género secundario da una lista de tres obras que han sido, en algún momento, consideradas como parte del corpus: *El amante agradecido*, *La bella malmaridada* y *Las ferias de Madrid*.

Así pues, tanto de las obras que la crítica especializada ha ido anotando en relación con la picaresca, como de un uso cuidadoso de *Artelope* hemos compuesto un corpus de obras para el estudio a la luz del microgénero de comedias picarescas. Estas son: *Las ferias de Madrid*, *La ingratitud vengada*, *La bella*

*malmaridada, El caballero del milagro, El galán Castrucho, El caballero de Illescas, El amante agradecido, El anzuelo de Fenisa, y, para terminar, La prueba de los amigos*<sup>2</sup>.

## CRONOLOGÍA

Habiendo, pues, definido un tentativo corpus de comedias picarescas, es necesario ahora detenernos, aunque de manera breve, en la cuestión de las fechas y la cronología de las mismas puesto que esto nos dará elementos para analizar un problema mayor: ¿hay una evolución, en cuanto al aspecto moralizante, del microgénero picaresco en las comedias lopescas? Nuestra primera obra, *Las ferias de Madrid*, aparece en la primera lista de las comedias que elaboró el propio Lope y que antepuso a la edición del *Peregrino en su patria* (*apud* Tubau, 2004: VIII). Fue publicada por primera vez en la *Parte II* de las comedias de Lope (Madrid, 1610), reeditada en Barcelona (1611), Bruselas (1611) y Madrid (1618)<sup>3</sup>. Su fecha de composición, sin embargo, se remonta a los últimos años de la década del ochenta del siglo XVI. Morley y Bruerton (1968: 245) establecen su fecha de redacción entre 1585-1588 basándose en la métrica: su alto porcentaje de tercetos (17,4 %) apunta a los años más tempranos, por lo menos hasta 1595, como señalan los estudiosos (Morley y Bruerton, 1968: 161). Donald McGrady (Vega Carpio, 2006: 7) afina más la fecha<sup>4</sup>:

Parece probable que Lope escribiría *Las ferias* para representar durante las ferias de Madrid [...], que duraban del 21 de septiembre hasta el 3 de octubre [...]. Como Lope estaba en la Armada Invencible desde mayo hasta fines de octubre en 1588 [...], resulta evidente que el año en cuestión sería 1587, y que la fecha de composición sería hacia septiembre de ese año.

A falta de una prueba definitiva y concluyente para datar la comedia, nos inclinamos, con Roas (Vega Carpio, 1998b: 1825), a aceptar la fecha de composición entre 1587 y 1588.

La fecha de composición de *La ingratitud vengada*, por su parte, también ha sido tema de discusión entre los expertos: Morley y Bruerton (1968: 246) propo-

<sup>2</sup> El tipo de personajes que aparecen en esta comedia, así como el ambiente, el papel del dinero y otros rasgos que comparte con las otras comedias picarescas apuntadas permite incluirla en este corpus. Remito, para una justificación detallada de la inclusión de *La prueba de los amigos* en el corpus de comedias picarescas, a Restrepo (2016).

<sup>3</sup> Para la historia de la *Parte II*, véase Iriso Ariz y Laplana Gil (1998).

<sup>4</sup> Fernández Rodríguez (2014: 293) acepta la fecha propuesta por McGrady. Frolidi (1973: 143-145) apunta a fechas similares, finales de 1587 o comienzos de 1588, basado en la presencia de las letrillas satíricas y su paralelo con el incidente entre Lope y la familia Velázquez.

nen “1590-1595, probablemente 1585-1595?”, dando como posibilidades dos fechas entre las que media una década<sup>5</sup>; Guarino (2007: 25-26), por su parte, defiende que la comedia debió componerse antes de 1585 por su alto porcentaje de versos españoles. Lo prudente, por la calidad de los argumentos expuestos, es aceptar la fecha propuesta por Buchanan (1922), Poteet-Bussard (1980: 359), McGrady (Vega Carpio, 2011: 460) y Boadas (Vega Carpio, 2015b: 915): es decir, que la comedia se compuso en algún momento difícil de precisar entre 1587 y 1588.

Transparente, en cambio, resulta la fecha de composición de *El caballero del milagro*, cuyo apógrafo ejecutado en 1762 por Ignacio de Gálvez señala dos fechas: una, “En Alba a 30 noviembre de 1593” (f. 61r), al inicio del manuscrito que parece indicar la fecha en que el dramaturgo empieza a componer la obra; la otra al final del mismo, “En Alba a 30 de diciembre de 1593” (f. 114v), que parece indicar la culminación de la redacción y tras ella se reproduce la firma de Lope<sup>6</sup>. Idéntico es el caso de la fecha de composición de *La bella malmaridada* (Vega Carpio, 1998a): 17 de diciembre de 1596, como refleja el manuscrito Gálvez que se conserva de la comedia<sup>7</sup>, tanto en su portada —“En Madrid, a 17 de diciembre de 1596” (f. 304r)—, como en el colofón —“finis coronat opus. En Madrid a 17 de diciembre de 1596” (f. 358r)—. Si bien Morley y Bruerton (1968: 220) reflejan el dato del manuscrito apógrafo, su propuesta abarca un periodo de tiempo más amplio: “antes de septiembre de 1598, probablemente antes de 1596”<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Frolidi (1973: 154, n. 157) ubica la comedia en la estancia valenciana del poeta, coincidiendo con el periodo que proponen Morley y Bruerton, basándose en que contiene “varios elementos” similares a las comedias valencianas de Lope.

<sup>6</sup> Morley y Bruerton (1968: 238-239) que consignan el dato, proponen un espectro temporal amplio, “antes de 1598 (probablemente 1593-98)”; véase Restrepo y Valdés (Vega Carpio, 2016: 973). Por otra parte, Iriso Ariz (1998) estudia de manera brillante la colección de comedias copiadas por Ignacio de Gálvez y, además, da cuenta de la gran fiabilidad de los datos que aportan estos apógrafos: “La preocupación de Gálvez por imitar incluso físicamente su original (ordenación de las secciones de cada comedia, numeración de folios según los actos, copia de las rúbricas de Lope, etc.) autentifica la información que ofrecen portadas y colofones. En ellos el apógrafo transmite una información valiosísima (título y fecha de composición) no solo para las comedias cuyo mejor testimonio es *M*, sino también siempre que la conservación de *O* es defectuosa (en *El primero Benavides* y *El príncipe despeñado*, solo *M* transmite la portada)” (Iriso Ariz, 1998: 125). La Biblioteca Nacional de España custodia los tres tomos (II, III y IV) que se conservan (signaturas Ms. 22422, 22423 y 22424) y que pueden consultarse en línea en la Biblioteca Digital Hispánica. *El caballero del milagro* se encuentra en el tomo tercero, ff. 61r-116r.

<sup>7</sup> Tomo segundo, ff. 304r-359r; Querol (Vega Carpio, 1998a: 1181) describe el manuscrito.

<sup>8</sup> Los autores explican su vacilación: “La gran cantidad de red, en las que aparece escrito todo el primer acto, el escaso número total de pasajes, sugieren como fecha 1588-95, ya que la comedia no es de 1599-1603. Sabemos poco, por otra parte, de las comedias de 1596-98; solo tenemos de ese periodo dos comedias fechadas de las que podemos sacar deducciones, demasiado pocas para que estas sean seguras. Tampoco sabemos nada de las comedias que tuvo que escribir Lope entre 1583-1588. La falta total de rom. [ances] no nos ayuda a ser más precisos” (Morley y Bruerton, 1968: 219-220).

No conservamos, en cambio, documentos que nos permitan fechar *El galán Castrucho* con certeza, no obstante, la crítica ha convenido que su fecha de redacción se puede fijar hacia 1598. Morley y Bruerton (1968: 256), basándose en la métrica de la obra y en algunos aspectos de su tema, han defendido esta fecha: “Nosotros creemos que parece ser muy cercana a 1600, pero, debido a su escabroso argumento, no creemos que sea posterior a la reapertura de los teatros (cf. *La bella malmaridada* y *El caballero del milagro*, más arriba)”<sup>9</sup>. Por otra parte, Oleza (1986: 305), en sus primeras consideraciones, tiene en cuenta diversos aspectos para datar la comedia “más cerca de 1593 que de 1598”: la relación de esta comedia con *El caballero del milagro* —fecha, como hemos visto, en 1593—, las influencias del teatro italiano —tanto de la comedia erudita como de la *commedia dell’arte*— y “el mismo espíritu de libertad ideológica que respiran” sirven para ubicarla antes del cierre de los teatros en noviembre de 1597, por luto y presiones de los moralistas, en una fecha cercana a 1593<sup>10</sup>.

Similar es la situación de la fecha de composición de *El caballero de Illescas*: si bien no tenemos datos certeros, hay cierto consenso al respecto, como señala Gavela (Vega Carpio, 2015a) en su reciente edición. Cotarelo (Cotarelo *et al.*, 1917: IX) propone 1602; posteriormente Fichter (1924: 274) amplía el intervalo temporal y fija 1601-1603; finalmente Morley y Bruerton (1968: 48 y 81), basándose en la métrica, afinan la propuesta de Fichter y retoman la de Cotarelo, 1602, que es hoy aceptada<sup>11</sup>.

En cuanto a la fecha de *El amante agradecido*, el debate tampoco ha sido amplio. La referencia interna de la comedia a la Corte establecida en Valladolid —Juan dice: “Pasaré a Valladolid / que ya está la Corte en ella” (vv. 115-116)—, y la aparición del nombre de la comedia en la lista de *El peregrino* (1604, pero con aprobación de 1603) son, según palabras de Sanz y Gómez Martín (Vega Carpio, 2010: 633), los “únicos datos fidedignos” para deducir la

<sup>9</sup> Doménech (2000: 20) acepta la datación de Morley y Bruerton, pero matiza que “Es posible que la obra sea incluso anterior, aunque probablemente de los años 90”; véase además Oleza (1997: X) y Molina (Vega Carpio, 2002: 1088), que aporta nuevos argumentos —literarios y bio-gráficos— para fechar la comedia alrededor de 1598, entre ellos la interpretación de Castrucho como figura de gracioso y la “poca consideración en que se toma al sacramento matrimonial”.

<sup>10</sup> Vale la pena señalar que Fernández Rodríguez (2014: 294), estudiando las listas de *El peregrino en su patria* a la luz de los autores de comedias, acepta esta fecha ofrecida por Oleza, pero matiza que “La lista de Porres es con mucho la más larga, lo que quizás explique que sea la que menos parece obedecer a un criterio cronológico. Con todo, al principio y al final de la lista sí se puede observar cómo Lope tiene en cuenta el momento en que compuso muchas de las piezas”. La presencia de la comedia en el puesto número 6 (entre 44), y su cercanía con comedias que fueron compuestas entre los últimos años de la década de los 80 (*Las ferias de Madrid*, *Los celos de Rodamonte* y *Las burlas de amor*) y comienzos de los 90 (*El príncipe inocente*, 1590, según copia Gálvez) avalarían la propuesta de Oleza.

<sup>11</sup> Gavela (Vega Carpio, 2015a) recoge estas propuestas.

fecha de composición. Así pues, desde Cotarelo (1917), pasando por Morley y Bruerton (1968: 80), hasta sus editores Sanz y Gómez Martín (Vega Carpio, 2010: 633) se ha datado la comedia hacia 1602<sup>12</sup>.

*El anzuelo de Fenisa*, contrario a todas las comedias hasta aquí reseñadas, no aparece en la lista de *El peregrino* publicada en 1604 —que ha servido para determinar su *terminus post quem*—, sin embargo, se ha datado en fechas muy cercanas, como demuestra la propuesta de Morley y Bruerton (1968: 281-282): “1602-1608, probablemente 1604-1606”. Aparte del método métrico de los estudiosos norteamericanos, algunas referencias internas de la comedia —como la del duque de Feria ejerciendo el cargo de virrey de Sicilia: “con el de Feria, virrey / de aquestas islas famosas” (vv. 1403-1404)—; la cita de un soneto de Lope publicado en sus *Rimas* (1602) junto a la ausencia de la comedia en la primera lista del *Peregrino* han permitido a Arjona (1938: 191) fechar la comedia en los mismos años propuestos por Morley y Bruerton: 1604-1606. Fechas que aceptamos, junto a Gómez Canseco (Vega Carpio, 2009).

Finalmente, *La prueba de los amigos* (Vega Carpio, 1973) es la única comedia inédita en vida del autor que pertenece a nuestro corpus de estudio<sup>13</sup>. Sin embargo, se conserva de ella un manuscrito autógrafo en la Biblioteca Nacional de España, Res 168, firmado por Lope en Toledo el “12 de Setiembre de 1604” (*apud* Presotto, 2000: 336), lo que nos permite fijar con certeza su fecha de composición<sup>14</sup>. Nos ha llegado, además, una copia realizada por Ignacio de Gálvez en el siglo XVIII que refleja todos los datos del autógrafo y los confirma<sup>15</sup>. Su fecha de composición, pues, es muy cercana a la redacción de la lista del *Peregrino* (1603), pero posterior y, por ende, no alcanza a entrar en la misma.

Estamos, pues, frente a un corpus de comedias que abarca un periodo vital del poeta de, aproximadamente, veinte años: desde 1587, como pronto, cuando Lope era todavía joven —sobre sus 25 años—; hasta 1606, cuando ya era un hombre maduro que transitaba por los cuarenta. Y, aunque la producción de estas comedias no es abundante, todo hay que decirlo, sí podríamos señalar que durante estos años volvió a ellas con cierta regularidad —una cada dos años, más o menos—. Estas circunstancias invitan a estudiar la pervivencia de ciertos rasgos —con sus matices y particularidades en cada comedia—, la desaparición de otros, y, en definitiva, si hay algún tipo de evolución de carácter ideológico

<sup>12</sup> Véase además Buchanan (1922) y Hämel (*apud* Morley y Bruerton, 1968: 80), quienes proponen periodos temporales más amplios para fechar la comedia.

<sup>13</sup> La comedia verá la luz en letra impresa en 1873, en la *Colección de libros españoles raros y curiosos*, en la imprenta de M. Rivandeneira y, ese mismo año, el mismo editor la publicó independientemente.

<sup>14</sup> Para la descripción del manuscrito, véase Presotto (2000: 334-341).

<sup>15</sup> *La prueba de los amigos* está inmediatamente después de *El caballero del milagro* en el tercer tomo, ocupa los ff. 117r-178r. Véase Iriso Ariz (1998: 115).

o moral en las comedias picarescas de Lope, que es de lo que me ocuparé más adelante. Así, la cuestión de las fechas resulta fundamental: solo a partir de estas podemos trazar con mayor precisión el desarrollo del subgénero<sup>16</sup>.

#### ALGUNOS RASGOS DE LAS COMEDIAS PICARESCAS

Conviene ahora, una vez establecida la cronología de nuestro corpus, desarrollar con algo más de detalle algunos de los rasgos principales de nuestras comedias a los que no se les ha prestado, a nuestro juicio, la debida atención: a pesar de la variación de tipos y personajes, a muchos de ellos se les denomina como “pícaros” o “picaños”; el motor vital de algunos de nuestros protagonistas que es el afán de medro; y en este marco, las estrategias que emplean para conseguirlo: desde el fingimiento de un origen noble, hasta la contratación de criados y la compra de caballos, todos signos de ostentación.

Empecemos, pues, con el primer rasgo. Más allá de los diferentes tipos que aparecen en nues-tras comedias —y que apuntamos ya con Oleza: soldados rufianescos, alcahuetas y cortesanas, por poner los más importantes— y de los diversos papeles que representan los personajes en ellas presentes, encontramos en nuestro corpus un común denominador: a menudo se los califica de “pícaros” o “picaños”<sup>17</sup>. Voces que encontramos desde la comedia más temprana de nuestro corpus, *Las ferias de Madrid*, hasta la más tardía, *El anzuelo de Fenisa* (1604-1606)<sup>18</sup>. Gómez (2000: 176) ya había señalado que Lope los utilizaba como sinónimos. Es un apelativo que se utiliza siempre para personajes de baja calaña, que pertenecen al bajo mundo y que coinciden en sus formas de comportamiento, pero que tiene muchas veces diferentes connotaciones.

Antes de continuar con los usos lopescos, vale la pena hacer un brevísimo repaso histórico de las connotaciones de la acepción. Como bien señaló Mesa (1971: 559), la etimología del término *pícaro* “constituye un enigma todavía no bien aclarado; pero en cambio, nos son más conocidos su proceso semántico y

---

<sup>16</sup> Y no solo del subgénero en Lope, sino también, y de esto me ocuparé en un próximo artículo, de la relación de estas comedias y el desarrollo y consolidación de la novela picaresca.

<sup>17</sup> Hecho que apuntó también Sanz (2010).

<sup>18</sup> Arellano (1996: 43 y 52) comenta a propósito de los personajes de la comedia urbana temprana de Lope: “Son galanes sistemáticamente antiheroicos, venales, lujuriosos, cobardes, tacaños y amorales; y las damas tienen semejantes criterios de honestidad y recato. El tono de sus relaciones amorosas es a menudo prostibulario, y el honor y la honra desempeñan un papel ínfimo”; y más adelante señala, ya sin reservas, que “Se advierte, por ejemplo, la presencia de rufianes y pícaros puros (no ya caballeros arrufianados) que introducen en escena el mundo jacaresco”; más recientemente, Serés (2014: n. 9) recoge dos ejemplos de *El mesón de la Corte* y *Juan de Dios y Antón Martín* (vv. 1738-1739), argumentando que Lope “sí permitió que lo picaresco y afines impregnasen, como señalaba arriba, las novelas y algunas comedias”.



su gama de significaciones y acepciones”<sup>19</sup>. Como se ve en el diccionario de Covarrubias (2006, ss. vv. *picaño* y *pícaro*), en un primer momento el vocablo *picaño* significaba ‘El andrajoso y despedazado’, que complementa en la entrada a *pícaro*: “*vide supra* PICAÑO [...] Y aunque los pícaros no lo son en particular de nadie, sonlo de la república, para todos los que los quieren alquilar, ocupándolos en cosas viles”<sup>20</sup>. Al respecto comenta Mesa (1971: 560) que “no pocas veces, en los primeros tiempos, su matiz peyorativo se refiere más a la situación social de un personaje que a su conducta ajena a la moral y a las leyes”<sup>21</sup>. Meyer-Minnemann (2008: 24) y Schlickers (2008: 173) señalan el cambio semántico que adquirió el vocablo en el XVII a raíz —según ellos— del *Guzmán*, adquiriendo connotaciones propias del carácter del personaje, como su astucia: “El lexema “pícaro” empieza a designar principalmente un determinado rasgo de astucia (desplazamiento semántico), mientras que la pertenencia a un grupo social inferior ya no prima en la acepción” (Schlickers, 2008: 153). El *Diccionario de Autoridades* (s. v. *pícaro*) da cuenta de esta polisemia en sus cuatro definiciones<sup>22</sup>: “Bajo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza. [...] Se toma también por dañoso y malicioso en su línea [...]. Significa también astuto, taimado, y que con arte y disimulación logra lo que desea. [...] Se toma algunas veces por chistoso, alegre, placentero y decidor”.

En todo caso, los usos que encontramos en Lope de estos vocablos (*pícaro*, *picaño*, *picaresco*), que han centrado también la atención de la crítica sobre la novela picaresca en su afán por dilucidar los orígenes del mismo género, nos apuntan a esta polisemia en las comedias: desde personajes bajos, hasta lo que se refiere a su astucia. Incluso, en algún caso temprano, estará ligado al afán de medro (véase Serés, 2014). El catálogo de citas y pasajes es inmenso, por tanto, nos conformaremos con algunos ejemplos. En *Las ferias de Madrid*, de hecho, hay varios: Teodora, se muestra indignada ante las palabras de un criado —“¿Cuñada? ¿Han visto el picaño? / ... / Darele una bofetada” (vv. 260-262)— y un alguacil utiliza el término para referirse a un ladrón —“¡Venga conmigo el picaño!” (v. 967)—; más adelante Claudio alaba las astucias de un paje cuando este intenta burlar a unos villanos —“¡Oh, cómo el

<sup>19</sup> Meyer-Minnemann (2008: 24) también señala esta carencia: “A pesar de los varios esfuerzos por elucidarla, la etimología de la palabra *pícaro* permanece controvertida”; esto, a pesar —como recoge Meyer-Minnemann— de los estudios de Laurenti (1968), Corominas (1974: 768-771), Malkiel (1972), Heiple (1979) y Rutherford (2001), que han intentado alumbrar el asunto con diferentes propuestas, ninguna de ellas concluyentes. Laurenti (2000: 5 y ss.) recoge los estudios sobre este asunto.

<sup>20</sup> *Autoridades* (s. v. *picaño*) lo define como “Pícaro, holgazán, andrajoso y de poca vergüenza”.

<sup>21</sup> Aporta el autor ejemplos de Juan Ruiz en *El libro del buen amor* y de *La vida del pícaro* (1601) (*apud* Mesa, 1971: 561).

<sup>22</sup> Lo constata también Meyer-Minnemann (2008: 25).

paje es picaño! / ¡Bien disimula!” (vv. 556-557)—. Octavio, en *La ingratitud vengada*, también será llamado “picaño” (vv. 295 y 1306); incluso al final, cuando el personaje ha recibido su castigo, Luciana le espeta con brutal ironía: “¡La gravedad del picaño!” (v. 2732). En *El caballero del milagro* tanto Luzmán como su criado Tristán serán llamados “picaño” (vv. 1366 y 2461); de hecho, Tristán le espeta a su amo después de descubierto el embuste: “Ojo el picaño, ¡a reveder Tristano!” (v. 2985). Y la cuenta sigue: en *El galán Castrucho* (1598) también aparece varias veces el término “picaño”, y casi siempre está puesto en relación con el mismo Castrucho, además en circunstancias parecidas, cuando se han descubierto sus embustes (vv. 293, 1133, 1564, 2869). Casos similares encontraremos en *El caballero de Illescas* dedicados a Juan Tomás, el protagonista (v. 690), y a otro soldaducho (v. 576); y en *El amante agradecido* a Guzmanillo, el criado (v. 2763), aunque en esta ocasión, en contraste con todos los ejemplos esgrimidos, aparece con una connotación positiva. Y, finalmente, dos cortesanas serán también tratadas con los mismos términos: en *La prueba de los amigos*, Fabricio dice que Dorotea es “discreta, pícara, grave, / decidora, limpia, vana, / cuando en una cortesana / de Plauto o Terencio cabe” (vv. 2251-2254); y en *El anzuelo de Fenisa* aparecerá un largo catálogo de sinónimos como “picardía”, “pícarón”, “pícaro” y su versión femenina, “pícara”. Pero uno de los casos más interesantes —y más tempranos, hacia 1587-1588— se encuentra en *Las ferias de Madrid*, donde, en el tercer acto, Claudio, Lucrecio, Adrián y Roberto, comentando acerca de las mujeres que ven pasar, dicen lo siguiente a propósito de una tal Isabel: “Medrada está de casa y de vestido / después que usa el estilo picaresco” (vv. 2545-2546). El parlamento no deja lugar a dudas: el “estilo picaresco”, seguramente astuto e ingenioso, le ha servido a una damita de bajo perfil para medrar “de casa y de vestido”. La relación que veremos más adelante entre pícaros y medro social queda aquí plasmada, años antes de que se publique el *Guzmán de Alfarache*. Estos ejemplos apuntan, en mayor o menor medida, a dos características típicas de los pícaros: en primer lugar, ubican en una capa social baja a los personajes descritos con estos términos; y, en segundo lugar, ponen un énfasis en la astucia propia de los mismos, incluso con una orientación muy específica, para ascender socialmente.

Por otra parte, recordemos, el afán de medro es uno de los principales motivos que constituyen el género picaresco, algo que ha sabido ver la crítica y que, casi siempre, ha incluido dentro de los rasgos que caracterizan las obras de la serie, incluyendo a Sanz (2010: 178), que lo aplica a las comedias lopescas. Sin embargo, es José Antonio Maravall (1986: 77) el que le da un valor fundamental al afán de medro dentro de la picaresca:

Lo que pretende [el pícaro] es comer a voluntad y con seguridad un día tras otro. Pues bien, en la distribución estructural de la sociedad barroca todavía

para lograr esto hay que entrar en el número de los señores. Por eso yo sostengo que el tema central de la picaresca es el afán de medro, que comprende una completa instalación favorable en el conjunto social y que empieza por considerar que el que no come bien y viandas de calidad carece de honor.

Si bien aquí Maravall se refiere a la novela picaresca, estas palabras sirven también para nuestras comedias. Veamos, pues, pausadamente, cómo el elemento del medro social aparece de diferentes maneras: en algunas obras es un tema transversal que define al mundo y las relaciones de los personajes; en algunas otras aparece como la motivación de algunos personajes para actuar de determinadas maneras. La trascendencia de este elemento varía dependiendo de la obra, como se verá a continuación.

En *La ingratitud vengada*, por ejemplo, encontramos ambas variantes: Octavio desea ascender socialmente para satisfacer a Lisarda y su madre Corcina, quienes sí tienen como fin último el medro. No en vano la joven le espeta a Octavio: “¿Que yo a mi madre disguste / y deje al Marqués por ti? / ¿Qué puedes tú hacer por mí / cuando a tu humildad me ajuste? / ¿De qué tengo de vivir, / y sustentar casa y gala?” (vv. 413-418). Sin embargo, será en *El caballero del milagro* donde la ambición adquiere un carácter estructural: Luzmán busca incansablemente, y por todos los medios posibles, la manera de “parecer a todos caballero” (v. 1614). Lo repite en más de una ocasión: “Haz que venga bien la llave / y que saque el dinero, / que para el paso que espero / es építima süave; / que si cojo tanta suma / caballero voy a España” (vv. 2306-2311). Idéntica será la motivación de Juan Tomás en *El caballero de Illescas*: “A Italia voy, que de villano espero / volver a ser de Illescas caballero” (vv. 967-968); cuando en Nápoles consigue dinero, se congratula: “Ahora sí que de Illescas / soy gentil caballero” (vv. 1322-1323); el fingimiento le sale tan bien que el conde creía a “cuantos le trataban, / porque todos le llamaban / el caballero de Illescas” (vv. 2715-2717)<sup>23</sup>. Y, aunque de manera distinta, *El anzuelo de Fenisa* presentará las ambiciones de ascenso social de la pícara a través de su búsqueda de provechoso matrimonio: “La suerte, a mi bien atenta, / sobre su rueda me sube. / He vuelto un hombre a mi casa / que la puede enriquecer, / y seré de otro mujer, / que por lo menos me abraza” (vv. 3008-3013). De nuevo, lleva razón Oleza (1991: 181) cuando dice que “*El caballero del milagro* y *El anzuelo de Fenisa* son la cara masculina y femenina de la misma comedia”<sup>24</sup>. Curiosamente, dentro de nuestro corpus, el único personaje que no busca de manera explícita ascender socialmente, sino solo ambiciona una vida cómoda para satisfacer

<sup>23</sup> Oleza (1991) y Gavela (Vega Carpio, 2015a) apuntan que este personaje contiene todas las fases vitales del pícaro.

<sup>24</sup> Navarro Durán (2011: 33) también lo ve así.

sus caprichos, termina consiguiendo lo que los demás desean en vano. Hablamos, por supuesto, de *El galán Castrucho* (Oleza, 1986; Vega Carpio, 2002; y Navarro Durán, 2011).

Así pues, resumiendo, de las nueve comedias que conforman nuestro corpus el afán de medro es un elemento estructurador en *El caballero del milagro*, *El galán Castrucho*, *El caballero de Illescas* y *El anzueto de Fenisa*; tendrá un papel secundario en *Las ferias de Madrid*, *La ingratitude vengada* y *El amante agradecido*; ausente, sin embargo, estará en *La bella malmaridada* (1596) y *La prueba de los amigos* (1604).

Elemento fundamental del “estilo picaresco”, por utilizar una expresión lopesca en *Las ferias de Madrid*, será la usurpación social por medio del fingimiento de un origen noble: esto les permitirá burlar a la sociedad y gozar de privilegios que no les corresponde en el orden social imperante. Aurora Egido (1993: 34) lo explica perfectamente a propósito de la novela picaresca del XVII: “La genealogía fingida constituye todo un género en este tipo de obras que basan su gracia en la discreción y en la astucia con la que un linaje noble inventado es aplaudido como medio ingenioso de ascenso social”. Y, tal cual, lo veremos en las comedias picarescas de Lope: el primer caso lo encontramos en *La ingratitude vengada*, aunque de manera apenas incipiente. Octavio, su protagonista, dice ser “un hombre bien nacido / ... / ¡Yo soy un hidalgo! ¡Yo soy / Octavio!” (vv. 43-46). El caso es interesante porque el personaje, si bien finge un origen noble, no usurpa ningún linaje ilustre. Cosa que sí hará, y de manera hiperbólica, Luzmán, “español y bien nacido” (v. 1180), en *El caballero del milagro*. En un episodio cómico, después de que el protagonista ha alcanzado cierto poder adquisitivo, consulta con sus criados para escoger el mejor apellido posible, y después de repasar algunos de los más reputados, Tristán le dice que “Escoge en todos, / que vienen de los godos” (vv. 1652-1653)<sup>25</sup>; el personaje no escogerá, sino que los encadenará en una sucesión delirante: “Ya el nombre me alboroz: / don Luzmán de Toledo y de Mendoza, / Girón, Enriquez, Lara” (vv. 1654-1656)<sup>26</sup>. Tal es la exageración que Tristán apunta: “Pues si otros

<sup>25</sup> Pasaje muy similar en *El anzueto de Fenisa* cuando Dinarda escoge su nombre para hacerse pasar por noble español (vv. 655-670). Si bien el paralelo es evidente, el caso de Dinarda es menos ridículo —pues solo escoge uno— quizá por su verdadero origen de abolenjo. Véase, para el caso de Dinarda en el *Anzueto*, González (2002: 104) y Campbell (1995: 159) que califica las acciones de Dinarda como de “una desviación aún mayor” —en comparación con Fenisa— “pues supone una negación de su sexualidad”, para evitar servir y, al contrario, vivir a costa de la cortesana.

<sup>26</sup> Compárese el pasaje, por ejemplo, con lo que escribía Quevedo (2007: 183) en sus *Premáticas y aranceles generales*: “Asimismo que los Mendozas, Enríquez, Guzmanes y otros apellidos semejantes que las putas y moriscos tienen usurpados, se entienda que son suyos, como la Marquesilla en las perras, Cordobilla en los caballos y César en los extranjeros”; Sebastián Horozco comenta el refrán “Ponte buen nombre Isabel / si te quieres casar bien” y señala la importancia de los apellidos: “La que ya quiere se mala / y hacer toda broça / con los señores se iguala / queriendo

nombres sobre cinco abarca, / en papel de la marca / habrás de hacer la firma” (vv. 1659-1661). Los delirios nobiliarios de Luzmán los explica él mismo con una imagen deshonrosa para su padre:

Yo para rey nací, sino que ha sido  
 contraria estrella la que no ha querido,  
 y no es posible, aunque a maldad responde,  
 sino que un duque o conde,  
 —perdóneme mi padre—,  
 amores tuvo con mi hermosa madre;  
 que desta inclinación autor no fuera  
 quien oficio mecánico tuviera. (vv. 1615-1622).

El caso de Juan Tomás en *El caballero de Illescas* presenta otra variante: si bien el personaje finge un origen noble, lo hará por medio de la ambigüedad, como supo notar Gavela (Vega Carpio, 2015a: 1075 n.): “sabed que soy natural / de un lugar muy principal / entre Madrid y Toledo: / llámese Illescas: allí / sabe Dios que me formó / el mismo que ser le dio / al Rey, que como él nació” (vv. 1020-1026). Y en cuanto a los apellidos, también evita usurpar alguno, pero de manera muy consciente: “Ya he puesto un don a mi nombre, / mudando en Tierra el Tomás. / No dirán los apellidos / de España que les tomé / sus nombres, pues este fue / de quien todos son nacidos”. Y continúa: “Bien sé que llamarme puedo / Guzmán, Enríquez, Guevara, / Zúñiga, Cárdenas, Lara, / Cerda, Mendoza, Toledo, / Castro, Rojas, Sandoval” (vv. 1083-1093).

La ostentación, por otra parte, será fundamental en aquel “estilo picaresco” del que venimos tratando. Lo explica Maravall (1986: 531) a propósito de la novela picaresca: “Hacer ver que se vive bien es dar seguridad a los demás de que se pertenece a la clase distinguida, que tiene derecho a que se le trate como corresponde a un miembro de esta y que se halla en condiciones de recibir alguna prebenda duradera”<sup>27</sup>. Y más adelante remata: “En sus condiciones [del

---

llamarse Ayala / de Guzmán o Mendoça” (Horozco, 1968: 487). Redondo (2007 [1988]: 76) aporta más ejemplos de Suarez de Figueroa, Polo de Medina y Torrejoncillo, y señala cómo los cristianos nuevos hacían esta usurpación patronímica. Además, el tema también tiene presencia en los cancioneros de corte satírico, como apunta Egido (1993). Los casos de Lope, sin lugar a dudas, son anteriores a los textos mencionados.

<sup>27</sup> García de la Concha (1981: 74) propone justamente esto como clave del sentido del *Lazarillo*: “La primera mención de Vuestra Merced aparece ligada a un propósito de ostentación que [...] se convierte en punto de vista articulador del íntegro relato”; véase también Rey Hazas (2001: 281), Torres Corominas (2011: 88) y Camps Perarnau (2011: 691), que suman a la propuesta de García de la Concha que el pícaro buscaba “la exención tributaria”; Fernández Oblanca (1992: 274) también apunta este rasgo en los entremeses, sobre todo en lo que se refiere al afán de las mujeres por adquirir objetos de ostentación; Pérez (2006: 120) escribe: “La ostentación de las riquezas excita las codicias de los excluidos. Ha sonado la hora de la novela picaresca, hecho literario cuyo éxito es buen indicio”.

pícaro], el medrar, el ascender en fortuna y en nivel social, el hallarse en el vértice de toda prosperidad, es cosa que necesita darse a conocer. La ascensión social no es solo poseer más bienes y guardarlos. Se requiere el prestigio frente a los demás” (Maravall, 1986: 540). Y es justamente este prestigio y esta ostentación los que podemos encontrar también en las comedias de nuestro corpus, por medio de la contratación de lacayos o la compra de un caballo, como veremos a continuación<sup>28</sup>. En *La ingratitud vengada*, Octavio, apenas adquiere un capital suficiente, hace que le traigan candidatos para entrar a su servicio (vv. 1028-1039), donde uno de ellos resalta por sus cualidades para el canto: “aquésta es voz gentil / y servicio para grandes (vv. 1038-1039). Una vez escogidos los pajes, Octavio opta por la adquisición de un equino, del que el picador alaba sus cualidades para concluir que es “propio para ruar” (v. 935). Y nótese la ambivalencia del verbo *ruar* que recoge *Autoridades* (s. v.): “Passar, rodar, y correr el coche, carro o otra máchina semejante, por la calle [...] vale también passear la calle, cortejando y sirviendo, a las damas especialmente”. El segundo sentido está plenamente acorde con aquel afán de ostentación para engañar propio de los pícaros. El pasaje y sus circunstancias se repetirán de manera casi idéntica en otras dos comedias muy tempranas: *El caballero del milagro* (vv. 2022 y ss.) y en *El caballero de Illescas* (vv. 1393 y ss.). Que el recurso funciona lo confirma Camilo: “Estaba don Luzmán / con su ropa de damasco / y un lacayo bergamasco / sacando un potro al zaguán, / algunos pajes allí / y el caballero y todo” (vv. 2274-2279). O, en *El anzuelo de Fenisa*:

TRISTÁN	(¡Qué criados tan bien puestos, tan honrados!
LUCINDO	Tristán...
TRISTÁN	Señor...
LUCINDO	Grande error es no creer que esta dama es persona principal.) (vv. 861-865).

Además, escénicamente queda representado, según se puede deducir de una acotación de *El caballero de Illescas*: “Vase Juan, el lacayo delante, los pajes detrás, éntrase muy grave” (1650*Acot*). Y si estos elementos de ostentación simulada representan el ascenso del pícaro, su pérdida implicará todo lo contrario, como es obvio y como ilustra perfectamente el marqués después de despojarlo incluso de sus prendas: “¿Eres tú, por dicha, aquél / de los trescientos ducados, / el caballo y los criados?” (vv. 2512-2514).

Como hemos podido ver, nuestras comedias comparten elementos, además

<sup>28</sup> Díez Borque (1976: 270) señala también el número de criados como signo de status en las comedias lopescas.

de los apuntados por Oleza, que las emparentan en niveles profundos: no solo están protagonizadas algunas de ellas por pícaros o picaños —en otras solo aparecen de manera secundaria—, sino que ellos tendrán motivaciones vitales muy similares, aunque con variantes, y recursos casi idénticos. Los engaños y las burlas serán los hilos que tejan los telares de estas comedias.

## RISAS Y ADOCTRINAMIENTO

Finalmente, nuestro corpus de comedias nos impone, ineludiblemente, abordar la relación —o tensión— entre el carácter cómico de ellas y la función moralizante que cumplen algunas, aunque no todas ni mucho menos a rajatabla. Este aspecto nos parece fundamental porque no solo nos permitirá entender mejor el sentido de algunas de nuestras comedias, sino que, además, nos permitirá aquilatar hasta qué punto hay una evolución en el subgénero de comedias picarescas.

Según las propuestas de Oleza, como comedias picarescas, el corpus aquí trabajado pertenece a los “escenarios de verosimilitud” (Oleza y Antonucci, 2013: 709) del “macrogénero” de la “comedia”. Recordemos que Oleza (1986: 252) definió los “macrogéneros” en relación con su actitud frente al público a que iba destinado y al tipo de espectáculo: si el “drama” tenía una función eminentemente adoctrinante, trascendente y proselitista, además de que contaba con una puesta en escena de gran aparato, la “comedia”, por su parte, se “instala en la ambigüedad y el amoralismo, y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia” (Oleza, 1986: 254; véase también Oleza, 1991) y “se le confía una misión eminentemente lúdica. La comedia es el territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa y otras tantas amoral e, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa” (Oleza, 1986: 252). Años más tarde el mismo Oleza (2001: 13) lo replantearía en otros términos:

la Comedia Nueva diversifica sus funciones en dos direcciones alternativas o macrogéneros, antagónicos si se consideran en su actitud respecto al público que convocan: o bien explora las posibilidades de juego a que pueden ser sometidos los límites de la vida en sociedad (“es en vano / poner a los gustos leyes”), para regocijo de los espectadores, o bien busca despertar en ellos las enseñanzas convenientes al buen regimiento de los ciudadanos (“los tiempos no guardan ley / la fortuna es desvarío”). La primera abre el territorio de la imaginación y del enredo, del deseo liberado, y constituye lo que entendemos por comedias (tragicómicas) de la Comedia Nueva. La segunda es el territorio mismo de la ejemplaridad, de la controversia, del adoctrinamiento, también de la interrogación sobre la condición humana, y se acomoda en las tragedias (tragicómicas) y en las tragicomedias (tragicómicas) de la Comedia Nueva<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Fragmento casi idéntico —con pequeñísimas variaciones— puede leerse en Oleza (1997: XVI).

No cabe duda de la filiación cómica —y urbana, remitiendo a los estudios de Oleza— de nuestro corpus, como han ido señalando sus respectivos editores<sup>30</sup>. Incluso en el caso de *La bella malmaridada*, donde la fuente apunta hacia el género opuesto, como explica Querol Coll, “En un hábil golpe de mano, fiel a su propuesta poética, Lope transforma la historia trágica del romance en una comedia de costumbres urbana” (Vega Carpio, 1998a: 1179). Son obras repletas de escenas y pasajes hilarantes: baste recordar aquí los fingimientos y pretensiones de honor y grandeza de personajes de los más bajos fondos; los celos y amores fingidos exageradamente por prostitutas y rufianes;<sup>31</sup> las pedanterías y fanfarronadas de cobardes impenitentes; peleas ridículas que, en algunos casos, terminan en desnudos; los “enlodamientos” desde ventanas en *Las ferias* (vv. 1215-1233), *El caballero del milagro* (vv. 1957-1974) y *El galán Castrucho* (vv. 1827Acot-1842); o la ingenuidad de algunos galanes que caen en las *redes* de prostitutas, o, alternativamente, de mujeres que caen en los engaños de falsos galanes, etc. La lista de escenas que podríamos confeccionar —con ejemplos— sería extensísima y, por cuestiones de espacio, la limitamos a estas brevísimas referencias. Estamos, pues, frente a una serie de obras teatrales destinadas sin duda a divertir a sus espectadores, a provocar la risa o, en algunos casos, podríamos suponer incluso las carcajadas, y, según las propuestas que originalmente realizó Oleza en 1986, no a adoctrinar. Es cierto, sin embargo, que Joan Oleza (1991: 187) también apuntó en sus sucesivos acercamientos a la comedia picaresca algunos matices, y en 1991 observaba que Lope experimentaba una progresiva moralización del asunto picaresco abordado desde sus orígenes a las últimas comedias:

Este subgénero parece constituirse en los últimos años del Lope joven, allá por 1596, cuando vive tan intensamente como ilegalmente sus amores con Camila Lucinda y se mueve entre Madrid, Toledo y Sevilla. Cambia por entonces de cabeza la monarquía. El declive parece situarse hacia 1606, justo cuando va a comenzar la absorbente relación con el Duque de Sessa. En estos años el subgénero evoluciona desde la máxima libertad expresiva y temática de *El rufián Castrucho*, hacia una elevación de estilo —aunque no de materia— en *El caballero del milagro* y *El anzuelo de Fenisa*, para encaminarse a su disolución —por contaminación con otros subgéneros y por la ejemplarización de la materia pícaro— con *El caballero de Illescas*.

<sup>30</sup> Véanse para *Las ferias de Madrid* Roas (Vega Carpio, 1998b: 1826); Molina (Vega Carpio, 2002: 1090) para *El galán Castrucho* y Gómez Canseco (Vega Carpio, 2009: 168) para el *Anzuelo de Fenisa*; Sanz y Gómez Martín (Vega Carpio, 2010: 633) para *El amante agradecido*; Gavella (Vega Carpio, 2015a: 1004-1005), que estudia la mezcla de géneros, para *El caballero de Illescas* y, en la misma *Parte*, Boadas (Vega Carpio, 2015b: 915) acerca de *La ingratitud vengada*; además Restrepo y Valdés (Vega Carpio, 2016), que plantean un problema muy parecido al aquí expuesto sobre el género en *El caballero del milagro*.

<sup>31</sup> En *La bella malmaridada* (vv. 1389 y ss.) y *La prueba de los amigos* (vv. 535-570), por ejemplo, donde las cortesanas fingen desmayos y demás exageraciones.



Páginas más adelante, ahonda en el asunto:

La razón de esta diferencia de destinos, entre la fortuna final de *El caballero de Illescas* y de *El Rufián Castrucho*, y el infortunio de Fenisa y de *El caballero del milagro*, debe explicarse, a mi entender, por una razón profunda. La obra más temprana es, sin duda, *El rufián Castrucho*, y muestra el género en su momento original: es todavía el primer Lope, un Lope desenfadado, irreverente, de exaltada concepción vitalista, poco sujeto a coartadas moralizadoras, muy cercano al teatro de los actores-autores, y a la comedia italiana, e impregnado de un sentido dionisiaco del placer y de la conducta humana (Oleza, 1991: 181).

*El galán Castrucho* (h. 1598), sin dudas, se ajusta perfectamente a esta noción de comedia instalada en la amoralidad. Los motores vitales de los personajes son pecuniarios —Castrucho y Teodora— o lascivos —los soldados solicitantes—; las mentiras, estafas y traiciones son moneda corriente; incluso la violencia, donde destaca la del rufo hacia Teodora y Fortuna. Y, aunque es casi imposible advertir algún resquicio de virtud en esta Roma prostibularia y soldadesca, Castrucho es el símbolo perfecto de este mundo: él mismo es un compendio de vicios y su actuar es una antología del delito. La corona del carácter amoral de la comedia es el colofón: el rufián, que ha atacado a la vieja y a Fortuna (vv. 1853-2053), que ha engañado y estafado a todos los soldados en repetidas ocasiones, no sufre ningún castigo cuando al final se descubren sus embustes. Es más, el pícaro termina premiado, por más que sea una imposición del general:

GENERAL            ¡Oh, señora, a buen tiempo habéis venido;  
                              cumpliros quiero la palabra ahora!  
                              Castrucho, informaciones he tenido  
                              de lo que le debéis a esta señora:  
                              dalde la mano luego.

CASTRUCHO            En ello gano,  
                              y pongo en vuestros pies mi boca y mano. (vv. 2967-2972).

Recuérdese que es el propio Castrucho quien evita, por medio de toda clase de engaños, que su maltratada Fortuna termine en la cama con alguno de sus múltiples pretendientes. Y, como si esto fuera poco, el mismo general premia la astucia —léase su capacidad de engañar y traicionar— del rufo con el rango de “capitán de infantería”, además de una dote (vv. 2973-2980). Efectivamente, como diría Oleza, irrealidad, ambigüedad moral e irreverencia. Arellano (1998: 24) también lo entiende de esta manera: “el desenlace, que trae como premio el nombramiento de capitán de infantería para Castrucho, no es tan raro si se examina dentro de estas coordenadas de libertad cómica”.

*Las ferias de Madrid*, por otra parte, también sería un buen ejemplo de estas comedias libres: no solo por el ambiente costumbrista y muy laxo moral-

mente, sino incluso por el sentido que tiene el final de la obra. Muy discutido este, por cierto<sup>32</sup>. Recordemos: Patricio —que es infiel— encarga a Belardo, su suegro, que venga su honor por los coqueteos que ha tenido su esposa Violante con Leonardo; el viejo, que en principio iba a cumplir el encargo, se desvía de su propósito y mata al yerno, poniendo fin al conflicto de la honra. El carácter cómico de la comedia —valga la redundancia— explica así que la resolución no se atenga a las leyes de la honra y que reciba un tratamiento libre, paródico e irreverente: “Es difícil, si se insiste en la condición trágica de esta muerte, explicar, entre otros detalles, por qué Lope introduce a un escudero curioso que comenta: “Por la nalga le dieron la estocada” (v. 3200), subrayando el clima burlón de toda la pieza” (Arellano, 1998: 23)<sup>33</sup>.

Sin embargo, el estudio atento de nuestro corpus y su cronología nos invitan, en algunos casos, a matizar esa visión de las comedias tempranas instaladas en la amoralidad, porque si bien es evidente que buscan divertir, no es menos cierto que algunas de ellas tienen una más o menos fuerte estructura moralizadora. Es el caso, por ejemplo, de *La ingratitude vengada*. Durante toda la comedia el público observa cómo el desvergonzado Octavio se aprovecha de los favores de la enamorada Luciana, a quien, por cierto, aborrece, para conquistar a Lisarda; su desesperado proyecto culmina con un doble castigo: por un lado, “la elección por parte de las damas de otros pretendientes” (Vega Carpio, 2015b: 919) y, por el otro, el pícaro es golpeado por los criados del marqués Fineo y despojado de sus prendas (vv. 2459 *Acot* y ss.) para después sufrir la humillación final, incluso de los que fueron sus criados (vv. 2643 y ss.). En precisas palabras de Boadas (Vega Carpio, 2015b: 919): “La justicia poética aparece en escena y después del castigo público de la ingratitude del personaje, el reconocimiento explícito de su culpa pone el colofón moralizante a la comedia”. El personaje repite hasta cuatro veces el estribillo “¡Que lo merezco, confieso!” (vv. 2743, 2751, 2759 y 2767).

Más evidente, si cabe, es la estructura moralizante de *El caballero del milagro* (1593; posterior, sí a *Las ferias de Madrid*, pero anterior a *El galán Castrucho*) donde también el pícaro protagonista recibe un castigo ejemplar, de hecho,

<sup>32</sup> Arellano (1998: 23) recoge y resume buena parte de la crítica que se ha ocupado de discutir el sentido del final de esta comedia. Véase McGrady (1974), Weber de Kurlat (1976), Oleza (1986) y Cañas Murillo (1995).

<sup>33</sup> Podríamos incluir en este grupo de obras, aunque con un claro matiz, *La bella malmaridada*: si bien al final de la comedia se restablece el orden —aunque ténganse en cuenta las diferencias del manuscrito y el impreso (Vega Carpio, 1998a: 1183-1189)—, “a la hora de la verdad, la carga moralizante será menor, y como en otras obras de Lope anteriores al cierre de los teatros tras la muerte de Felipe II, el ambiente moral será muy relajado y buscará más una complicidad con el público basada en situaciones procaces y libidinosas, sin que los transgresores reciban un castigo claro” en palabras de Querol Coll (Vega Carpio, 1998a: 1179).

muy similar al de *La ingratitude vengada*<sup>34</sup>: todos los engaños, traiciones y burlas del protagonista Luzmán serán vengadas una por una en el último tramo de la comedia, donde el pícaro termina desnudo, humillado y en la más desamparada soledad. Ya lo apuntaba Oleza (1986: 273) cuando decía que esta comedia terminaba con una coda moral “creíble: la mala vida ha conducido a un castigo ejemplar”. Sin embargo, años más tarde pondría en duda su apreciación:

nada en la representación justifica que este fin desastroso le corresponda más a Luzmán que a Castrucho<sup>35</sup>. Como en tantas obras del primer Lope, la justicia poética está aplicada por encima —o por debajo— de la credibilidad: se ejecuta con un golpe de azar enviado por la fortuna. Fue así porque lo mandó Lope, pero pudo ser de cualquier otra manera. La incoherencia desacredita el desenlace (Oleza, 1991: 182).

Aunque es indiscutible que el final sea así porque Lope lo mandó, nos parece más debatible la supuesta incoherencia del desenlace y el desmesurado peso que le da el estudioso a la fortuna en la caída del pícaro. Nos parece, más bien, que la estructura misma de la comedia está concebida dramáticamente para ofrecer y subrayar una enseñanza moral. No solo el final de la comedia, como sugiere Oleza, apunta en esta dirección moralizante, sino que a lo largo de toda la obra hay variedad de personajes que anticipan el desenlace juzgando el comportamiento del protagonista. El primero en advertirlo es el criado Tristán, quien le dice al protagonista que “Matarte tiene el cabello: / morirás como Absalón” (vv. 132-133). Después el mismo criado, cuando Luzmán dice que su único interés es “pelar” a mujeres ricas, le contesta: “Tanto pelas que una vez / pelado habrás de quedar” (vv. 483-484). En el segundo acto será Lofraso quien se sume a los malos augurios: “¡Qué fin tan triste a sus locuras temo!” (v. 1562); y, como si fuera poco, Leonato apunta al escarnio público con una serie de dobles sentidos:

LEONATO    ¡Será el *caballo de caña*  
                  y la *esperanza de pluma!*  
                  A él digo.

LUZMÁN                    (¡Oh, pesar de mí!  
                  ¿Qué tengo agora de hacer?  
                  ¿Sigue el pesar al placer  
                  y así me ha seguido a mí?)

<sup>34</sup> Sigo el “Prólogo” de Restrepo y Valdés (Vega Carpio, 2016: 977-978) para este asunto.

<sup>35</sup> A propósito de esta cita cabría preguntarse, además, cuál es el supuesto final desastroso de Castrucho; más bien al contrario: este es uno de los pocos pícaros de nuestras comedias que termina en una mejor posición, casado y con un honor militar. Bien puede ser que para la bella Fortuna el matrimonio impuesto por el general sea un castigo, pero sin duda no lo es para el rufo, que durante toda la comedia ha evitado, por medio de burlas, que se acueste con los soldados solicitantes.

LEONATO            ¡Ah, mi señor don Luzmán  
de Toledo y de Mendoza,  
señor de potro y carroza! (vv. 2312-2320)<sup>36</sup>.

Los abusos que comete Luzmán a lo largo de la obra no solo provocan que su criado Tristán le advierta de las posibles consecuencias de su actuar, sino que alimentan de sobra los anhelos de venganza de sus víctimas, que frente a su victimario no dudan en sumar fuerzas para castigar de una manera ejemplar al pícaro.

Podríamos añadir que el carácter cómico de la obra no solo no está reñido con su también carácter moralizante, sino que más bien lo refuerza, por medio de un humor corrosivo y una risa humillante. Roncero (2006) analizó con pericia el humor y la risa en *El Buscón* de Quevedo, demostrando convincentemente cómo el escritor madrileño echa mano de estos recursos para reprehender a su personaje y, en especial, sus ridículas pretensiones de medro social. Quevedo, en palabras de Roncero (2006: 275) y recuperando un concepto de Bergson (1991: 59) en su ensayo *Le rire* (1900), crea un “fantoche de hilos” para reírse a sus expensas: “El escritor madrileño humilla constantemente a su protagonista, provoca la carcajada en el lector para desacreditarlo y para hacer ver lo ridículo de sus pretensiones nobiliarias”. El paralelo con nuestra comedia salta a la vista inmediatamente y, por ende, no es descabellado aplicar las palabras de Roncero a *El caballero del milagro*. Si bien es cierto que Luzmán no sufre las constantes y brutales humillaciones que sufre Pablos, sí hay en la comedia lopesca una construcción paulatina y a los ojos del público —que no de todos los personajes— de una figura ridícula y cómica que debía provocar (y provoca todavía) las risotadas, como ya hemos señalado, constituyendo un primer nivel de la risa. Risa que invade también el tablado en la escena final, precisamente cuando el rufián sufre las vejaciones y humillaciones de sus víctimas en un espacio público: de nuevo en franco paralelo con la obra quevediana, donde el desnudo y el despojo de las ropas tiene una significación simbólica muy similar. Las palabras de Roncero (2006: 284-285) sobre el *Buscón*, de nuevo, pueden aplicarse a nuestra comedia:

Hay que resaltar el simbolismo del acto de quitarle la capa, que pertenecía a Coronel, y que le proporcionaba a Pablos un aire de caballero que no concuerda con su realidad; sin capa, el protagonista de la novela quevediana se convierte en lo que es, en ese ser marginado al que hacen referencia los amigos de su antiguo amo: un pícaro embustidor y mal nacido.

Y si este valor tiene esta situación y estos gestos en la novela, cuánto más en la puesta en escena. El desnudo —que no es otra cosa que el desenmascara-

<sup>36</sup> Para los dobles sentidos de este pasaje, véanse las notas correspondientes en el texto editado por Restrepo y Valdés (Vega Carpio, 2016).

miento del rapaz— incita la risa de Isabela, como señala el mismo Luzmán en aparte: “Ella [Isabela] se muere de risa / de verme en camisa agora” (vv. 2888-2889). Risa humillante que se subraya desde la posición misma de los personajes en el escenario: Luzmán abajo, en la calle, y sus víctimas —ahora victimarios— “en lo alto”, asomados a sus ventanas y desde las cuales no solo lo rechazan, sino que se burlan de él. Situación escénica que analiza de manera estupenda Antonucci (2009: 17):

En las comedias que analizo, se trata, en la mayoría de los casos, de una configuración espacial que visualiza una relación dramática conflictiva y asimétrica: el personaje que está en la calle llama al personaje que vive en la casa, pero este, en vez de salir a recibirlo a la puerta (lo cual generalmente indica aceptación y agrado), o no se muestra, o sale a la ventana para rechazarlo o para echarle<sup>37</sup>.

Rechazo y humillación simbolizados tanto en el desnudo del pícaro, como en su posición *inferior* en el escenario. El desnudo y la carcajada, pues, forman parte de una misma estrategia moralizante y correctora.

Esa estrategia, por otra parte, no se perdió en el cambio de centuria: ejemplo claro, aunque con otra lógica, es el naufragio de Juan Tomás a su regreso de Italia en *El caballero de Illescas*. Aquí sí parece una justicia poética, o si se quiere providencial, que castiga al pícaro arrebatándole todo lo que ha conseguido ilícitamente —esto, incluso, explicaría que no pierda el diamante en el mar, que sí se ha ganado justamente—. O *La prueba de los amigos*, donde la ingenuidad y el errado criterio de Feliciano lo llevan a la cárcel, pero que, al corregirse, una justicia poética lo premia con el matrimonio, mientras la desvergonzada Dorotea termina asaltada por el fingido indiano y, posteriormente, capturada por los alguaciles. O, quizá el caso más importante de este periodo, *El anzuelo de Fenisa*, de estructura muy similar a la de *El caballero del milagro*, donde la pícara termina humillada, despojada y sola.

Tal vez, más que hablar de evolución y progresiva moralización —como apunta Oleza—, habría que reconocer, en primer lugar, que las comedias picarescas tienen predominantemente un valor de adoctrinamiento moral; y, en segundo lugar, que se pueden encontrar excepciones o casos como el de *El galán Castrucho*, ciertamente, pero eso más que responder a formulaciones libres iniciales frente a moralizadoras finales, responde, como muy bien ha sostenido Oleza en diversas ocasiones (cfr. Oleza, 1994, 2001 y 2009), a la diversidad de posibilidades de llegar a muy diferentes soluciones partiendo de los mismos mimbres. La lógica de esta realidad la expone Oleza (2009: 55-56) comparando brillantemente la dramaturgia de Lope y la obra de Montaigne:

<sup>37</sup> Antonucci (2009: 17-18) recurre a varias comedias para ilustrar la situación, entre ellas *El amante agradecido* y *La prueba de los amigos*, de nuestro corpus.

Montaigne avanza en su pensamiento enunciando dilemas, situaciones disyuntivas, exponiendo casos que parecen conducir a una conclusión, proponiéndole entonces dificultades a esa conclusión, aportando nuevos casos y contracasos, en un esfuerzo denodado para alcanzar algo de luz sobre la precaria condición humana, sobre la vida en el reino de este mundo. No muy distinto es el comportamiento, en su conjunto, de la escritura dramática de Lope, que parte de problemas situados en el corazón de su época y de su país, que se expresan en esquemas fijos de funciones narrativas, en trazas dramáticas, y despliega su argumentación en casos y contracasos y en más casos, tantos como comedias desarrollan una traza dada, no buscando una conclusión universal, una norma que rija todos los casos y reduzca la realidad a un dominio de consignas, sino explorando golosamente las variaciones de circunstancias y personajes, la combinatoria de las acciones y reacciones posibles, en un mundo en el que la dimensión humana, inmanente, de la vida es toda variación y diferencia, y en la que solo el examen de los distintos casos puede proporcionarnos la medida de su diversidad y abrir nuestra mente y nuestra conducta a una nueva especie de disponibilidad ante los hechos, una disponibilidad abierta, más fundamentada en la observación y en la experiencia que en el cumplimiento obligado de principios universales heredados.

Sea como sea, es muy importante insistir aquí en que este carácter moralizante de algunas de nuestras comedias no está reñido necesariamente con su carácter desenfadado y cómico. La solución a este aparente conflicto genérico nos la provee un contemporáneo de Lope, López Pinciano, en un esclarecedor fragmento de la “Epístola nona” de su famosa *Philosophía antigua poética*. En el pasaje en cuestión, Fadrique se pregunta si los temores, llantos e infortunios sirven para mover a compasión o a risa; ante el silencio de Hugo, continúa Fadrique:

Para reír son todos esos, no para llorar; y, si vos dellos no os reís, merecéis que se rían de vos. ¿Qué cosa más de reír que ver a un mozo, desollado de una ramera, lamentarse que le ha chupado su hacienda y salud? [...] ¿Y qué más de reír de ver los enredos de una alcahueta o rufián marañados para engañar al uno y al otro? (López Pinciano, 1973, III: 22-23).

Las desgracias, pues, de unos rufianes, cortesanas y alcahuetas, todos mentirosos, embusteros, tramposos y burladores —como son nuestros Octavios, Luzmanes, Doroteas, Corcinas o Fenisas— son ambivalentes: sirven tanto para aleccionar y moralizar, como para provocar la risa de un público educado en estos gustos. No en vano Fadrique termina repitiendo que “Si desto no os reís que merecéis, digo otra vez, que se rían de vos” (López Pinciano, 1973, III: 23). O, de manera más contundente, recuerda el Pinciano que “así como la [literatura] trágica tiene por fin el enseñar por medio del miedo y misericordia, la comedia enseña por medio de pasatiempo y risa” (López Pinciano, 1973, III: 30).

Así pues, y para concluir, podemos sostener con Oleza la existencia de un subgénero picaresco en las comedias de Lope con un evidente atractivo estético

y escénico, que además comparten una serie de rasgos constitutivos —los personajes, el ambiente, los engaños, las estrategias ilícitas de ascenso social y el deseo brutal de conseguir el mismo—, y que buscan tanto provocar la risa del público como, en la mayoría de los casos, moralizarlo. No podemos, sin embargo, aceptar que dicho subgénero evoluciona desde la amoralidad hacia su contrario: las fechas son incontestables. Más bien, estas comedias picarescas son buena muestra de cómo un escritor como Lope explora diversas posibilidades a lo largo del tiempo y que, en ocasiones —como demuestra la cercanía de toda índole, menos temporal, de dos comedias como *El caballero del milagro* y *El anzuelo de Fenisa*—, vuelve a tejer con mimbres casi idénticos.

No está de más ahora recordar las meridianas palabras con que Gonzalo Sobejano (1959: 283) explicó uno de los cambios que introdujo el *Guzmán de Alfarache* en el género picaresco:

El autor de *Lazarillo* habíase propuesto hacer ver cómo la maña vence a la adversa fortuna y cómo un niño hambriento y humillado puede arribar, por obra de su paciencia habilidosa y merced al favor de los otros, a una situación material holgada, fuese ello a trueque de la dignidad moral. La finalidad perseguida por Mateo Alemán, en cambio, no es sino patentizar cómo un hijo del ocio, entregado a sus apetitos naturales, despojado de toda recta educación y espoleado por la sociedad antes que refrenado por ella, va dando traspies por el mundo hasta venir a parar en las galeras.

Más allá de la fortuna que tuvo el carácter explícitamente moralizante aportado por Mateo Alemán en la picaresca posterior —sobre lo que se ha debatido bastante<sup>38</sup>—, es muy significativo que este estuviera ya presente en la dramaturgia de Lope años antes del propio *Guzmán* en comedias como *La ingratitude vengada* y, más certeramente, *El caballero del milagro*. Se nos abre pues una pregunta succulenta: ¿las comedias de Lope jugaron algún papel en el desarrollo de la novela picaresca? Sirva esta de abreboca para un estudio posterior, donde intentaremos dilucidar semejante cuestión.

## BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta (2009): “Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas”, en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 13-27.
- Antonucci, Fausta (2013): “Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos *Artelope*”, *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, 7, pp. 141-158, <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07.html>>.

<sup>38</sup> Sirva de ejemplo la polémica entre Parker (1971 [1967]) y Lázaro Carreter (1973) sobre la interpretación del *Buscón* y que glosa Cabo Aseguinolaza (2011: 211 y ss.).

- Arellano, Ignacio (1996): “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- Arellano, Ignacio (1998): “Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope”, *Anuario Lope de Vega*, IV, pp. 7-31.
- Arjona, José Homero (1938): “Un dato sobre la fecha de *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega”, *Modern Language Notes*, 53, pp. 190-192.
- Autoridades = Instituto de Investigación Rafael Lapesa (2012 [1726-1739]): *Diccionario de autoridades*, Real Academia Española (ed.), <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- Bergson, Henri (1991): *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France.
- Buchanan, Milton A. (1922): *The Chronology of Lope de Vega's Plays*, Toronto, University of Toronto.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2011): “Francisco de Quevedo y *La vida del Buscón*”, en Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, Madrid, Real Academia Española, pp. 179-241.
- Campbell, Ysla (1995): “Picardía y crisis moral en *El anzuelo de Fenisa*”, en *El escritor y la escena III: estudios en honor a Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad de Juárez)*, México, Universidad Autónoma de México, pp. 155-164.
- Camps Perarnau, Susana (2011): “Propuesta de lectura fiscal del *Lazarillo de Tormes*”, *Bulletin Hispanique*, 113 (2), pp. 663-699, <<https://bulletinhispanique.revues.org/1435?lang=en>>.
- Cañas Murillo, Jesús (1995): *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Corominas, Sebastián (1974): *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol. III, Madrid, Gredos.
- Cotarelo y Mori, Emilio *et al.* (eds.) (1917): *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, 13 vols., Emilio Cotarelo y Mori *et al.* (próls.), Madrid, Real Academia Española, IV.
- Covarrubias, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Díez Borque, José María (1976): *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- Doménech, Fernando (2000): “Estudio de *El rufián Castrucho*”, en Lope de Vega, *El rufián Castrucho*, Fernando Doménech (versión y ed.), Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid/Editorial Fundamentos, pp. 11-75.
- Egido, Aurora (1993): “Linajes de burlas en el Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta (coords.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, I, Toulouse/Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra, pp. 19-50, <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso\\_3\\_1\\_005.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_1_005.pdf)>.
- Fernández Oblanca, Justo (1992): *Literatura y sociedad en los entremeses del XVII*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2014): “Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*”, *Studia Aurea*, 8, pp. 277-314, <<http://studiaaurea.com/article/view/v8-fernandez>>.
- Fichter, William L. (1924): “Notes on the Chronology of Lope de Vega's Comedias”, *Modern Language Notes*, 39 (5), pp. 268-275.
- Froldi, Reinaldo (1973): *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Madrid, Anaya.
- García de la Concha, Víctor (1981): *Nueva lectura del Lazarillo*, Madrid, Castalia.



- Gómez, Jesús (2000): *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- González, Aurelio (2002): “La palabra y el gesto de amor en obras de Lope”, en Rafael González Cañal, Felipe Pedraza y Elena Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 85-108.
- Guarino, Augusto (2007): “La ingratitude vengada de Lope de Vega ¿Un modelo de comedia?”, *Etiópicas*, 3, pp. 1-34, <<http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/1618>>.
- Heiple, Daniel (1979): “El apellido pícaro se deriva de picar. Nueva documentación sobre su etimología”, en Manuel Criado de Val (coord.), *La picaresca: orígenes, textos y estructura. Actas del I Congreso Internacional sobre Picaresca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 217-230.
- Horozco, Sebastián de (1968): *Teatro universal de proverbios*, José Luis Alonso Hernández (ed.), Salamanca, Universidad de Groningen/Universidad de Salamanca.
- Iriso Ariz, Silvia (1998): “Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, III, pp. 99-144.
- Iriso Ariz, Silvia y José Enrique Laplana Gil (1998): “La segunda parte: historia editorial”, en Silvia Iriso Ariz (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Lleida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, I, pp. 11-48.
- Laurenti, Joseph L. (1968): “Etimología de pícaro y ganapan”, en Joseph L. Laurenti, *Ensayo de una bibliografía de la novela picaresca. Años 1554-1964*, Madrid, CSIC, pp. 13-14.
- Laurenti, Joseph L. (2000): *Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca. Siglos XVI-XIX*, 2.<sup>a</sup> ed., Kassel, Reichemberger.
- Lázaro Carreter, Fernando (1973): “Glosas críticas a *Los pícaros en la literatura* de Alexander A. Parker”, *Hispanic Review*, 41, pp. 469-497.
- López Pinciano, Alonso (1973): “Epístola nona. De la comedia”, en Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, Alfredo Carballo Picazo (ed.), Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, III, pp. 5-87.
- Malkiel, Yakov (1972): “El núcleo del problema etimológico de *pícaro/picardía*. En torno al proceso de préstamo doble”, en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, II, pp. 307-342.
- Maravall, José Antonio (1986): *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus.
- McGrady, Donald (1974): “The Comic Treatment of Conjugal Honor in Lope’s *Las ferias de Madrid*”, *Hispanic Review*, 41, pp. 33-42.
- Mesa, Carlos E. (1971): “Divagaciones sobre la literatura picaresca”, *Thesaurus*, XXVI, 3, pp. 559-617.
- Meyer-Minnemann, Klaus (2008): “El género de la novela picaresca”, en Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers (eds.), *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (Siglos XVI y XVII)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 14-40.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, versión española de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos.
- Navarro Durán, Rosa (2011): “Caballeros que no lo son y damas que no lo parecen: entra Lope pisando fuerte”, en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La desvergüenza en la comedia española. Actas de las XXXIV jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2011*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-37.
- Oleza, Joan (1986): “La propuesta teatral del primer Lope”, en José Luis Canet (ed.), *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, London, Tamesis Books, pp. 251-308.
- Oleza, Joan (1991): “La comedia de pícaros de Lope de Vega: una propuesta de subgénero”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, València, Universitat de València, pp. 165-187.

- Oleza, Joan (1994): “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en Ignacio Arellano, Víctor García-Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Reichenberger, pp. 235-250.
- Oleza, Joan (1997): “Del primer Lope al *Arte nuevo*”, en Lope de Vega, *Peribáñez*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, pp. IX-LV.
- Oleza, Joan (2001): “El primer Lope: un haz de diferencias”, *Ínsula*, 658, pp. 12-14.
- Oleza, Joan (2009): “De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión”, *Revista de literatura*, 71 (141), pp. 39-56, <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2009.v71.i141.76>>.
- Oleza, Joan y Fausta Antonucci (2013): “La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones”, *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 29 (3), pp. 689-741, <<http://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/issue/view/98>>.
- Oleza, Joan et al. (2011-2018): *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. Artelope*, <<http://artelope.uv.es/>>.
- Parker, Alexander (1971 [1967]): *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos.
- Pérez, Joseph (2006): *Mitos y tópicos de la historia de España y América*, Madrid, Álgaba Ediciones.
- Poteet-Bussard, La Vonne C. (1980): “*La ingratitude vengada* and *La Dorotea*: Cervantes and *La ingratitude*”, *Hispanic Review*, 48, pp. 347-460.
- Presotto, Marco (2000): *La commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger.
- Quevedo, Francisco de (2007): *Prosa festiva completa*, Celsa Carmen García-Valdés (ed.), Madrid, Cátedra.
- Redondo, Agustín (2007 [1988]): “Leyendas genealógicas y parentescos ficticios en la España del Siglo de Oro”, en Agustín Redondo, *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 63-81.
- Restrepo, Santiago (2016): *Las comedias de Lope de Vega en el desarrollo del género y la materia picaresca*, tesis doctoral inédita, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rey Hazas, Antonio (2001): “El «caso» de Lázaro de Tormes, todo problemas”, en José Martínez Millán (coord.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558). Congreso Internacional*, Madrid, III, pp. 277-300.
- Roncero López, Victoriano (2006): “El humor, la risa y la humillación social: el caso de *El Buscón*”, *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 10, pp. 271-286, <<https://doi.org/10.15581/017.10.271-286>>.
- Rutherford, John (2001): *Breve historia del pícaro preliterario*, Vigo, Servicio de Publicacións Universidade de Vigo.
- Sáez, Adrián J. (2014): “Fortunas y adversidades de Pedro de Urdemalas, un pícaro dramático”, *Etiópicas*, 10, pp. 111-127, <<http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/8090>>.
- Sanz, Omar (2010): “La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*”, *Anuario Lope de Vega*, XVI, pp. 155-180.
- Schlickers, Sabine (2008): “*Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache. Compuesta por Mateo Luján de Sayavedra, natural vecino de Sevilla (Valencia, 1602)*”, en Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers (eds.), *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (Siglos XVI y XVII)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 145-175.
- Serés, Guillermo (2014): “Lope rechaza el «arte nuevo» de la nueva narrativa «realista»”, en Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid, Iberoamericana, pp. 497-516.
- Sobejano, Gonzalo (1959): “De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache*”, *Romanische Forschungen*, 71, pp. 267-311.

- Sobejano, Gonzalo (1982): "Lope de Vega ante la materia picaresca", en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, pp. 987-995.
- Torres Corominas, Eduardo (2011): "«Un oficio Real»: el *Lazarillo de Tormes* en la escena de la Corte", *Criticón*, 113, pp. 85-118.
- Tubau, Xavier (ed.) (2004): *Lope en 1604*, Barcelona, Editorial Milenio, pp. V-XIX.
- Vázquez Melio, María (2013): "Una tupida red de engaños: las comedias de pícaros de Lope de Vega", en Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), "*Festina Lenite*". *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 481-492.
- Vega Carpio, Lope de (1973): *La prueba de los amigos*, Henryk Ziomec (ed), Athens, University of Georgia Press.
- Vega Carpio, Lope de (1998a): "La bella malmaridada", Enric Querol (ed.), en Silvia Iriso (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Lleida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, II, pp. 1175-1389.
- Vega Carpio, Lope de (1998b): "Las ferias de Madrid", David Roas (ed.), en Silvia Iriso (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Lleida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, III, pp. 1823-1954.
- Vega Carpio, Lope de (2002): "El galán Castrucho", Julián Molina (ed.), en Luigi Giuliani y Ramón Valdés (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Lleida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, III, pp. 1085-1220.
- Vega Carpio, Lope de (2006): *Las ferias de Madrid*, Donald McGrady (ed.), Newark, Juan de la Cuesta.
- Vega Carpio, Lope de (2009): "El anzuelo de Fenisa", Luis Gómez Canseco (ed.), en Rafael Ramos (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, Lleida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, II, pp. 723-870.
- Vega Carpio, Lope de (2010): "El amante agradecido", Omar Sáenz y María Dolores Gómez Martín (eds.), en Ramón Valdés Gázquez y María Morrás (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lleida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, II, pp. 631-767.
- Vega Carpio, Lope de (2011): *La Dorotea*, Donald McGrady (ed.), Madrid, Real Academia Española.
- Vega Carpio, Lope de (2015a): "El caballero de Illescas", Delia Gavela (ed.), en José Enrique López Martínez (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, Madrid, Gredos, I, pp. 1001-1155.
- Vega Carpio, Lope de (2015b): "La ingratitud vengada", Sònia Boadas (ed.), en José Enrique López Martínez (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, Madrid, Gredos, II, pp. 911-1058.
- Vega Carpio, Lope de (2016): *El caballero del milagro*, Santiago Restrepo y Ramón Valdés (eds.), en Luis Sánchez Lailla (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Madrid, Gredos, 2016, II, pp. 971-1153.
- Weber de Kurlat, Frida (1976): "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época", *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, 12 (23-24), pp. 111-133.

Fecha de recepción: 16 de junio de 2017

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2017