

LA MATERIA PICARESCA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA: EL CASO DE *EL AMANTE AGRADECIDO*

OMAR SANZ

Universitat Autònoma de Barcelona

En diferentes lugares se ha señalado la importancia de reconocer en el teatro de Lope de Vega fases o épocas diferenciadas que respondan a movimientos internos en su propia obra.¹ Como consecuencia de esa exigencia se ha venido estudiando en las últimas décadas la producción del escritor con este propósito y se han desentrañado algunas de las claves de su globalidad, ya sea como dramaturgo o como poeta. Se han tenido en cuenta criterios que ponían en relación su obra con los sucesos de una vida agitada, sobre todo con sus continuos trasladados a las diferentes ciudades en las que vivió, con las prolíficas relaciones sentimentales que mantuvo a lo largo de casi toda su vida. En otras ocasiones, se ha preferido recurrir al análisis estricto de los textos, para hacer la distinción de un grupo de obras que responden a determinados gustos de la época, a los intereses del propio Lope (por ejemplo, las comedias genealógicas) o a las influencias de ciertas corrientes literarias (comedias mitológicas, comedias pastoriles). Como consecuencia de esta revisión de la producción lopeca, aunque el estudioso se sigue topando con una obra ingente, actualmente ésta ya no sólo se ve como un todo unitario del que únicamente, quizás la temática profana o religiosa, histórica o ficcional, cómica o dramática, podría ser uno de los elementos de valor a la hora de enjuiciar el teatro de Lope, sino que el establecimiento de etapas que marcan los tiempos de su producción nos dan algunas claves para comprender el universo creador del escritor.

Sobre estos presupuestos, se ha matizado significativamente hasta el momento, lo que se había llamado un Lope joven o una etapa última de

1. Las justificaciones de la necesidad de fragmentar el corpus dramático de Lope se suceden en la crítica, tanto en introducciones a estudios parciales que pretenden ayudar a esa visión fragmentaria de su teatro, véase J. Oleza, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en M. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes*, Universitat de Valencia, 1991, p. 165, o I. Arellano, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico. La comedia de capa y espada*, 1 (1988), pp. 27-28; como en estudios más ambiciosos que han pretendido una clasificación de toda la producción del escritor, véase J. Oleza, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en I. Arellano, V. García y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a C. Falgu-Lacourt*, Reichenberger, Kassel, 1994, p. 236; o J. Oleza, «Estudio preliminar», en Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 1997, pp. ix-iv.

Lope, para pasar a delimitar unas fases, de acuerdo con los intereses vitales y literarios del escritor. De este modo, se habla ahora de un *primer Lope* o de un *Lope de senectute*, se diferencian sus obras religiosas de la producción «profana», se distinguen los momentos en que sus aspiraciones al mundo de la Corte son más intensas de aquel periodo en que parece desinteresarse por todo ese aparato asociado al poder de los Austrias. Sin duda, el hecho de haber dibujado una nueva pintura llena de matices contribuye a enriquecer considerablemente la apreciación de su obra y al mejor conocimiento de una trayectoria literaria que, como observaremos también aquí, no presenta una unidad definitiva.

Entre el conjunto de subgéneros que Joan Oleza ha señalado para clasificar el teatro de Lope, la comedia picaresca se sitúa, en relación con el primer gran criterio tomado en consideración, entre las comedias que Lope escribió —y que se oponen a la tragedia—, a pesar del balanceo casi constante que se ha otorgado a la Comedia nueva, donde los personajes bajos se mezclan con los asuntos serios y los personajes graves se ven rodeados de sucesos cómicos. Tragicomedias, en definitiva, que a su vez, se han vuelto a clasificar según otro criterio fundamental que opone la verosimilitud a la irreabilidad, tomado de la tradición anterior, en la que se insertan las llamadas *comedias a noticia* y *comedias a fantasía* de Torres Naharro; de este modo, se hallan las comedias pastoriles, novelescas y palatinas asociadas a ese universo de irreabilidad, y las comedias urbanas y las picarescas —a su lado— comprendidas en el mundo de la verosimilitud. Según esto, las comedias urbanas compartirían con las picarescas esa materia verosímil, que, dicho de un modo simple, se nutre de referentes literarios que el espectador puede identificar en la realidad que conoce.

1. LOS RASGOS DE LAS COMEDIAS PICARESCAS

1.1. *La ambientación en Italia*

Entre los rasgos fundamentales señalados para identificar las comedias picarescas destacan la ambientación de la trama en la Italia dominada por los ejércitos españoles y la presencia del ambiente rufianesco en el que se mueven sus personajes. Así, se han puesto los ejemplos de la situación en Roma de Castrucho y del caballero del milagro, el Nápoles del caballero de Illescas o la ciudad de Palermo en el caso de Fenisa.² Dichos personajes han viajado hasta Italia, normalmente en calidad de soldados, en cuyas ciudades se moverán en unos ambientes marcados por la presencia de otros

2. Las obras a las que estos personajes hacen referencia, y que constituyen, según Joan Oleza, las principales muestras del subgénero dramático picaresco en Lope son: *El galán Castrucho*, *El caballero del milagro*, *El caballero de Illescas* y *El anzuelo de Fenisa*. Los diferentes rasgos que se asocian al género picaresco pueden observarse en J. Oleza, «Las comedias», pp. 165-188.

tipos literarios, como rufianes y prostitutas. Se ha querido ver en este rasgo una influencia tanto de las comedias eruditas italianas por una parte, como, de forma indirecta, de la propia *Lozana andaluza*. En lo que respecta a la ambientación de la trama, *El amante agradecido* se sitúa siempre en la España peninsular, el primer acto en Zaragoza, y el segundo y tercero en Sevilla, pero las referencias a Italia están presentes desde el comienzo de la comedia, cuando el criado, Guzmanillo, tras toparse ambos con la que será la dama que el galán tendrá que cortejar, le advierte a don Juan:³

GUZMANILLO	<p>Ya la hablaste en otra calle, si no me engaño, a esta puerca. Ella sabe que has venido de Italia, y habrá pensado, don Juan, que vienes cargado, como te ve bien vestido de jubones de Milán, de medias napolitanas, de raso, de oro.</p>	155
		160

En efecto, amo y criado acaban de llegar de Italia donde han pasado algún tiempo (v. también vv. 57-63). Sólo a partir de algunas referencias sueltas a lo largo de toda la comedia puede el lector reconstruir el itinerario trazado por ambos, pero quizás, en el contexto contemporáneo al espectador, resultaban más obvias las razones por las que un hidalgo sevillano, como quedará más o menos aclarado, decide llegar hasta los territorios españoles en Italia. Del mismo modo, se han considerado algunos lugares comunes en las aventuras americanas, que tanta importancia tienen también en esta comedia.⁴

Además, se percibe que el amo de Guzmán, antes del viaje, ha permanecido estudiando en Salamanca durante un tiempo impreciso para el lector (vv. 117-120), y que su vuelta ha estado motivada por la muerte de su padre en Sevilla; no obstante, el protagonista no muestra ningún tipo de afecto ni duelo, es más, la muerte se convierte en materia cómica y se comenta con su criado, se hacen chistes acerca de ello y no se plantea tampoco el regreso inmediato a la ciudad andaluza (vv. 81-84 y 189-190).⁵ Será Guzmanillo quien le anime a ello movido por la herencia

3. Todas las referencias a la comedia provienen de Lope de Vega, *El amante agradecido*, ed. M.D. O. Sanz y Gómez Martín en *Comedias de Lope de Vega. Parte Décima*, coord. Ramón Valdés, Milenio-Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2010, 3 vols., II, pp. 631-767.

4. Entre los motivos que en la literatura se han aludido para el viaje a América, cabe señalar el de haber cometido algún delito y verse en la necesidad de huir, ser el segundón de una familia, o, simplemente, el deseo de enriquecerse, como se aprecia en H. Brioso, *La imagen de Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro*, Diputación de Sevilla, 1998.

5. En *La ilustre fregona* de Cervantes, además de un elogio sobre la picardía (ed. J. García, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 374-375), se encuentra el motivo del estudiante que

recibida y por el afán de hacerse notar en la ciudad sevillana, más que por otra cosa (vv. 89-100), frente al deseo de don Juan de seguir viajando por España (vv. 105-120). Finalmente regresarán a la capital andaluza, donde se desarrollarán el segundo y tercer acto. Si al lector actual —quizás era más evidente para el espectador del Siglo de Oro— no se le oculta que don Juan está recién llegado de Italia, no será hasta bien entrado el tercer acto cuando se confirme la condición de soldado en Lombardía por parte de don Juan (v. 2666; v. también v. 2361).

Será, además, en los actos ubicados en Sevilla cuando la escena se vea salpicada en diferentes ocasiones por las influencias italianas que se derivan de dicha estancia en aquel país: el momento en que don Juan y Guzmanillo, de regreso ya en Sevilla, van a entrar en la casa familiar, y el galán, ante la pregunta de su criado de si ha de hablar en italiano, le asiente affirmando «que es mejor así. / Entiendan que hemos estado / en Nápoles, que hay persona / que dirá que a Barcelona / apenas hemos llegado» (vv. 1139-1143). Aunque la inclusión de este tipo de parlamentos en boca del criado tienen una función cómica, como ha señalado Canónica-De Rochemonteix,⁶ también sirven aquí para seguir certificando la presencia de Italia a lo largo de los tres actos. La reacción del resto de personajes será, como decimos, la risa, como lo muestra el parlamento del escudero Carpio, quien mantiene una relación de tú a tú con Guzmanillo y no se contiene al responder a la sarta de italianismos mal engarzados:

CARPIO	(Este quiere que le tire una noche un candelero.)	
	Habla cristiano, borracho.	
GUZMANILLO	Digo que en Sicilia hablé un hombre a quien pregunté por vos.	1445
CARPIO	Eso sí, muchacho.	
GUZMANILLO	<i>Il quale rispose al punto.</i>	
CARPIO	¡Oh! Lleve el diablo tu lengua, mira que el seso me amengua, habla en nuestra lengua, tonto.	1450
	Y di ¿qué me traes de allá?	
GUZMANILLO	Todo este vocabulario, que os será muy necesario.	

La réplica de Guzmanillo nos da una nueva pista sobre el paradero de la aventura italiana de don Juan, en la que tampoco queda claro el por qué del acompañamiento de Guzmán. Se menciona así una nueva estancia

tiene la intención de ir a Salamanca a la Universidad, pero que atraído por su «inclinación picaresca» acude a la ciudad de Sevilla.

6. Véase E. Canónica-De Rochemonteix, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991, pp. 202-209.

en Sicilia, que tras las alusiones a Nápoles y Lombardía, termina por completar el elenco de referencias geográficas italianas en la comedia. La única explicación objetiva, aunque sólo se da de pasada, sería la condición de soldado al servicio del rey de España —referencias que se han mencionado antes— y el acompañamiento de Guzmanillo, quizás igualmente en calidad de soldado, como se podría deducir de otra referencia indirecta, esta vez a través de Julia, un personaje del mundo del hampa que alaba «la Italia y soldadesca valentía» de Guzmán (v. 2775). Por una parte, esto es todo en cuanto a las motivaciones que llevan hasta Italia a dos de los personajes protagonistas de esta comedia, deducido todo ello de la propia lectura del texto. El origen de ambos personajes será tratado en breve.

1.2. Los personajes de los ambientes degradados: soldados, rufianes y prostitutas

Otro de los rasgos que se asocian a la comedia picaresca, junto con el marco geográfico italiano, es la presencia de soldados y rufianes que desempeñaban su actividad en este tipo de ambientes degradados y marginales:⁷

La mirada costumbrista, tan característica en Lope, se impregna en estas comedias de un realismo cuartelario y rufianesco: soldados de fortuna, que se alistan para escapar del hambre o vivir cómodamente a costa del Rey, y que una vez en el ejército, acechan la ocasión de la ganancia fácil en el saqueo, o desertan no menos fácilmente en cuanto las cosas se ponen feas.

Aunque los únicos personajes de *El amante agradecido* que parecen haber vivido en un ambiente semejante son, como se acaba de observar, don Juan y Guzmanillo, cuyas aventuras italianas no se cuentan durante el desarrollo de la acción, sino que sólo se alude a ellas por meras referencias, también en este sentido es representativo Gerardo, caballero sevillano amigo del galán antes de su viaje a Italia, quien buscará damas a las que cortear en los lugares con peor fama de Sevilla. Digna de tal nombre es la casa en la que se encuentra Lucinda, donde «hácese poca labor / porque no se come della» (vv. 1250-1251), y a la que «indianos como picones / bobos, vienen a la red» (vv. 1260-1261). Resultan, además, significativas las dudas iniciales de Guzmán al considerar a Lucinda en Zaragoza como una «hermana pecatriz» y al identificar a dos de los personajes que merodean como sus «rufianes» (vv. 285-286). Sin embargo, una vez aclarada la condición noble de la dama desde el acto I por su tío Claridano, la materia rufianesca, celestinesca, truhanesca, tan emparentada con la picaresca en la tradición, se hace realidad en el segundo y tercer actos con la aparición en la escena de una auténtica tercera «hija de celestina», en tanto que heredera de sus formas y oficios. Decía Oleza que aquellos soldados «es más fácil

7. Véase J. Oleza, «Las comedias», p. 172.

encontrarlos en lupanares o negociando con rufianes y alcahuetas que en los cuarteles»,⁸ soldados que aquí ya están de vuelta en España y que se acercan a los burdeles por diversas razones.

1.2.1. El mundo celestinesco

En esta línea de ambientación sevillana en la que se mueven ahora los protagonistas y, sobre todo, a la que al parecer estaba acostumbrado don Juan antes de marcharse de esa ciudad, resulta muy interesante la descripción que Belisa, la vieja alcahueta, hace de sí misma:

<p>Aun catorce no tenía, mal pecado que pasó conmigo en que me vi yo, ¿quién no me amaba y servía? Era gordilla, fresquilla, aguda, amable, hechicera. En fin, pasé mi carrera con mi pretal y mi silla.</p>	1290
	1295
<p>Y quedame esta muchacha de un traidor que se me fue a las Indias.</p>	

Es inevitable no rememorar a Celestina cuando Lope nos presenta a este personaje experimentado que intenta seducir por la palabra a la doncella Lucinda, llegada allí por error.⁹ Alude asimismo a su oficio de hechicera, y además, entra en juego todo el conflicto que supone la huída de los varones a las Indias, dejando algunos hijos no reconocidos entre otras fechorías, lo que también entronca con la naturaleza de «hijos de indianos» que son el galán y la dama de esta comedia, aspecto que analizaremos después. El autoelogio de la efímera juventud y de un pasado mejor es lo que Belisa, la alcahueta, está poniendo de manifiesto ahora, lo que ilustra

8. *Ibidem*.

9. Uno de los retratos que mejor lo ilustran en el corpus manejado es el de Fenisa, sin duda la comedia de corte más celestinesco, que es retratada así por Álvaro, un sargento en Italia: «Tiene unos ojos vivos, que parece, / que como dos lancetas los aguza, / de día duerme, en viendo que anocchece / sale como murciélagos o lechuza; / no que a maitines con los frailes rece, / porque entre doce y once ronda, y cruza / los cuerpos del Real, adonde había / los cuerpos del motín del otro día. / Flacas las dos inútiles quijadas, / desgarrados los labios de la boca, / altas las negras cejas y tiznadas, / y en ellas una reverenda toca; / los pechos hasta el vientre, que hay en ellos / para cuatro corcobas de camellos. / Quien no la ve aldeando por la calle / no ha visto posta, ni serpiente ha visto / cuando la cola aciertan a pisalle, / como aquesta tercera de Calisto. / Sustenta, en fin, su envejecido talle / con almidón, sustancias, farro y pisto, / y a mi costa también parte sustenta, que como el cardo y pago la pimienta». *El galán Castrucbo*, ed. E. Cotarelo, *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, VI, RAE, Madrid, 1928, p. 32; v. también p. 54.

el ambiente de mancebía, junto con la descripción que hace de su propia casa cuando al partir Claridano, tío de Lucinda, ésta le reprocha a la vieja su derecho a entristecer. A lo que Belisa contesta:

No, a fe, porque esta tierra es amable, y del poder escapáis de aqueste viejo, y quedáis con gente noble y tratable.	1235
Aquí no os apretarán a que no habléis si queréis. No hay «aquí entréis» ni «no entréis», si es pariente o si es galán.	1240
Es casa, aunque muy honrada, libre y no con ceremonias.	1245
Vendrán aquí las Antonias, gente de gusto y que agrada, vendrá Felicia, que es bella, canta bien y habla mejor.	
Hácese poca labor porque no se come della.	1250
No hay noche que esté acostada esta muchacha a las tres; yo con mis cincuenta y tres también ando desvelada.	

Lucinda se da cuenta de que acaba de ser puesta en un burdel por su tío, lo que servirá de pretexto a Lope para desarrollar a partir de este momento todo el ambiente rufianesco y prostituario, que en la comedia está representado principalmente por tres personajes: Belisa y su hija Julia, y Guzmanillo, el criado de don Juan.

Una referencia a la obra de Rojas demuestra que el universo celestinesco estaba presente tanto en el propio Lope como en el auditorio que asistía a los corrales: la alusión que hace el pajecillo Enrique, al final de la comedia, al comparar a Guzmán, envidioso, con Sempronio, el criado por antonomasia de los referentes literarios de la época (vv. 2918-2921). Y cabe preguntarse, ¿cuál es la relación de Guzmanillo, quien se presenta desde el inicio de la comedia como un criado integrado al servicio del galán, con ese mundo degradado del hampa en el que la honra de los personajes está, desde sus apariciones, anulada? Intentaremos explicar esto al analizar, a la luz de las referencias textuales, el origen de los protagonistas. Pero antes de eso, veamos otras referencias que denotan la presencia en la comedia del ambiente prostituario, rufianesco —ahora con claras reminiscencias celestinescas—, con el objeto de ubicar genéricamente *El amante agradecido*, puesto que, como señaló Lázaro Carreter al comentar algunas de las obras picarescas de Salas Barbadillo, la presencia de lo

celestinesco «anduvo siempre merodeando por el género».¹⁰

1.2.2. La lengua de germanía

El uso a lo largo de la comedia de un sustrato de la lengua de germanía propia de los ambientes menos nobles corresponde, sobre todo, a los criados del galán y la dama protagonistas, Guzmán y Leonarda, así como a la vieja alcahueta. Dicho registro es esperable, ya que, como se ha señalado, la función que tienen en la obra es la de representar ese otro ambiente de las terceras y los rufianes. De este modo, la criada le reprocha a Guzmán que no le «pique» ni le «guinche» (v. 185), a lo que el escudero responde que ha menester mujer «que la albarde y que la cinche» (v. 188; *guinchar* vale por ‘perseguir’ en germanía, *Autoridades*); así, Julia le dirá, más adelante, que puede ir a tirar la *jabega* al ser expulsada, junto con Guzmán, de la casa de don Juan en Sevilla (la *xabega* era, literalmente, la red que se utilizaba para pescar, pero que también aludía a ‘la junta de pícaros o rufianes’ donde se reunían, como la Almadraba en Sevilla, Alonso Hernández). O los «indianos como picones» (v. 1260) que acuden a «visitar» a Belisa, y que, además del significado literal de ‘piojos’, aluden en germanía (Alonso Hernández), al ‘rufián que vive a cuenta de una o varias prostitutas a las que defiende y protege’. Éstos son sólo una muestra de ejemplos extraídos del habla utilizada en esos espacios marginales, de los entornos rufianescos y picarescos que aparecen en *El amante agradecido*.

Este registro informal se asocia en el teatro del Siglo de Oro a las situaciones más cómicas, reservadas a los graciosos y personajes menos graves, aunque ya no exclusivamente. Pero lo que me parece más interesante ahora es que ese lenguaje no sólo se habla en *El amante agradecido* en los espacios reservados a esos personajes del hampa, sino que sale de esos lugares y se escucha también en las calles de Zaragoza, o a la salida de la casa del caballero don Juan.

Dentro del contexto italianizante asociado al mundo dramático picaresco, se ha aludido también al soldado español, fanfarrón, que se pasea por este tipo de comedias y que, al parecer, se había convertido en un tipo bastante conocido en el teatro italiano, al travestismo que la técnica del disfraz permitía en la escena teatral, o a la condición novelesca de estas comedias. Aunque, como he apuntado desde el inicio, sin tener una localización en Italia, pero con múltiples alusiones indirectas, la comedia que aquí se analiza presenta también alguno de estos rasgos, como el uso de la técnica del disfraz, cuyo uso al servicio del travestismo no consideramos que tenga tanta relevancia en la consideración del subgénero picaresco. Más bien, en *El amante agradecido* servirá el disfraz —aunque no comporta un cambio de sexo— para poner de manifiesto el exigido ingenio como rasgo

10. F. Lázaro Carreter, *'Lazarillo de Tormes' en la picaresca*, Ariel, Barcelona, 1972, p. 201.

intrínseco que sí se ha señalado en la conformación de la naturaleza del pícaro:¹¹ es Guzmanillo quien propondrá a su amo vestirse de indiano para probar la honra de la dama, encerrada en la mancebía. El engaño servirá, definitivamente, para mostrar la virtud de Lucinda y permitirá el final en boda de los amantes.

1.3. La trayectoria vital del personaje: el ciclo completo y las etapas

Pero más allá de estos rasgos, algunos de ellos, a nuestro parecer, no demasiado significativos en lo que interesa para la consideración de la materia picaresca, uno de los más importantes —por su carácter diferencial frente a otros subgéneros— es la trayectoria vital del personaje estudiado. Según ha apuntado Oleza, a partir de los personajes de las comedias que se mencionaban al principio, todas sus historias pretenden mostrar la carrera vital de éstos, aunque sólo uno llegará a lo que se ha visto como el ciclo completo desde el origen humilde, el ascenso social y económico de dudoso procedimiento y la caída final, que cumple las veces de ejemplo moralizador. Es *El caballero de Illescas* la única de las obras analizadas por Oleza que cumple todos los pasos, con la vuelta a los orígenes en el pueblo manchego del truhán protagonista viajado a Nápoles. El resto de las obras estudiadas, desarrollará sólo alguna de esas fases, como el ascenso y caída en el caso de *El anzuelo de Fenisa* y *El caballero del milagro*, o sólo el ascenso de *El galán Castrucho*. Pero, además de tener en cuenta las fases de ese ascenso-enriquecimiento-caída, lo que también se revela interesante es la consideración de un final moralizante en estas obras. Algunas de ellas incluyen esa puntilla ejemplarizante y otras prescinden de ella. Esto lo explica Oleza ateniéndose, una vez más, a las diferencias cronológicas en la concepción del teatro de Lope, en el que ve una diferencia entre la etapa que él mismo ha denominado el *primer Lope*, «un Lope desenfadado, irreverente, de exaltada concepción vitalista, poco sujeto a coartadas moralizadoras [...] impregnado de un sentido dionisíaco del placer y de la conducta humana»¹² y el Lope posterior, que estará más condicionado por el sentido moral; incluso se menciona también la posibilidad de un abandono del relajo ejemplar por parte del dramaturgo debido al decreto del Consejo de Castilla de 1600, que imponía tantas restricciones censoriales a la comedias.¹³ En este sentido, *El galán Castrucho*, la comedia más temprana

11. Afirma Salillas, *apud* A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y en Europa (1599-1753)*, Gredos, Madrid, 1971, p. 12: «Al hacer un estudio serial, importa, ante todo, advertir que la picardía está ligada inseparablemente a las manifestaciones del ingenio».

12. Véase J. Oleza, «Las comedias», p. 181.

13. Hemos consultado las cartas que el Consejo de Castilla dirige al Rey en 1600, 1644 y 1648 para informarle de lo que ha decidido y consultarle acerca de la permisión o prohibición de las comedias; véase E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, estudio preliminar de J.L. Suárez García, Universidad de Granada, 1997, pp. 163-165; así como los «Reglamentos de teatros» de 1615 y 1641; cf. J.E. Varey y N.D. Shergold,

de las mencionadas (lo que no es del todo seguro según Moerly y Brereton), es la que conlleva un mayor desenfado, la declara como heredera —acaso indirectamente— de la *Lozana andaluza*, y dice de ella que «debe de ser el tipo de pieza cuyas representaciones ponían en pie de guerra a los censores de la comedia».¹⁴

1.3.1. La justificación del origen y las referencias a la ‘montaña’

En cuanto a la trayectoria de los personajes protagonistas de *El amante agradecido*, como apuntábamos, no es fácil desentrañar el ciclo vital completo hasta el momento en que nos son presentados en la comedia. Si bien ya ha quedado más o menos claro que don Juan y Guzmanillo, amo y criado, habían ido a Italia como soldados, y que es a su vuelta a España por la celebrada muerte del padre del caballero el momento en que la comedia comienza, veamos hasta dónde podemos llegar por ver los orígenes de ambos. Se sabe de don Juan por sus propias palabras que nació en Sevilla, y también es él mismo quien alude a su origen montañés:

JUAN	Ya te he dicho que es don Juan mi nombre y que es mi apellido Urbina, que aunque he nacido	940
------	--	-----

Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos, Tamesis, Londres, 1971, pp. 55 y 91: estas premáticas insisten, entre otras cosas, en la prohibición expresa de algunos bailes «ascivos» y «deshonestos» —como escaramanes o chaconas—, también de disfrazarse, así como de algunos vestidos de las mujeres, principalmente. En la ordenanza de 1644 (v. Cotarelo y Mori, *Bibliografía*, p. 164) se insta, además, a que las comedias sean ejemplares y que se haga «sin mezcla de amores; que para conseguirlo se prohibiesen casi todas las que hasta entonces se habían representado, especialmente los libros de Lope de Vega, que tanto daño habían hecho en las costumbres», mientras que la de 1648 defiende abiertamente la continuación de la representación de las comedias con afirmaciones como que «la comedia es espejo de la vida humana», *ibidem*, p. 167. Para lo que nos interesa, entre lo consultado en la *Bibliografía de las controversias acerca de la licitud del teatro*, hallamos las afirmaciones de fray Gaspar de Villarroel: «No puede ponerse regla general para cuando llegara en las comedias el peligro a hacer pecado porque ni son las fuerzas iguales ni unas las condiciones [...] y habrá muchas que corriendo el velo a aquellos reyes fantásticos reconozcan unos pícaros, éstas y aquéllos podrán ver las comedias sin pecado», *ibidem*, p. 601; o un fragmento de la segunda parte del *Guzmán de Sayavedra* en el que, defendiendo la comedia, se dice: «¿Qué cosa más de reír que ver a un mozo verde y loco, desollado de una ramera, lamentarse que le han chupado su hacienda y salud? Y ¿qué cosa más digna de risa que ver otro tonto enamorado llorar la ausencia de su dama, y a la dama llorar de celos de su amante, los enredos de una alcáhueta, los del rufián, un siervo malicioso lleno de temor y miedo que le han de apalear por alguna bellaquería que hizo [...] y aunque las mujeres trágicas, mas las de la comedia, si algunas hay, son de gusto y pasatiempo, porque son de personas que sobran en el mundo, como es una vieja cizañera, un viejo avaro, un rufián, un bandolero, un traidor o una alcáhueta?», *ibidem*, p. 440. Como se señalará, en efecto, los tipos a los que se alude en el Guzmán apócrifo son «las mismas gentecillas que pueblan la novela picaresca» a las que alude F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1970, p. 107.

14. Véase J. Oleza, «Las comedias», p. 181.

en Sevilla, y allí están
algunos deudos que tengo,
soy montañés, y montaña
de firmeza, a quien no daña
la fortuna con que vengo.

945

La referencia a la montaña se entiende si se pone el fragmento en relación con las pruebas de limpieza de sangre que eran habituales en la España de la época. En dicho contexto, la procedencia montañesa equivalía a ser asturiano, leonés, vizcaíno, o de las regiones limítrofes, una zona que presumía de no haber sido conquistada por los árabes, y suponía la exención de antepasados familiares judíos o moros, lo que certificaba la limpieza de sangre por vía directa. De este modo, se comprende que don Juan, ante la pregunta de Lucinda, diga que ha nacido en Sevilla, pero que aluda a su origen montañés. De igual modo hará la alcahueta cuando se retrate en el acto II y diga que es natural de Astorga, lo que, a buen seguro, provocaría la risa del auditorio, que ya conocía la deshonra de su oficio.¹⁵ El origen de la dama Lucinda queda claro después de que hable por ella su tío Claridano; pero no deja de ser curiosa la identificación —quizás en clave de humor— en el inicio de la comedia, cuando dice que ella y su criada son cortesanas, lo que bien podía tener un sentido ambiguo en la época; además, a continuación, Guzmán hará un chiste referente a los remiendos que se hacían las mujeres que habían dejado de ser doncellas, que se enmendaban los virgos, y pone a la dama como centro de sus gracias. Al margen de estos detalles que parecen responder a una funcionalidad cómica dentro de la alternancia de las escenas de la Comedia nueva, quedan demostrados, por tanto, los orígenes de los amantes. Además, ambos son hijos de indios: en el caso de la dama, su padre vive en Lima y le ha dejado una dote de cien mil ducados, mientras que de don Juan se dice «hijo soy de un padre indiano» (v. 201), además de resultar significativo el parlamento:

JUAN

¡Gran favor!

Este talle no es de aquellos
que de lindos pasan plaza.
Hízome Dios a esta traza,
negro de ojos y cabellos.

175

LUCINDA

No sois negro, sois moreno.

15. En esa línea, es curioso el sobrenombre de *La pícara montañesa* que se le dio a La pícara Justina, seguramente por el título del Libro Primero; cf. M. Bataillon, *Pícaros y pícaras. La pícara Justina*, Taurus, Madrid, 1969, pp. 228-229 y n. 17, quien igualmente ha señalado, *ibidem*, p. 236, el episodio de la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, en que el protagonista se identifica de la siguiente manera: «Yo soy montañés de junto a Santander, del valle de Cayón, aunque nací en el Andalucía; llámome Marcos de Obregón; no tengo oficio, porque en España los hidalgos no lo aprenden, que más quieren padecer necesidades o servir que ser oficiales», ed. M.S. Carrasco Urquiza, Castalia, Madrid, 1972.

JUAN	Es más llano que la palma pero soy negro con alma, y para esclavo muy bueno.	180
LUCINDA	¿De dónde sois?	
JUAN	¿No se ve? Soy, señora, sevillano.	

¿Cabe, por tanto, creer a don Juan y considerar su origen indiano, o más bien al contrario, es una treta del caballero para atraer la atención de la dama por la riqueza que se suponía en tales hijos? De nuevo es dudosa la actitud de don Juan, quien, al ser preguntado si ha heredado algo de la muerte de su padre, responde negativamente, pero nos enteraremos más tarde de los cuatro mil ducados de renta que le ha dejado (v. 1032). En ese mismo lugar se vuelve a hacer referencia al origen de don Juan, de quien ahora se afirma que no ha nacido en Sevilla (v. 1029), lo que acaba por terminar de desconcertarnos y no saber realmente si tales referencias contradictorias obedecen a meras incoherencias por parte de Lope o si, más bien, se está aludiendo al origen incierto del protagonista.

En cuanto al origen del personaje que ahora más interesa a nuestro estudio, Guzmanillo, sabemos de él no sólo que es durante el desarrollo de la acción dramática el criado de un supuesto caballero sevillano, sino que, además, se nos revelarán, esta vez de modo claro, sus orígenes deshonrosos que lo relacionan con el ambiente prostibulario encabezado por Belisa cuando la primera vez que los dos se encuentran en la comedia ambos aluden a un pasado común:¹⁶

GUZMANILLO	¿Rigor tanto con hijo de tu compadre?	2120
	¡Jesús! Olvidada estás de aquellas tres niñerías.	
BELISA	Como eso llevan los días, como eso dejan atrás.	

Igualmente lo denota la confianza que muestra el tratamiento de la tercera con el «hijo de su compadre», al que pide que vuelva más tarde para que le explique los asuntos que se traen entre manos Juan y Lucinda, o a quien se refiere en una ocasión —que recuerda mucho de nuevo a Celestina e incluso a Guzmán de Alfarache— con la afectuosa expresión: «Confiésote Guzmanico...» (v. 2133).

16. A este respecto, es ilustrativo lo que recuerda M. Bataillon, *Pícaros*, p. 221: «En la picaresca, en su edad de oro, el tema de la familia del héroe es un tema casi obligado, siendo una constante el de la infamia de los padres del pícaro, admitida o insinuada por el propio héroe desde el comienzo mismo de su autobiografía. Este tema sólo estaba esbozado en *La Celestina*, donde Pármeno, el criado pervertido por la vieja alcahuetla, es hijo de una bruja que Celestina había conocido íntimamente».

1.4. Las referencias directas al ‘pícaro’ y al ‘picaño’

De todo el texto se desprende una actitud de complicidad entre los personajes que provienen del mundo del hampa y Guzmán, de quien, además, existen varias referencias explícitas que lo asocian directamente al mundo picaresco.¹⁷ En una de ellas se elogia la picardía, en el momento en que Julia y Belisa se pelean por ver quién de las dos gozará los deseos del criado Guzmanillo:

En otro momento se produce un enfrentamiento verbal entre el pajecillo Enrique, quien había delatado a Guzmán por estar en su aposento con Julia (vv. 2912-2917):

GUZMANILLO	Así la salud tengas, soplón, bellaco.	
ENRIQUE	¡Ah, <i>pícaro</i> , bergante, vaya con la pescada a la madera!	2940

Y por último, cuando se encuentran por primera vez Belisa y Guzmanillo en casa de la tercera, la alcahueta alude también a él como pícaro:

BELISA	Mala pedrada te den, picaro, infame, baldío. ¿Tú amores a mí?	
GUZMANILLO	Pues ¿qué? ¡eres santa, eres matrona, siciliana o amazona? ¿Tienes pechos? ¿A ver?	2115
BELISA	¿Qué? Por el siglo de la madre que me parió, si levanto el báculo...	

Además de imaginarnos el desenfado de la escena sobre las tablas, hay que apuntar ahora, en defensa del Guzmán pícaro, que son las únicas

17. Se señalan varios lugares donde el uso de algunos calificativos es significativo para la caracterización que del personaje en cuestión se desprende del contexto general de la obra, aunque conscientes de las críticas hechas a estas marcas para delimitar el género picaresco, como indica F. Lázaro Carreter, 'Lazarillo de Tormes', p. 217.

tres ocasiones en toda la comedia en que se utiliza el adjetivo, o en su defecto, alguna de las palabras que de él se derivan.¹⁸ Siempre es utilizado por uno de los personajes que asociamos al mundo del hampa, los mismos que, algunas veces, utilizarán el lenguaje de germanía para expresarse. Guzmanillo no se defiende de ello, es más, la actitud que mantiene desde el inicio, con la que anima a don Juan a volver a Sevilla para heredar la renta de su padre, y su comportamiento descarado y ridículo con las criadas que acecha o con el resto de caballeros y criados con los que trata a lo largo de la obra, así como la jerga de la germanía que utiliza para expresarse, el ingenio intríseco a todo pícaro, su discurso a favor de las mujeres mayores (vv. 2142-2180 y cf. con Oleza, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», p. 177) y su continuo interés por el dinero, llevan a pensar que en su personaje Lope estaba plasmando algunos de los rasgos que se han asociaban a la literatura picaresca. Pero no sólo eso, algunos otros datos también inducen a ello, como el cambio en Guzmanillo que nota el personaje don Luis a su regreso de Italia («Vienes de Italia tan hombre!», v. 1460), al que el criado responde en un italiano ramplón (*Ho barbato, adeso, adeso*, v. 1461); o lo que se deduce de la pregunta de Floriseo, amigo sevillano de don Juan, en el regreso: «¿Vino con vos aquel *desvergonzado* / de Guzmanillo?» (vv. 1745-1746). Además, parece que un análisis detenido muestra también que todos los personajes del ambiente al que pertenece don Juan le llaman Guzmán, mientras que las únicas veces que se dice Guzmanillo o Guzmanico es en boca de personajes del mundo del hampa como Belisa (v. 2133) o Carpio, escudero, del que se podría suponer un origen humilde (v. 1437); o de Floriseo, amigo de don Juan, pero que, como hemos visto, lo

18. No valoraremos su etimología, pero sí la relación que se ha establecido entre esta palabra y el término ‘picaño’: según Menéndez Pidal, ambos provienen de picar, que en germanía tenía diversos significados, v. M.I. Chamorro, *Tesoro de villanos. Lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*, Herder, Barcelona, 2002, pp. 655-657. Es significativa la recurrencia de ambas palabras para referirse a los protagonistas en las comedias que se han dado en llamar picarescas, como en los ejemplos: «TEODORA: Qué, ¿aúnquieres que le nombre? / Es un picaño, un feo, / un público rufián que te ha traído / a Italia, con deseo / de comerse las carnes y el vestido, / que apenas tienes prenda / que no la coma juegue empeñe o venda», *El galán Castrucho*, p. 34; v. también pp. 44 y 65; «ÁLVARO: Guarde, pícarón. CASTRUCHO: ¡Ay! ¡Ay!/ ÁLVARO: ¿De sólo mirar la espada lloras y tiemblas?», *El galán Castrucho*, p. 59; «ÁLVARO: Pero, señor Capitán, / advierta que es un picaño / que se alistó con engaño», *El caballero de Illescas*, ed. E. Cotarelo, *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, IV, RAE, Madrid, 1917, p. 118; «OTAVIA: Todo junto: / manto y saya he de quitalle, / para que el picaño entienda / que tengo yo quien le ofenda», *El caballero del milagro*, ed. E. Cotarelo, *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, IV, RAE, Madrid, 1917, p. 162, v. también p. 182; «TRISTÁN: Notable gatazo ha sido. / Todos tenemos anzuelo. ¡Hola, pícara, gallarda, quédate adiós!», *El anzuelo de Fenisa*, ed. F. Sainz, *Obras escogidas, I. Teatro*, I, Aguilar, Madrid, 1990, pp. 886-924, p. 921, v. también p. 897; e incluso para referirse al criado del protagonista: «FILIBERTO: ¿No es éste aquel picaño españoolejo / que me dijo que el viejo era alcahuete?», *El caballero del milagro*, p. 175. La presencia de ambos términos es recurrente en las comedias llamadas picarescas y, como hemos visto, en *El amante agradecido*.

usa con una adjetivación que sitúa ya al criado en ese mundo ajeno a los hidalgos (v. 1745).¹⁹ Esa diferenciación puede marcar también la separación entre los dos ambientes que ha frecuentado el Guzmanillo procedente del mundo del hampa y del prostíbulo, y el Guzmán criado de un caballero, que aspira, como le concederá el final de la comedia, a una mujer y una pequeña fortuna, lo que, conocido el origen de este personaje, nos induce a pensar en el cambio que la Fortuna ha obrado sobre él, y a observar a Guzmanillo como posible ejemplo de un relativo ascenso social.

1.5. Cronología de las comedias picarescas

Una vez conocido el funcionamiento interno de la comedia, el modo de comportamiento de sus personajes, sus orígenes y la motivación de sus actitudes, la ambientación urbana y —en ocasiones— prostibularia, sus rasgos italienizantes, o las referencias del habla de los personajes al mundo del hampa, procede estudiar ahora los factores externos que pueden motivar la consideración de una materia picaresca. Se ha fechado la producción de la comedia picaresca en Lope entre la última década del siglo XVI y la primera del XVII, más concretamente:²⁰

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 la cabeza de 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 rufo 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 pícara— con *El caballero de Illescas*.²¹

Por su parte, la datación de *El amante agradecido* puede llevarse a cabo

19. En el *Guzmán*, se ha señalado que la «segunda entrega (1604) de la novela evita cuidadosamente tal designación [pícaro]; con todo, en el Alfarache fullero, estafador, mercader fraudulento, marido ‘silencioso’, perviven muchos de los rasgos más propiamente apicardados del mozo Guzmanillo (la astucia, la infamia, la disponibilidad, etc.)», F. Rico, *La novela picaresca*, p. 105. En *El amante agradecido* se hallan marcas similares a ésta, como la que acabamos de señalar referente a las maneras de llamarlo.

20. Véase J. Oleza, «Las comedias», p. 187.

21. Es interesante la referencia del Guzmán señalada por Gonzalo Sobejano, «Lope de Vega ante la picaresca», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. G. Bellini, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 987-995, en que el nuevo amo de Guzmán de Alfarache, al entrar éste a trabajar como pinche de cocina, le pregunta: «Bien, ¿qué dice agora poca ropa? ¿A qué bueno por acá el caballero de Illescas?» (ed. J.M. Micó, Cátedra, Madrid, 1997, p. 300); al parecer, era una expresión popular para designar al que, teniendo un linaje humilde, aspiraba a los honores nobiliarios.

por diferentes procedimientos. Publicada en Madrid en 1618 en la *Décima parte*, su redacción hay que remontarla a los primeros años del siglo XVII: ya aparece en la lista de *El peregrino* de 1604, aprobada en 1603, bajo el título de *El galán agradecido*. Moerly y Bruerton, teniendo en cuenta los procedimientos métricos, la han fechado hacia 1602. Además, hay que tener en consideración algunos datos internos de la obra: por una parte, en la comedia se hace una detallada descripción del túmulo con que Sevilla honró la muerte de Felipe II, muerto en septiembre de 1598, y se menciona también que la Corte se sitúa en esos momentos en Valladolid, cuyo traslado tuvo lugar entre 1601 y 1606. Además, como datos externos, no hay que dejar de lado la estancia sevillana de Lope entre 1602 y 1604, relevante tanto por la descripción del túmulo y la ambientación urbana, como por las relaciones que Lope mantuvo en la capital andaluza. Según todos estos datos, *El amante agradecido* tuvo que haber sido escrita en algún momento entre los años 1601, primer año del traslado de la Corte a Valladolid, y 1603, fecha de datación de la lista de *El peregrino*. Dicha datación coincide, además, con la fecha de 1602 propuesta por Cotarelo, y por Morley y Bruerton.

Y puestos ya a rebuscar entre las fechas, quizás no resulte gratuito poner de relieve, como decíamos, las relaciones que mantuvo Lope en Sevilla, aunque sin referirse ahora a las de carácter sentimental. Por aquellos mismos años en que Lope viajaba a Sevilla movido por el deseo en que ardía por los amores de Micaela Luján —dicho sea de paso, transfigurada en sus comedias bajo el pseudónimo de Lucinda (nombre de la dama del *Amante*) como ha reconocido la crítica— el dramaturgo también frecuenta a Mateo Alemán, quien, a finales de 1601 había regresado a Sevilla. La relación entre ambos escritores de éxito sobradamente reconocido en aquellos años debió de ser estrecha, tal y como se deduce del hecho de que Alemán figure como testigo de la solvencia de Lope en un documento en que el dramaturgo se presenta como fiador de su amante, Micaela de Luján, tras la muerte de su marido en Indias. La publicación de la primera parte de *Guzmán de Alfarache*, aunque Alemán ya la tenía preparada a finales de 1597, tiene lugar en 1599. Desde ese momento las ediciones se multiplican y en 1600, cuando se edita una nueva edición corregida y autorizada por Alemán, «las aventuras de Guzmanillo podían leerse ya en media Europa y en el Nuevo Mundo» (Micó 1997: 20). En 1602 se publica la *Segunda parte de la vida del pícaro*, la versión apócrifa de Luján de Sayavedra, que Alemán se preocupó de desmentir, un año después de haber salido de la cárcel, en su *Segunda Parte del Guzmán*, impresa en Lisboa en los últimos meses de 1604. Al principio de este año, Alemán publicó en Madrid la vida de *San Antonio de Padua*, que fue saludada, entre otros, por Lope de Vega,²² aunque nada hubiera dicho, al parecer, de la vida del *Pícaro*.²³

22. Véase J.M. Micó, «Introducción», ed. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Cátedra, Madrid, pp. 15-24 y 64-72.

23. Véase nota 40.

1.5.1. Lope de Vega y Mateo Alemán en Sevilla

No deja de ser significativo que en aquellos años de finales de 1601 a finales de 1604, desde el regreso de Mateo Alemán a Sevilla y su nueva marcha a Lisboa —en cuyo transcurso había estado en la cárcel de Sevilla, de la que sale en marzo de 1603—, Lope se haya relacionado con el autor del *Guzmán* e, incluso, casi con toda seguridad Lope escribiera, en algún momento de 1602, *El amante agradecido*. El mismo año de 1602, en que sale publicada en Valencia la segunda parte, apócrifa, del *Guzmán* de Mateo Alemán. Significativo es igualmente que Lope decidiera construir un personaje cuyos ínfimos orígenes, como ha quedado demostrado, se hallan en el ambiente del burdel —hijo de una prostituta—, que domina el registro de la germanía y muestra su continuo interés por el dinero, pero que viaja a Italia aferrado a su oficio de escudero de un señor —del que no queda demasiado claro su origen a pesar de declararse montañés—, y consigue finalmente una modesta renta para casarse con una mujer que procede de su mismo medio social. Resulta significativo también, que este personaje se llame Guzmán, e incluso Guzmanillo o Guzmanico,²⁴ y que Lope construya su comedia con un tono de tan claros tintes picarescos y marcas relacionadas con el mundo del hampa, si bien puede entenderse también que Lope diera vida a un personaje con esas reminiscencias picarescas y que lo llamara Guzmán en un momento en que la historia de Alfarache era ya conocida por todos.

Probablemente sin la pretensión de establecer un paralelismo entre ambos personajes, ni tampoco de componer lo que se ha dado en llamar una comedia picaresca, Lope dota a su criado de un aura picaresca, que ha sido reconocida por todos los editores modernos del texto.²⁵ Por otra parte, el uso en Lope del nombre de Guzmán para llamar a uno de sus personajes no es demasiado frecuente en su teatro: aparece como personaje de las *dramatis personae* sólo en seis ocasiones, de las cuales, cuatro son personajes graciosos, lacayos o criados, una es un noble y otra un soldado.²⁶ Además, hay que tener en cuenta que el uso de este sustantivo como nombre común hacía referencia al «noble que servía en la Armada real y en el Ejército de España con plaza de soldado, pero con distinción», como se usa figuradamente en una ocasión en *El amante agradecido* (v. 288), y también, que se había convertido en uno de los apellidos más codiciados

24. En *Guzmán de Alfarache* se dice: «¡Ay, Guzmanico, hijo de mi alma! Gran mal, gran desventura, amarga fui yo, desdichada la hora en que nací, en triste sino me parió mi madre», ed. J.M. Micó, p. 306.

25. E. Cotarelo dice que «el asunto es de inventiva del poeta y medio picaresco y medio cortesano, que hace tan agradables estas obras de la juventud de Lope», «Prólogo», *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, III, RAE, Madrid, 1917, p. xiii, mientras J. Gómez y P. Cuenca en «Introducción», *Obras completas. Lope de Vega. Comedias*, VIII, Turner, Madrid, 194, p. ix, hablan de que «Lope recrea la vida nocturna y picaresca de la capital andaluza».

26. Véase S.G. Morley y R.W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, I, Castalia, Madrid, 196, pp. 111-112.

por aquellos que pretendían aparentar un origen ilustre, puesto que su genealogía entraña con una de las familias hidalgas de España.

Todas las comedias en que aparece un personaje llamado Guzmán están escritas en la primera mitad del siglo xvii, siendo el de *El amante agraciado* el primero que inaugura la serie de los que actúan como criados graciosos.²⁷ Antes de éste sólo existen algunas referencias a personajes nobles o soldados, pero sin que el personaje tome vida en el texto. Uno de los primeros ejemplos es el de *El galán Castrucho*, escrita antes de 1600 según Moerly y Bruerton,²⁸ caso en que el personaje es un soldado.

Una vez señaladas todas las fechas convenidas y las relaciones externas que se pueden establecer a la luz de la publicación del éxito del *Guzmán*, la estancia de Lope en Sevilla y la fecha de redacción de *El amante agraciado*, se hace necesario volver al texto, a la consideración de la materia picaresca en sí misma y ver finalmente sus implicaciones genéricas en la dramaturgia del Siglo de Oro.

2. LA CRÍTICA DEFINE EL GÉNERO. EL ‘ASUNTO MEDIO PICARESCO’ DEL AMANTE

Como se apuntaba, los editores de *El amante agraciado* han señalado la vida picaresca que se recrea en esta comedia, pero hay que preguntarse a qué se refieren exactamente estos estudiosos al destacar ese rasgo de la obra. De la sistematización que del subgénero dramático ha hecho J. Oleza, se pueden deducir algunas de las características conformadoras de dicho género, pero también puede resultar interesante acudir a lo esencial de la picaresca en sus manifestaciones más originales, como es la novela de la primera mitad del siglo xvii. Al parecer, la crítica se ha puesto más o menos de acuerdo al aceptar como cima y prototipo del género el *Guzmán de Alfarache*, aunque matizando la importancia que tiene el *Lazarillo* como precursor del género, cincuenta años antes, y la consideración de la *Vida y hechos de Estebanillo González* como última obra. La plenitud del género abarcaría, pues, la primera mitad del siglo xvii, desde el año de la primera parte del *Guzmán* en 1599 hasta 1646, año de la publicación del *Estebanillo*. Según esta teoría, quedan en los márgenes, por tanto, todas aquellas obras que no se ajustan a los cánones del género, principalmente, porque se han visto en ellas elementos accesorios que bien se pueden identificar con el tipo de novela que Mateo Alemán universalizó, pero cuya naturaleza picaresca no puede ampliarse a todo el relato en que se insertan.²⁹ De este modo, obras como *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo o,

27. Existen otros en las comedias que son sólo aludidos pero que también actúan como lacayos, como el de *Las mudanzas de fortuna* (ca. 1597-1608) y el de *Los esclavos libres* en 1600. El resto de personajes que responden a este nombre, curiosamente datados todos ellos también en ese primer cuarto de siglo, desempeñan papeles de nobles o de soldados.

28. Véase p. 58.

29. Véase F. Rico, *La novela picaresca*, pp. 130-131.

menos conocida, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632), *Las aventuras del bachiller Trapaza* (1637), *La garduña de Sevilla* (1642) han sido excluidas en ocasiones del canon establecido.³⁰ Todo ello por haber reducido a uno de los episodios el esquema narrativo que se le exige a la novela picaresca, o bien por no haber utilizado, o haberlo hecho de manera errónea, el sugestivo molde autobiográfico, que «obligaba a establecer un nexo entre el pícaro actor y el pícaro autor», que es lo que alzó al *Lazarillo* y al *Guzmán* a la categoría de clásicos.³¹ Estaríamos, por lo tanto, ante varias obras que han hecho de la materia picaresca una de sus principales fuentes de inspiración, pero en las que se mezclan diferentes procedimientos narrativos e incluso temáticas diversas.

Ya desde algunos de los títulos se aprecia la intrusión que la materia celestinesca hace en el género picaresco en la segunda década del siglo, lo que tendrá también algo que ver en la aparición de personajes femeninos que protagonicen la trama narrativa. En esa línea interpretativa, una de las explicaciones más certeras insiste en observar la estructura del corpus delimitado por la crítica, los lectores a través de los tiempos, las decisiones editoriales, etc., y, de ese modo, deducir unos rasgos que —si bien nacen con el *Lazarillo* y se consolidan con la reacción del *Guzmán*— reconoce en muchas otras manifestaciones literarias que tomando esos rasgos y adaptándolos a sus planes narrativos han hecho posible hablar del género literario de la picaresca.³²

Este punto de vista [el de la observación frente a la inducción] hace reconocer enseguida que determinados rasgos del contenido y de la construcción, existentes en diversas obras, fueron sentidos en otras como iterables o transformables. Y ello permite un deslinde, relativamente fácil, entre dos niveles distintos en el ámbito de la picaresca —quizá, de cualquier género—; aquel en que surgen determinados rasgos, y un segundo, en que se advierte la fecundidad de aquellos rasgos, y son deliberadamente repetidos, anulados, modificados o combinados de otro modo. La primera fase, de tensión constituyente, cesa cuando termina la aparición de motivos o artificios formales repetibles.

Coincidiendo en el papel precursor del *Lazarillo* y la cima que constituye el *Guzmán* (y además *El Buscón*), Alexander Parker explicó el género picaresco como una continuación, en forma —si cabe— vulgar, de las críticas que el movimiento reformista encabezado por Erasmo había lanzado a la literatura de naturaleza idealista. Así, frente a los pastores enamorados de

30. Cf. una de las reconsideraciones del canon, F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, pp. 48 y ss., en el que se reivindica *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo, y *Teresa de Manzanares*, de Castillo Solórzano, como herederas de la ficción autobiográfica en primera persona —aunque sólo en parte— y por tanto merecedoras de un lugar central en la consideración del género.

31. Véase F. Rico, *La novela picaresca*, p. 134.

32. Véase F. Lázaro Carreter, 'Lazarillo de Tormes', p. 199.

la literatura anterior o los ciclos de *Amadises*, *Palmerines* y tantos otros caballeros engalanados, surge una nueva literatura que se acerca a las miserias del hombre cotidiano y que, mediante la moralización, cuyo punto culminante supone el *Guzmán*, le propone al lector unos modelos de redención. Asimismo, se justifica el uso de los moldes que se han dado en llamar realistas porque son los únicos que pueden asumir el tratamiento de estos personajes. En su estructura, la comicidad, a pesar de no ser el fin en sí mismo, se hace necesaria porque se había venido asociando a esos personajes bajos desde la antigüedad.³³ El crítico diferencia, además, entre una pícarosca seria y otra de carácter más cómico, y destaca el rasgo común a todas ellas de la existencia en las obras de la delincuencia, que puede hallarse o bien en el personaje o bien en el ambiente. Además de poner de relieve la función ejemplar de esta literatura, llama también la atención sobre el ingenio que se le exige al pícaro.³⁴

Marcel Bataillon, sin embargo, ha focalizado el panorama de la novela pícarosca sobre los problemas de la honra, que ya habían tomado preponderancia en los estudios de Américo Castro, y aunque su explicación es heredera de dichas teorías, prefiere dejar de lado a los autores y reanimar las investigaciones a través del análisis de la «pureza e impureza de los personajes» de las obras.³⁵ Como ya ha quedado claro, uno de los rasgos fundamentales de la pícarosca es el origen ínfimo de sus personajes, que suelen explicar su ascendencia en el inicio de la narración. A través de estas explicaciones se pone énfasis en la relación estrecha que existe entre la literatura pícarosca y la necesidad de una justificación de la honra externa, que demuestra la decencia del individuo y le otorga una exclusiva distinción dentro de la sociedad, antes de la contemplación de esas novelas como meros exponentes de un costumbrismo de los ambientes más degradados. De este modo se explicaría la ignominia del pícaro, que pretende en muchos casos probar la ascendencia genealógica de su pureza; además, en dicho contexto hay que situar las frecuentes denuncias al poder del dinero.³⁶ Es significativo que, de igual modo que Rico había hablado de «narraciones con pícaro»,³⁷ Bataillon se había referido a la «novela cortesana» de materia pícarosca.³⁸

Fernando Cabo revisa de nuevo el concepto de pícarosca, esta vez bajo el soporte que le confiere la teoría de los géneros literarios, diferenciando así entre el género autorial, el género de la recepción y el género crítico. Concebido el estudio sobre dichas teorías, que aplican todo un sistema de nomenclaturas tomadas de la lingüística, se reivindica la ampliación del

33. Véase A. Parker, *Los pícaros*, pp. 7-66.

34. *Ibidem*, p. 12; véase también arriba nota 11.

35. Véase M. Bataillon, *Pícaros*, pp. 218 y n. 7, y 241.

36. *Ibidem*, p. 207.

37. Véase F. Rico, *La novela pícarosca*, p. 132.

38. Véase Bataillon, *Pícaros*, p. 210. Bajo este título agrupa a *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo, y *La niña de los embustes y Aventuras del bachiller Trapaza*, de Castillo Solórzano.

corpus que la crítica anterior había delimitado tomando los ejemplos de *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo y *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, de Castillo Solórzano, como paradigmas de un uso más laxo del modelo autobiográfico marcado por el *Lazarillo* y el *Guzmán*.³⁹

El propio encuentro de los conceptos de *género* y *picaresca*, que nos hemos habituado a ver unidos, es el resultado de un cierto momento del desarrollo de un determinado metadiscurso. Los géneros críticos no tienen que ver tanto con el hallazgo de un objeto preexistente, como con la reelaboración y la construcción de una forma de conocimiento. Y tampoco pueden entenderse de una manera aislada ni como descripción de una cierta realidad, sino desde su lugar en el complejo ámbito comunicativo de lo literario.

Aunque, como se aprecia en el recorrido histórico por las líneas investigadoras abiertas por la crítica, los puntos de vista varían sustancialmente de unos a otros en las soluciones ofrecidas para explicar la novela picaresca, es cierto que se pueden hallar los siguientes rasgos esenciales, que pueden ofrecer algunas claves para comprender mejor el fenómeno que supuso la picaresca. En lo que al corpus se refiere, todos coinciden en considerar al *Lazarillo* como precursor y al *Guzmán* como cima del género, además de considerar *La vida y hechos de Estebanillo González* como broche final del mismo. En cuanto a los rasgos genéricos, parece que el personaje que cuenta sus propias hazañas vitales ha de tener un origen ignominioso, de donde podría explicarse la existencia en todas estas obras de una buena dosis de delincuencia —por el ambiente en el que se mueve—, y su preocupación por los problemas de la honra; la ejemplaridad también cobraría importancia, tal y como se pone de manifiesto en la obra cumbre que es *Guzmán de Alfarache*; la naturaleza ingeniosa y sagaz del protagonista, que va aplicando a lo largo de su azarosa vida; el interés por el dinero, del que al mismo tiempo se critica su poder; la comicidad de los personajes; y quizás, también, el ambiente urbano; y todo ello, engarzado, técnicamente, mediante un procedimiento narrativo que permite unir al protagonista y al narrador de la historia, mediante el uso de la autobiografía, que da lugar al relato de una sucesión coherente de episodios sucesivos. Además, resulta interesante la diferenciación que en varias ocasiones se ha hecho, sobre un grupo canónico de obras que constituirían la picaresca propiamente dicha, y otro en que se detecta una materia picaresca, las llamadas «narraciones con pícaro» o «novelas cortesanas de materia picaresca», por cuanto denota haber detectado algunos rasgos diferenciales a lo largo del género.

Asimismo, al analizar la relación de Lope con la literatura picaresca, se ha explicado la ausencia en su producción de una novela de este género, que estaba obteniendo tanta repercusión en los años centrales de su escritura, por su «aversión a la sátira», y también por estar desarrollando ya un género popular como era la comedia, cuando sus intereses se encaminaban

39. Véase Cabo Aseguinolaza, *El concepto*, p. 309. Véase también, arriba, n. 30.

más bien hacia el triunfo en las materias más nobles: «lírica, épica nacional, caballeresca y mitológica; narrativa bizantina y pastoril; historia».⁴⁰

3. EL CONFLICTO CRÍTICO DE LA FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA EN EL TEXTO TEATRAL: COMEDIAS PICARESCAS Y «COMEDIAS CON PÍCAROS»

Si para hablar de novela píquera uno de los rasgos conformadores es la existencia de un personaje protagonista de baja estofa que exponga sus peripecias vitales manteniendo una continua actitud de complicidad con el narrador, un guiño constante, logrado a través de la autobiografía ficticia, al teatro deberemos exigirle algo más. Puesto que la propia estructura teatral desecha de antemano la posibilidad de tal artimaña narrativa basada en la identificación de narrador y protagonista, que, junto con el tratamiento serio de seres degradados, dio origen al nacimiento de la novela moderna, no es fácil llegar a determinar cuáles son los rasgos que hay que buscar en una comedia píquera para considerarla como representante del subgénero.⁴¹

Si bien se ha llamado la atención sobre diversos rasgos que hemos comentado al inicio, los que hallamos esenciales después de analizar el corpus de comedias señalado serían la existencia de un personaje protagonista que pretende ascender socialmente mediante diferentes tretas y engaños, normalmente vinculadas a una o varias historias amorosas que, en ocasiones, son el medio de su ascenso (véase *El anzuelo de Fenisa*, *El rufián Castrucho* y *El caballero del milagro*). Además, dicha trama suele estar vinculada, aunque no siempre, al mundo degradado de los prostíbulos, herencia directa de *La Celestina*, obra a cuyos personajes y descripciones hay diferentes referencias en estas comedias.⁴² Además, el protagonista conseguirá sus fines siempre a

40. Véase G. Sobejano, «Lope de Vega», donde el crítico, en un trabajo en que se llama la atención acerca del «silencio [en Lope] sobre el *Guzmán de Alfarache*, obra de su amigo Mateo Alemán», recorre la producción del dramaturgo para analizar su uso de la píquera, pero sólo le resultan de interés algunas referencias a los mendigos del *Isidro*, que luego volverán a aparecer en la comedia *San Isidro, labrador de Madrid* (1604-1606), así como a las comedias *El gran duque de Moscovia* (1606?) y las mencionadas aquí *El caballero del milagro*, *El caballero de Illescas*, y *El galán Castrucho*, *ibidem*, p. 988.

41. Ya se había hablado de algunos ejemplos de píquera en el teatro, como el Pedro de Urdeñas de Cervantes o el Caramanchel en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso. A partir del *Guzmán*, algunos rasgos que ya se venían ofreciendo en esos personajes, quedan matizados y se acaba de definir el personaje literario del pícaro. Ejemplos de esto son que el tipo puede haber pasado incluso por la universidad, o su conversión final, «lo que nunca se hubiera asociado tan regularmente con el pícaro de carne y hueso, de no haberla alzado Guzmán a la categoría de modelo», como apunta F. Rico, *La novela píquera*, p. 106.

42. Las comedias que más destacan en este sentido son *El rufián Castrucho*, donde se hace un retrato muy ilustrativo de sus personajes bajos y el ambiente en que se mueven, como en pp. 32-35 y 39, y *El anzuelo de Fenisa*, en la que la protagonista llega a afirmar: «FENISA: Desde el primero que amé, / y que a olvidar me enseñó, / tan diestra en no amar quedé, / que de uno que me burló, / en los demás me vengué», p. 88; véase también p. 87. En *El amante agradecido*, ya se ha señalado la función de personajes como Belisa, Julia y el propio Guzmán.

través de su gran ingenio, y gracias a la capacidad que tiene de desarrollarlo en las situaciones más comprometidas.⁴³ Igualmente, el protagonista —e incluso sus criados, cuando los tiene— pueden ser aludidos como *pícaros* (o su variante *picaños*), lo que revela ya una intención de Lope de presentarlos al público con los matices que suponen tales calificativos.⁴⁴ Además, estos personajes que pretenden enriquecerse a través de su astucia, suelen engañar también respecto a su origen, normalmente pretendiendo un falsa hidalguía, lo que consiguen por desarrollarse estas comedias en el extranjero y resultar difícil —por lejana— su verificación.⁴⁵ Finalmente, el otro rasgo que hallamos es la ambientación en ciudades italianas, que aunque se presenta en todas ellas, no creemos necesario para la caracterización de comedia picaresca. Más bien, dicho ambiente urbano e italiano viene exigido por tratarse de comedias cuyos protagonistas son rufianes que han llegado de España en busca de bienes y fortuna, para lo que se alistan al servicio del ejército español en Italia. Rufianes y gallardos españoles que están en contacto con ese ambiente degradado del burdel. Pero a pesar de ese rasgo homogéneo de la ciudad italiana, el personaje de origen ínfimo en busca de ascenso, rodeado de prostitutas y personajes que pueden hablar en germanía, se encuentra también en otros lugares. Tal es el caso de Castrucho que, antes de viajar a Italia, ya se hallaba en Sevilla inmerso en ese ambiente con su pupila Fortuna. También ocurre así en *El amante agraciado*, como hemos visto, cuyo ambiente prostibulario se introduce a través de Guzmanillo, quien proviene de ese mundo y nunca niega su origen, y mediante la confusión de que Lucinda sea dejada por error en casa de Belisa.

A partir del análisis del corpus señalado, será la presencia de burdeles y prostitutas, de rufianes que acuden a rondar y de alcahuetas que pretenden

43. Los ejemplos del ingenio pasan casi siempre por burlar a las damas o caballeros —en el caso de *El anzuelo de Fenisa*— con que los protagonistas pretenden enriquecerse, a los soldados e hidalgos que las pretenden, así como a los padres que las protegen. Como ejemplo, los disfraces a los que tienen que recurrir en ocasiones, las idas y venidas para acudir a todas las citas concertadas, o los enredos que los diferentes personajes —fundamentalmente Juan Tomás, Fenisa, Luzmán y Castrucho en cada una del grupo de comedias estudiado— provocan en el resto para salvar su vida y conseguir ejecutar los planes maquinados. Por el contrario, el destino final de estos personajes no es siempre el mismo.

44. Véanse arriba las notas 17 y 18, y texto.

45. *El caballero de Illescas* se hace pasar en Nápoles por el hidalgo Juan de la Tierra, en vez de reconocer su origen como labrador, véanse las reflexiones en pp. 123 y 131; en *El caballero del milagro* responden a este interés otras reflexiones, véanse pp. 165 y 166, en que Luzmán reivindica, paródicamente, un falso origen, y decide llamarse don Luzmán de Toledo y de Mendoza, Girón, Enríquez, Lara; en *El galán Castrucho*, véase p. 44, éste también justifica su origen, presumiendo una ascendencia goda. Pero no sólo los protagonistas, el origen de algunos personajes de estas comedias no está claro hasta que se produce la anagnórisis o hasta que otro personaje lo revela, como en *El anzuelo de Fenisa*, Albano recuerda el origen de Dinarda, quien ha nacido en la calle sevillana Baños de la reina mora, véase p. 900, procedencia que, por otra parte, la vieja Belisa pretende atribuirse en *El amante agraciado*, v. 2955. En *El caballero del milagro*, el criado Tristán alude a su origen ‘montañés’, véase p. 175.

sacar provecho de todo esto, junto con el origen incierto, en ocasiones, de los protagonistas, lo que, en buena medida, hace que la trama se impregne de un tono picaresco. Si bien son importantes la codicia y el deseo del protagonista en ascender socialmente, este rasgo esencial no puede aparecer solo, pues ahí está el caballero de Illescas, quien pretende todo eso, sale de España perseguido por la justicia, llega a Italia, burla a un fiador y huye enriquecido con su hija de vuelta a España, pero el tono picaresco no se nota en toda la comedia, de no ser por el deseo de medrar; sí deja ver, sin embargo, un cierto tono de comedia palatina como ha señalado Oleza,⁴⁶ que apunta el intenso desarrollo que conocerá después la tragicomedia del honor villano. Por tanto, *El caballero de Illescas* es un ejemplo de que la comedia picaresca no se puede asociar sólo a la existencia de un personaje que quiere ascender por medios poco honrosos, sino que será el ambiente celestinesco de rufianes, prostitutas y criados, el que acabe de matizar en la comedia un tono picaresco. Una vez descrito el ambiente, en el que puede notarse la presencia lingüística de términos procedentes de la germanía, los personajes pueden tener destinos diversos.

Según esto, teniendo en cuenta la diferencia que se ha hecho entre novelas picarescas y «narraciones con pícaro»,⁴⁷ 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 prostitubulares 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. Tal sería el caso de *El amante agradecido*, donde Guzmanillo recuerda en tantas cosas a un pícaro: por su agudo ingenio, su origen ínfimo revelado en el transcurso de la acción, su saber hacer en el ambiente del burdel, la codicia de sus acciones o su uso de la lengua de germanía. Una comedia, por tanto, desarrollada en un ambiente urbano muy marcado, donde la materia picaresca ha tomado una importancia relativa al servicio de la trama principal, y de manera oblicua, se ha ido introduciendo en la historia mediante personajes que representan lo que se ha considerado la materia prima del género: «engaños y trapacerías de prostitutas, rufianes, soldados y alcahuetas».⁴⁸

46. Véase Oleza, «Las comedias», 1991, p. 187.

47. Véase Rico, *La novela picaresca*, p. 132.

48. Véase Oleza, «Las comedias», p. 186.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. J.M. Micó, Cátedra, Madrid, 1997.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1977.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico. La comedia de capa y espada*, 1 (1988), pp. 27-48.
- BATAILLON, Marcel, *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*, Taurus, Madrid, 1969.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, *La imagen de Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro*, Diputación de Sevilla, 1998.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- CANÓNICA-DE ROCHEMONTEIX, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991.
- CHAMORRO, María Inés, *Tesoro de villanos. Lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*, Herder, Barcelona, 2002.
- CERVANTES, Miguel de, «La ilustre fregona», en *Novelas ejemplares*, ed. J. García, Crítica, Barcelona, 2001.
- COTARELO, Emilio, «Prólogo», en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, III, Real Academia Española, Madrid, 1917, pp. v-xxviii.
- , *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, estudio preliminar de J.L. Suárez García, Universidad de Granada, 1997.
- ESPINAL, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. M.S. Carrasco Urgoiti, Castalia, Madrid, 1972.
- GÓMEZ, Jesús, y Paloma CUENCA, «Introducción», en *Obras completas. Lope de Vega. Comedias VIII*, Turner, Madrid, 1994, pp. ix-xiv.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, 'Lazarillo de Tormes' en la picaresca, Ariel, Barcelona, 1972.
- LOPE DE VEGA, *El amante agradecido*, ed. M.D. O. Sanz y Gómez Martín, en *Comedias de Lope de Vega. Parte Décima*, Milenio-Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2010, 3 vols., II, pp. 631-767.
- , *El anzuelo de Fenisa*, ed. F. Sainz, *Obras escogidas*, I, Teatro, I, Aguilar, Madrid, 1990, pp. 886-924.
- , *El caballero de Illescas*, ed. E. Cotarelo, *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, IV, Real Academia Española, Madrid, 1917, pp. 108-144.
- , *El caballero del milagro*, ed. E. Cotarelo, *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, IV, Real Academia Española, Madrid, 1917, pp. 145-182.
- , *El galán Castrucbo*, ed. E. Cotarelo, *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, VI, Real Academia Española, Madrid, 1928, pp. 31-67.
- MICÓ, José María, «Introducción», en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 15-78.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- MORLEY, S. Griswold y Richard W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, I, Castalia, Madrid, 1961.
- OLEZA, Joan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes*, ed. M. Diago y T. Ferrer, Universitat de Valencia, 1991, pp. 165-188.
- , «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a C. Falu-Lacourt*, ed. I. Arellano, V. García y M. Vitse, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250.

- , «Estudio preliminar», en Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 1997, pp. ix-lv.
- PARKER, Alexander A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y en Europa (1599-1753)*, Gredos, Madrid, 1971.
- RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Lope de Vega ante la picaresca», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. G. Bellini, Bulzoni, Roma, 1980, pp. 987-995.
- VAREY, J.E., y Shergold, N.D., *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Tamesis, Londres, 1971.