



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

LAS COMEDIAS DE LOPE DE VEGA EN EL DESARROLLO DEL GÉNERO Y LA MATERIA PICARESCA

Autor: Santiago Restrepo Ramírez

Director: Ramón Valdés Gázquez



Universitat Autònoma de Barcelona
Bellaterra, 2016

TESIS DOCTORAL

LAS COMEDIAS DE LOPE DE VEGA EN EL
DESARROLLO DEL GÉNERO Y LA
MATERIA PICARESCA

AUTOR: SANTIAGO RESTREPO RAMÍREZ

DIRECTOR: RAMÓN VALDÉS GÁZQUEZ

DOCTORADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
DEPARTAMENT DE FILOGIA ESPANYOLA
BELLATERRA, 2016

A Catalina y Darío y Gloria y Susana
–aunque nunca la lean–.

Y a Amalia y Ramón, mis maestros y guías.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis fue posible gracias a la beca FI-DGR 2012 (2011) de la Generalitat de Catalunya, AGAUR de la que fui beneficiario entre mayo de 2012 y mayo de 2015.

A todo el equipo de PROLOPE, que me acogió en su familia. Especialmente a mis amigos Laura Fernández, Daniel Fernández, José Enrique López Martínez, Omar Sanz, Gonzalo Pontón y Alberto Blecua por todo su cariño, su interés y su apoyo, siempre les estaré agradecido.

A Nicolás Torres, que me revisó (y corrigió) la ortografía.

A Catalina Valdés, por su compañía y amor. Ah, y por diseñar la portada y meter el matacho de Lope que dibujé.

Finalmente, pero no menos importante, a Ramón Valdés por toda su confianza y guiarme sabiamente por los laberintos de la picaresca y los estudios filológicos. Mil gracias.

TABLA DE CONTENIDOS

PALABRAS PRELIMINARES	9
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PROPUESTA DE GÉNERO	13
I. 1. ASPECTOS GENERALES DE LA PICAESCA	13
I. 2. EVOLUCIÓN DE LA NOVELA PICAESCA: DEL XVI AL XVII	28
I. 3. LA PICAESCA EN LA OBRA DE LOPE DE VEGA: PANORAMA CRÍTICO	35
I. 4. PROPUESTA DE GÉNERO	43
II. CORPUS DE COMEDIAS Y LA CUESTIÓN DE LAS FECHAS	57
II. 1. <i>LAS FERIAS DE MADRID</i>	57
II. 2. <i>LA INGRATITUD VENGADA</i>	60
II. 3. <i>LA BELLA MALMARIDADA</i>	62
II. 4. <i>EL CABALLERO DEL MILAGRO</i>	64
II. 5. <i>EL GALÁN CASTRUCHO</i>	69
II. 6. <i>EL CABALLERO DE ILLESCAS</i>	71
II. 7. <i>EL AMANTE AGRADECIDO</i>	76
II. 8. <i>EL ANZUELO DE FENISA</i>	78
II. 9. <i>LA PRUEBA DE LOS AMIGOS</i>	80
II. 10. <i>LAZARILLO DE TORMES</i>	81
II. 11. LAS COMEDIAS EN EL CONTEXTO CRONOLÓGICO DE LA PICAESCA	86
III. LAS COMEDIAS DE LOPE EN LA SERIE PICAESCA	97
III. 1. AFÁN DE MEDRO	98
III. 2. ESTRATEGIAS DE MEDRO SOCIAL	142
III. 2. 1. El papel del dinero	142
III. 2. 2. Falsificación del linaje	175
III. 2. 3. Criados y caballos	191
III. 2. 4. Prendas y vestidos	205
III. 3. TIEMPOS, ESPACIOS Y GEOGRAFÍAS	222
III. 4. PERSONAJES DE LA COMEDIA	243
III. 4. 1. Rufianes soldadescos o soldados rufianescos	245

III. 4. 2. Cortesanas	254
III. 4. 3. Alcahuetas/Celestinas	261
III. 4. 4. Pícaros/picaños: los personajes y la historia del término	267
III. 5. RISAS Y ADOCTRINAMIENTO	280
IV. CONCLUSIONES	289
APÉNDICE 1. FICHAS DE COMEDIAS	305
APÉNDICE 2. CRONOLOGÍA	321
BIBLIOGRAFÍA	325

PALABRAS PRELIMINARES

Se acumulan los años tras la magnífica lección que Antonio Rodríguez-Moñino dictó en Nueva York en 1963 y que se publica años más tarde con un breve prólogo de Marcel Bataillon. Nos referimos, como sabrá el lector, al discurso titulado *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (1968), que supuso un no poco aclamado toque de atención –se preguntaba Bataillon [1968b:7]: «¿cabía acaso discutir o epilogar?»¹ para los estudios filológicos, literarios e históricos de nuestra literatura de los Siglos de Oro.

En dicho texto, Rodríguez-Moñino pone de manifiesto, a propósito de la poesía del XVI y XVII, «los problemas al comparar lo vivo y lo pintado» (Rodríguez-Moñino 1968:14); o, en otras palabras, la *realidad histórica* de aquellos textos y el panorama esbozado por la crítica.² Argumenta el «príncipe de los bibliófilos españoles», como lo calificó Bataillon, que

La crítica ha construido así una *realidad* de la que nos servimos para nuestros juicios sobre la evolución del gusto del país y para ir concordando producciones poéticas con estados espirituales colectivos. Se presupone que el crítico o historiador de la literatura ha hecho preceder sus conclusiones de una exhaustiva colecta de materiales y de una meditada lectura de ellos. (Rodríguez-Moñino 1968:13)

Esto nos llevaría, inevitablemente, a aceptar que «la realidad concebida por la crítica estaría, *mutatis mutandis*, de acuerdo con la suya», la de los contemporáneos de la Armada Invencible. Sin embargo, contraponen el bibliógrafo: «Mis dudas acerca de los resultados obtenidos por la crítica al construir el edificio de la historia de la poesía lírica española son cada día mayores» (Rodríguez-Moñino 1968:17). Y expone, según su propio juicio, por qué «el estado actual de nuestros conocimientos no nos permite todavía deducir consecuencias que tengan valor científico»: 1. suponer que la infor-

¹ Aunque posteriormente sí que se discutieron y matizaron algunos puntos del discurso del bibliógrafo: cfr. Jauralde Pou [1981] y [1982] y, más recientemente, Dadson [2011].

² O *realidad documental*, como sugiere Jauralde Pou [1981:121]: «Los términos del problema podrían presentarse de manera más clara, me parece, si hablamos por un lado, como hace Rodríguez-Moñino, de la ‘realidad documental’, de directa incidencia sobre aspectos de la producción literaria tan conocidos como el público, lectores, producción editorial, transmisión textual, etc. Frente a la verdadera ‘realidad histórica’, que incluye aspectos de la producción literaria a menudo desgajados de aquella otra faceta documental. Dicho en términos más concretos: el hecho de que la poesía de Castillejo, Fray Luís de León o Quevedo no se conociera en su tiempo –en vida de los autores– no quita para que esa poesía sea una auténtica realidad histórica, una manifestación ideológico-literaria en un determinado momento histórico».

mación poética de la que disponemos (o disponíamos, en 1963, que para el caso es lo mismo) concuerda con la que tenían los españoles de los Siglos de Oro; 2. no tener en cuenta amplias fuentes documentales (Rodríguez-Moñino 1968:17). Concluye ciertamente, después de exponer datos fehacientes, con estas iluminadoras palabras:

Dudo que la crítica haya hecho hasta ahora labor constructiva al historiar la poesía española de los siglos de oro y deducir consecuencias de tipo general, por haberse basado en un panorama documental que no refleja lo que conocieron los contemporáneos: a veces, por exceso; a veces, por defecto.

Para mí la crítica ha construido una realidad inexistente en el tiempo, al proyectar los conocimientos de hoy sobre el pasado, transportando los juicios formulados en presencia de los materiales que poseemos a una pantalla cronológica y deduciendo consecuencias y relaciones. (Rodríguez-Moñino 1968:55)

Esta preocupación se ha extendido a otros campos del conocimiento de la literatura áurea española, más concretamente al estudio de la misma picaresca, como bien lo expresó Avalle-Arce [1990:599-600] a propósito de los estudios de este género en la obra de Cervantes:³

La picaresca de la Edad de Oro exhibe determinadas características formales que la presentan como un género concluso y definido. Pero al contemplarla así se comete análogo error del que nos precavió Antonio Rodríguez-Moñino al hablar de la lírica del mismo periodo: nuestros conocimientos y recursos son inmensamente superiores a los de los novelistas y poetas de entonces, y nuestras perspectivas críticas superan las suyas.

Y continúa, acertadamente, subrayando que «Cervantes no vio la picaresca como un género acabado, sino como algo decididamente *haciéndose*. La poética del *Guzmán* no era para él una preceptiva, sino una opción: nada estaba finiquitado, todo estaba *in fieri*» (Avalle-Arce 1990:600). Podríamos remarcar que la entendió así Cervantes desde 1605, año en que publica la primera parte del *Quijote* y que contiene las dos primeras referencias públicas del autor sobre la emergente picaresca, hasta 1613, año en la que publica sus *Novelas ejemplares* y donde aparecen el aludido *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso* y, cómo no, *El coloquio de los perros*. Incluso hasta 1615, año en que publica sus *Ocho comedias y ocho entre-*

³ Además de Avalle-Arce [1990], son imprescindibles los textos de Castro [1926], Blanco Aguinaga [1957], Lázaro Carreter [1972], Sobejano [1975] y Márquez Villanueva [1989].

meses nuevos nunca representados, donde aparece *Pedro de Urdemalas*, comedia considerada picaresca.⁴

Pero, dejando de lado el debate sobre la picaresca en la obra de Cervantes, lo que nos interesa ahora señalar es que Avalle-Arce considera que el género aún se está formando en fechas en que ya se habían publicado las dos partes del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, 1599 y 1604; la segunda parte apócrifa del *Guzmán*, 1602; y la *Pícara Justina*, de López de Úbeda, publicada precisamente en 1605, para dejarlo en las fechas más tempranas en que Cervantes aborda el género. Sin contar, claro, el *Lazarillo* de 1554 y su continuación atunesca de 1555.⁵ Las desviaciones de Cervantes en cuanto a aspectos que se han erigido como canónicos del género, explica Avalle-Arce [1990:600], no estaban canonizados todavía en el momento en que el autor del *Quijote* escribió: «Él llevó adelante sus propias aproximaciones y acosos a un género todavía abierto a sugerencias». Su conclusión es sugestiva e iluminadora: «Cervantes escribió de pícaros, y Cervantes escribió picaresca, pero en el momento de elegir elementos formales para el nuevo género, la posterioridad quiso excluirlo» (Avalle-Arce 1990:601-602).

Esta perspectiva defendida por Avalle-Arce nos permite subsanar, en el campo del género picaresco, aquel problema denunciado por Rodríguez-Moñino a propósito de la lírica castellana de los siglos XVI y XVII. Además de que, a nuestro entender, nos acerca a la realidad histórica de un género en plena formación, ampliando el foco y superando aquella miopía que guió los estudios sobre la picaresca desde una definición construida *a posteriori* y que ha obviado algunos procesos históricos. Desde este punto, cabría matizar las palabras del mismo Avalle-Arce [1990:600]: no estamos seguros de que «nuestras perspectivas críticas superan las suyas [la de los contemporáneos de Cervantes y Mateo Alemán]», por lo menos no necesariamente; en todo caso, sí podríamos afirmar que son distintas.

El caso de Cervantes y la picaresca, por lo menos, se ha revisado con variado interés. Más sorprendente resulta el caso de un escritor tan importante como Lope de Vega, que ha sido ignorado a la hora de historiar el género picaresco, y que no pertenece al «porcentaje de obras inasequibles o perdidas, generalmente calculado en una

⁴ Véase el reciente artículo de Sáez [2014], que califica al personaje de «verdadero pícaro dramático».

⁵ Tampoco contamos ahora *El guitón Onofre* de Gregorio González, de 1604, debido a que con probabilidad no gozó de gran difusión: como sostiene Cabo Aseguinolaza [1995:19], «no es un obstáculo, en principio, para un conocimiento relativamente extenso de esta obra el hecho de que no fuese publicada: sabido es que el manuscrito era un vehículo notablemente capaz en este aspecto. Mayor peso tiene el argumento de la nula huella, explícita al menos, que ha dejado en los textos contemporáneos».

parvedad tan desdeñable que ni se hace mención de ella», por utilizar palabras de Rodríguez-Moñino [1968:16]. Podríamos esgrimir como ejemplo paradigmático el caso de Joan Oleza [1991:165] que ha estudiado cuidadosamente –como se verá a lo largo de este trabajo– las comedias picarescas de Lope,⁶ que ha creado el rango de *subgénero* para éstas, pero que ha defendido que las mismas «nada tienen que ver [...] en su esquema argumental, con el propio de las novelas picarescas».

Sorprende difícilmente disimulable si tenemos en cuenta, además, otro punto sobre el que puso acento el entrañable bibliógrafo: la función del teatro como «vía colectiva» para el conocimiento contemporáneo de la literatura:⁷

el sermón y la obra de teatro congregaban masas de auditorio que gozaban del espectáculo, se empapaban de lo que oían, discutían acaloradamente sus preferencias y hacían objeto de sátiras y loas lo mismo a un predicador de reverendas campanillas que a un ingenio lego que llevase a las tablas la representación de un fábula original. (Rodríguez-Moñino 1968:18)

Y es que el teatro, precisamente, ha sido el gran olvidado en la historia de la picaresca: tal situación se debe, quizá, a la hegemónica definición del género como «novela picaresca», con un evidente énfasis en su característica narrativa.⁸ Cabría, sin embargo –y de nuevo de la mano de Rodríguez-Moñino [1968:55]– objetar que tal construcción crítica se ha hecho «al proyectar los conocimientos de hoy sobre el pasado, transportando los juicios formulados en presencia de los materiales que poseemos en una pantalla cronológica y deduciendo consecuencias y relaciones».

Es por tanto que en este estudio nos hemos propuesto ampliar el foco y tener en cuenta una serie de comedias de Lope de Vega que la crítica ha considerado como «picarescas» y evaluar su importancia y función dentro de la creación y consolidación de un género que modernamente hemos llamado picaresca. Esperamos subsanar, hasta donde nuestras capacidades lo permitan, una laguna histórica dentro de un género tan abundantemente examinado.

⁶ Recordemos aquí que Cotarelo [1917:IX] había dicho de *El rufián Castrucho* que «es del género semipicaresco», y apuntó, inmediatamente después, que «Más acentuado todavía lo picaresco del carácter del protagonista se halla en la comedia siguiente, *El caballero del milagro*» (Cotarelo 1917:X).

⁷ El otro medio de conocimiento era la «vía individual», es decir, la lectura. Para esto véase Rodríguez-Moñino [1968:19].

⁸ Un matiz significativo lo aporta Marigno [1998] que apunta la relación entre la picaresca y la jácara.

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PROPUESTA DE GENERO

I. 1. ASPECTOS GENERALES DE LA PICARESCA

La picaresca ha sido uno de los géneros literarios que más ha interesado a la comunidad académica que se dedica a estudiar la literatura del Siglo de Oro; prueba de esto es la vasta bibliografía que existe en torno al tema, donde se encuentran los más diversos planteamientos teóricos y críticos en cuanto al género picaresco –o novela, en la mayoría de los casos– como tal, así como un gran número de trabajos especializados en diferentes autores y obras. Ante este amplio panorama, cualquiera que se quiera acercar de una manera científica y rigurosa al problema de lo picaresco y del género debe tener en cuenta esta dilatada discusión. Es por esta razón que este primer capítulo se dividirá en cuatro apartados: en uno de ellos nos ocuparemos de reseñar las principales posiciones críticas que se han expuesto en torno al tema y que, desde nuestro punto de vista, son fundamentales para entender el concepto de género picaresco y de lo picaresco; en segundo lugar, se expondrá de manera muy breve la evolución del género en el cambio de siglo; posteriormente se presentarán los principales acercamientos que se han hecho a las comedias de Lope desde una perspectiva que tenga en cuenta al género picaresco; por último, teniendo en cuenta el panorama crítico y teórico, presentaremos una propuesta de lo que entendemos por género picaresco y cómo debe abordarse éste en las comedias de Lope. Ante la inmensidad de la bibliografía y su especial complejidad, reseñaremos sólo las posiciones más significativas y trascendentes.⁹

El excepcional panorama teórico que se presenta en este tema particular obliga, como lo han notado diversos críticos y académicos, a organizar el material en tendencias más o menos consolidadas a pesar de que cada aproximación tenga sus particularidades, divergencias y convergencias tanto con los textos que comparten su posi-

⁹ Para un análisis pormenorizado de la bibliografía sobre el género picaresco véase «La construcción de la picaresca», de Cabo Aseguinolaza, donde se repasa meticulosa y detalladamente toda la tradición crítica sobre la materia aparecida hasta 1992, fecha de publicación del texto; para una puesta al día del estado de la cuestión puede consultarse el número monográfico de la revista *Ínsula* titulado *Nuevas trazas para la ficción de pícaros* 778 (2011) y el libro de Garrido Ardila [2008], *El género picaresco en la crítica literaria*.

ción más general como con los que se distancian de ella.¹⁰ Por nuestra parte, remitiremos al esquema que emplea Fernando Cabo Aseguinolaza [1992] en su libro *El concepto de género y la literatura picaresca* para organizar coherentemente el material disponible, en especial porque coincidimos con su criterio y valoramos su trabajo como excepcional en este campo. En este texto el estudioso identifica tres orientaciones distintas con que la crítica, a lo largo de la historia, ha abordado el problema del género picaresco, a saber: la tendencia referencialista –que «dirige su atención hacia los rasgos de índole contextual, los cuales pueden ir desde las condiciones socioeconómicas representadas en el texto hasta la situación socio-racial del escritor» (Cabo 1992:16); la formalista –concentrada en «un estudio inmanente de la serie literaria y de las obras que la componen» (Cabo 1992:32); y, por último, la comparatista, que evita delimitar el género picaresco al marco espacio-temporal de la España de los siglos XVI y XVII en beneficio de una ampliación del foco (Cabo 1992:39). Utilizaremos esta clasificación como punto de partida y eje para exponer los más interesantes acercamientos al concepto de género picaresco.

Empecemos, pues, por la tendencia referencialista que, a su vez, se podría dividir en dos grandes grupos: el primero de ellos le da prioridad al contexto socioeconómico en que se producen los textos; y el segundo, por su parte, pone el énfasis en el relato ficcional, pero de igual manera se explica desde la realidad.

Dentro del grupo que se centra en fijar su atención en el contexto social de los siglos XVI y XVII para explicar el género se encuentra una primera tendencia de corte positivista y que asume que el texto literario es pura y netamente un reflejo de la sociedad. Un causalismo aplicado que, según palabras del propio Cabo Aseguinolaza [1992:20], «de forma simplista conduce, mediante la disolución de los límites entre texto literario y contexto histórico-social, al diseño de un retrato de la sociedad de la época basado de manera exclusiva en los datos extraídos de estos relatos». Entre los exponentes de esta posición destacan las propuestas de Kirkpatrick [1928:150], quien no duda en calificar de novela picaresca la autobiografía de Alonso Enríquez de Guzmán aceptando, claro, que ésta no es ficción: «The book is a historical record, but

¹⁰ Véase, por ejemplo Garrido Ardila [2008:20]: su criterio de agrupación se basa en los supuestos propósitos que guían estas aproximaciones: «1) las concebidas como paradigmas para la mejor comprensión del género; 2) aquellas que tratan de facilitar el análisis de ciertas obras de dudosa inclusión en el género, especialmente el *Buscón*, pero así también otras como *La pícara Justina*, *Marcos de Obregón* y algunas de Cervantes, y 3) los paradigmas que han servido para la comprensión de una picaresca paneuropea, corpus este que se nutre de estudios españoles, franceses, alemanes, británicos y estadounidenses».

also a literary document, of peculiar interest, illustrating as it does the intense of the Spanish picaresque romance». ¹¹ Es evidente en el fragmento citado la noción de realismo que tenía el autor y que compartía gran parte de esta tendencia teórica: la literatura es entendida prácticamente como mimesis fidedigna de la realidad, reflejo transparente y confiable del contexto en que se produce. El texto literario tiene para Kirkpatrick un valor documental por su supuesta correspondencia con la realidad que describe.

Dentro de esta misma orientación ambientalista, pero de una manera mucho más cuidadosa y sutil, encontramos una aproximación de sesgo marxista que defendieron de manera destacada Alberto del Monte [1971] y Carlos Blanco Aguinaga [1959] y [1983]. En sus textos no se plantea una correspondencia transparente entre la realidad social e histórica contemporánea con los textos picarescos, sino que también tienen en cuenta un contexto cultural e histórico más abarcador. Esto se puede ver, por ejemplo, en que del Monte argumenta que las condiciones sociales de los siglos XVI y XVII «contribuyeron a formar el pícaro», además, señala:

el fenómeno de la mendicidad no era exclusivo de España y en toda Europa existió una literatura sobre los vagabundos, los mendigos, los maleantes, que con todo se diferencia del género picaresco. La motivación histórica de la novela picaresca se ha buscado en un fenómeno típicamente español, es decir, el mito de la hidalguía, de la nobleza de la sangre, y de la pureza de la sangre, mito propio de la grande y pequeña nobleza. (del Monte 1971:71)

Es decir: no sólo las condiciones histórico-económicas –que España compartía con gran parte de Europa– condicionan la aparición y desarrollo del género, sino que los valores culturales y los códigos particulares de la península son para el autor determinantes. Para del Monte la novela picaresca es un género netamente español –y aquí ya se intuyen rasgos fundamentales del género– porque, a pesar de que la realidad social es similar en el resto del continente, está fundado en nociones muy profundas de la cultura ibérica que no se comparten con otras naciones.

Sin embargo del Monte [1971:72] no se queda aquí y argumenta que para él la novela picaresca se entiende como una literatura de contenido ético y de disidencia de todos aquellos que rechaza la sociedad, no sólo de los conversos, como sugerían tanto

¹¹ Aunque en nuestros razonamientos seguimos a Cabo, las citas aducidas en estos párrafos no necesariamente proceden de su estudio, aunque en la pertinencia de recurrir a algunas desde luego coincidimos con él.

Américo Castro [1957] como Marcel Bataillon [1969]. En la posición de Del Monte ya se encuentra el germen que después explotará más hondamente la socio-crítica francesa, en especial Molho.

Maravall [1986] es quizá el crítico más destacado del perfil teórico que pone su interés sobre todo en el contexto con su obra *La literatura picaresca desde la historia social*. Es fundamental destacar que el autor declara desde el comienzo los propósitos que lo llevan a acercarse a la novela picaresca y, de paso, reivindica la utilidad de la literatura para el estudio de la historia: «No me ha dirigido, pues, en mi trabajo ante las grandes obras de la literatura, por ejemplo, estudiar su valor en el plano de la creación literaria, sino la manera de ‘leerlas’ y captar su mensaje –no siempre el mismo a través de las situaciones–; esto es, indagar la reelaboración mental llevada a cabo por quienes las recibieron» (Maravall 1986:7). Si bien su aporte en el conocimiento del género picaresco no es muy novedoso y repite argumentos de sus antecesores, el valor de su trabajo está precisamente en lo que a él le interesa: consigue un conocimiento más preciso y pormenorizado de las condiciones socio-ideológicas a las que esta literatura hace referencia.

Necesario y preciso es señalar, ahora mismo, dos de los grandes aportes de Maravall al estudio de la novela picaresca: su propuesta señala la clave, desde nuestro punto de vista, del género como tal, la ambición última de todo pícaro por medrar dentro de la sociedad; y, por otro lado, acompañando este aspecto intrínseco a la figura literaria del pícaro, sus principales características.¹² Desde el primer capítulo de su libro, Maravall señala la particularidad de la figura del pícaro dentro del panorama social contemporáneo de la sociedad española del siglo XVII: «Aspiración de medro, conjugada con aislamiento individual de su conducta desviada, he aquí lo que hace la figura del pícaro irreductible a ninguna otra, aunque ambos esenciales caracteres hayan de injertarse sobre el tronco de la pobreza» (Maravall 1986:55). Así mismo, a lo largo de su texto va señalando y desarrollando con rigurosidad y ejemplos suficientes las principales características del personaje picaresco: la pobreza que padece desde su mismo nacimiento y su conciencia de ella,¹³ fundamental este segundo aspecto para diferenciar la particularidad del pícaro dentro del panorama de tipos de pobres que se encuentran en el XVI y XVII; la importancia que tiene el dinero para el personaje en la

¹² Nos limitamos en este pasaje del texto a señalar estos dos aspectos pues los desarrollaremos con más precisión en nuestra propuesta de lo que se entenderá en este trabajo por género picaresco.

¹³ Maravall [1986:37].

medida en que la pertenencia de éste permite el objetivo último del pícaro, el ascenso social;¹⁴ y la soledad del personaje,¹⁵ que se enfrenta él solo a un sistema social que lo excluye y margina.

Ahora bien, el segundo grupo de lo que hemos llamado referencialista, siguiendo el panorama de Cabo, centra su atención sobre todo en la perspectiva personal e individual, en una mirada particular de la realidad y, por lo tanto, el sujeto adquiere gran relevancia. Américo Castro [1973], por citar un representante destacado, se separa del positivismo citado y en algún momento incluso reivindica el género literario –y con él, por supuesto, la novela picaresca– como una realidad autónoma y artística, sin embargo su aporte más apreciable es que inscribe tanto el género como la literatura en general en un marco para historiar el vivir de un pueblo: «cualquier manifestación, de arte, o de la actividad humana que sea, adquiere plena realidad al ser conectada con la estructura de la vida de la cual es, a la vez, expresión y sostenimiento» (Castro 1950:6). El matiz, a diferencia del positivismo más radical, está precisamente en reconocer la particularidad del objeto artístico.

Continuando con esta línea referencialista se encuentra, según Cabo, la socio-crítica francesa y su exponente más significativo, que ha sido Maurice Molho. Este ya no entiende la novela picaresca como una consecuencia directa y evidente de la realidad social contemporánea,¹⁶ ni como una posición moral, sino que lleva el género a otro nivel y lo explica desde una perspectiva netamente ideológica. Para este estudioso, la picaresca demuestra una cierta posición frente a una situación concreta, como se puede ver a continuación:

El picarismo español me parece ser hoy el exponente de una doctrina económica hondamente reformista, que defiende que la virtud decisiva en la conducta de los negocios del reino es el *trabajo* y no la *ociosidad* propia por privilegio de la aristocracia dominante en la estructura monárquica. (Molho 1985:204)

Cabe señalar que esta posición representa diversos peligros, pero quizá el más importante es que la serie y el género se reduce solamente a las obras que se adaptan a la postura que defiende este teórico. Se podría preguntar el lector ante esta propuesta

¹⁴ Maravall [1986:120].

¹⁵ Maravall [1986:240].

¹⁶ Si bien, como señalo, su visión global del género no es un reflejo directo de la realidad social, Molho [1972:17] sí identifica el origen del pícaro en el contexto histórico: «antes que personaje de ficción, el pícaro fue una amarga realidad de la vida cotidiana, que no dejó de inquietar, en España y fuera de ella, a los teólogos y a los moralistas». Véase también Mohlo [1983].

si es posible considerar una obra como picaresca si las posturas ideológicas subyacentes al texto contradicen la perspectiva del crítico; y, siguiendo este mismo hilo, también sería fácilmente rebatible que la característica esencial del género sea su postura antimonárquica, como señala Molho.

La segunda gran corriente de la crítica que se ha interesado por la novela picaresca se ha acercado a ella desde una perspectiva decididamente formalista –continuando con la clasificación de Cabo Aseguinolaza– y se ha «orientado hacia un estudio inmanente de la serie literaria y las obras que la componen» (Cabo 1992:16). El interés, pues, deja de ser por el contexto social, económico o incluso moral contemporáneo a los textos de la serie, y la atención se empieza a centrar con más fuerza en los textos como un producto artístico e independiente.

Uno de los principios que sustenta la inclinación formalista es asumir dentro de estas obras un perspectivismo intrínseco a la novela picaresca, argumento que nacerá, como ya se ha señalado, en la intención de matizar las posibilidades referencialistas que éste proporciona. Ya en la interpretación que hace Blanco Aguinaga [1957:326] del *Guzmán de Alfarache* –y que es extensible al resto del género– se puede ver claramente esta posición:

el personaje-pícaro es ahora, fuera de la novela, el novelista, los juicios y opiniones que han ido originándose en su vida por fuerza de las circunstancias se han transformado ya en juicios formales definitivos sobre la humanidad que ahora –novelista solitario– domina no ya desde su más bajo fondo, sino desde una atalaya intelectual y moralmente superior al mundo de los otros.

Es evidente en la cita que Blanco Aguinaga no sólo resalta la importancia de la mirada en esta literatura, sino que, además, la ubica y describe: el narrador, que observa la realidad, lo hace desde una posición privilegiada debido a su superioridad moral e intelectual. El que narra y cuenta su mirada está, de cierta manera, legitimado.

Posteriormente, el mismo Claudio Guillén [1971:81] hablará del punto de vista picaresco como algo inherente a la novela picaresca, y Fernando Lázaro Carreter [1972] reforzará esta noción en su influyente ensayo «Para una revisión del concepto ‘novela picaresca’». Es fundamental el método que utiliza Lázaro Carreter para abordar el problema genérico, además de una gran trascendencia en la tradición crítica posterior, por lo que nos permitiremos comentarlo haciendo un paréntesis en el discutir de la importancia del punto de vista dentro del género. El autor señala la necesidad de un acercamiento deductivo –contrario al inductivo que había practicado la crí-

tica con demasiada ingenuidad— para observar con claridad el desarrollo del género. En este planteamiento está implícita una noción de género como algo variable en el tiempo, es decir histórico, y no estático. Sin embargo, su planteamiento, tal como lo desarrolla, también tiene sus problemas, y el principal de ellos es que divide este proceso histórico en dos etapas de diferente valor:

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. (Lázaro Carreter 1972:29)

Así pues, y desde este planteamiento, considera Lázaro Carreter que en las dos primeras obras de la serie, el *Lazarillo* y el *Guzmán*, se encuentran los elementos esenciales de la novela picaresca —así después sean subvertidos, modificados o eliminados por los epígonos de la serie—: la autobiografía de un desventurado articulada mediante el servicio a varios amos y que justifica todas las peripecias para explicar el estado final de deshonor del personaje.¹⁷ Si bien estas son las características que considera más importante, el autor le da un especial valor al punto de vista del narrador:

La construcción autobiográfica implica la contemplación del mundo desde la perspectiva del narrador. Hace muchos años que don Américo Castro delató este rasgo esencial de la novela picaresca; recuérdese, de paso, lo que con «rasgo esencial» queremos decir nosotros: no un factor más o menos común e incorporable a una definición, sino un dato argumental o constructivo, sujeto, bien a reiteración, bien a manipulaciones por escritores posteriores. (Lázaro Carreter 1972:37)

De esta manera la narración en primera persona pasa de ser un elemento importante dentro del género a convertirse en fundamental para después, con el trabajo de Rico que a continuación se tratará, volverse imprescindible.

Francisco Rico [1982] seguirá este planteamiento y lo llevará hasta las últimas consecuencias en su texto —tan clásico como discutible— *La novela picaresca y el punto de vista*. Argumentará que el perspectivismo que se puede apreciar en el *Lazarillo* y el *Guzmán* es producto, en cierta medida, de unas condiciones culturales muy particulares:

¹⁷ Lázaro Carreter [1972:207]; este asunto, en todo caso, se tratará más adelante.

El Renacimiento –contrasta Erwin Panofsky– afirma la *bona sperienza* como raíz de la tarea artística; el hallazgo del centro de perspectiva, en particular, consolida una nueva situación, en que la obra de arte deja de ser resultado de la mera obediencia a un código tradicional y se entiende como un «segmento del universo según lo observa –o, por lo menos, según podría observarlo– una persona determinada, desde un determinado punto de vista, en un momento determinado». (Rico 1982:35)

Sin embargo el planteamiento más importante de Rico o, por lo menos, lo que tuvo más trascendencia en la crítica posterior es el hecho de establecer como canónica esta característica para la novela picaresca y desde ella valorar las otras obras que a menudo se han incluido en la serie. O expuesto de otra manera, en la novela picaresca (el *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache*) nos encontramos con ficciones autobiográficas, «uno de cuyos asuntos esenciales es justamente mostrar la conversión del protagonista en escritor, justificar la perspectiva del pícaro en tanto narrador (vale decir, *novelizar el punto de vista*)» (Rico 1982:10). Este planteamiento tiene un gran problema, como ya lo han señalado varios críticos y académicos, y es que peca de reduccionista: para Rico las dos únicas obras dignas de ser incluidas en el género son el *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache* porque son las dos únicas que cumplen a rajatabla lo que él considera el rasgo distintivo de éste. Las otras obras que a menudo se han incluido dentro de la serie constituyen, para este crítico, la decadencia de la novela picaresca,¹⁸ como él mismo lo deja claro: «el destino de la picaresca era malentender la lección del anónimo quinientista y de Mateo Alemán, volver al prejuicio de clase y a todo el cortejo de sus implicaciones en la jerarquía de las letras» (Rico 1982:140).¹⁹

Sin embargo, resulta más importante remarcar un acento fundamental que Francisco Rico [2011] se ha encargado de señalar en su artículo «*Mimesis*: un libro inconcluso». Analizando la obra de Auerbach, el autor señala un artificio propio del realismo y que puede aplicarse al estudio de la novela picaresca por ser de la misma índole; argumento que, además, se erige contra las aproximaciones referencialistas a este tipo de textos:

Se entiende que la ficción novelesca haya aspirado a una transparencia análoga a la del mundo que hacemos nuestro. Nos consta que semejante transparencia se consigue a menudo gracias al arte más exquisito, que la supuesta naturalidad con que van pre-

¹⁸ Para el concepto de decadencia dentro de la literatura y, en especial, de la picaresca véase: Francis [1978].

¹⁹ Debemos señalar, sin embargo, que Rico ha vuelto reiteradamente sobre el tema y tiene abundantes artículos donde matiza sus posiciones: véase, por ejemplo, «Problemas del *Lazarillo*» (1988), «*Mimesis*: un libro inconcluso» (2011b:2-6); y su «Introducción al *Lazarillo de Tormes*» (2011a).

sentándose personajes y episodios está astutamente fabricada por el escritor, que la ‘ilusión referencial’ no se obtiene sino con trampas que el análisis llega a denunciar como escandalosas. (Rico 2011:4)²⁰

La segunda gran corriente que está establecida sobre las bases del formalismo tiene un enfoque netamente pragmático y le da un especial valor a los esquemas que el público contemporáneo conoce y que marcan la producción de autores posteriores. Esta perspectiva, ya presente en Chandler,²¹ también aparece en los planteamientos de Francisco de Ayala [1960:155] cuando éste argumenta que Alemán recurre al *Lazarillo* porque «se trata de un esquema que el público conoce bien y que, desde luego, impone al lector sus propias exigencias». Guillén [1966] es quien, según el propio Cabo Aseguinolaza, ha utilizado esta línea con más éxito. En 1966 exponía que «no es la obra individual la que crea el género, desde luego, sino el lector –o el autor antes de escribir, o sea, en cuanto lector». Más recientemente, en su libro *Entre lo uno y lo diverso* (1985, 2005) se pronuncia en el mismo sentido y remarca el carácter cambiante de los géneros:

los géneros ocupan un espacio cuyos componentes evolucionan a lo largo de los siglos. Son modelos que van cambiando y que nos toca en cada caso situar en el sistema literario (o polisistema, como veremos luego) que sustenta un determinado momento en la evolución de las normas poéticas. Desde este punto de vista, no son los críticos actuales quienes definen los géneros, sino los escritores del pasado, cuando acataban o emulaban determinados modelos, cuyos rasgos característicos al propio tiempo perpetuaban y modelaban. (Guillén 2005:137)

En un libro reciente, *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (Siglos XVI y XVII)* (2008), los autores, en voz de Meyer-Minnemann declaran abiertamente estar alineados con la perspectiva formalista pues la consideran la única aproximación teórica que «resulta capaz de fundamentar la relación de coherencia genérica entre una serie de textos narrativos que ya en el momento de su concepción y difusión históricas empezaron a considerarse unidos por rasgos de semejanza» (Meyer 2008:18). Partiendo del fragmento del *Quijote* en que el protagonista se encuentra con Ginés de Pasamonte, el investigador alemán encuentra los dos rasgos distintivos del género: «la trayectoria de la vida del pícaro y su representación autobiográfica» (Meyer 2008:22).

²⁰ Planteamiento que ha desarrollado más extensamente en su estudio sobre el *Lazarillo* que acompaña su edición para la RAE (Rico 2011a).

²¹ En este texto el autor dice que Mateo Alemán «had pleased the popular fancy» al escribir el *Guzmán* siguiendo el esquema del *Lazarillo* (Chandler 1899:216).

Como se puede observar, el primero de los rasgos que destacan es de carácter referencial: la figura del pícaro como personaje adquiere un papel fundamental, aunque ahora, a diferencia de enfoques similares anteriores, «las características de la figura del pícaro a nivel de la descripción y del análisis no deben deducirse de los datos de la realidad social [...], sino del significado históricamente variable del término mismo con sus sinónimos y derivados» (Meyer 2008:26). Esta propuesta, que ponen en práctica los diferentes autores del volumen, es interesante pero no deja de ser problemática: si bien nos parece fundamental conocer la evolución del término, sus diferentes tintes y las realidades que pretendía describir en diferentes momentos históricos no podemos dejar de hacernos ciertas preguntas. Por ejemplo: ¿cómo determinar con exactitud que una voz ha cambiado su acepción? ¿no conviven en una palabra sincrónicamente diferentes significados y matices? ¿en caso de ser posible determinarlo, evolucionan paralela y conjuntamente el sentido de la palabra y las variaciones del género? A pesar de estas objeciones, o por lo menos dudas que despierta este planteamiento, no dejaremos de reconocer el aporte que hacen para recoger el amplio debate que ha despertado la etimología del término: desde la propuesta de Corominas, que señala que la palabra se refiere «más bien a la situación social de un personaje que a su carácter moral o a una actuación más o menos contraria a las leyes»;²² hasta la más reciente y novedosa de Rutherford, quien le encuentra un origen gallego derivado de la transformación que los soldados rasos de esta zona hicieron de la palabra italiana *piccolo* y que popularizaron a su regreso;²³ pasando por la ya clásica teoría de Malkiel [1972:329], quien propone que pícaro es una derivación del término francés *picart*, gentilicio de Picardía.

Si bien Meyer-Minnemann [2008:25] enuncia que la voz tiene una evolución histórica y, siguiendo su antedicha propuesta, son otros los autores y textos donde se desarrolla más profundamente la cuestión. Por ejemplo: Sabine Schlickers [2008:153] en su ensayo «Segunda parte de Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana, por Mateo Alemán, su verdadero autor (Lisboa, 1604)» expone la evolución del término en el siglo XVII y señala que «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».

²² Corominas (s.v. ‘pícaro’).

²³ Cfr. Rutherford [2001].

El segundo rasgo que Meyer-Minnemann califica como esencial para definir la novela picaresca es de carácter claramente formal: el uso de la autobiografía. Si bien ha sido una constante en la historia de la crítica dedicada a este problema genérico y, en algunos casos, ha sido definida como fundamental –es, por ejemplo, el caso de Rico ya citado–, el estudioso alemán lo lleva a otro nivel y lo vuelve radicalmente excluyente:

También aquí es preciso subrayar que sin autobiografía ficcional no hay novela picaresca. Con esta afirmación caen fuera de la designación del término todas las obras que no estén narradas en forma autobiográfica, cualesquiera que sean las características de apicamiento de su protagonista o la trayectoria de su vida. (Meyer 2008:29)

Su afirmación parece impulsada por una polémica con Cabo Aseguinolaza: sus opiniones se oponen en este punto. Como señala Meyer-Minnemann el crítico español se cuida especialmente de utilizar el término *novela* hasta tal punto que en el título de su estudio se utiliza la denominación *literatura picaresca*.²⁴ Esta cautela, continúa Meyer-Minnemann [2008:16],

adolesce de una cierta confusión entre el plano descriptivo y el plano del objeto por describir. Además encubre la representación incuestionablemente narrativa de la picaresca, puesto que bajo el término de *literatura* (que sólo en el transcurso del siglo XVIII cobrará su significado moderno, en el que, obviamente, se sustenta el título del libro de Cabo Aseguinolaza) se colocan tanto la representación lírica, expositiva o dramática como la representación literaria narrativa.

No obstante, Cabo ni mucho menos confunde el plano descriptivo y el del objeto por describir; tampoco desconoce el valor de la forma autobiográfica que se emplea en muchas de las obras de la serie, sino que la problematiza.²⁵ Además, cabe recordar, su propuesta genérica no olvida, ni descuida, este tipo de rasgos, sino que más bien los incorpora dentro de su teoría con otra función –también fundamental–:

Un estudio de género picaresco debe, de acuerdo con esto, tener muy en cuenta cuestiones como la autobiografía picaresca, las referencias intertextuales, la construcción del estilo, motivos como el vituperio de los antepasados, etc., etc.; esto es, lo que Alastair Fowler denomina «generic signals» (1982:106 y ss.). Todas ellas pertenecen a distintos subniveles de la narración, pero se hallan íntimamente ligadas al funcionamiento pragmático de la categoría genérica. (Cabo 1992:151)

²⁴ Volveremos sobre este debate más adelante.

²⁵ Véase como evidencia Cabo Aseguinolaza [1992:45-73], donde el crítico aborda el problema de la autobiografía como elemento fundamental dentro del modelo enunciativo de la picaresca.

Es por lo menos curioso lo que señala Fernando Rodríguez Mansilla [2012] en su «Estudio preliminar» a la picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano y, además, plantea un nuevo matiz en la discusión: los vínculos que se han identificado entre las novelas canónicas de la serie (*Lazarillo*, *Guzmán*, *Buscón* y, hasta se podría incluir el *Estebanillo*) son a menudo de carácter puramente formal, mientras que sus protagonistas, según el autor, presentan evidentes diferencias; «En la picaresca femenina, en cambio, los principios de composición son los que varían sustancialmente entre obra y obra, en tanto que se ha intentado, con mejores resultados, hallar el punto de convergencia en las pícaras» (Rodríguez Mansilla 2012:38). No deja de ser interesante este enfoque porque apunta a abrir la serie literaria a obras que a menudo han sido consideradas secundarias, subalternas y hasta marginales desde posiciones netamente formales y se hace, además, desde una perspectiva innovadora —aunque se siga sosteniendo el aspecto narrativo—.²⁶ «¿A qué obedece este curioso fenómeno?» se pregunta el autor para, después, darse una respuesta tentativa:

Tal vez obedezca a un principio aristotélico, de gran fortuna en el Siglo de Oro, que preconizaba la identificación del hombre con la forma y la mujer con la materia. A esto correspondería la capacidad de los pícaros varones de poder formular un discurso autobiográfico coherente (puesto que se identifican con la forma), en tanto que las pícaras o fallan en su intento de escribir como ellos, como ocurre en *La pícaro Justina*, o asumen un cómodo protagonismo. Ya que la faceta de narradora en la pícaro no está tan desarrollada en su texto, se descarta de antemano el criterio formal y el foco de atención del crítico se orienta más bien hacia los rasgos del personaje o las líneas argumentales, es decir, hacia el contenido, finalmente. (Rodríguez Mansilla 2012:38)

Esta perspectiva, como es evidente, es una clara reacción a una postura teórica que ha abundado en la historia de la crítica de la picaresca y que es la diferenciación entre las obras que fundan el género y (casi) todas las demás, que han sido tildadas con frecuencia como epígonos o producto de cierta *decadencia* de la novela picaresca.²⁷ Las obras que a menudo la crítica distingue como *picaresca femenina* no han tenido, ni mucho menos, un gran protagonismo en el estudio del género, sin embargo es una tendencia que de unos años para acá se ha venido revirtiendo.²⁸

Para volver y concluir, después de actualizarlo con aportaciones más recientes, con el panorama que traza Cabo Aseguinolaza [1992:16] de las tres grandes tenden-

²⁶ Cfr. Rodríguez Mansilla [2012:33 y 42]: «A estas alturas, es preferible optar por una noción de género picaresco en su sentido de “narración extensa con pícaro”; en el caso presente, con pícaro».

²⁷ En este sentido también se manifiesta Coll-Tellechea [1993:50].

²⁸ Véase por ejemplo Rey Hazas [1983].

cias de la crítica que se ha acercado a la picaresca, está la comparatista. Esta línea teórica pone el «énfasis en una concepción de la narrativa picaresca no limitada por el marco espacio-temporal de la España del Siglo de Oro». Nadie mejor que el mismo Claudio Guillén [2005:137-145], al que ya hemos citado, para exponer el espíritu que impulsa a los estudios comparatistas. En su libro *Entre lo uno y lo diverso* desarrolla su postura frente al problema de los géneros y comienza por señalar las que él considera son las seis perspectivas que condicionan la aproximación al género literario, a saber: histórica, sociológica, pragmática, estructural, conceptual y comparativa. Al explicar esta última perspectiva define claramente la función de una aproximación comparatista a la cuestión genérica:

Surge la cuestión, que abordamos antes, de la «universalidad» o limitación relativas de cada género o sistema de géneros en el espacio y en el tiempo. ¿En cuántas lenguas, cuántas culturas, cuántas civilizaciones, ha brotado el género *X*? He aquí un problema que atañe de forma particular a la Literatura Comparada. (Guillén 2005:145)

Para concretar más, el comparatismo amplía tanto los límites temporales como geográficos para el estudio de la literatura, en general, y de los géneros en particular: muchos trabajos comparatistas han relacionado la picaresca áurea con obras en otras lenguas como la alemana, la francesa e inclusive la inglesa;²⁹ así mismo, otros estudios comparatistas han extendido ya no el marco geográfico, sino el histórico y han encontrado un hilo conductor desde el *Lazarillo* y el *Buscón* hasta obras del XIX o del XX.³⁰ Advierte Cabo Aseguinolaza [1992:42] sobre esta tendencia –y hasta cierto punto coincidimos con su posición– que «Es probable que, de hecho, un cierto grado de relajamiento conceptual sea estrictamente necesario para el estudio comparativo de la picaresca, y tanto más cuanto más abarcador éste sea». Guillén [2005:153] no ignora, ni mucho menos, este hecho señalado por Cabo, sin embargo su perspectiva es muy diferente y justifica precisamente el relajamiento del concepto genérico a favor de desentrañar relaciones intrínsecas entre diferentes culturas y tradiciones en lo que él mismo llama «*diálogo de civilizaciones*».

²⁹ Cfr. Miller [1967] y Parker [1976].

³⁰ Como ejemplo de una lectura en clave picaresca de tres novelas de Eduardo Mendoza, Venkataraman [2011].

Otro concepto fundamental que desarrolla Guillén y que es especialmente importante poner de relieve es su noción de la escritura multigenérica.³¹ Para el especialista, «desde tal ángulo la crítica comparativa puede acercarse a la perspectiva del escritor, que elige entre los modelos de su época y de las anteriores, no sin tener presentes con frecuencia, y hasta simultáneamente, una pluralidad de paradigmas. Estos cruces de alicientes e incentivos son primordiales. El comparatista no tiene por qué ser un clasificador que simplifique» (Guillén 2005:165). Y continúa después: «Advertimos una vez más que el análisis crítico es por fuerza selectivo; y que si diversos cauces o distintas formas convergen en una obra, o en un género como el romance, el modelo de estratificación más idóneo dependerá de la prioridad que previamente se conceda a determinado cauce, género o forma» (Guillén 2005:182). Este es uno de los aportes más importantes que hace Guillén a la concepción del género: la versatilidad que le concede el crítico a esta noción tiene en cuenta tanto la realidad histórica de la escritura como la diversidad de relaciones y de fuentes que tienen los textos literarios. Así pues, una obra se puede inscribir en diferentes géneros dependiendo de la perspectiva desde la cual se aborda y las relaciones genéricas que se quieren poner de manifiesto; y, por otra parte, también es posible estudiar, desde esta propuesta, los rasgos genéricos y de ciertas tradiciones que aparecen en obras que no se pueden considerar propiamente como parte de un género.

Ahora bien, Fernando Cabo Aseguinolaza recoge y analiza toda la tradición crítica que se ha encargado del género picaresco –muchas veces denominado *novela picaresca*, como hemos podido ver– para estructurar y fundamentar su propia posición. Nos detendremos en su propuesta con especial cuidado porque, como se verá, es básica en el planteamiento de este estudio.

A nuestro entender, uno de los aportes más valiosos que hace el autor es explicar el género dentro de una determinada comunicación literaria –donde los agentes que intervienen son diversos– y como una categoría eminentemente pragmática e institucional (Cabo 1992:147). El género literario es, por lo tanto, un concepto lábil, escurridizo (Cabo 1992:144). La manera en la que el crítico llega a esta conclusión empieza desde que encuentra insuficientes las características que a menudo se han utilizado para definir el concepto:

³¹ Cfr. Guillén [2005:165].

el género como categoría literaria se sitúa, no en la narración, donde se ha buscado tantas veces, sino en la enunciación. Entendemos el género como una noción eminentemente pragmática y ése es, por consiguiente, el lugar que le corresponde. No parece, entonces, posible una definición del género basada en rasgos puramente textuales; es necesario traer a colación un conjunto de nociones, como las de productor, receptor, contexto de la enunciación. (Cabo 1992:149)

El recorrido lógico de Cabo Aseguinolaza, como se puede percibir en el pasaje citado, lleva directamente la noción de género al espacio de la comunicación y marca su carácter dialógico (Cabo 1992:150): las relaciones intrínsecas entre diferentes obras, cómo se afectan unas a otras, todo esto dentro de un complejo sistema. Teniendo en cuenta la labilidad del concepto, Cabo cree conveniente diferenciar la función de los tres principales agentes que participan en la comunicación literaria que hemos convenido en llamar *género* y los clasifica: el género autorial, el de la recepción y, por último, el crítico (Cabo 1992:237, 265 y 291). Define, pues, el estudioso el concepto «como REFERENTE INSTITUCIONALIZADO, cuyo lugar es la enunciación, y que, a través de los distintos agentes sostenedores de la interacción comunicativa, fundamenta la posibilidad misma de la comunicación literaria» (Cabo 1992:157, mayúsculas del autor).

Este planteamiento tiene dos aspectos que es necesario resaltar: en primer lugar, le da un gran peso a la tradición crítica y teórica que se ha encargado del problema del género como tal para entender la génesis y evolución de los géneros literarios, en este caso particular de la picaresca, algo que se había evitado. Los planteamientos críticos son parte fundamental de la comunicación literaria en la medida en que sus lecturas entran dentro del panorama literario y exponen relecturas e interpretaciones que ayudan a la configuración del espacio literario.³² En segundo lugar, porque reafirma una concepción del género de carácter evolutivo y versátil, contrario a tantas propuestas que lo entienden como una unidad sólida, concreta y limitada. La versatilidad de los géneros, entendidos desde la perspectiva de Cabo, se debe pues en gran medida a la función que cumple la crítica dentro del entramado de la comunicación literaria y adquiere, así mismo, un carácter instrumental para reconfigurar el panorama literario:

géneros críticos no tienen tanto que ver con el hallazgo de un objeto preexistente como con la reelaboración y la construcción de una forma de conocimiento. Y tampoco

³² Ver Cabo [1992:292-307].

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. (Cabo, 1992:309)

La propuesta de Cabo Aseguinolaza, como ocurre siempre en este tipo de debates, ha sido rebatida y matizada desde diversas posiciones. Meyer-Minnemann [2008:23] no sólo cuestiona el aspecto formal de su propuesta –la polémica en torno a la utilización del término *literatura* en detrimento del término *novela* y sus consecuencias teóricas, como ya señalamos anteriormente–, sino también en el plano del contenido del género: según el crítico alemán, Cabo «subestima la importancia de la figura del pícaro y la trayectoria de su vida para la definición de la novela picaresca». Como hemos visto, esta afirmación carece de veracidad; quizá los dos autores difieren en la importancia que le otorgan en cuanto definitorio del género como tal: para Meyer este aspecto es uno de los dos pilares de la picaresca junto con la narración autobiográfica –y por tanto su defensa del carácter de novela–; para Cabo, por su parte, es un aspecto fundamental dentro de la serie –y por lo tanto del género– pero no imprescindible:

La serie necesita del género para desarrollarse y modificarse. Por contra, el género como categoría es inconcebible sin una serie literaria; no es una categoría autónoma y autosuficiente, sino que tiene su razón de ser en la compleja serie de acciones y fenómenos que constituyen la comunicación literaria. [...] Más bien habría que decir que es a través del género cómo la serie y, especialmente, las obras que la integran entran a formar parte del entramado comunicativo de la literatura. (Cabo, 1992:150)

I. 2. EVOLUCIÓN DE LA NOVELA PICAESCA: DEL XVI AL XVII

Muchos estudios han abordado el problema de la evolución del género picaresco desde diversas perspectivas, casi todos dividiendo el mismo en dos fases, de auge y decadencia, que varían los títulos en ellas incluidas dependiendo del criterio crítico con que se enfrenta. Un ejemplo claro es la propuesta de Francis [1978:41-42], que divide el género en *oleadas* de novelas, la primera compuesta por las «obras iniciadoras, por razones de calidad estética, cronología e innovación del empleo de la pícaro»;³³ una

³³ *Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón*, *Marcos de Obregón* y *La pícaro Justina* conforman el primer grupo; las cuales analiza «a la luz de su tratamiento tanto artístico como ético de tres grandes temas de la literatura de la época que son particularmente importantes en la picarescas, a saber, el honor, la religiosidad y la sociedad con sus varios tipos y problemas sociales, sean domésticos o de dimensiones internacionales» (Francis 1972:41).

segunda, en la que está «la seudopicaresca, o picaresca muchas veces calificada de decadente», que, a su vez, se dividen en obras *conformistas* y *problemáticas*.³⁴ Un año antes del Monte [1971] se había pronunciado en términos muy similares a partir de un criterio moral, pero restringiendo aún más la vida fértil del género, como se evidencia en sus conclusiones, donde delinea el *itinerario picaresco*:

La herencia literaria del *Lazarillo* es recibida, en clima barroco, por Mateo Alemán, que, en su *Guzmán de Alfarache*, la sella con su singularidad espiritual y la transfigura según las nuevas exigencias históricas, dilatando hasta proporciones inconfundibles los distintivos psicológicos y estilísticos del arquetipo. La tradición tuvo fecunda vida, pero, como sucede con todos los géneros literarios, la mayoría de sus seguidores fueron epígonos que sólo imitaron las características puramente extrínsecas, muchas veces sirviendo a un gusto absolutamente distinto, y que no comprendieron la problemática moral y social de sus modelos. (del Monte 1971:155)

O Lázaro Carreter [1972]:

El panorama se presenta de otro modo si en vez de contemplar la picaresca como un todo constituido, definitivamente hecho, observamos su hacerse, el proceso de su formación. Se advierte entonces que carece de sentido admitir en un cotejo el *Guzmán* con idéntico rango que *El donado hablador*, ya que, aparte sus distancias cronológicas y estéticas, son resultado de estratos de creación muy diferentes. La distinción entre maestros y epígonos es básica para reconocer la diversa función que ejercen en la configuración de un género. Hay, efectivamente, uno o varios escritores que le proporcionan su poética peculiar; y hay otros que se adueñan de ella, con actitud sumisa o en rebeldía.

Y el mismo Rico [1982:133], desde una perspectiva eminentemente formalista dotando de un valor absoluto al punto de vista, también plantea el asunto en los mismos términos, donde «el problema del punto de vista, sencillamente, apenas se plantea en nuestros epígonos». No en vano tituló el subcapítulo donde aborda este tema como «La tragicomedia de la novela picaresca», ni que señalara cómo desde obras muy tempranas –*La pícaro Justina* y *La vida del Buscón*, que él considera anterior al *Guitón*, de 1604 –³⁵ la picaresca «había entrado en una vía muerta», donde «La fórmula

³⁴ Aquellas: *Guzmán* apócrifo, *La desordenada codicia los bienes ajenos*, Gregorio Guadaña, el *Lazarillo* de Luna, *Estebanillo*; éstas: las obras de Salas Barbadillo, Alcalá de Yáñez y Rivera, Vélez de Guevara, Céspedes y Meneses.

³⁵ Esto último cabe deducirlo de su «Nota de 1982»: «En efecto, *El Guitón Honofre* de 1604 [...] confirma puntualmente mis observaciones sobre la vía muerta en que entró la picaresca inmediata al *Guzmán*; las confirma, sin embargo, con un uso tan torpe del punto de vista, como unos plagios (hasta del *Buscón*) tan superficiales, con una calidad literaria tan baja, que no es obligado hacerle sitio (o abrirle nicho) en la sección sobre Quevedo y López de Úbeda, ni, por tanto, viene al caso remitir al par de

deducida de *Lazarillo* y *Guzmán*, al aplicarse mecánicamente, sin justificación profunda, resulta demasiado previsible, monótona» (Rico, 1982:129-130). En fin, la novela picaresca, según Rico, «dejó de interesar». ³⁶ En fechas más próximas se pronuncian en el mismo sentido Carrasco [2001:221] y Sánchez García [2009:19].

Pero, ¿qué hay, a todo esto, de la existencia de una comedia que aborda la materia picaresca? En todos los panoramas y estudios hasta aquí citados se ignora sistemáticamente la existencia de un corpus no poco importante de comedias que retomaban la materia picaresca. ¿Cabe pensar, en el contexto literario del que hablamos, que ese corpus pasó sin pena ni gloria? ¿No dejó o no pudo dejar sus huellas en la configuración de ese género? ¿Ningún autor de novelas picarescas pudo presenciar la representación de una comedia picaresca? Al fin y al cabo, las comedias de Lope se ubican, como se verá, entre la década anterior a la publicación del *Guzmán* y, por tarde, 1606, años en los que, mal que bien, se escriben, representan, y publican las obras de la primera ola (dejando fuera, por supuesto, el *Lazarillo*). Conviene, pues, ubicarnos en un momento más específico de la evolución del género: en sus orígenes mismos en el cambio de siglo. Señaló Gómez Canseco [2012:790] que «Para tender un puente entre dos orillas se precisan dos estribos»; antes, Rico [2011:131] había resaltado la importancia del *Guzmán* en la génesis de la novela picaresca apelando a una paremia de origen antiquísimo: «Con todo, una golondrina no hace verano. La lección del *Lazarillo* tardó medio siglo en ser creadoramente escuchada, y bastante más en consolidarse». ³⁷ Mucho antes Sobejano [1959] –siguiendo a Krauss [1936:226]– había dicho que «un libro no hace género». Aspecto que también puso de relieve, entre muchos otros, Meyer-Minnemann [2008:20]: «al principio, las diferentes versiones, continuaciones y transformaciones del *Lazarillo* aún no iban a constituir una serie genérica. Ésta sólo comenzó a concretarse como tal con la publicación del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán en 1599, ³⁸ cuyo enorme éxito llevó a la consolidación de la serie a partir de la continuación apócrifa del *Guzmán* de 1602». También en fechas

acotaciones que en otras páginas he puesto al monigote pintarrajeado por Gregorio González» (Rico 1982:143-144).

³⁶ Rico [2012:128-197] ha matizado, como ya hemos señalado, su postura, sin embargo no dejamos de citar este texto por la importancia que ha tenido en el estudio del género posteriormente.

³⁷ El mismo año el profesor Montaner Frutos [22 de oct. 2011] se hacía eco de la expresión de Rico en el mismo contexto: «Una golondrina no hace verano. La novela picaresca no habría existido sin que el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) retomase el esquema del *Lazarillo* y profundizase en él». Por otra parte, para la historia de la paremia, véase el artículo de García Romero [2008].

³⁸ Esto a pesar de ciertas opiniones disidentes, que entienden la continuación del *Lazarillo* de 1555 como «an expansion of the generic possibilities of the picaresque» (Scordilis 1982:318).

recientes y a la luz de la risa bufonesca, Roncero López [2010:97] señala que «tuvieron que pasar más de cuarenta años hasta que alguien comprendiera la originalidad de la senda iniciada por el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes*» hasta que «en 1599 aparece en Madrid la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán». O, pocos años antes, Carrasco [2001:220]: «*Lazarillo* durante medio siglo, no fue más que una obra genial en solitario que portaba en germen el modelo virtual del nuevo género, pero de por sí fue históricamente irrelevante hasta 1599; es el éxito editorial de Guzmán y la posterior aceptación de las dos obras lo que da existencia histórica al nuevo género».

Queda fuera de toda discusión la importancia del *Lazarillo* en la escritura del *Guzmán* y, por tanto, el nacimiento de un género –de la primavera, con esta segunda golondrina–, la novela picaresca. Como ha sabido notar la crítica, y Meyer-Minnemann [2008:21-22] el más reciente, ya Cervantes en fechas muy cercanas (1605) daba cuenta de algunos rasgos fundamentales que compartían ambas novelas: una narración autobiográfica de un desarropado, que da cuenta de su vida «desde mi nacimiento» y que, para colmo, como Guzmán, va a las galeras, «porque allí tendré lugar de acabar mi libro» (*Don Quijote*, I, XXII).³⁹ Como Cervantes, la crítica contemporánea no ha dejado de señalar los rasgos del *Lazarillo* que se apropia Alemán en su novela. Un par de ejemplos: del Monte [1971:84] apunta que el *Guzmán* tomó del *Lazarillo* «la estructura (precedentes genealógicos, paso de un amo a otro), algunos temas contentutísticos [*sic*] (la vida de los mendigos, el oficio de marido paciente) y algunos rasgos morales»;⁴⁰ y Gómez Canseco [2012:790]:

No cabe la menor duda de que Mateo Alemán estudió, anotó, desmenuzó y digirió las memorias de Lázaro antes de arrostrar las de su protagonista. De esa lectura quedan huellas visibles, aunque más abundantes en la primera parte. Me refiero a la primera persona, a los orígenes dudosos del narrador, a la sucesión de amos, al hambre convertida en ambición de ser algo más, o la degradación del matrimonio en cuernos consentidos.

³⁹ Véase para este episodio cervantino la «Lectura del capítulo XXII» de Avalle-Arce [2015:93-94] en la edición dirigida por Rico, donde se aporta valiosísima y abundante bibliografía; puede consultarse también Zahareas [2001], Rabaté [2007].

⁴⁰ Excelente es el panorama crítico y teórico que dibuja Cabo Aseguinolaza [1992:33-39] de este problema.

Algunos rasgos del *Guzmán* tendrán como antecedente otra obrita que, dependiendo de la perspectiva teórica, se incluye o no en la serie picaresca:⁴¹ nos referimos a la continuación atunesca del *Lazarillo* de 1555. Rey Álvarez [1987] y Cavillac [2010b:61-71] han visto en ésta, a menudo desdeñada por la crítica en detrimento de la continuación de Luna,⁴² una posible fuente más de la gran obra de Alemán: el relato abierto, la pluralidad de destinatarios, las reflexiones de gobierno –ya propiciadas por las interpolaciones de Alcalá (Rey Álvarez 1987:86-87)–; a pesar de que Cavillac [2010b:63] opina que tales coincidencias no llegan «a ser realmente decisivas», apunta otros puntos comunes para «acreditar una lectura atenta del *Lazarillo* de 1555 por parte del gran novelista sevillano: el episodio de la tormenta marítima, aderezado en las dos obras con las confesiones entre laicos (Cavillac 2010b:65-66), de fino gusto luterano; la aparición de la alegoría de la Verdad retirada del mundo, con antecedente en *El Crotalón*;⁴³ y, finalmente, la circularidad y conversión: recuérdese que Lázaro vuelve, en la segunda parte, a Salamanca, de donde antaño salió niño, como Guzmán a Sevilla.

No obstante, entre el *Lazarillo* y la novela de Alemán –o podríamos decir, en las adiciones– encontraremos algunos elementos diferenciadores entre la novela picaresca del XVI –básicamente en la novelita del quinientos– y los continuadores de la serie a partir del escritor sevillano: Juan Martí, López de Úbeda, Gregorio González, Salas Barbadillo, Quevedo, Castillo Solórzano, etc.

Algunos elementos nuevos se perfilan desde el episodio toledano (I, II, 8) de la primera parte del *Guzmán*, pero se consolidan sobre todo en la segunda parte. Lo señala perfectamente Rey Hazas [2003:91]: Guzmán, después de ejercer de bufón del embajador francés en Roma,⁴⁴

pronto se independiza, y comienza a hacer su fortuna propia, sin servir a ningún amo. La autonomía y el dinero realzan esta nueva y tercera fase. Se convierte en un delincuente de altos vuelos –estafa miles de escudos de oro a un mercader en Milán y, posteriormente, a sus parientes genoveses– y en un tahúr [...]. Ya no es el pícaro de la

⁴¹ Esclarecedora y salomónica ha sido la explicación de Cabo [1992:255] a propósito de las valoraciones negativas de esta continuación en detrimento de la de Luna en función de una cierta «fidelidad»: «nos hallamos frente a dos maneras distintas de incorporar el componente picaresco. El referente picaresco es dispar en las dos ocasiones, pero además se emplea en virtud de una funcionalidad diferente en cada caso».

⁴² Recuérdese, por ejemplo, que Menéndez Pelayo [1963:206] la calificó de «necia e impertinente».

⁴³ Bataillon [1968:85-86] sugirió, justamente, *El Crotalón* como fuente del autor de la continuación del *Lazarillo*.

⁴⁴ Gómez Canseco [2012:806] lo ubica dentro de la «mocedad» de Guzmán.

tradición, ya no es mendigo ni esportillero, ni pinche, ni raterillo, ni vuelve a servir a ningún amo. Ahora es dueño de sus actos y delincuente de altura.

Cabe apuntar a la apreciación de Rey Hazas que lo que él considera tradición se refiere específicamente al *Lazarillo*, la primera parte alemaniana y su continuación apócrifa; además, por supuesto, a los pinches de cocina y esportilleros, más anclados en la realidad que en la tradición literaria. Sin embargo la renuncia al servicio, el ansia de dinero e, incluso, los vuelos delincuenciales de los pícaros será una marca de la picaresca del XVII, por lo menos en partes significativas de las novelas: sirvan de ejemplo los casos de Onofre Caballero o Pablos, que analizaremos detalladamente más adelante. Contrario a Lázaro de Tormes, que cierra su narración manteniendo cierta dependencia del clérigo y ostentando un discretísimo medro social, aún a costa de su honra, los pícaros del XVII anhelarán la independencia y la abundancia, convertirse en señores, salvo algunos casos marginales.⁴⁵ Así, aquello de que Guzmán «no vuelve a servir a ningún amo» podría decirse de casi toda la prosa picaresca posterior, por supuesto siempre después de haber culminado el pícaro su periodo de educación.

Con esta misma lógica, directamente relacionado con las aspiraciones sociales más ambiciosas de los pícaros del XVII, el *Guzmán* suma a la materia picaresca una serie de elementos íntimamente ligados a éstas y que se consolidan como estrategias de medro social. Entiéndanse el valor que adquiere el dinero, el uso de prendas suntuosas –ya perfilado en el episodio del escudero lazarillesco– y criados, coches y caballos: en fin, elementos todos que ejercen la función de marca social y que los pícaros se apropian indebidamente para usurpar un estatus social que no les corresponde. Materia, pues, que pasará a engrosar y enriquecer aquel género que la crítica ha convenido llamar novela picaresca.

Dentro de las aportaciones de Mateo Alemán no es menor ni baladí –según podemos comprobar en el mismo marbete que se le ha atribuido al género– el uso de la palabra “pícaro” para describir a su protagonista, completamente ausente –no hay ni siquiera rastros de sinónimos como “picaño”– en la novelita del quinientos, ni en su continuación.⁴⁶ Aunque el hecho ha sido calificado por Lázaro Carreter [1973:472]

⁴⁵ Es el caso, por ejemplo, del *Alonso, mozo de muchos amos* de Jerónimo de Alcalá.

⁴⁶ Rico [1982:106] apuntaba cómo el *Guzmán* había ampliado el significado del término ‘pícaro’: «identificaba a un individuo en el curso de una vida, picaresca y no picaresca. Por una cierta traición a Mateo Alemán –conviene insistir–, “Pícaro” en boca de los lectores, fue tanto Guzmán como el *Guzmán*. El personaje y el libro, por lo mismo, aparecían especialmente vinculados»; véase también Meyer-Minnemann y Schlickers eds. [2008], que abordan el tema en variadas ocasiones.

como «simple accidente lexicográfico» y Rico [1982:108] apostilla que «No necesitamos más para estar seguros de que en las postrimerías del siglo todos habrían visto ahí la instantánea de un “pícaro”». ⁴⁷ En todo caso, anota Cavillac [2004:162-163] que a Alemán «menos gracia aún le haría tal vez comprobar que el *Guzmán de Alfarache* se suele encasillar sin más en el poco glorioso apartado de “novela picaresca” junto a *La pícaro Justina* y *La vida del Buscón*»; y, como prueba, remitía a la reflexión del narrador en la segunda parte acerca de la errónea –a su entender– recepción de la obra: «Esto propio le sucedió a este mi pobre libro, que, habiéndolo intitulado *Atalaya de la vida humana*, dieron en llamarle *Pícaro* y no se conoce ya por otro nombre» (II, I, 6, p. 421). Valga subrayar, que no sólo en esta primera parte de 1599 aparece el término “pícaro” para referirse reiteradamente a Guzmán, sino que incluso la aprobación firmada por Fray Diego Dávila –en fecha muy temprana: «13 de enero de 1598»–, y que encabeza el texto, se refiere a la obra como *Primera parte del pícaro Guzmán de Alfarache* (I, p. 5). ⁴⁸ A pesar, pues, de su presumible molestia, el término tendría éxito literario y editorial: una pequeña muestra la da Gómez Canseco [2012:1334-1335] en sus «Notas complementarias»: «Ya la impresión de la primera parte hecha por Sebastián de Cormellas en 1599 salió con el título de *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* [¡el mismo título de la aprobación!], por lo que la continuación de Luján de Sayavedra apareció como *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*». ⁴⁹ Además, como apunta Gómez Canseco [2012:1335] éste tiene eco en otras obras de comienzos del XVII, sirvan como ejemplo unos versos que Gregorio González [1995:58] le dedica a su criatura: «podéis decir que el mucho parentesco / que tenéis con el Pícaro os ha dado / las voladoras alas».

Por otra parte, nos hemos dado cuenta de que, como ha estudiado Oleza [1986: y 1991], hay un tipo de comedia picaresca de Lope de Vega, cuyo papel no ha sido analizado a la luz del género picaresco, su desarrollo y su historia. Pero, ¿dónde se sitúan estas comedias? Una brevísima cala de las fechas de redacción de estas come-

⁴⁷ Cfr. Meyer-Minnemann y Schlickers [2008:46].

⁴⁸ Aunque no se conservan manuscritos de la obra de Alemán, Cros [1967:50] y Niemeyer [2008:85] han entendido esta referencia como un fiel reflejo del manuscrito que el escritor entregaría a la censura, incluso Niemeyer [2008:85] ha supuesto que «por motivos que aún están por aclarar, Alemán cambió después el título y tachó la palabra “pícaro”», sin embargo estas deducciones no pasan de ser conjeturas.

⁴⁹ El mismo Gómez Canseco [2012:1335] aporta más ejemplos de la temprana recepción del *Guzmán* como pícaro, entre éstos las palabras en el *Guitón Onofre* y *La pícaro Justina*; por otra parte, señala que «Por casualidad o por ojo comercial, Cormellas tuvo el acierto de recuperar el título con el que Alemán había solicitado la aprobación, *Primera parte del pícaro Guzmán de Alfarache*, que terminaría por repudiar el propio autor» (Gómez Canseco 2012:879).

días nos ubican precisamente entre la picaresca del XVI y la que consideramos que inaugura el género en los albores del siglo XVII y que se prolonga en el primer lustro del nuevo siglo: de 1597, aproximadamente, hasta 1606, como se verá.⁵⁰ Entonces, cabe pensar que Lope pudo jugar un papel, que sus comedias tuvieron un campo de difusión que pudo marcar la novela picaresca del XVII.⁵¹

Ante este panorama, es lícito preguntarse si tuvo algún papel la comedia lo-pesca en la revitalización y la reconfiguración de la materia picaresca en la novela del siglo XVII. Es justamente a esta pregunta a la que pretendemos dar respuesta en nuestra tesis. Para esto, partimos, como acaba de ver el lector, de una revisión de las principales aproximaciones críticas que se han hecho a la novela y al género picaresco; seguiremos con las propuestas y lecturas de la picaresca en Lope e intentaremos delimitar lo que entenderemos por género picaresco en este trabajo, todos estos como capítulos introductorios. Ya en el cuerpo de la tesis, delimitaremos, en primer lugar el corpus de comedias y el asunto crucial de las fechas: su ubicación histórica dentro de la serie picaresca. Continuaremos estudiando una serie de rasgos y motivos que a nuestro entender configuran la materia y la esencia picaresca y que aparecen en las comedias, atentos siempre a su presencia o ausencia en la picaresca tanto del siglo XVI como del siglo XVII como son el afán de medro, el papel del dinero, el fingimiento de linaje, la apropiación de otros signos de clase como los criados y caballos, prendas y vestidos; analizaremos también los espacios geográficos y sus caracterizaciones, así como los personajes.

I. 3. LA PICAESCA EN LA OBRA DE LOPE DE VEGA: PANORAMA CRÍTICO

Ahora bien, después de hacer este brevísimo estado de la cuestión del espectro teórico que ha abordado el género picaresco, nos fijaremos únicamente en las aproximaciones que se han hecho a la obra de Lope de Vega desde esta perspectiva. Dentro de este plano, para seguir con la metáfora fotográfica, se pueden distinguir dos posiciones muy claras frente a la cuestión: por una parte están quienes consideran impertinente relacionar la obra del fénix con el género picaresco, como por ejemplo Gonzalo Sobejano, Jesús Gómez y Felipe Pedraza; por otra parte están aquellos que defienden la presencia del género dentro de la obra del dramaturgo, y que, además, empiezan a

⁵⁰ Dejamos para más adelante el estudio de la cronología del corpus.

⁵¹ También dejamos este asunto para más adelante.

configurarla y a describirla, como por ejemplo lo hace Joan Oleza [1986] y [1991] y Omar Sanz [2010a].

Es notorio, y por eso nos detendremos en reseñarlo, el silencio de Marcelino Menéndez y Pelayo con respecto al género picaresco dentro de la obra dramática del Fénix,⁵² tanto así que no hay siquiera referencias explícitas a las obras que se han considerado dentro del canon picaresco de Lope. Lo primero que hay que señalar es que el crítico encuentra en sus «Observaciones generales» que la gran dificultad para quien intenta ordenar la obra de Lope «es, sin duda, la de someterlas a alguna clasificación racional y metódica» (Menéndez Pelayo 1949:3); problema que zanja haciendo una clasificación temática –basado en el estudio de Hennings [1891]– y que no considera «de ningún modo [...] como inmejorable, y que seguramente ha de sufrir más de una modificación antes de que acabe de pasar por nuestras manos» (Menéndez Pelayo 1949:10). Dentro de esta clasificación destaca una categoría particular:

Si la manifestación épico dramática es la más alta del genio de Lope, no cabe duda que la más apacible, simpática y graciosa, así como la más pulcra y elegante bajo el aspecto técnico y por tanto la que ha envejecido menos es la comedia de costumbres. Aun aquí conviene hacer dos grupos, poniendo en el primero las que pudiéramos llamar comedias de malas costumbres, es decir aquellas de observación más realista y ejecución más cruda (como *El rufián Castrucho*, *El arenal de Sevilla*, *La Dorotea* misma, aunque escrita en prosa y no para representarse), en que parece haber seguido las maneras de la *Celestina* o las de Plauto o la de los cómicos italianos del Renacimiento. (Menéndez Pelayo 1949:9)

Como bien es sabido, el monumental proyecto de Menéndez y Pelayo se vio interrumpido por su muerte y, para desgracia de los interesados, «faltan para completar el estudio del Teatro de Lope de Vega, según la clasificación del mismo D. Marcelino, notas sobre las veintinueve Comedias Novelescas insertas en los volúmenes XIV y XV y los Prólogos o Advertencias que debían preceder a las Comedias Caballerescas, a las Fabulosas, a las Románticas o de embrollo, y a las Comedias de Costumbres» (Sánchez Reyes y González Palencia 1949:VI), como señalan los editores de *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (1919), Ángel González Palencia y Enrique Sánchez Reyes. Según los mismos editores, coincidiendo con la advertencia que precede el tomo XIV de las ediciones, no se conservan notas ni apuntes para terminar las advertencias.

⁵² Ya lo había señalado de manera oportuna Florencia Calvo [2009] en su artículo sobre la literatura picaresca en la obra de Menéndez Pelayo.

Gonzalo Sobejano [1982] intenta desentrañar las relaciones entre la obra de Lope y el género picaresco en su texto «Lope de Vega ante la picaresca». Empieza el académico por rescatar la ya clásica distinción entre novela picaresca y materia picaresca para revisar a la luz de cada concepto algunas de las obras de Lope:⁵³ es importante señalar que, aunque no es explícito, Sobejano entiende el género picaresco como eminentemente narrativo, y en este sentido entiende la distinción entre materia y género picaresco. Así pues, en primer lugar recuerda, citando a Chevallier [1976],⁵⁴ que Lope hace referencias al *Lazarillo*, además de que ha leído, como lo demuestra Donald McGrady [1980:313], *El Guzmán de Alfarache*, de su amigo Mateo Alemán; sin embargo el crítico no encuentra mayor conexión entre estas novelas y las obras narrativas del Fénix: *El peregrino en su patria*, según el estudioso, no es ni superación, ni desafío pero quizá sí respuesta al *Guzmán de Alfarache* —este razonamiento surge como respuesta al texto de Avalle-Arce, que considera que la obra de Lope significa una superación, un desafío y una respuesta a la novela de Mateo Alemán—, «en la medida en que pretende ser una novela de doctrina católica reformista, una novela edificante [...]. Pero si Lope intentó tal respuesta, se quedó en la superficie» (Sobejano 1982:989).

En cuanto a la materia picaresca, el crítico dice que la entiende como «la que puede ser objeto de arte en diversos géneros (poesía, drama, pintura), no ciertas costumbres de la época por sí mismas» (Sobejano 1982:990) y señala que a ésta «se muestra más abierto Lope». Es interesante un hecho particular: dentro de las obras en las que Sobejano halla materia picaresca, sin detenerse demasiado en ninguna, aparecen tres obras que un sector de la crítica ha coincidido en denominar picarescas —*El caballero de Illescas* (h. 1602)⁵⁵, *El rufián Castrucho* (hacia 1598) y *El caballero del milagro* (1593-1598)—; y algunas otras que han sido aparentemente descartadas por la crítica posterior —*San Isidro, labrador de Madrid* (1604-1606), *Juan de Dios y Antón Martín* (1611-1612), *El Gran Duque de Moscovia* (¿1606?) y *El mesón de la corte* (1588-1598). El autor encuentra en estas comedias —y también en ciertos poemas— algunos temas picarescos como es el caso por ejemplo de la mendicidad, o las figuras

⁵³ Distinción que aparece en Rico [1972] y en Márquez Villanueva [1983], por poner dos ejemplos significativos.

⁵⁴ Texto que el mismo Chevallier [1997] actualizó con motivo de los veinte años de la publicación de su libro.

⁵⁵ Cito las fechas de datación establecidas por Morley y Bruerton [1968]; sin embargo más adelante nos detendremos en los detalles de datación de cada comedia de nuestro corpus.

del pícaro de cocina y el soldado pícaro, pero su conclusión apunta en una dirección opuesta:

Trátese de pícaro noble o de pícaro pícaro, siempre se confirma lo aseverado por Enrique Tierno Galván: «La novela picaresca aparece como la antítesis de la mentalidad lopesca. [...] Lope explica la historia de España y la sociedad española a través de la nobleza. Lo contrario ocurre en la novela picaresca, en que la sociedad española se explica desde la crítica del proletariado». (Sobejano 1982:992)

Además, argumenta Sobejano, el componente psicológico de Lope es fundamental para entender su relación con el género: «La actitud de Lope ante la picaresca es de desvío. Sintió siempre aversión a la sátira, y la novela picaresca es sátira constitutivamente. [...] Su desvío de la novela picaresca y su silenciamiento del *Guzmán de Alfarache* corroboran la tendencia de Lope a la conformidad» (Sobejano 1982:994).

Jesús Gómez [2000] continúa la línea esbozada por Sobejano de diferenciar entre *novela picaresca* y *materia picaresca*.⁵⁶ En su texto *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, hace un detallado seguimiento de las alusiones intertextuales al género y de lo que se ha calificado con frecuencia como *materia picaresca* en la obra del dramaturgo: por ejemplo recoge las referencias al *Lazarillo* y al *Guzmán*; las diferentes apariciones de la voz *pícaro*, de sus sinónimos, y del sentido con que se utilizaban en la época los oficios a que se dedican estos personajes (Gómez 2000:172-177) y el bajo mundo por el que deambulan. Uno de los argumentos que desarrolla con mayor precisión este estudioso es que el uso que en Lope se hace del término *pícaro* y sus afines es el mismo que se hacía popularmente de él a finales del siglo XVI y comienzos del XVII: es decir, como sustantivo –para denominar a un personaje de baja extracción social o que desempeñaba ocupaciones que se han relacionado históricamente con el concepto picaresco–, o como adjetivo –cuando califica los comportamientos licenciosos de un personaje–, nunca implica un valor genérico desde el punto de vista literario (Gómez 2000:176-177). Con todo, no encuentra, sin embargo, Gómez razones suficientes ni de peso para relacionar un género como el picaresco con el mundo de la comedia lopesca:

⁵⁶ «Ahora bien, las coincidencias basadas en el comportamiento o en las ocupaciones de los personajes no dejan de ser accidentales mientras no se traduzcan, al mismo tiempo, en una aproximación efectiva entre el género narrativo y la fórmula teatral propia de la comedia nueva. En este sentido, conviene distinguir, como hace G. Sobejano (“Lope de Vega ante la picaresca”), entre “novela picaresca” y “materia picaresca”» (Gómez 2000:179).

De cualquier modo, las semejanzas [entre la novela picaresca y la comedia] no suelen ser más que coincidencias poco significativas. Las afinidades entre la novela picaresca y la comedia se basan tan sólo en el comportamiento y en el origen social del personaje, y no sirven más que para establecer relaciones literarias poco específicas, como las que postula Arco y Garay. (Gómez 2000:178)

Lo que, por otra parte, sí señala Gómez es que estos personajes, que algunos críticos relacionan con la picaresca, provienen más precisamente de la tradición celestinesca.⁵⁷ Y él no es, ni mucho menos, el único que marca el linaje de los personajes bajos de algunas comedias de Lope partiendo de la obra de Rojas, como se puede ver claramente en las palabras de Felipe Pedraza [2006]: «El pícaro, propiamente dicho, no aparece en la comedia; sí se encuentran en ella criaturas de los bajos fondos que trampean con ingenio y artes (casi siempre malas) para sobrevivir en una sociedad que los margina. Pero, más que en la picaresca, el origen de estas figuras y situaciones hay que buscarlo inicialmente en el género celestinesco».

Pedraza no parece tan radical en su posición como Gómez:⁵⁸ si bien defiende en líneas generales la posición de que en la obra de Lope no hay género picaresco, este estudioso comenta el debate entre Aubrun y Oleza para después concluir de una manera bastante conciliadora: «Aubrun señaló taxativamente que “el hampa no puede ser tema principal de una comedia”. Frente a esta posición, Oleza ha hablado de una *comedia picaresca*. Como acostumbra a ocurrir en este tipo de controversias, la razón se reparte» (Pedraza 2006:43). Se reparte la razón quizá porque considera que las convergencias y divergencias no son, en ningún caso, menores. Por ejemplo, señala las similitudes y diferencias que encuentra entre la figura del pícaro y la del gracioso.⁵⁹

Las semejanzas son claras: es un ingenioso muñidor de tretas y tejedor de astucias; tiene la visión a ras de suelo en oposición al idealismo de su señor; siente un desmesurado interés por la comida; emite comentarios sarcásticos sobre la vida social...; pero las desemejanzas no son menores: por lo común, la figura del donaire no traspira el rencor que cabe percibir en el pícaro, es criado de un solo amo al que sirve, en expresión de Montesinos, “con fidelidad perruna”, y despliega su ingenio malicioso en ayuda de la causa nobilísima del amor del galán y la dama. Lope y sus secuaces dieron un giro inofensivo, conformista y simpático al tipo del criado conflictivo (incluso

⁵⁷ Para una documentación más elaborada de la presencia de *Celestina* en la obra de Lope ver: Gómez [1998].

⁵⁸ Gómez [2000:192] concluye: «Frente a la escasez de pícaros en sentido estricto, sí hay en la comedia algunos ejemplos de cortesanas y de rufianes, lo que resulta lógico puesto que el teatro de Lope no le debe nada a la novela picaresca y sí a la tradición cómica derivada de *Celestina*».

⁵⁹ Véase Arjona [1939] para la figura del gracioso en Lope.

en su fase de arrepentimiento) que habían trazado el género celestinesco y la picaresca. (Pedraza 2006:44)

Sin perder nunca de vista su posición, y las objeciones que opone a calificar de picaresca las «comedias prostibularias» –como él las denomina–, pero con una posición mucho más moderada, Pedraza concluye que «En sentido estricto habría que negar la existencia de una comedia que siga la trayectoria de un personaje bajo que lucha por la supervivencia y por medrar y conseguir el honor que sus orígenes niegan» (Pedraza 2006:43).

Ahora bien, los críticos que se posicionan en la otra orilla de la discusión son, en primer lugar, Joan Oleza y, en segundo, Omar Sanz. El estudioso de la Universidad de Valencia tiene un texto que rompe con toda la crítica anterior que había intentado –siempre con resultados negativos, como hemos podido ver– encontrar en la obra de Lope el género picaresco: al contrario de la mayoría, para Oleza hay suficientes y contundentes rasgos picarescos que permiten hacer una propuesta de subgénero, o microgénero como él mismo la denomina en otro texto (Oleza 1994), y además esbozar un corpus tentativo. El estudioso valenciano ha dedicado varios estudios a este tema: ya en 1980 hacía una primerísima aproximación al problema, en su texto «La propuesta teatral del primer Lope», ampliada en 1986, donde hablaba, dentro de los microgéneros de la comedia, de unas obras “picarescas” (Oleza 1986:262) y, posteriormente, las caracteriza:

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)

Como se puede ver, en esta primera aproximación, Oleza incluye dentro del subgénero tres obras: *El rufián Castrucho*, *El caballero del Milagro* y *Las ferias de Madrid*. Corpus que después irá modificando en sucesivos estudios –incluye nuevas obras y descarta otras–. La propuesta de Oleza, fundamental para este estudio, la retomaremos con más detenimiento en el apartado siguiente.

Omar Sanz [2010a], 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. Es importante recordar que el texto de Sanz busca incluir dentro del corpus propuesto por Oleza una nueva obra: *El amante agradecido*. Teniendo en cuenta este punto, me parece que lo más significativo del trabajo de este estudioso es precisamente que encuentra una obra a la que se le pueden aplicar los parámetros que Oleza consideró fundamentales, descartando algunos de los que señala el crítico de la Universitat de València. Así pues, Sanz concluye su ensayo con una definición más contenida que la de Oleza y haciendo, además, una clara distinción entre las comedias picarescas y las comedias con 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 2010a:178)

En este aspecto coincidimos con la opinión de Sanz: el pícaro es –y así se debe entender– uno de los elementos más importantes a tener en cuenta a la hora de definir el género picaresco, además porque la relevancia del personaje nos permite distinguir entre, como él muy bien lo señala, una obra propiamente perteneciente a este género o una obra que no lo sea pero donde aparezca el personaje en cuestión.

Caso aparte a todas las perspectivas que se han sostenido hasta ahora, está el que presenta María Vázquez Melio [2013] en su recentísimo texto «Sí hay burlas con el amor: *El caballero del milagro* y la identidad masculina problematizada». Como se puede intuir por el título, su estudio no se centra en el problema del género literario, pero su contenido plantea perspectivas nuevas en el estudio de la picaresca en esta obra de Lope. Para Vázquez Melio la obra es eminentemente picaresca: lo prueba que califica a los personajes de pícaros y los retrata, a ellos y a su mundo, como participantes de «este sistema de engaños y corrupción moral» (Vázquez Melio 2013:171). Lo particular de su perspectiva es que no considera al protagonista un pícaro, sino una pícaro: «Tradicionalmente, la crítica ha visto en Luzmán un pícaro burlador de mujeres; sin embargo, al aproximarnos a su persona, sus acciones, sus pensamientos y sus

palabras la referencia a la figura del pícaro va desplomándose y, al contrario, va ganando peso la figura de la pícara» (Vázquez Melio 2013:172). Los rasgos que encuentra más significativos del personaje son, según la autora, netamente femeninos: tal es el caso, por poner algunos ejemplos, de su preocupación por la belleza física, el arte de la persuasión y el poder de la palabra y su rechazo al amor por considerarlo un peligro para «el negocio que constituyen para *ella* las relaciones afectivas» (Vázquez Melio 2013:172-174). Tanto es así que asegura que

En definitiva, esas lecciones que Luzmán reconoce haber recibido de Otavia terminan por hacer fraguar en él un comportamiento ya no afeminado —como el lindo Don Diego— sino netamente femenino. Se aleja definitivamente del rufián que en primera instancia debió de ser, y del que conserva ciertos rasgos, para terminar asumiendo los modos propios de la cortesana o pícara que ahora es. (Vázquez Melio 2013:175)

Se puede asumir que los rasgos que la autora defiende como propiamente femeninos son extraídos de una teoría de carácter marcadamente sociológico, pues en el texto no hay referencias a ninguna de las obras que algunos críticos han denominado picaresca femenina: como ya reseñé anteriormente, Rodríguez Mansilla encuentra en el énfasis temático de la picaresca femenina la diferencia esencial con la picaresca masculina, en la que predomina, según el autor, una preocupación formal. Desde mi punto de vista, la propuesta de Vázquez Melio es por lo menos matizable: ¿acaso los pícaros masculinos no hacen un uso excepcional de la retórica? El mismo *Lazarillo* sería la prueba más contundente de esto: su texto es un artefacto retórico para darle cuenta al anónimo *Vuesa Merced* de su caso. ¿No prestan especial atención los pícaros a la vestimenta y a la belleza como método de engaño y de ascenso social, así en muchas ocasiones lo hagan malamente debido a sus mismas limitaciones económicas? Más que como elementos que definan particularmente a las pícaras, a mí me parece que son transversales a personajes masculinos y femeninos: funcionan como herramientas para conseguir su fin último, el ascenso social.

No trato aquí, ni mucho menos, de negar radicalmente la presencia en esta obra —ni en otras del corpus picaresco— de un erotismo ambiguo y problemático. Ya lo había notado antes Oleza cuando analizaba el recurso del disfraz dentro de las comedias de Lope: en «todas estas comedias el recurso [del disfraz] comporta, como uno de sus datos esenciales, la eclosión en escena de un erotismo ambiguo y andrógino, con escenas que buscan el escándalo y la liberación de instintos profundamente re-

primidos no menos que la comicidad, con mujeres que tratan de seducir mujeres, y hombres que acosan sexualmente a otros hombres» (Oleza 1991:170).

Para concluir este repaso, y recordando la magnitud del debate, la diversidad de perspectivas desde las que se analiza el problema y las posiciones que se defienden, sólo me queda recordar las palabras de Cabo [1992:44]: «La picaresca constituye todavía, y por muy abrumadora que pueda parecer la bibliografía, una cuestión abierta».

I. 4. PROPUESTA DE GÉNERO

Ahora bien, después de haber hecho un breve repaso por los planteamientos teóricos más influyentes en el ámbito de los estudios sobre el género picaresco y de haber examinado los estudios que se han hecho sobre la presencia de este género en la obra dramática de Lope, pasaré a explicar qué se entenderá por género picaresco en este estudio. Para tal propósito recogeremos algunos conceptos ya expuestos en los apartados anteriores y nos haremos eco de las propuestas con las que estamos más alineados.

Como señalamos anteriormente, el concepto de género que desarrolla Cabo Aseguinolaza es nuestra referencia central: su noción del género como referente institucionalizado, y permítannos repetir esta cita por encontrarla especialmente significativa, «cuyo lugar es la enunciación, y que, a través de los distintos agentes sostenedores de la interacción comunicativa, fundamenta la posibilidad misma de la comunicación literaria» (Cabo 1992:157), nos parece óptima. Sea este el espacio para profundizar en algunos conceptos que en el apartado precedente apenas pudimos reseñar y que son fundamentales para entender su propuesta.

Cabo recuerda que uno de los conceptos que más ha dificultado el estudio de lo que se ha llamado géneros históricos es el modo. Éste ha sido entendido de manera muy diversa por la crítica de habla inglesa, así que se pueden encontrar por lo menos cuatro concepciones muy disímiles del concepto *mode*,⁶⁰ sin embargo todas compar-

⁶⁰ «Una sería la que lo vincula a una noción supragenérica o universal susceptible, de acuerdo con Hauptmeier, de ejercer una tutela ontológica sobre los géneros históricos [...]. También puede aludir a una categoría no estructural, pero capaz –según pretende de nuevo Alastair Fowler– de calificar las *kinds*, entendidas como géneros históricos; esta sería la segunda manera de concebirlo. La tercera posibilidad es la que se centra en la relación entre mundo ficcional y mundo real o en alguno de los posibles aspectos de ambos: verbigracia Frye, Scholes o Miner. Y en cuarto lugar tenemos en Bloomsfield

ten la capacidad de incidir en el concepto de género. En muchas de las teorías modernas más importantes, según el propio Cabo, subyace la distinción que plantea Goethe entre *Dichtweisen* –modos poéticos, narración, lírica y drama– y *Dichtarten* –clases genéricas equiparables a géneros históricos: la primera categoría entendida como universal y, la segunda, como su concreción histórica y empírica. Tradición crítica de largo aliento que persiste en la división tripartita de lo que consideran *formas naturales* y que, en muchos casos, plantea una relación de pertenencia entre los géneros históricos y los modos.

Genette [1988], por citar a uno de sus más ilustres representantes, en un texto hoy imprescindible, se dedica a estudiar las propuestas genéricas de Platón y Aristóteles para explicar lo que él considera un extendido equívoco: atribuirles a estos autores clásicos la división tripartita de los géneros teniendo en cuenta los modos (lírico, dramático y narrativo). Sin embargo, sí encuentra en Aristóteles la idea de que los modos *contienen* a los géneros (noción que se repite a lo largo de la historia de la teoría de los géneros): los dos ejes que definen a los géneros en su propuesta son el objeto (superior o inferior) y el modo en que se presenta (dramático o narrativo), así una obra dramática de tema superior es una tragedia; una obra narrativa de objeto superior, una epopeya (Genette 1988:192). Y es quizá aquí donde hace un gran aporte el teórico francés dentro de esta tradición teórica pues señala la diferencia de estatutos entre las dos categorías: «los géneros son categorías propiamente literarias [estéticas], los modos son categorías que dependen de la lingüística, o más exactamente, de una antropología de la expresión verbal» (Genette 1988:227). Cambia pues, la forma como se entienden estos dos conceptos y su relación (aunque persista, como bien señala Cabo, en la división tripartita),⁶¹ como se puede ver a continuación:

Existen modos, por ejemplo el relato; existen géneros, por ejemplo, la novela; la relación es compleja y sin duda no es, como sugiere Aristóteles, una relación de simple inclusión. Los géneros pueden entremezclarse con los modos (el Edipo relatado sigue siendo trágico), quizá del mismo modo que las obras se imbrican en los géneros, o tal

la opción de relacionarlo con lo que por nuestra cuenta y riesgo denominamos actitud enunciativa del narrador o del yo lírico» (Cabo Aseguinolaza 1992:175).

⁶¹ Claudio Guillén [2005:156-158] amplía los «cauces de presentación» de manera considerable teniendo en cuenta los tiempos y las culturas –«¿Cuáles son en determinada sociedad, nos preguntamos, las vías reales, viables, establecidas, radicales, de comunicación? ¿Los medios, diríamos hoy, pero sin cerrar el compás, de comunicación?»– : para los cauces más antiguos «la canción acompañada por el ritmo o el instrumento musical, el relato junto al hogar comunitario, la imitación o representación mimética y el discurso persuasivo. Pero ¿y la prosa literaria? No es un fenómeno moderno. [...] Unos cauces más, como la epistolografía, la historiografía, la reflexión filosófica o científica [...] ¿Qué cauces nuevos no habrán de derivarse de los hallazgos futuros e imprevisibles de la tecnología?».

vez de un modo diferente, pero sabemos muy bien que una novela no es sólo un relato. (Genette 1988:233)

A pesar de la poca claridad que demuestra Genette para explicar la relación entre modos y género, es indudable que apunta a desestimar una relación de pertenencia. En esta misma línea se ubica Cabo y, con él, nosotros: entendemos que subordinar el concepto de género al de modo plantea una contradicción difícil de superar cuando se defiende un concepto de género desde una perspectiva de la comunicación literaria, como la que se sostiene en este trabajo. Los géneros no pertenecen, ni mucho menos, a la categoría modal, más bien, para decirlo con palabras de Cabo [1992:180],

los modos, entendidos como formas lingüísticas de enunciación (narración, imitación directa, etc.), son elementos importantes desde un punto de vista genérico, pero nunca susceptibles de ser considerados –especialmente si pretendemos adoptar un punto de vista comunicativo– como universales. Son, por el contrario, y como quiere Fowler, elementos constructivos supeditados a la noción comunicativa de género.

Entendiendo, pues, que el género no puede, de ninguna manera, ser dependiente del modo, es comprensible y plausible la aproximación que hace, por ejemplo, Remedios Morale Raya [2001] a ciertos romances picarescos. Si bien la autora no entra de lleno en problemas teóricos de género, señala implícitamente el problema del que estamos tratando: «Adscribir una composición en verso a un género, cuya definición y existencia ha implicado múltiples discusiones a través de una ya muy dilatada bibliografía, quizá sea atrevido, y más, cuando el vehículo común de difusión del mismo ha sido la narración en prosa, la denominada novela picaresca» (Morale Raya 2001:914). No pretendemos, ni mucho menos, cuestionar los grandísimos aportes que ha hecho la crítica al estudio de la picaresca desde una perspectiva que le da especial valor a su forma narrativa y, más específicamente, al valor de la autobiografía ficticia; por el contrario lo que intentamos es ampliar la noción de género picaresco a otras formas para lograr una imagen más completa del género en todas sus variantes. Siguen siendo, pues, para nosotros, absolutamente relevantes y significativos los estudios que desde diferentes perspectivas han abordado el género picaresco porque, además, enriquecen el panorama teórico y hacen parte fundamental de la noción que tenemos hoy de éste.

Es importante señalar, además, que Morale Raya encuentra en estos romances lo que con Cabo [2001:915] llamamos índices ilocucionarios o rasgos genéricos: «autobiografía, genealogía degradante, carácter episódico en la narración de sus oficios,

diversidad de oficios delictivos satirizados, servicio (en este caso) a un amo, e itinerario verosímil por una geografía real, conocida». Éstos tienen un papel fundamental dentro de lo que es la comunicación literaria, como se podrá ver.

El carácter institucional del género lo explica Cabo recordando el brillante análisis que hace Michel Foucault [1969:798] sobre las implicaciones de la noción de autor, que no sólo es un hecho objetivo sino mucho más que eso, una institución: el autor, y del género diremos lo mismo junto a Cabo y Foucault, «en quelque sorte, à la limite des textes, qu'il les découpe, qu'il en suit les arêtes, qu'il en manifeste le mode d'être ou, du moins, qu'il le caractérise. Il manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture». Es decir que el carácter institucional de esos dos conceptos tiene una función importante en la recepción –hasta tal punto que pueden generar clasificaciones (Foucault 1969:799-800)–, sin embargo no es el único ámbito de la comunicación literaria donde actúan, como bien señala Cabo [1992:148].

Ya definido el género como una institución fundamental en la comunicación literaria y recordando que el autor está ubicado en la enunciación, estamos ante una comunicación que tiene sus propiedades particulares y donde es preciso señalar la no contemporaneidad de los agentes que intervienen (Cabo 1992:219). Además, es importante señalar que dentro de una obra literaria hay diferentes niveles de enunciación: la de los personajes, por ejemplo, que se encuentra en un nivel diegético, para utilizar la terminología de Genette; la del propio narrador, que desempeña un papel de «enunciador enunciado» (Cabo 1992:225); y la enunciación del poeta en sus textos, que «enuncia desde una situación diferente» (Cabo 1992:225), la de este mundo.

Aquí encontramos un punto crucial en la argumentación de Cabo que considera que «no hay actos literarios en sentido estricto, es decir, en cuanto clase de acción 'hacer literatura' que pueda ser definida en sus propios términos. Sólo en virtud de su referencia genérica los textos acceden a esta consideración, esto es, de una manera indirecta» (Cabo 1992:234). Este concepto es fundamental porque refuerza de manera contundente el concepto de género –y también de literatura, por supuesto– como referentes institucionales que adquieren su estatus únicamente en un sistema de comunicación particular como es el literario. Además, encontramos en esta cita la bisagra perfecta para articular el lugar del género y lo que Cabo llama género autorial, fundamental –como los otros dos tipos de género, de la recepción y el crítico– para desarrollar una teoría compleja y precisa de los géneros literarios.

El género autorial es al mismo tiempo un concepto histórico, porque «está ligado a una determinada situación, única desde la cual puede ser construido» (Cabo 1992:240); y un concepto textual. En éste

las marcas ilocucionarias, mediante la referencia o referencias que constituyen, desempeñan un papel preeminente. Ese género se va conformando en el texto al tiempo que se utiliza. Claro es que estos índices ilocucionarios son de clase muy diferente y no siempre actúan de manera idéntica. Índices ilocucionarios son, al fin, los rasgos genéricos que tradicionalmente se han señalado respecto a la picaresca. (Cabo 1992:242)

Este fragmento nos parece fundamental porque nos indica que es en el género autorial, entendido en su vertiente textual, que los rasgos genéricos se concretan e inscriben la obra dentro de un acto de comunicación como es el literario. Los referentes intertextuales que tiene el autor solamente adquieren su plena realización y sentido en el texto, lo que significa ya un acto de enunciación en el que se hace referencia a otras obras.

Dentro del concepto de género autorial cabe destacar la pertinencia de no limitar las referencias a un único género primario: como es ampliamente aceptado por la crítica, en los textos conviven referencias textuales muy diversas, entre las que se pueden incluir variedad de géneros y tradiciones. En este aspecto coincide Cabo con uno de los grandes hallazgos de Claudio Guillén y que he comentado de manera sintética al comienzo de este primer capítulo: me refiero a la noción de escritura multigénica. Las posibilidades críticas e históricas que abre el aceptar este pluralismo genérico, «evidente y bien conocido» en palabras del propio Guillén, son incalculables y de gran valor para el investigador de la historia de la literatura: aporta perspectivas diferentes para estudiar una misma obra; permite observar la convergencia de diferentes tradiciones y motivos literarios en un texto particular; nos acerca, por supuesto, a un conocimiento más detallado de un texto literario, en la medida en que se pueden identificar los diferentes ingredientes que la componen, y su relación con otros textos anteriores. Joan Oleza [1997:xv-xvi] y Oleza y Antonucci [2013] expone este concepto en la obra de Lope, cómo se mezclan los géneros en sus comedias tempranas, argumento que recoge también Fausta Antonucci [2013], y que es de gran aporte para esta tesis sobre todo para justificar el estudio de lo que llamamos materia picaresca en textos que no se pueden inscribir plenamente dentro del género.

El género de la recepción, por su parte, presenta el inconveniente, para su descripción, de que tiene un carácter puramente virtual y se ubica en un lugar difícil de definir. Podría pensarse que es un concepto que busca determinar la recepción histórica de un texto y establecer un trasfondo para entender el surgimiento histórico de una obra –emparentado claramente con el famoso concepto de horizonte de expectativas de Jauss [1971]–, sin embargo la propuesta de Cabo [1992:282] está lejos de esta percepción: lo que intenta es «más bien dar cuenta de la creación de un espacio institucional que, con otra palabra, llamamos literatura». Es precisamente en este espacio institucional donde se encuentra el papel del lector dentro de este complejo sistema, pero recordemos que no estamos hablando de un lector particular –variable e indefinido–, sino más bien de la *posición* que éste ocupa dentro de la comunicación literaria y que, por ende, es previa a la lectura, nunca su resultado (Cabo 1992:276).

Desde dónde se lee, esa es quizá la clave para entender este concepto tan difícil de explicar por su misma naturaleza. Como ya señalamos, el género de la recepción se ubica en un espacio anterior a la lectura y por lo tanto es fundamental un «proceso de socialización anterior, un periodo de iniciación en el ámbito de lo literario, preciso para que la comunicación literaria exista como tal» (Cabo 1992:289). Se necesita, pues, de un lector con ciertas competencias culturales y literarias que ejerza un papel activo dentro de la comunicación literaria: sus conocimientos previos son los que permiten que pueda darse el género de la recepción. Valga aquí un ejemplo utilizado por Cabo: en el tan citado pasaje del *Quijote* donde el ingenioso hidalgo se encuentra con Ginés de Pasmonte, éste segundo califica el libro que ha estado escribiendo como “género” del *Lazarillo*. Lo que intenta el personaje, como muy bien señala Cabo [1992:269], «es atraer al lector hipotético hacia una determinada posición de lectura desde la cual enfrentarse con su texto». Y precisamente los elementos que utiliza son identificables en dos obras particulares: el *Lazarillo* y el *Guzmán*. Así pues, cuando el lector empieza a ser capaz de identificar la relación entre dos o más textos, estamos ante «la consolidación de la picaresca como género receptivo, esto es, la confirmación de unos ciertos rasgos susceptibles de llegar a configurar un referente para la lectura capaz del adjetivo ‘picaresco’» (Cabo 1992:273).

Ahora bien, el concepto de género crítico lo esbozamos anteriormente. Sin embargo valga este regreso para subrayar algunas características fundamentales de éste. En primer lugar, es importante señalar que comparte con los otros dos conceptos genéricos referidos su carácter institucional; particularidad fundamental pues es, co-

mo hemos venido argumentando, donde se debe ubicar y entender el concepto de género⁶². Además es importante señalar que, contrario al género de la recepción, el crítico tiene un rango textual de signo muy particular: el género crítico

Tiene que ver, por tanto, más con el comentario que con la producción o la recepción de las obras literarias; con un comentario, empero, no ajeno ni meramente accesorio respecto a la literatura, sino dotado de la función insoslayable de ser un factor fundamental en la configuración del espacio literario. (Cabo 1992:292)

Y esto es posible circunscribiendo el género crítico en el ámbito del postprocesamiento, entendido «como un intento de comprender todos los procesos que a partir de determinado texto dan como resultado un texto nuevo: crítica, interpretación, traducción» (Cabo 1992:302). Estamos, pues, frente a un concepto que plantea la construcción de una forma de conocimiento y que, dentro del espacio de la comunicación literaria, tiene una función fundamental de reelaboración.

Dentro de este marco del género crítico es donde creemos que se puede inscribir este estudio en el complejo sistema de comunicación que es la literatura: no emprendemos este trabajo, pues, con el afán de descubrir un objeto –que por otra parte, como ya hemos señalado, no sería ni mucho menos nuevo, y en ningún caso absolutamente novedoso–, sino sumar nuestra voz y nuestra posición crítica a esta amplia discusión. Sin perder de vista nunca estas iluminadoras palabras de Cabo [1992:306]:

La responsabilidad crítica en lo que conocemos como género picaresco es total. Semejante género no es otra cosa que el resultado del progresivo afianzamiento crítico en una labor continuada de comentario, reflexión y ordenación de un *corpus* de textos. [...] Estamos ante actos críticos con perspectivas e intencionalidades diferentes que consiguen abrir un espacio, que también vamos a calificar de crítico, donde discutir en torno a lo ‘picaresco’.

Ahora bien, centrándonos en el caso particular de los géneros en el teatro de Lope de Vega es indispensable remitirnos a la propuesta que desarrolla Joan Oleza en dos textos fundamentales y que apenas hemos citado en el apartado anterior: «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» (1980, 1986) y «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias» (1994). Aunque siendo conscientes, por supuesto, que las preocupaciones y aportaciones de Joan Oleza en torno al género de la comedia, y concretamente de la comedia de Lope, han marcado una parte significa-

⁶² Cabo [1992:291].

tiva de su trayectoria científica que llega hasta tiempos bien recientes y que se formula y actualiza en diversos ámbitos: desde sus puestas al día, por ejemplo, en colaboración de Oleza con Antonucci [2013] hasta su concepción y ejecución misma de la base de datos ARTELOPE.

Para empezar, debemos recordar que el fundamento de ésta es, en principio, dividir la obra dramática de Lope en lo que llama *macrogéneros* (1986): la comedia y el drama. Como lo señala el estudioso, «Ambos géneros son alternativos no sólo respecto a la propuesta espectacular que ponen en marcha sino también, y sobre todo, en su actitud respecto al público que convocan» (Oleza 1986:252), aunque matiza el mismo Oleza junto a Antonucci [2013:693] que uno de los principales rasgos de la Comedia Nueva es que es «una *comedia* dirigida a todos», y que «uno de los aspectos más novedosos de la fórmula con la que trabajan es su capacidad de comunicar a todos». Aunque con este matiz, la *actitud* sigue siendo definitoria y contrapone los dos *macrogéneros*: por un lado el drama está enfocado en un sentido ideológico oficialista, «es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes» (Oleza 1986:252); por otra parte, «A la comedia, por el contrario, se le confía una misión esencialmente lúdica. La comedia es el territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa y otras tantas amorales, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa» (Oleza 1986:252).⁶³

Así pues, cada *macrogénero* contiene, a su vez, categorías que las dividen: por ejemplo dentro del drama se ubican los «de hechos famosos» y «de honra y venganza» (Oleza 1986:255), y estas divisiones de los géneros los denomina Oleza [1994:242] como *microgéneros* y los define así:

De los muy diferentes criterios que han orientado a estas agrupaciones creo yo que puede ser derivado un denominador común –desde una perspectiva ni formalista ni hidráulica–, que permitiría reservar el concepto de microgénero para aquel conjunto de obras que explora un mismo conflicto central, en un mismo nivel social de personajes, aunque sea desde los condicionamientos de distintos y aun contrapuestos géneros dramáticos.

Pues bien, este criterio es el principio fundamental con que Oleza construye su corpus de comedias picarescas: estas obras, como expone el estudioso, comparten unas características que se erigen como las bases del nuevo subgénero que él identifica dentro de las llamadas comedias urbanas. Años después, Oleza en su base de datos

⁶³ Noción que se mantiene en sus trabajos más recientes: Oleza y Antonucci [2013:703].

ARTELOPE propone unas variantes significativas: las comedias picarescas no están incluidas en las urbanas, sino están en el mismo nivel 3 –junto a la comedia villana–; que, a su vez, forma parte de la Comedia (nivel 1) que representa un universo de verosimilitud (nivel 2). Sin embargo, el concepto de *microgénero* y la manera como lo define el crítico valenciano, arriba expuesto, es fundamental para este trabajo: no solamente porque estamos de acuerdo con su validez teórica e histórica, sino porque nos permite delimitar un corpus, extraer las principales características que lo definen y, posteriormente, ponerlas en relación con la historia literaria –tanto sus fuentes, como su trascendencia en textos posteriores–.

En su propuesta, Oleza [1991:166] señala que el primer rasgo de estas comedias picarescas es que, geográficamente, éstas se ubican fuera del territorio español, más concretamente en ciudades italianas, como es el caso de Roma en *Castrucho* y *El caballero del Milagro*, de Nápoles en *El caballero de Illescas* y de Palermo en *Fenisa* (en seguida nos vamos a ocupar del corpus). Que las acciones de estas comedias se desarrollen fuera del territorio español no parece una mera coincidencia, por el contrario está íntimamente ligado con la clase de personajes que en ellas aparecen –y que Oleza señala como otro rasgo de este subgénero–: en un escenario en que España está ocupando Italia es lógico que por sus calles se paseen alegres soldados españoles totalmente inmersos en el mundo del hampa. Esto se puede ver claramente en la caracterización que hace el crítico:

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. [...] Soldados y juego, todo es uno: escenas de dados y naipes proliferan. La calle y la noche son el escenario natural de la vida soldadesca. (Oleza 1991:172)

Dentro de este mundo de juego en el que se mueven los soldados españoles, aparecen otros personajes de claro raigambre picaresco –algunos críticos prefieren denominarlos celestinescos– como las alcahuetas, cortesanas y rufianes que en algunos casos fingen una falsa estirpe aristocrática, como es el caso de Juan Tomás, que en Nápoles se convierte en el señor de Illescas (*El caballero de Illescas*).

Los rufianes, como ya señalé anteriormente, son personajes típicos de las comedias picarescas de Lope, además porque, como el mismo Oleza señala, su oficio

consiste básicamente en aprovecharse de doncellas para sacar un provecho económico. Por lo menos en tres de las cinco obras que se han propuesto tentativamente para el corpus de este nuevo subgénero aparecen rufianes en el sentido estricto: Castrucho, en la comedia que inclusive en alguna versión se tituló *El rufián Castrucho*;⁶⁴ Filiberto y Luzmán en *El caballero del Milagro*; y Alvarado y Juan Tomás en *El caballero de Illescas*. No sobra citar, como lo hiciera Oleza en su texto, las palabras de Luzmán para ejemplificar la doctrina del perfecto rufián: «Yo aborrezco siendo amado / y a quien me adora desprecio» (vv. 149-150).

Sin embargo, no son sólo estos elementos que he reseñado los únicos que Oleza destaca como constitutivos, nunca indispensables, de las comedias de pícaros en Lope: hay muchos otros que si bien se abordan en la ponencia, no se desarrollan con la profundidad necesaria debido, evidentemente, a los límites lógicos que encierra un trabajo de esas características. El mismo académico se encarga de recogerlos en la conclusión de su texto:

la condición de comedia, tal como es definida por oposición a la tragedia y por diferencia con la tragicomedia en las poéticas barrocas; su vinculación al estilo, personajes y mundo medianos o mediano-bajos, ocupando el espacio social teórico 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).

Elementos, todos estos, que me parecen de gran valor para un estudio pormenorizado y profundo del corpus. Como se puede ver en la cita, Oleza tiene en cuenta diferentes niveles literarios para fundamentar su posición: un nivel teórico (la condición de comedia); otro de contenido (el mundo y los personajes que representa, los motivos que los impulsan, la forma de proceder, etc.); sus posibles fuentes, o por lo menos las tradiciones literarias y teatrales a las que se acerca.

Las comedias que recoge dentro de este subgénero –y que contienen gran parte de los elementos que me he limitado a repasar– son en principio cuatro que se podrían

⁶⁴ Cfr. Oleza [1991:161n].

ubicar dentro del “primer Lope”: *El galán Castrucho*, *El caballero del milagro*, *El caballero de Illescas*, *El anzuelo de Fenisa* y, en un texto posterior incluye además *Las ferias de Madrid*.⁶⁵

Vale la pena subrayar otro de los aportes que ha liderado el profesor Oleza al estudio de las comedias picarescas en Lope y otros géneros y subgéneros presentes en la obra del Fénix: la imprescindible base de datos que ha desarrollado junto a su grupo de investigación en la Universitat de València, ARTELOPE. En un texto publicado recientemente, Fausta 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 pueden 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 anzuelo de Fenisa*, *El caballero de Illescas*, *El caballero del milagro*, *La ingratitud vengada* (1601?-1603 prob. 1602) y *El galán Castrucho*. Este primer ejercicio ya arroja un resultado, por lo menos, innovador: de la bibliografía especializada no he encontrado, hasta ahora, un estudio que incluya *La ingratitud vengada*. 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, éstas son: *El amante agradecido*, *Bella malmaridada* y *Las ferias de Madrid*. Este simple ejercicio sirve para ampliar un poco más el periodo histórico que en un primer momento el mismo Oleza delimitó,⁶⁶ obligándonos a ampliar el foco de estudio. El ejemplo aquí apenas esbozado de las posibilidades de ARTELOPE sirva de abre bocas, porque según las variaciones en los criterios de búsqueda como en los «personajes no computables» y el «universo social» se plantean problemas genéricos muy interesantes que se podrán contrastar con los resultados que dé el presente estudio. Por ahora no es momento de adelantar conclusiones sino de señalar las posibilidades que abre a los estudiosos de los géneros en el teatro de Lope, no exclusivamente en cuanto a las comedias picarescas.

⁶⁵ Oleza [1997:xvii y 2001].

⁶⁶ «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» (Oleza 1991:187).

Partiendo pues del concepto de *microgénero* presentado por Oleza y apoyándonos en la intensiva, prolongada y corregida lectura de las comedias de Lope y por las distintas herramientas de investigación que nos ofrecen grupos como ARTELOPE, el corpus que trabajaremos se compone de nueve comedias: *Las ferias de Madrid* (1585-1588), *La ingratitud vengada* (1590-1595, probablemente 1585-1595?), *Bella malmaridada* (1595?-1598, probablemente 1595?-1596?), *El caballero del milagro* (anterior a 1598, probablemente 1593-1598), *El galán Castrucho* (1598?) *El caballero de Illescas* (1601?-1603, probablemente 1602), *El amante agradecido* (1602), *El anzuelo de Fenisa* (1602-1608, probablemente 1604-1606) y, para terminar, *La prueba de los amigos* (1604). Todas estas comedias, en principio, contienen varios de los rasgos que han resaltado tanto Oleza como Sanz como constituyentes del subgénero: este trabajo ahondará en su estudio pormenorizado buscando aclarar qué comedias se pueden incluir sin dudas en la categoría de comedias picarescas y cuáles, por el contrario, simplemente tienen trazas del género.

Ante este horizonte crítico y teórico cabe ahora una reflexión que marcará, como se verá, la metodología de nuestra propuesta. Según hemos explicado, en la tradición que ha estudiado la picaresca domina –sin lugar a dudas– la concepción de este género como eminentemente narrativo y, por tanto, se ha denominado, casi que homogéneamente, como *novela picaresca*. Un canon, por tanto, específicamente narrativo y novelesco: *Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache*, *Guitón Onofre*, *La pícaro Justina*, *El buscón*, y otras más. Por otra parte, paralelamente, encontramos una serie de comedias de Lope que Oleza ha denominado *comedias picarescas* y que hemos ya citado. Pero, recuérdese, nunca antes se han puesto en relación unas y otras, es decir las *novelas picarescas* y las *comedias picarescas*. Lo que intentaremos en esta tesis es realizar una panorámica, sin ampliar el foco pero sí desplazándolo, y ver no sólo la *novela picaresca* sino también la *comedia picaresca* y las relaciones intertextuales que se presentan entre las dos, teniendo siempre en cuenta, por supuesto, su cronología e historia. Esta operación, consideramos, es fundamental para aquilatar correctamente la importancia y la función de la obra de Lope en el desarrollo de la novela picaresca en el XVII, así como replantear, si termina siendo necesario, el panorama histórico de la evolución de la picaresca.

De esta manera la propuesta de Oleza nos sirve para estudiar en particular la obra de Lope y sus rasgos característicos; la de Cabo Aseguinolaza, en complemento, nos permitirá poner en relación estos elementos en un contexto histórico literario: es

decir, el concepto de género –y el de literatura– como una institución nos permitirá vislumbrar las relaciones de la obra de Lope con otros textos previos de la serie y, si las hay, con la picaresca del XVII. Éste, pues, es el segundo objetivo de esta investigación: ubicar las comedias picarescas de Lope dentro del complejo entramado de la literatura, estudiando sus fuentes, sus elementos y si éstos pudieron, a través de la literatura de Lope, trascender en la novela picaresca del XVII. La convergencia de la propuesta de género que hace Cabo Aseguinolaza –de carácter más general– y la que desarrolla Oleza –centrada en Lope– nos da una perspectiva crítica, teórica e histórica completa para lograr los dos grandes objetivos de este trabajo.

II. CORPUS DE COMEDIAS Y LA CUESTIÓN DE LAS FECHAS

No es un asunto menor en el trabajo que desarrollamos la cuestión de las fechas: sin embargo no sólo las de composición, sino también los periodos en que nuestras comedias estuvieron sobre las tablas y, por supuesto, en que fueron publicadas en las *Partes de comedias*. El hecho de que estemos frente a obras teatrales nos obliga a contemplar dos medios de difusión diferentes y que remiten a tiempos diferentes. Me explico: el primero de ellos sería la puesta en escena de una compañía profesional, que viajaría por los reinos de la península y la representaría durante varios años; en segundo lugar, cuando se publican dentro de las *Partes de comedias*. Así pues, el estudio de las fechas que afectan a nuestras comedias nos permitirá observar con cierta nitidez –hasta donde los datos nos lo permitan– el periplo de las mismas por la vida cultural española de la época. Además, éstas mismas fechas, puestas en relación con las de escritura y publicación de las novelas picarescas nos esclarecerán las posibles relaciones intertextuales y de influencias.

II. 1. *LAS FERIAS DE MADRID*

Las ferias de Madrid aparece en la primera lista de sus comedias que elaboró el propio Lope y que antepuso a la edición del *Peregrino en su patria* (2004:VIIIa).⁶⁷ Esta comedia 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).⁶⁸

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). Se conserva, por otra parte, en la Biblioteca de Palacio de Madrid, una copia manuscrita de la comedia, datada en Granada el 17 de enero de 1589, con el título de *El trato de la Corte y las ferias de Madrid*.⁶⁹ Esta

⁶⁷ Cito siempre las listas del peregrino por la reproducción facsímil publicada en ed. Tubau [2004:V-XIX] y la letra a o b que indica la columna. Para la importancia de éstas listas, véase Giuliani [2004].

⁶⁸ Véase para la historia de la parte, Iriso Ariz y Laplana Gil [1998].

⁶⁹ Para este manuscrito, véase Arata [1989:58].

copia, como señala Roas [1998:1825], carece de nombre de autor, fue transcrita por una sola mano sin tachaduras y «se encuentra en el tomo 464 (sign. II-464) de las *Comedias varias* (folios 54r a 70v; 300 x 205mm.)». Este manuscrito ha servido para establecer el termino *ante quem* de la comedia, como lo prueba el razonamiento de Donald McGrady [2007:7]:⁷⁰

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.

La propuesta de McGrady es plausible, sin embargo no se conservan datos de que la compañía de Gaspar de Porres –a quien Lope habría entregado la comedia– se presentara en Madrid en las fechas aducidas: si bien a comienzos de ese año, 6 de enero, su grupo actuó en el corral de la Cruz madrileño, ya para el 25 de febrero se encuentra en Valladolid –donde contrata al actor Pedro de Almenara–, por donde presumiblemente seguirá, al menos, hasta noviembre de ese mismo año, cuando en Medina de Rioseco incorpora a su compañía al también actor Pedro de Robles.⁷¹

Rinaldo Froldi, en su ya clásico *Lope de Vega y la formación de la comedia* (1973), data la comedia hacia finales de 1587 o principios de 1588, año en que sería cedida por el dramaturgo al autor de comedias Gaspar de Porres. Para esto, se basa en un episodio de la comedia: cuatro personajes enmascarados entran en la boda de una de sus amigas con unas cédulas en las que se burlan de sus amantes por haberlos abandonado por hombres más ricos⁷², provocando las protestas de los invitados –«¿Bueno es que vengan a afrentar los hombres / con sátiras envueltas en letrillas?» (vv. 3178-3179)–. Este episodio, apunta Froldi [1973:143], recuerda los panfletos satíricos que Lope le dedicó a Elena Osorio después de que ella lo abandonó por Francisco Perrenot de Granvela, un indiano rico. Éstos, que también alcanzarían a la familia de Osorio, los Velázquez, serían el motivo que provocó el juicio y posterior destierro de Lope del reino de Castilla y de la villa de Madrid en febrero de 1588.⁷³ Concluye el estudioso:

⁷⁰ Fernández Rodríguez [2014:293] acepta la propuesta por McGrady.

⁷¹ Cfr. DICAT (s.v. 'Agustín de Porres').

⁷² Véase los versos 2953-2955, 2960-2962, 2968-2970 y 2986-2988.

⁷³ Véase Tomillo y Pérez Pastor [1991] y Castro y Rennert [1968:31-44].

La escena no afecta al asunto dramático fundamental, es autónoma, casi como un «desahogo» humano del autor. No hay duda que alude al momento de su alejamiento definitivo de Elena Osorio, cuando había abandonado toda esperanza de recuperar el perdido amor. Ello y la nostalgia afectuosa con que añora la vida despreocupada de Madrid parecen elementos seguros para pensar que la obra fue escrita a finales de 1587 o a principios de 1588 y cedida este último año a Gaspar de Porres. (Froldi 1973:145)

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

En cuanto a su puesta en escena nos han llegado noticias de por lo menos tres representaciones: dos de ellas a cargo de la compañía de Gaspar de Porres y una más de Mateo de Salcedo (CATCOM *s.v.* 'Ferias de Madrid'). Detengámonos en el asunto: en 1588 los autores de comedias Gaspar de Porres –que representaba en el corral de las Higueras de Sevilla– y Mateo de Salcedo –cuyo grupo se presentaba en el corral de Don Juan de la misma ciudad– se disponían a viajar a Granada con sus compañías; sin embargo, según un acta notarial firmada por Salcedo, los dos autores acordaban que Porres –que estaba a punto de partir– suspendiera el viaje para actuar en el corral del Carbón, en favor del propio Salcedo y su compañía; además, Porres autoriza a su colega que represente dos comedias de su repertorio, *Los celos de Rodamonte* y *Las ferias de Madrid*, que, según el mismo Porres, habían tenido éxito. Salcedo, a cambio, se comprometió a no representar en Granada hasta después de Reyes del año inmediatamente siguiente, 1589.⁷⁴ De esta noticia se pueden inferir dos hechos: en primer lugar, que la compañía de Agustín de Porres ya había estrenado *Las ferias de Madrid* en 1588, probablemente en el corral sevillano de las Higueras, como bien se señala en CATCOM; en segundo lugar, que la compañía de Mateo de Salcedo la puso en escena en Granada entre el 7 enero y el 14 de febrero, un día antes de que comenzara ese año de 1589 la cuaresma. Vale la pena apuntar que Agustín de la Granja [1993:15] deduce de esta noticia que la copia manuscrita anteriormente citada que se conserva en la Biblioteca de Palacio de Madrid se deba a que Mateo de Salcedo la habría encargado presumiblemente para representarla. No en vano coinciden tanto el lugar –Granada– como la fecha de redacción de la copia –17 de enero de 1589– con la presencia del

⁷⁴ Cfr. López Martínez [1940:31], Froldi [1973:140], Agustín de la Granja [1993:15-16], Ferrer *et. al.* DICAT (*s.v.* 'Gaspar de Porres'), donde se da larga y documentada cuenta de la actividad de este autor; y también CATCOM (*s.v.* 'Ferias de Madrid').

autor en dicha ciudad. No hay más noticias que den cuenta de representaciones de esta comedia en el XVI.

Girolamo da Sommaia [1977:521] da cuenta en su diario que el 11 de julio 1606 se representó *Las fiestas de Madrid* [*Las ferias de Madrid*] en Salamanca.⁷⁵ Si bien el autor no nombra explícitamente qué compañía hizo esta presentación, es presumible –como bien se apunta en CATCOM– que estuviera a cargo de Gaspar de Porras, cuya compañía estaba representando por estas fechas en la ciudad.

Si se desea, en el apéndice puede verse la ficha de la comedia.

II. 2. *LA INGRATITUD VENGADA*

Esta comedia de Lope fue publicada en la parte XVI –junto a *El caballero de Illescas*, otra comedia de nuestro corpus– en 1620, sin embargo aparece ya bajo el mismo título en las listas de *El peregrino* en 1604 y en 1618.⁷⁶

En cuanto a la fecha de composición hay cierto debate, aunque todos los que se han ocupado de esta cuestión la ubican en fechas muy tempranas. Buchanan [1922], basándose en la versificación, propone las inmediaciones de 1588, meses después de la condena a Lope, como acepta posteriormente McGrady [2011:460]. Morley y Bruerton [1968:246] proponen «1590-1595, probablemente 1585-1595?»;⁷⁷ luego Poteet-Bussard [1980:359], a partir de datos tanto internos como externos de la comedia, sugiere que «Lope composed *La ingratitude* sometime between mid-June 1587 and February 7, 1588, when the final judgment was rendered against him». Guarino [2007:25-26] ubica la redacción de la comedia antes de 1587, incluso, señala, antes de 1585: el alto porcentaje de versos españoles (98,2%), sobre todo redondillas, y la identificación de Osorio, «autor antiguo» según el propio Lope, con Francisco Osorio, autor activo allá por 1579. No parecen, sin embargo, argumentos con el suficiente peso para datar la comedia, sobre todo porque no se aporta ningún dato nuevo y se perfila esta datación para justificar el dudoso hecho de que Cervantes haya podido ver la comedia en el cénit de los 80.⁷⁸ Boadas [2015:915], que recoge los estudios citados,

⁷⁵ También recoge este dato Haley [1971:264] en su estudio sobre el repertorio de Gaspar de Porras.

⁷⁶ Cfr. Tubau [2004:viB y xB].

⁷⁷ 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.

⁷⁸ Y por esta razón la recordaría con aprecio cuando escribía el *Quijote*, según Guarino [2007]. Opinión muy diferente tiene McGrady [2002] de la referencia cervantina.

también apela al texto cervantino y a las comedias allí citadas (*La Isabela*, *La filis*, *La Alejandra*, *La ingratitud vengada*, *La Numancia*, *El mercader amante* y *La enemiga favorable*) para alumbrar el problema de la datación de esta comedia:

las tres primeras eran de Lupercio Leonardo de Argensola que muy probablemente se escribieron entre 1581 y 1584 (*El Quijote*, ed. Rico, p. 553); *La Numancia* fue escrita por el mismo Cervantes entre 1582 y 1587, y *La enemiga favorable* de Francisco Agustín Tárrega es anterior a 1589 (Canet y Sirera 1986, II: 107). Así pues, los años mencionados permiten situar la *Ingratitud* en unas fechas muy parecidas, lo que reforzaría la hipótesis de que fue compuesta a finales de la década de los ochenta.

Teniendo en cuenta los datos expuestos, nos inclinamos por aceptar que la comedia se compuso en algún momento difícil de precisar entre 1587-1588.

Por otra parte, Lope de Vega, al publicar esta comedia en la *Parte XIV* (1620), encabezó la comedia con la leyenda «Representola Osorio, el autor antiguo». La alusión es ambigua, pues pudo referirse tanto a Rodrigo Osorio como a Francisco Osorio, según señala DICAT (s.vv. ‘Rodrigo Osorio’; ‘Francisco Osorio’)⁷⁹. Poco más sabemos de las peripecias históricas de esta comedia, sin embargo, es relevante señalar que la compañía de Rodrigo Osorio y Lope coincidieron en 1588 y 1589 en la ciudad de Valencia, en donde el dramaturgo madrileño fue a pasar algunos años de su destierro madrileño. Este dato es confirmado por Juan Bautista de Villalobos –actor que pertenecía a la compañía de Rodrigo Osorio– en el testimonio que rindió bajo juramento el 22 de abril de 1595, en Madrid, en el proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos: en éste afirma el actor que el Fénix de los ingenios viajó a Valencia después de salir de la prisión de la cárcel Real a cumplir la condena de

dos años de destierro del Reyno [...] porque este testigo le vio en la dicha ciudad de Valencia cumpliendo el dicho destierro, yendo este testigo a la dicha ciudad de Valencia, y estando en ella en la compañía de [Rodrigo] Osorio, autor de comedias, cuyo compañero era este testigo, y de aquella vez le vio este testigo más de dos meses cumpliendo el dicho destierro en la dicha ciudad, y allí lo vio este testigo que le dio a [Bartolome López] Quirós, autor de comedias que estaba en dicha ciudad en aquel tiempo, una comedia que allí hizo. (Tomillo y Pérez Pastor 1901:9-10; 196; DICAT, s.v. Osorio, Rodrigo)⁸⁰

⁷⁹ Esto mismo ocurre con *El soldado amante* –comedia también temprana que Morley y Bruerton [1968:258] fechan entre 1590-1600, probablemente 1593-1595–, publicada en la *Parte XVII* (1622), donde Lope señala «Representola Osorio, autor antiguo y famoso» (TESO), sin dar más especificaciones.

⁸⁰ Aunque en la cita el nombre de Rodrigo es integrado por el editor, téngase presente que esa integración es segura y está bien justificada pues hay documentación de que Juan Bautista Villalobos hacía

Según señala el DICAT, la fecha en que Lope entrega la comedia a Quirós es imprecisa, pues los datos confirman la presencia de ambas compañías en Valencia trabajando simultáneamente desde comienzos de 1589. En todo caso, Poteet-Bussard [1980:359] utiliza este dato para identificar al «autor antiguo» que se alude en la *Parte XIV* con Rodrigo Osorio, deducción bastante plausible, aunque no determinante.

II. 3. LA BELLA MALMARIDADA

La bella malmaridada se publicó, junto a la ya citada *Las ferias de Madrid*, en la *Parte II* de *Comedias de Lope de Vega* en 1609. Antes de esta, su nombre había aparecido en la primera lista de *El peregrino* (*apud* Tubau 2004: VIIIa).

Su fecha de composición podría establecerse el 17 de diciembre de 1596, como refleja el manuscrito Gálvez que se conserva de la comedia,⁸¹ tanto en su portada —«En Madrid, a 17 de diciembre de 1596»—, como en el colofón —«finis coronat opus. En Madrid a 17 de diciembre de 1596»—. Silvia Iriso Ariz [1998] estudia detalladamente la transmisión de la colección en que se encuentra este apógrafo y ofrece una descripción detallada de la misma;⁸² en el marco de este estudio, además, da cuenta de la fiabilidad de los datos que aportan dichos manuscritos:

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 despenñado*, solo *M* transmite la portada). (Iriso Ariz 1998:125)

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». Para esto, los estudiosos se basan en el estudio de la métrica de *La bella malmaridada* y de una alusión a Felipe II como aún vivo,⁸³ pero

parte de la compañía de Rodrigo Osorio; por tanto, cuando dice «en la compañía de Osorio, autor de comedias, cuyo compañero era este testigo» es deducible que se está refiriendo con certeza a Rodrigo.

⁸¹ Querol Coll [1998:1181] describe el manuscrito.

⁸² La colección formada por Ignacio de Gálvez, archivero del duque de Sessa a finales del siglo XVIII fue dada a conocer por Agustín González de Amezúa [1945].

⁸³ «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

no aportan argumentos para justificar su mantenimiento de horquillas temporales amplias a pesar de la constancia de la fecha que aporta el manuscrito.⁸⁴ Teniendo en cuenta, pues, los datos que se conservan, es fiable concluir que la comedia la redactó el poeta madrileño en diciembre de 1596 y que la terminó el día 17, como queda constancia en el manuscrito.

Esta comedia, sin embargo, tiene una historia textual muy particular. Como bien señaló y estudió Querol Coll [1998:1181] en su edición, la obra nos ha llegado en dos tradiciones textuales muy diferentes: la impresa, que consta de 6 ediciones entre 1609 y 1618,⁸⁵ y la copia realizada por Ignacio Gálvez en 1762. Un cotejo de las dos versiones permite concluir que «la tradición impresa recoge y aplica la censura dada por Tomás Gracián Dantisco al final de nuestro manuscrito, al tiempo que suprime nuevos pasajes susceptibles de represión, ya sea por su carácter erótico o heterodoxo» (Querol Coll 1998:1185).⁸⁶

Más allá de esto, vale la pena resaltar un dato más que recoge el manuscrito copiado por Gálvez: en los folios 358v y 359 se copia la licencia que el notario Diego de Villalobos le concede a la compañía de Ríos para que represente la comedia, fechada en Granada el 27 de noviembre de 1597.⁸⁷ Además, éste también refleja las enmiendas propuestas por el censor Tomás Gracián Dantisco para que la comedia pueda ser representada, firmadas en Valladolid el 30 de octubre de 1601. Querol Coll [1998:1185-1186] identifica el origen de la versión impresa de la comedia como una adaptación hecha por Nicolás de los Ríos:

Puesto que nuestra comedia cae también en ese período en que Ríos trabaja con textos de Lope, una conjetura posible es que dicha compañía llevara el autógrafo –o la copia del autógrafo de Lope – a la censura granadina, y posteriormente lo retocara aplicándola en cuanto a la supresión de pasajes, adaptando otros de acuerdo a sus necesidades y dando su propia versión del texto. Esta versión censurada y modificada –o la de otro representante, siguiendo el mismo procedimiento– es la que llegaría a la imprenta de Madrid a finales de 1609.

parte, de las comedias de 1596-98; sólo tenemos de ese periodo dos comedias fechadas de las que podemos sacar deducciones, demasiado pocas para que éstas sean seguras. Tampoco sabemos nada de las comedias que tuvo que escribir Lope entre 1583-88. La falta total de rom. [ances] no nos ayuda a ser más precisos» (Morley y Bruerton 1968:219-220).

⁸⁴ Ocurre algo similar, por ejemplo, con la fecha de *El caballero del milagro* (Morley y Bruerton 1968:238-239).

⁸⁵ Cfr. Iriso Ariz y Laplana Gil [1998].

⁸⁶ Para las diferencias textuales de las dos versiones véase McGrady y Freeman [1986] y Querol Coll [1998:1181-1185]; y para la censura en el teatro véase Urzáiz Tortajada [2013].

⁸⁷ Cfr. Queroll Coll [1998:1182] y Iriso Ariz [1998:133].

Como se puede ver en la cita anterior, el editor deja abierta la posibilidad de que haya sido una versión modificada y censurada «de otro representante» diferente de Ríos. Duda, desde luego, no infundada y sustentada por las noticias que tenemos de su representación en el siglo XVII.

En la base de datos CATCOM (s.v.) aparecen dos noticias relacionadas con la representación de la comedia *La bella malmaridada*: la primera de ellas alude a la puesta en escena que se realizó en el corral de Salamanca el 2 de enero de 1606, probablemente –como suponen DICAT y CATCOM– a cargo de la compañía de Nicolás de los Ríos. Este autor de comedias estuvo en Salamanca representando a finales de 1605 (DICAT, s.v.) y, por testimonio de *El peregrino* (ed. J.B. Avalle-Arce, p. 481), sabemos que su compañía tenía en su poder esta comedia de Lope: «La quinta hizo Ríos, mar de donaire y natural gracia; llamábase *La bella malmaridada*». Sin embargo, la segunda noticia, recogida en su diario por el estudiante boloñés Girolamo da Sommaia (ed. Haley, p. 549), da cuenta de que la compañía de Alonso de Heredia representó en Salamanca entre el 12 y el 16 de septiembre de 1606 las siguientes comedias: *La descendencia de los Borjas*, *La descendencia de los Reyes de Francia*, *La bella malmaridada*, *Las sierras de Peñale* y *El príncipe despeñado*. El dato tiene importancia, pues, como bien se puede ver, ya en 1606 dos compañías contaban entre su repertorio la comedia que nos ocupa y bien pudo ser la copia de Nicolás de los Ríos o la de Alonso de Heredia la que sirviera como modelo para la impresión de 1609.⁸⁸ Por otra parte, estos datos nos permiten concluir que la comedia estuvo en los escenarios desde finales del XVI –según se deduce de la licencia que otorga Villalobos– hasta, por lo menos, 1606, año en que se representó en Salamanca en dos ocasiones.

II. 4. *EL CABALLERO DEL MILAGRO*

Esta comedia de Lope se publicó en la *Parte XV* de *Comedias de Lope de Vega* en 1621; el título de la misma, sin embargo, aparece ya en la primera lista de *El peregrino en su patria* (apud Tubau 2004:vIIB).⁸⁹

⁸⁸ Téngase en cuenta, además, que las noticias de los itinerarios de los dos autores que se recogen en DICAT (s.v. ‘Nicolás de los Ríos’, ‘Alonso de Heredia’) tampoco aportan datos concluyentes para resolver este enigma.

⁸⁹ Sigo en este apartado el estudio introductorio a la edición de *El caballero del milagro* de Restrepo y Valdés [en prensa, 2016].

Se conserva una copia manuscrita firmada por Ignacio de Gálvez y que conserva la fecha de redacción de *El caballero del milagro*: «en noviembre de 1593. En Alba» (Fol. 61r.).⁹⁰ Lope, pues, escribe esta comedia durante su estancia en Alba de Tormes cuando estaba al servicio del duque de Alba, Antonio Álvarez de Toledo – relación que habría comenzado, según Castro y Rennert [1968:88], en 1590–: según recogen los mismos estudiosos, «Las ocupaciones de Lope como secretario de don Antonio no eran seguramente graves, y le dejarían tiempo para sus trabajos literarios» (Castro y Rennert 1968:90).⁹¹

Problemas, en cambio, ha presentado la cuestión del título de la comedia. Cotarelo [1917:X] asume, siguiendo el *explicit*, que ésta se debió llamar *El arrogante español* y que, posteriormente, Lope debió reflexionar «que su Luzmán nada tenía de arrogante en lo moral, aunque lo fuese en lo físico, y, para evitar equívocos, lo rebautizó definitivamente». ⁹² Dejando de lado que esta propuesta ha tenido gran éxito en las adaptaciones modernas,⁹³ no existe ninguna prueba documental para sustentarla; es más, los datos que tenemos señalan más certeramente el uso del título que conserva el impreso de 1620: en primer lugar, el manuscrito apógrafo está titulado *El caballero del milagro*; en segundo lugar, tanto la primera (1604) como la segunda lista de *El peregrino* (1618) también lo reflejan;⁹⁴ en tercer y último lugar, no se conserva ningún documento de la época que acredite que se haya representado bajo el título de *El arrogante español*.⁹⁵

Por otra parte, del sintagma «caballero del milagro», que surge del mote que a Luzmán le ponen sus propios criados y que da nombre a la comedia, podemos trazar su presencia en algunas obras del XVII. La primera de ellas es la loa XXX de *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas Villandro: además de los interesantes puntos de contacto entre la loa y nuestra comedia vale la pena resaltar que su autor era conocido, según sus propias palabras, con el mismo apodo de Luzmán, es decir «caballero

⁹⁰ Morley y Bruerton [1968:238-239] que consignan el dato, proponen un espectro temporal amplio, «antes de 1598 (probablemente 1593-98)», al igual que hacen con el caso de *La bella malmaridada*, anteriormente señalado.

⁹¹ De aquella época se conserva el autógrafo de *El favor agradecido* («en Alba, 29 de octubre de 1593»), *El maestro de danzar* (1594), *El leal criado* («Alba, 24 de junio de 1594) y *La comedia de San Segundo* («Alba, 12 de agosto de 1594 años»). Sigo a Castro y Rennert [1968:90]. Véase también Cañas Murillo [2000].

⁹² Lectura bastante debatible, pues Luzmán es un personaje eminentemente arrogante.

⁹³ Véase Schroeder [1964:XIV] y [1990] y Doménech [2007:30].

⁹⁴ Cfr. Tubau [2004:V-XIX].

⁹⁵ Las búsquedas ni en CATCOM ni en el DICAT arrojan ningún resultado bajo este título; por el contrario, sí las hay que se refieren a *El caballero del milagro*, como se verá más adelante.

del milagro». Doménech [2007:28-29] apunta que las coincidencias entre la comedia y la loa XXX de «El caballero puntual» del *Viaje entretenido* «son tan grandes que no dejan lugar a la duda de que tanto uno como otro autor están haciendo referencia al mismo personaje. La cuestión está en saber quién fue el primero en crearlo o si se trata de un tipo folklórico del que echaron mano ambos escritores para modelar una figura teatral». Tras aclarar que la cronología sólo admitía la creación del personaje por parte de Lope, Doménech [2007:29] aventuró una explicación: «Agustín de Rojas era cómico. Hacia 1593 estaba en activo. Sin duda hizo de forma excelente el papel de Luzmán en la comedia de Lope. Es posible, incluso, que lo estrenara. De ahí que el público lo conociera como “Caballero del milagro”, adjudicándole el sobrenombre del personaje». Si bien no tenemos la certeza de que Rojas Villandrando estuviera en activo en 1593, de hecho Joset [1977:XV] cree que no entraría en el mundo de la farándula antes de 1597 –cabe la posibilidad de que la hubiera representado, aunque no estrenado–. En todo caso, no contamos, por desgracia, con documentación que nos permita comprobar la teoría de Doménech,⁹⁶ aunque no resulta en ningún caso descabellada pues hay documentación sobre esta práctica en la época y casos hay varios de actores que se ganaban el sobrenombre de algún personaje que ponían sobre las tablas. Recuerda Doménech el caso de Ángela Rogel, *la Dido*, apodada así por haber interpretado ese papel en *Dido y Eneas* de Guillén de Castro; otro caso es el de Cosme Pérez, célebre y conocido sobre todo por su personaje *Juan Rana*. O, más famosos si es posible son los ejemplos ligados a las compañías italianas: Alberto Naselli, *Ganassa*, apodo derivado del personaje por él representado, *Zan Ganassa*, o el de Abagaro Fiescobaldi, *Stefanello Bottarga*.⁹⁷ Incluso la ficción da cuenta de esta costumbre tan difundida: recuérdese el ejemplo quevediano de Pablos en el *Buscón*, al que en Toledo «llamaban *el Cruel*, por serlo una figura que había hecho con gran aceptación de los mosqueteros y chusma vulgar» (III, IX, p. 163). Siguiendo con el recorrido del sintagma «caballero del milagro», éste reaparece en *El diablo cojuelo* (II, p. 29) de Vélez de Guevara. Si bien, por otra parte, el sintagma como tal no aparece en *El caballero puntual* (1614) de Salas Barbadillo, en palabras de López Martínez [2011:LXXXI],

⁹⁶ De la carrera teatral de Rojas poco se sabe con certeza, muchos de los datos que se conocen se han inferido de su obra, en un arriesgado y difícil ejercicio. Por otra parte, en el DICAT, apenas se reflejan registros del actor a partir de 1601 –se conoce, eso sí, su partida de bautismo de 1572– hasta 1604, año en el que se retira.

⁹⁷ Véase DICAT (s. vv.), así como De Salvo [2002].

la comedia de Lope «ha sido también una de las mayores influencias para la configuración» de la novela de Salas.

En cuanto a la puesta en escena de *El caballero del milagro* se han conservado algunos datos de valor. El primero de ellos lo proporciona obligación fechada en Zaragoza el 13 de enero de 1599:⁹⁸

el autor Mateo de Salcedo y los actores Lope de Avendaño Sasieta y Jerónima Salcedo, su mujer, todos ellos naturales del Reino de Castilla y estantes en Zaragoza, quienes se comprometían a no representar en ninguna parte con su compañía las comedias *La sangre leal*, *La Bárbara del cielo*, *La de Otón*, *Rodas defendida*, *La favorable enemiga*, *La viuda casada*, *La de Viriato*, *El caballero del milagro*, *Las mudanzas castigadas*, *la engañosa burlada*, ni otras de Luis de Vergara.⁹⁹ (Ferrer 2008)

Este mismo día, posiblemente a raíz de un acuerdo, Luis de Vergara, *El bueno*, se compromete a retirar la acción legal que había emprendido contra el mismo Mateo de Salcedo por haber representado unas comedias suyas en el Reino de Aragón. Esta relación, pues, nos confirma que el autor propietario de los derechos de representación de la comedia era Vergara, como hará constar el mismo Lope veinte años después en su edición tras la lista de *dramatis personae*: «Representola Vergara».

Alejandro García Reidy [2014:55] expone una de las maneras en que algunas compañías conseguían furtivamente copias de obras dramáticas que estaban en poder de las rivales: «a partir de los manuscritos o papeles de actor que poseían miembros o antiguos miembros de las formaciones, que posteriormente vendían». Los datos que conservamos parecen apuntar en esa dirección: la relación entre los enfrentados en el pleito –Luis de Vergara, Lope de Avendaño Sasieta y su mujer Jerónima Salcedo– se remonta a 1598: el 7 de junio de este año, en Burgos, Vergara firma una «escritura de concierto» con varios actores para que trabajasen en su compañía, «desde la fecha de la escritura hasta el primer día de carnaval del año siguiente», según estas condiciones:

Lope de Sasieta Avendaño, vecino de la ciudad de Medina del Campo, y su mujer, Jerónima de Salcedo, cobrarían 20 reales por cada representación y 6 reales de ración

⁹⁸ En las licencias que se conservan en el manuscrito Gálvez no aparece el nombre del autor.

⁹⁹ Ferrer Valls [2005:165-184]. Posteriormente aparecido también en DICAT [2008], base de datos que sigo. De las comedias citadas sólo *Viuda, casada y doncella*, *La imperial de Otón* y *El caballero del milagro*, son de Lope; *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, *El cerco de Rodas* y *La enemiga favorable* son comedias de Francisco de Luis Tárrega; *La burladora burlada*, de Ricardo del Turia, debe ser la nombrada en el documento como *La engañosa burlada*; y la comedia *El hijo honrado*, quizá haga referencia a *El hijo obediente*, de Miguel Beneito (Ferrer 2005:13).

cada uno [...]. A todos ellos el autor se comprometía a proporcionarles caballería para su persona y su ropa, y los días en que no hubiese representación, recibirían tan sólo la ración. En caso de que por decreto se prohibieran las representaciones, el autor quedaba libre de su compromiso, y si hubiera representaciones extraordinarias con motivo de festividades religiosas el actor estaba obligado a realizarlas, así como a indemnizar al autor si por razón injustificada dejaba de representar algún día o abandonaba la compañía». (Miguel Gallo 1994: 191-92, *apud* Ferrer 2008)

Nótese que entre los dos documentos transcurren apenas siete meses; además, llama la atención que en el contrato de 1598 se haga referencia a una posible prohibición por decreto de las representaciones, cuando, de hecho, ésta ya estaba vigente en la fecha en que se firma la escritura –la prohibición duró desde noviembre de 1597 hasta abril de 1599–.¹⁰⁰ En todo caso, el quid de la cuestión está en la relación de los actores con Mateo de Salcedo: él era padre de Jerónima de Salcedo y, por tanto, suegro de Lope de Sasieta (DICAT *s.v.*). No es hilar fino suponer –a la luz del parentesco y del abandono injustificado de la compañía de Vergara por parte de la pareja de actores– que éstos tuvieron la oportunidad de representar durante la segunda mitad de 1598 *El caballero del milagro* y las demás comedias citadas en el pleito, y, así mismo, tuvieron acceso a los textos. Queda, además, constancia de la actividad de Vergara durante ese semestre: representó en Pamplona el día de San Fermín (Pascual Bonis 1986:227) y en Tudela con motivo de las fiestas de San Pedro (Pascual Bonis 1990:55, 82).

Por otra parte, las licencias que contiene el manuscrito Gálvez reflejan una vida sobre las tablas de más de diez años: la primera tiene fecha de 21 de octubre de 1595, firmada por el «M^o Lobo»; sigue la de el licenciado Antolínez, el 10 de noviembre de 1595; una de Alonso Colomas, sin fecha; bachiller Carambalo firma otra licencia de 7 de noviembre de 1595; la última del XVI, firmada por el doctor Pucharro Nínives, reza fecha *ut supra*. Las siguientes licencias tienen fechas muy lejanas a las ya citadas: 22 de enero de 1608; 31 de mayo de 1609 y 15 de agosto del mismo año. Aparte de las posibles representaciones en Aragón de 1598, no tenemos noticias de representaciones entre 1595 y 1608; así como tampoco sabemos qué suerte corrió nuestra comedia después de 1609.¹⁰¹

¹⁰⁰ Esquerdo Sivera [1981] señala los motivos de esta prohibición, entre los cuales destaca el luto guardado por la hermana de Felipe II.

¹⁰¹ La profusa actividad de Vergara y su compañía está documentada hasta 1615, antes de que el autor muriera, posiblemente, entre 1614 y 1616 (Ferrer 2005 y 2008), sin embargo no queda rastro de nuestra comedia, ni siquiera en el pleito de 1616 entre Lope y el autor de comedias Francisco de Ávila que explicaremos detenidamente más adelante. Vale la pena señalar, sin embargo, que a raíz de ese pleito sabemos que Vergara murió en poder de *Viuda, casada y doncella* y *La imperial de Otón*, dos come-

II. 5. EL GALÁN CASTRUCHO

El galán Castrucho se publicó en la *Parte IV* de comedias de Lope en 1614. Vale la pena, sin embargo, anotar que la misma aparece citada en la primera lista de *El peregrino* (1604) bajo el título de *El rufián Castrucho* (*apud* Tubau 2004:viii).

Aunque no se conserva ningún documento que permita fechar la comedia con certeza, la crítica ha convenido –aunque no sin cierta discusión– 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 así: «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)». ¹⁰² 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* –fechada, 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, en una fecha cercana a 1593. ¹⁰³ Posteriormente, Oleza [1997:x] vuelve sobre la fecha de composición de *El galán Castrucho* y la sitúa en 1598. Molina [2002:1088], aparte de recoger las propuestas aquí señaladas, aporta argumentos para justificar que la comedia no pudo ser compuesta mucho antes de 1598: «Nos referimos a la (creemos, justificada) interpretación de Castrucho como figura de gracioso o donaire; [...] cosa que en Lope no hallamos antes de 1596 (*La francesilla*)». Además de un posible paralelo entre la obra y la biografía del dramaturgo: «la poca consideración en que se toma al sacramento matrimonial. Recordemos que, en un cu-

días que ya estaban en su poder en 1598, junto a *El caballero del milagro* –que no aparece ya en la lista de 1616.

¹⁰² 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.

¹⁰³ Vale la pena señalar que Fernández Rodríguez [2014:294] acepta esta fecha ofrecida por Oleza. A pesar de que 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.

rioso enlace, Lope se casó en abril de 1598 con Juana de Guardo por motivos más que dudosos».¹⁰⁴

Ahora bien, en cuanto a la puesta en escena de la comedia no se ha conservado ninguna noticia, tanto así que Morley y Bruerton [1986:256] apuntan que «pudo no haber sido representada», sin más explicación. Molina [2002:1087] propone un argumento plausible para explicar las palabras de los estudiosos: «inducidos seguramente por la existencia de un solo *Aparte* en toda la obra (2461*Acot*), dato interpretable como que el texto de la imprenta nació de algún manuscrito no dispuesto para la representación. Opinión contraria ha suscitado el hecho mismo de que Gaspar de Porras (o Porres) en la «Advertencia al lector» de la *Parte IV* asegure tener originales de las doce comedias.¹⁰⁵ Cotarelo [1928:VII n.3] deduce que «habrán sido representadas por sus compañías, o Lope le habrá dado nuevas copias». Wilder [2004:195], sin embargo, plantea serias dudas acerca de que Lope haya escrito la comedia para Porres.¹⁰⁶

Esta comedia es muy diferente de cualquiera de las que se escribieron para Porras, parece más bien que se escribió para Nicolás de los Ríos. El papel que da título a la obra, con despedida incluida, ejemplifica de forma brillante las cualidades que lo hicieron famoso. Contiene un magnífico papel de celestina; no contamos con ningún papel para una mujer mayor en ninguna de las obras escritas para Porras en los años que consideramos, pero son frecuentes en el repertorio de Ríos. La primera dama es muy joven —«dieciséis»—, nueva característica de Ríos y no de Porras. A finales de la primavera de 1600, Ríos fue desterrado de la Corte durante un año y medio por haber ofendido al embajador francés, por lo que parece probable que Porras le comprara la obra entonces.

En cualquier caso carecemos de documentación que nos permita llegar a una conclusión definitiva al respecto.

¹⁰⁴ Para este episodio de la vida de Lope, véase Castro y Rennert [1968:110-111] en el que se da cuenta de la dote que trajo de Guardo al poeta. Además, se señala: «Si el primer matrimonio de Lope [con Isabel de Urbina] fue una unión por amor, del segundo [con Juana de Guardo] se dijo que era un mero negocio. Así lo insinúan al menos algunos poetas contemporáneos enemigos suyos».

¹⁰⁵ Doménech [2000:20] es el que se muestra más reacio a aceptar el comentario de Morley y Bruerton: «eso sería incongruente con el hecho de estar en poder de un autor de comedias».

¹⁰⁶ En el DICAT (s.v. 'Gaspar de Porres') sólo se refleja la inclusión de Wilder dentro de las comedias pertenecientes a este autor, pero no las «dificultades específicas» que plantea el estudioso.

II. 6. EL CABALLERO DE ILLESCAS

Esta comedia de Lope fue publicada en su *Parte XIV* de comedias en 1620, pero su nombre ya había aparecido en la primera lista de *El peregrino* (1604), con aprobación realizada el 25 de noviembre de 1603 por Tomás Gracián Dantisco.

Ha habido cierto consenso crítico en cuanto a su fecha de composición, como bien señala Gavela [2015] en su reciente edición: Cotarelo [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 propuesta de Cotarelo, 1602.¹⁰⁷

Debemos, sin embargo, estudiar cierta circunstancia: en el quinto capítulo de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599)¹⁰⁸ hay una curiosa expresión, que podría llevarnos a plantearnos ciertos problemas. Me refiero a «caballero de Illescas», que a todas luces usa el nuevo amo de Guzmán de forma despectiva –se deduce del mismo contexto– para dirigirse al pícaro. Este sintagma ha dejado pocas huellas:¹⁰⁹ apenas se conserva en las dos obras citadas y en *El examinador Miser Palomo I* (ed. Cotarelo 1911:322-327), entremés de Antonio Hurtado de Mendoza publicado en 1617.¹¹⁰ Cabría preguntarse, entonces, si hay alguna relación entre las dos obras: podría ser, como sugiere Oleza [1991:187], que «Tal vez no fuera ajena a la escritura de algunas comedias de pícaros la influencia de Mateo Alemán, con quien Lope intima en los años 1602-1603 en esta ciudad». Sin embargo, a esta hipótesis habría que ponerle dos peros: Sobejano [1980:988] advirtió del llamativo silencio que guardó Lope acerca del *Guzmán*; además resulta poco convincente que nuestro dramaturgo hubiese compuesto una comedia a partir de la somera referencia que se hace al sintagma en la obra de Alemán. Se abre, pues, otra opción: la datación hasta ahora aceptada de *El caballero de Illescas* podría atrasarse algunos años, a los últimos del XVI. Para esto hay que revisar con cuidado todas las posibilidades.

¹⁰⁷ Gavela [2015] recoge estas propuestas.

¹⁰⁸ Utilizo siempre la reciente edición de Luis Gómez Canseco [2012].

¹⁰⁹ No hay ninguna referencia en Covarrubias, Correas (ed. Combet 1968), Montoto [1922], García Ovejero [1986] ni Alonso Hernández y Huerta Calvo [2000]. Una búsqueda en el CORDE refleja el caso de Alemán y Hurtado de Mendoza.

¹¹⁰ «TOMAJÓN. [...] Si es tierno, que me dijo cierta ninfa / que no hay tal caballero en toda Illescas» (1911:323).

Empecemos por el *Guzmán*. El pícaro está en Madrid ejerciendo de esportillero y, debido a sus buenos oficios, se gana el favor de un despensero, que lo lleva a servir a un notable cocinero:

Pareciole [al despensero] mejorarme sacándome de aquel oficio a sollastre o pícaro de cocina, que era todo a cuanto me pudo encaramar en grueso. Muchas veces me lo dijo y una mañana me hizo una larga arenga de promesas. Fue subiéndome a corregidor de escalón en escalón: que si aprendía bien aquel oficio, saliendo tal, entraría en la Casa Real y que, sirviendo tantos años, podría retirarme rico a mi casa. ¡Mía fe, hinchome la cabeza de viento! Y hasta probar, poco había que aventurar. Llevome al señor mi amo, que ya nos conocíamos. Cuando allá llegué, como si fuera la primera vez que nos viéramos, me dijo con mucho toldo:

–Bien, ¿qué dice agora poca ropa? ¿A qué bueno por acá el *caballero de Illescas*? ¿Es menester algo? ¿Vienes a esta conmigo?

Yo estuve mal considerado, que, cuando le vi comenzar con el tono tan alto, había de volverle las espaldas y dejarlo con su razón, y a la mosca, que es verano. Embaceme, sin saber qué responder; mas como a otra cosa no iba, le dije:

–Sí, señor.

–Pues entra conmigo, que, si haces el deber –me dijo–, no perderás en ello. (I, II, 5:190-191, subrayado nuestro)

Francisco Rico [1983:283 n.] anota el pasaje de la siguiente manera: «*el caballero de Illescas*: “is a word used in scorne”, explica Mabbe, pág. 129; la comedia de Lope que lleva tal título cuenta la ascensión de Juan Tomás, que, fingiendo llamarse Juan de la Tierra (es hijo de un labrador) y presumiendo el descender del ‘primer rey del mundo’, se casa en Italia con una dama de gran linaje». La explicación de Rico, pues, se divide en dos: en primer lugar, la referencia a la traducción inglesa del *Guzmán* de 1623,¹¹¹ que explica la intención de la expresión; en segundo lugar, apunta la coincidencia con la comedia de Lope, aunque su resumen deja fuera todo el tercer acto.¹¹²

En cuanto a la explicación de Mabbe [1623:129 n.], vale la pena reproducirla íntegramente:

¹¹¹ Mabbe [1623].

¹¹² Apunto esta carencia porque, como se verá, será trascendental en la transmisión de la nota y en las posteriores explicaciones que se le ha dado al sintagma: José María Micó, en su edición de 1987, explica lo siguiente: «*el caballero de Illescas*: expresión popular que se aplicaba a quien, nacido de humilde linaje, tenía ínfulas nobiliarias; es sabido que Lope escribió una comedia con ese título» (1987:300 n.). Esta nota sólo se explica –debido a que no tiene referencias bibliográficas– como una conceptualización del resumen incompleto que hace Rico de *El caballero de Illescas*. Por último, Gómez Canseco retoma en su nota al pie la explicación de Micó –«*el caballero del Illescas*: ‘persona de humilde linaje, pero con fantasías nobiliarias’» (nota 11, 2012:191)– y la complementa con una referencia a la comedia de Lope muy similar a la de Rico: «Lope compuso una comedia también titulada *El caballero de Illescas* en la que Juan Tomás, hijo de labradores, que se bautiza a sí mismo como «Juan de la Tierra» y presume de descender del primer rey del mundo, llega a Italia y allí consigue casar con una dama linajuda» (2012:1247 n.191.11).

Illese as, is a certaine Towne neere vnto *Toledo*. King *Don Alonso*. Anno Domini. 1176. made a Donation thereof to the Church of *Toledo*. But it is now reuerted againe to the Crowne. *Illescas* is an Arabicke word, and signifys, lasciuious & dis|honest loue. *Cauallero de Illescas*, is a word vsed in scorne. *Couarruias*.

Poco sabemos de la estancia madrileña de Mabbe:¹¹³ el traductor viajó en 1611 a la capital española como secretario del diplomático John Digby y cuatro años después estaba de nuevo en Inglaterra, al servicio del arzobispo de Canterbury, George Abbot. Lo que sí es seguro es que Mabbe estaba familiarizado con el mundo cultural madrileño y con la obra de nuestro dramaturgo, como señala Pérez Fernández [2014:6]:

While in Madrid, Mabbe must have become familiar with its thriving literary scene, its public theatres—the so-called corrales de comedias—and its literary controversies—such as that stirred by Lope de Vega’s *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, an oration the Spanish playwright pronounced in the Academia de Madrid around 1607-1608. We know very little, however, about Mabbe’s activities in the Spanish capital, except for the well-known fact that he sent to Oxford, through the mediation of Leonard Digges, a copy of the 1613 edition of Lope’s *Rimas* for Will Baker.

Por las fechas, cabe descartar que Mabbe conociera el impreso de *El caballero de Illescas*: éste se publicó cinco años después de que el traductor inglés dejara la ciudad de Madrid. Sin embargo, bien pudo haberla visto sobre las tablas madrileñas.

Se conservan noticias de que se representó en cinco ocasiones: cuatro en 1604 y una más en 1605, todas por la compañía de Nicolás de los Ríos, recogidas en CAT-COM (*s.v.* ‘Caballero de Illescas’). De la primera se tienen apenas noticias:

Thornton Wilder, tras estudiar el listado de comedias publicado por Lope de Vega en la edición de 1604 de *El peregrino en su patria*, llegó a la conclusión de que, de las obras allí citadas, Nicolás de los Ríos habría estrenado, entre otras, *El caballero de Illescas*. Por otro lado, el mismo Lope de Vega, al publicar en 1620 en la Parte 14 de sus comedias *El caballero de Illescas* afirma: "Representola el famoso Ríos". (CAT-COM)

Las tres siguientes:

El 9, el 19 y el 21 de septiembre de 1604 se representó en el corral de comedias de Salamanca *El caballero de Illescas*. Aunque no se nombra al autor de comedias que la representó estos títulos formaban parte del repertorio de Nicolás de los Ríos y es posible, como se afirma en DICAT, que fuese su compañía la que representó esta obra en Salamanca. (CATCOM *s.v.*)

¹¹³ Sigo a Pérez Fernández [2014].

Y, finalmente, en 1605:

Según relata el cronista contemporáneo Pinheiro da Veiga,¹¹⁴ el 7 de junio de 1605, en Valladolid, en el marco de los festejos ofrecidos con motivo de la llegada a la corte del embajador de Inglaterra, la compañía de Nicolás de los Ríos representó en un teatro levantado en la Huerta del Duque de Lerma la comedia *El caballero de Illescas*. (CATCOM s.v.)

No son demasiadas representaciones, y todas ubicadas en la primera década del siglo XVII. Se suma otra dificultad para defender que Mabbe hubiera asistido a una representación de esta comedia: en 1610, como se apunta en DICAT, muere en Madrid el autor de comedias Nicolás de los Ríos. Este año, sin embargo, su compañía, ahora comandada por la viuda de Ríos, Inés de Lara, y el actor principal, Salvador Ochoa, se presenta en Logroño el 9 y 10 de junio y, después, en la casa de la Olivera de Valencia entre el 2 de agosto y el 29 de noviembre.¹¹⁵ Después de 1610 no hay registros de la actividad teatral de Inés de Lara; Ochoa, en cambio, entra a la compañía de Baltasar Pinedo en 1611 y en 1614 pasa a la de Pedro de Valdés. No se sabe, por otra parte, qué pasa con las comedias del repertorio de Nicolás de los Ríos.

Ahora bien, volviendo al asunto que nos ocupa, persiguiendo el hilo del autor de comedias –siempre a través de los registros de CATCOM y en función de si es posible atrasar la datación–, encontramos que la relación de Lope con el susodicho se remonta, por lo menos, a 1595, como señala el registro de *La vida de San Julián*: «En la mañana del viernes 8 de septiembre de 1595 representaron [Mateo de] Salcedo y [Nicolás de los] Ríos en Cuenca, con motivo de las fiestas por la canonización de San Julián, la comedia de *La vida de San Julián*, "en un tablado delante de la Iglesia"». Y continúa el trato en los años posteriores: «El 17 de junio de 1597 Nicolás de los Ríos se comprometió en Toledo a ir a Polán el domingo 22 de junio para representar los autos *Los tiempos y Nuestra Señora del Carmen*, y por la tarde la comedia *Roncesvalles*¹¹⁶, con tres entremeses, dos por la mañana y uno a la tarde». Vuelve a representar

¹¹⁴ Ed. N. Alonso Cortés, 1989.

¹¹⁵ Véase DICAT (s.v. 'Inés de Lara'; 'Salvador Ochoa'), y para las representaciones de Valencia: Sarrió Rubio [2001:50] y Mérimée [1913:129].

¹¹⁶ Para la autoría de esta comedia, reproduzco la nota correspondiente en CATCOM: «En la primera lista de *El peregrino en su patria* (1604) Lope de Vega cita entre sus comedias la titulada *Roncesvalles*. Thornton Wilder [2004], en su estudio de esta lista de comedias, llegó a la conclusión de que ésta sería una de las obras que habría representado el autor Nicolás de los Ríos. Lo que viene a coincidir con la noticia de representación que recogemos en el calendario, según la cual la compañía de Ríos representó en 1597 una comedia de este título. San Román identificó en su día esta comedia titulada *Roncesvalles*, citada en la primera lista de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega y representada en 1597

Nicolás de los Ríos una comedia de Lope en 1602, *El marqués de Mantua*, que repite en 1603. 1604, sin embargo, es un año donde dicha relación tiene una productividad notoria: el autor pone en escena *La poncella de Francia*, *El caballero de Illescas*, *El primer rey de Castilla* –identificación dudosa, podría haberla representado Baltasar de Pinedo: ambas compañías estaban en Salamanca– y *Lucinda perseguida* –identificación dudosa, al igual que el caso anterior, pudo ser representada por la compañía de Pinedo–, en dos ocasiones. En 1605, volvió a representar *El caballero de Illescas*, como habíamos señalado, *La noche toledana* en dos ocasiones, y *El remedio en la desdicha*, todas en Salamanca. A comienzos de 1606 parece terminar su relación con la representación de *La bella malmaridada*:

El 2 de enero de 1606, se representó en el corral de Salamanca *La bella malmaridada*. Aunque no se indica el autor de la compañía, como se supone en DICAT, es probable que fuera Nicolás de los Ríos, que estuvo en Salamanca representando a fines de diciembre de 1605, y que sabemos, por el testimonio de Lope en *El peregrino* (1604), que tuvo en su repertorio esta comedia. (CATCOM s.v.)

Por otra parte, Fernández Rodríguez [2015:290], estudiando el posible patrón de ordenamiento que siguió Lope en la lista de *El peregrino* de 1604, nos da nuevas pistas cuando analiza la lista de Nicolás de los Ríos:

Carecemos de datos acerca de cinco de los catorce títulos que componen esta lista, por lo que resulta difícil extraer conclusiones fehacientes. En cualquier caso, es obvio que las cinco comedias con fecha segura (las copiadas por Ignacio Gálvez) sí guardan cierto orden: Lope escribió cuatro de ellas en 1596 y la última, *El ingrato arrepentido*, la terminó cuatro años después. Además, la obra que aparece en primera posición, *El verdadero amante*, es probablemente la más antigua. La fecha propuesta por

por Nicolás de los Ríos, con *El casamiento en la muerte*, como también hicieron después Morley y Bruerton. *El casamiento en la muerte* fue publicada en la *Parte I* de comedias de Lope (Zaragoza, Tavano, 1604), volumen en cuyo índice aparece como *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*. Existen también varias ediciones sueltas del siglo XVIII, en las que aparece también con el título de *El casamiento en la muerte, y hechos de Bernardo del Carpio*. Con el título de *Hechos de Bernardo del Carpio* figura en algunos de los catálogos clásicos manejados. Por otro lado, cabe señalar que La Barrera consideró que el título de *La peña de Francia* era también una variante de *El casamiento en la muerte*. Sin embargo, dicha identificación carece de fundamento y se basa en una atribución errónea a Lope de una comedia con este título, en realidad salida de la pluma de Tirso de Molina. Por último, la comedia que nos ocupa no debe confundirse con otras de títulos semejantes. La primera se titula simplemente *Roncesvalles* y de ella se conserva un manuscrito incompleto en la Biblioteca de Palacio bajo la signatura Ms. II-462. Morley y Bruerton pensaron por error que este fragmento podía estar relacionado con *El casamiento en la muerte*, pero Arata desmintió esta hipótesis. Giuliani señala que esta comedia fue escrita a principios de la década de 1580, y por lo tanto sería demasiado temprana para poder identificarla con la citada en la noticia de representación de 1597. La segunda comedia distinta de la que nos ocupa es *El casamiento en la muerte* de Calderón, también conocida como *La batalla de Roncesvalles*».

Cotarelo (1917:IX) para *El caballero de Illescas*, confirmada por Morley y Bruerton (1968:592), no respetaría el orden cronológico, pese a estar situada en un momento muy cercano en el tiempo a la redacción del *Peregrino*.

En la lista del *Peregrino*, pues, *El caballero de Illescas* estaría antes de *Abindarráez y Narváez* (1596, copia Gálvez), *El marqués de Mantua* (1596, copia Gálvez) y *El ingrato arrepentido* (1600, copia Gálvez). Es decir, antes de tres comedias de las que conocemos la fecha de composición. No deja de ser llamativo que Lope pudiera cometer un error de esta índole –aunque claro, debemos tener en cuenta que no es tan segura la hipótesis de un orden según la fecha en el *Peregrino*–: según la fecha que proponen Morley y Bruerton, la redacción de la comedia sería muy cercana a la del *Peregrino* –la habría escrito un año antes–, por lo que resulta, por lo menos, curioso que ocupe esta posición en la lista. Además, es interesante señalar que de las 14 obras que aparecen en el repertorio de Nicolás de los Ríos, 7 sean anteriores a 1600 (4 con fecha segura) y una más de 1600 (también de fecha segura); ninguna, en cambio, salvo *El caballero de Illescas*, es posterior al primer año del siglo XVII.

A pesar de que los indicios aquí reseñados llevarían a replantearse la composición de la comedia, datándola hacia 1597, y nos animarían a proponer tal fecha como posible, no parecen ser lo suficientemente contundentes para hacerlo. Es por esto que aceptamos la fecha propuesta por Cotarelo y Morley y Bruerton: probablemente 1602.

II. 7. EL AMANTE AGRADECIDO

El amante agradecido fue publicado en la *Parte X* de comedias en 1618; si bien bajo este título no aparece ningún registro en la primera lista de *El peregrino*, la crítica la ha identificado con *El galán agradecido* (*apud* Tubau 2004:vIIa).¹¹⁷

Su fecha de composición se ha fijado en un término muy cercano a la de redacción de *El peregrino* –recordemos que tiene aprobación de 1603, aunque se publicara en 1604–: 1602. Para esto se han esgrimido diversos argumentos. El primero de ellos, argüido por Buchanan [1922], es la referencia interna (vv.115-116) en que Juan dice que «Pasaré a Valladolid / que ya está la Corte en ella»: ésta acota el periodo temporal entre 1601 y 1606, fechas en que efectivamente la corte se estableció en Va-

¹¹⁷ Por ejemplo, Morley y Bruerton [1968:80], aunque con ciertas dudas, y Sanz y Gómez Martín [2010]; Morley [1934:12] no la reconoce, y la incluía entre las comedias anteriores a 1604 que no estaban incluidas en la primera lista del *Peregrino*: «Additional examples, less certain of date, are: *El amante agradecido*, considered by Hämel and Cotarelo as of ca. 1602».

Valladolid. Hämel (*apud* Morley y Bruerton 1968:80) la ubica entre 1602 y 1604, fechas en las que Lope estuvo en Sevilla y que es, al mismo tiempo, escenario del segundo y tercer acto de la comedia. Morley y Bruerton [1968:80] proponen, con Cotarelo, 1602: fecha que avalan Sanz y Gómez Martín [2010:633], aunque matizando que los «únicos datos fidedignos son» la redacción de la lista de *El peregrino* y el momento en que la Corte se radicó en Valladolid.

Vale la pena destacar, a propósito de la fecha de composición, lo que entiendo como el aporte más significativo a esta cuestión que se ha hecho recientemente. Sanz y Gómez Martín [2010:647-648] apoyan la fecha propuesta por Cotarelo basándose en una razón de tipo genérico e histórico: la relación entre Mateo Alemán y Lope de Vega, que había viajado a Sevilla –en los primeros años del XVII–, motivado por sus amores con Micaela Luján.¹¹⁸ Años, por otra parte, fundamentales para el género picaresco: en 1599 se publica la primera parte del *Guzmán*; en 1602 sale a la luz en Valencia la segunda parte apócrifa del *Guzmán*, firmada por un tal Mateo Luján; sin contar que en 1604 se imprimirá la continuación de Alemán. Y siguen los estudiosos:

Significativo es igualmente que Lope decidiera construir un personaje con todos los rasgos señalados, que viaja a Italia aferrado a su oficio de escudero de un señor 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, y que Lope construya su comedia con un tono de tan claros tintes picarescos y marcas relacionadas con el mundo del hampa. (Sanz y Gómez Martín 2010:648)

Finalmente, se conservan muy pocas noticias respecto a la puesta en escena de esta comedia en la época.¹¹⁹ Apenas se conserva la referencia que hace Lope en *El peregrino*, cuando se refiere a *El galán agradecido* –recordemos que se ha identificado este título con nuestra comedia–: «La hizo Villegas, celebrado en la propiedad, afectos y efectos de las figuras».¹²⁰ En el DICAT (*s.v.* ‘galán agradecido’) se identifica este autor con Antonio de Villegas, aunque no se explican las razones. A pesar de que no hay gran documentación acerca de las relaciones entre el poeta y el autor de comedias,¹²¹ sí se sabe con certeza que era oriundo de Sevilla y que representó en dicha

¹¹⁸ Para la relación de Lope con Micaela, véase Castro [1918] y Castro y Rennert [1968:102-109].

¹¹⁹ DICAT y CATCOM no arrojan resultados cuando se busca ‘amante agradecido’.

¹²⁰ Lo apuntan también Castro y Rennert [1968:464].

¹²¹ Podríamos esgrimir la referencia a Villegas en la publicación de *Los locos de Valencia* (ed. C. Peña 2014) en la *Parte XIII*: «Representola Villegas».

ciudad los años en que Lope también la frecuentó, lo que permitiría aceptar la deducción del DICAT.

II. 8. *EL ANZUELO DE FENISA*

Esta comedia de Lope se publicó en 1617, en la octava parte de sus comedias. A diferencia de los anteriores casos, *El anzuelo de Fenisa* no aparece en la primera lista del *Peregrino*, pero sí en la de 1618 –un año después de ver la luz en letra de molde la propia comedia–.

Sin embargo, la crítica ha ubicado la redacción de esta comedia más cerca de la fecha de la *princeps* del *Peregrino* que de su reedición de 1618. Aparte del método métrico de Morley y Bruerton [1968:281-282], con el que fijaron un periodo relativamente extenso –«1602-1608, probablemente 1604-1606»–, se han esgrimido referencias de la comedia para concretar su fecha: es el caso, por ejemplo, de la referencia al duque de Feria como virrey de Sicilia –«con el de Feria, virrey / de aquestas islas famosas» (vv. 1403-1404) y que sirve para ubicar la ficción de la comedia entre 1602 y 1606, años en los que Lorenzo Suárez de Figueroa y Córdoba, segundo duque de Feria, ocupó dicho cargo.¹²² Sin embargo, y esto lo tiene en cuenta Arjona [1938:191], ya Morley [1932:152] había advertido de los peligros de fechar a partir de las referencias contemporáneas: «Cuando se menciona una batalla, un nacimiento, unas bodas, podemos inferir con toda seguridad que se escribió el pasaje después del hecho; pero... ¿cuánto tiempo después?». En este caso, siguiendo a Arjona, la respuesta la da el mismo texto: comienza con una cita de un soneto publicado por Lope en sus *Rimas* (1602),¹²³ y que lo relaciona directamente con Sevilla y, más precisamente, con Micaela de Luján, lo que nos ubica en el mismo periodo temporal antes señalado, pero donde siempre se ha aceptado la primigenia del soneto sobre la comedia, quizá por la ausencia de la comedia en la lista del *Peregrino*.

Todo esto sumado a que *El anzuelo de Fenisa* no aparece en el prólogo del *Peregrino* –lo que serviría como *terminus post quem*, a pesar de las advertencias de Morley [1934]– permite a Arjona [1938:192] fijar la fecha de redacción entre 1604 y 1606.

¹²² Sigo a Arjona [1938].

¹²³ Gómez Canseco [2009:165] también recoge este dato para fijar la datación. Por otra parte, los editores modernos de las *Rimas* han propuesto h. 1602 como fecha de composición del soneto XII, que es el que nos ocupa: J.M. Bleuca [1969:30] y Pedraza Jiménez [1993:212-213].

En cuanto a su suerte en los escenarios tenemos muy pocas noticias. Apenas nos ha llegado el título de la comedia en un pleito jurídico entre Lope de Vega y el editor Francisco de Ávila, que dio a conocer González Palencia [1922].¹²⁴ En términos generales, el asunto es el siguiente: el poeta madrileño intenta impedir, a través de canales legales, que Ávila obtenga privilegios para publicar sus comedias, alegando que en ocasiones se le adjudican obras que no escribió o, en el caso de que sean suyas, salen muy deturpadas.¹²⁵ Francisco de Ávila, por su parte, presenta las dos compraventas que justifican su derecho a publicar y sus respectivas listas de comedias. Una de Baltasar de Pinedo que contiene las siguientes obras: *El anzuelo de Fenisa*, *Las pobrezas de Reinaldos*, *San Isidro [labrador] de Madrid*, *El niño inocente de la Guardia*, *Las paces de los Reyes*, *El castigo del discreto*, *La hermosura aborrecida*, *Los palacios de Galiana*, *Los Porceles de Murcia*, *El ausente en el lugar*, *El gran Duque de Moscovia* y *La serrana de la Vera*. La otra escritura, firmada por un tal Juan Fernández que actúa autorizado por María de la O, viuda del autor de comedias Luis de Vergara, a quien Lope le habría vendido las obras originalmente: *Los locos por el cielo*, *El primer Fajardo*, *El esclavo de Roma*, *La prisión sin culpa*, *El leal criado*, *La viuda, casada y doncella*, *El postrer Godo [de España]*, *Angélica [en el Catay]*, *La comedia de Otón* (es decir, *La Imperial de Otón*), *Los Porceles de Murcia*, *El Argel fingido* y *El anzuelo de Fenisa*. Como puede verse en los títulos consignados en las listas hay varias anomalías, entre la que destaca, para nuestro interés, la doble presencia de *El anzuelo de Fenisa*.¹²⁶

Sin embargo, el asunto se oscurece aún más, como supo ver García Reidy [2011], con la declaración que presenta María de la O a favor de Francisco de Ávila el 17 de agosto de 1616 y donde la viuda aporta una nueva lista de comedias: esta sólo refleja diez comedias, y no las doce que contenía el contrato original; además, *El anzuelo de Fenisa* desaparece –junto con *Los porceles de Murcia*, que también salía en las dos listas anteriores y *El leal criado*–; y, finalmente, aporta un título nuevo, *La*

¹²⁴ Además del citado González Palencia [1921] –a quien sigo–, véase Martín Ortega [1989-1991], DICAT (s.v. ‘María de la O’ y ‘Baltasar Pinedo’), Di Pastena [2008], Ramos [2009] y García Reidy [2011].

¹²⁵ En el prólogo a la novena parte vuelve a quejarse de esta situación y asume, para evitar más males, a imprimirlas él mismo de sus originales «que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo ni para que los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses».

¹²⁶ García Reidy [2011] estudia estas anomalías. Dixon [2013:102-103], también las recoge en su estudio sobre la intervención de Lope en la publicación de sus comedias.

bárbara del cielo. A raíz del estudio de estas anomalías y de las fechas de composición de las comedias que pertenecieron a cada autor, García Reidy [2011] concluye:

creo que se puede considerar como una hipótesis bastante plausible que los originales de *El anzueto de Fenisa* y *Los Porceles de Murcia*, las dos comedias que tanto María de la O como Baltasar de Pinedo afirmaban tener, no habían pertenecido a Luis de Vergara, porque son posteriores a 1603 y pertenecen por tanto a una época en la que Lope ya no escribía para la formación de Vergara; Pinedo, en cambio, llevaría razón al afirmar en el contrato de venta de estas comedias que él las había comprado directamente al Fénix. La intención de María de la O de vender a principios de 1616 dos comedias que formaban parte del repertorio de Baltasar de Pinedo induce a sospechar que Luis de Vergara habría conseguido copias —como en tantos otros casos, posiblemente sin el consentimiento del autor que tenía los originales en su poder— de *El anzueto de Fenisa* y *Los Porceles de Murcia* y las había integrado en su repertorio, deseoso de ofrecer al público comedias del dramaturgo de mayor éxito.

Fuere como fuere, no es difícil inferir que nuestra comedia se presentara en los corrales españoles de la mano de la compañía de Pinedo —digamos, de manera legal— y de la de Vergara —sin autorización— hasta 1615, aproximadamente. No en vano Ávila alegaba en su defensa que «dichas comedias se han representado muchas veces en esta Corte con nombre y título del propio Lope de Vega» y, además «por que ansi mismo se han representado fuera desta Corte y en diversas partes, y lugares, todo con su ciencia y sabiduría, sin que jamás lo haya contradicho [Lope]» (*apud* González Palencia 1922). Estamos, pues, ante una comedia escrita entre 1604 y 1606, aproximadamente, que Lope vendió presumiblemente a Pinedo —para quien escribía por esos días—, pero de la que Vergara también tendría copia.

II. 9. LA PRUEBA DE LOS AMIGOS

Esta es la única comedia inédita en vida del autor que pertenece a nuestro corpus de estudio.¹²⁷ Por otra parte, no aparece en la lista de 1604, pero sí en la de 1618 (*apud* Tubau 2004:XIXa).

Se conserva, sin embargo, un manuscrito autógrafo en la Biblioteca Nacional de Madrid, 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.¹²⁸

¹²⁷ 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 editó independientemente (M. Rivandeneira 1873).

¹²⁸ Para la descripción del manuscrito véase Presotto [2000:334-341].

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.¹²⁹ 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.

En cuanto a su puesta en escena, conocemos, por las censuras, que estuvo relacionada con la compañía de Antonio de Granados –que figura en algunas de ellas – (*apud* Presotto 2000:337-338).¹³⁰ Además, los lugares registrados en las licencias permiten intuir una vida en los escenarios relativamente fecunda en un periodo de tiempo que abarca, aproximadamente, 4 años: Madrid el 13 y 14 de enero de 1608, en Zaragoza el 18 de noviembre de 1608, en Murcia el 10 de junio de 1609, en Trujillo el 17 de julio de 1609, probablemente en Lisboa –la licencia está en portugués–¹³¹ el 15 de octubre de 1609, en Jaén el 15 de julio de 1610, en Zaragoza el 2 de enero de 1612 y en Córdoba, sin fecha.

II. 10. LAZARILLO DE TORMES (PERDIDA)

El título *Lazarillo de Tormes* aparece en la segunda lista del *Peregrino* de 1618 (*apud* Tubau 2004:XVIII B);¹³² pocas noticias más nos han llegado de esta comedia lamentablemente perdida, salvo que en 1623 Juan de Morales Medrano puso sobre las tablas una comedia titulada *Lazarillo de Tormes*.¹³³

Cruzada Villaamil [1871:228] da cuenta de esta representación del autor Juan de Morales, sin embargo será Rennert [1907:45] –que sigue hasta en los errores a Cruzada Villaamil–¹³⁴ quien atribuya la comedia al poeta madrileño: «Lazarillo de Tormes.– Lope de Vega; written before 1618. / Represented by Juan de Morales, May

¹²⁹ Véase Iriso [1998].

¹³⁰ Véase también Presotto [1997:156].

¹³¹ En el DICAT (*s.v.* ‘Antonio Granados’) también suponen que se representó en Lisboa; así mismo se recogen los datos de estas licencias.

¹³² Recoge este dato de la Barrera [1860] que la clasifica como «¿Inédita? (¿perdida?)».

¹³³ Véase para todo lo referente al autor de comedias, DICAT (*s.v.* ‘Juan de Morales’).

¹³⁴ Shergold y Varey [1963:212-213] apuntan los frecuentes errores que comete Villaamil y que reproduce Rennert: «Cruzada Villaamil made many errors, misreading play titles, dates of performances, dates of payments to the actors, places of performance and names of the *autores de comedias* whose companies acted the plays. He also omitted to copy some of these details and, in some instances, left out complete entries. Rennert followed Cruzada Villaamil in all these errors and introduce new mistakes of his own, arising for the most part of misunderstanding caused by Cruzada Villaamil’s omissions. He also claimed to mark with asterisks those titles found sources other than the *Averiguador* articles, but in this practice is very inconsistent»; no ha copiado este error en particular porque, como apuntan Shergold y Varey [1963:214], «Rennert does not normally give the date of payment where the date of performance is stated».

21, 1623».¹³⁵ Shergold y Varey [1963:228] aportan la fecha en que se pagó a la compañía por su representación, corrigiendo el dato errado de Villaamil: «Payment 3 Jul 1623 (*CV* wrongly, 3 Jun)». No reproducen, en cambio, la atribución de Rennert a Lope de Vega, pero justifican su decisión de manera convincente: «An authoritative bibliographical study of each play and a thorough investigation of problems of authorship, however, needs a full and detailed examination and comparison of MSS, printed versions and other documentary and printed evidence, without which it is impossible to come to definitive conclusions» (Shergold y Varey 1963:213). En el *DICAT* (*s.v.* ‘Juan de Morales’) se da cuenta, recogiendo los datos de Cruzada Villaamil y Rennert, del pago completo:

Consta el pago el 3 de julio de 1.200 rs. al autor Juan de Morales por seis representaciones particulares que hizo a Su Majestad, tituladas *Querer por solo querer* [...], que fue representada el 11 de mayo, [...] *El lazarillo de Tormes* [...] que fue representada el 21 de mayo, *El alcalde de Coria* –que probablemente deba leerse como *El alcázar de Soria*–, que fue representada el 4 de junio, *La mentirosa verdad* –o *El marido de su esposa* de Juan Bautista de Villegas, según Rennert–, que fue representada el 8 de junio, *La serrana de la Vera*, que fue representada el 14 de junio, y *A la villa voy y de la villa vengo*, que fue representada el 25 de junio.

La única comedia, pues, que representaría Juan de Morales de Lope ante Felipe IV sería *El lazarillo de Tormes*, por la que se le pagarían 200 reales, la suma normal si la actuación tenía lugar en Madrid, aunque, como indican Shergold y Varey [1963:215], «if the company had to go out of Madrid to the Pardo, Aranjuez or the Escorial they generally received 300 reales».

A pesar de las razonables precauciones de Shergold y Varey, no es difícil entender el razonamiento de Rennert, por lo menos en lo que se refiere a esta comedia en particular: seguro conocedor de la segunda lista del *Peregrino* de 1618, concluye verosíblemente que la comedia que aparece en los documentos se refiere a la misma sobre la que Lope reclama su autoría en el prólogo de su novela bizantina y fija la fecha de publicación de la misma como *ante quem* de redacción de la comedia.

¹³⁵ La atribución a Lope es de Rennert, como señala al comienzo de su ensayo: «I [...] have added, where possible, the name of the author of each comedia and the date of the first publication» (Rennert 1907:331); además señala que las adiciones a la información de Cruzada Villaamil –artículo que no hemos podido consultar– «are marked with an asterisk»; pero no es el caso de nuestra comedia; Restori [1903:94-104] ofrece comentarios a algunas de las comedias que aparecen en la lista de Cruzada Villaamil y, aunque no se refleja la nuestra, sí aparece al final en el índice de nombres atribuyéndole el puesto 64 de aquella lista (1903:258) –donde se encuentran, además, comedias cuyo nombre empieza por L, *Lo dicho dicho* y *Lo que puede la limosna* (1903:101)–, evidentemente un error.

Sin embargo no estaría de más tomar ciertas precauciones e indagar en las relaciones entre dramaturgo y empresario —o autor de comedias—. Lope declara al inicio de *Las almenas de Toro*, publicada en la *Parte XIV* (1620),¹³⁶ que «Representola Morales, y hizo la gallarda Jusepa Baca a doña Elvira»;¹³⁷ el manuscrito autógrafo de *El poder en el discreto*, conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Res. 90, contiene diversas licencias de 1624 y dos repartos donde figuran actores que pertenecían a la compañía de Juan de Morales Medrano por esas fechas.¹³⁸

Siguiendo el hilo de la relación profesional de Lope y el autor, nos toca remitirnos hasta el 25 de octubre de 1606: en esta fecha, según recoge Da Sommaia [1977:562], representó Juan de Morales *La discreta enamorada*, presumiblemente de Lope, en Salamanca.¹³⁹ Dos años más tarde, en 1608, la compañía de Morales participa en las celebraciones del Corpus madrileño con dos comedias lopescas: *El adulterio de la esposa* y *El caballero del Fénix*; compartía cartel con la compañía de Alonso de Riquelme, quienes también presentarían dos obras del poeta madrileño, aunque sin mucha preparación;¹⁴⁰ Morales se alza ese año con la «joya» de cien reales, aventajando a su competencia «ansí en las representaciones como en personajes y vestidos». Sabemos con certeza que en 1612 Lope volvería a suministrar a Juan de Morales con autos para las fiestas del Corpus madrileño, según se deduce de una libranza —Madrid, 27 de junio— de los miembros del cabildo en la que dice:

el ayuntamiento, habiéndose visto con los cuatro autos que hicieron Juan de Morales y Tomás Fernández, el día del Smo. Sacramento fueron compuestos por Lope de Vega y todos ellos fueron de grande ingenio [...] y los dio a los dichos autores para que los representasen en esta villa por ser él vecino y natural della y dejó de darlos a otras partes y porque es razón se estime lo que un hombre tan insigne hace y esta villa haga alguna demostración sobre ello, se acordó se dé al dicho Lope de Vega un regalo que no exceda los 300 rs. (*apud* De la Granja 1989:64 y 76).

¹³⁶ Comedia datada por Morley y Bruerton [1968:276] entre 1610-1619, probablemente 1610-1613.

¹³⁷ Josefa Vaca de Mendi, actriz y esposa del susodicho, pareja que fue objeto de reiteradas sátiras, entre las que destaca el poema de Quevedo «Diálogo entre Morales y Jusepa, que había sido honrada cuando moza y vieja dio en mala mujer» (ed. Blecua 1971:257); datos todos recogidos en el DICAT, que sigo a partir de aquí.

¹³⁸ Para el manuscrito, véase Presotto [2000:313].

¹³⁹ Presumiblemente porque Morley y Bruerton [1968:311] fechan la comedia entre 1606-1608; este dato, conjugado con el de Da Sommaia nos indicaría que la obra fue redactada en los primeros años de 1606, a no ser que se tratara de otra tocaya; véase también ARTELOPE (s.v. 'La discreta enamorada').

¹⁴⁰ Las circunstancias de la participación de Riquelme se detallan en el DICAT (s.v.) y en De la Granja [2000:58-59], quien señala, más allá de los intrínsecos de la situación, que «lo importante ahora es que todos esos textos [cuatro autos de los que se han perdido tres] fueron escritos por Lope de Vega; de lo que se deriva que éste proporcionaba sus autos sacramentales no sólo a Alonso de Riquelme, sino —siempre que podía, y a veces antes— a cualquier autor de comedias que acudiera a comprárselos» (de la Granja 2000:60).

No sería una relación estrictamente laboral la del fénix con el autor, según puede desprenderse de las variadas alusiones a Morales que aparecen en el epistolario lopesco: no podríamos defender que tuvieran amistad, a la luz de algunos episodios narrados por el poeta y al tono que utiliza para referirse al representante, sin embargo sí queda claro que se movían en círculos sociales similares, y circunstancialmente coincidían; de hecho hay comentarios de Lope que apuntan a buen conocimiento. La primera referencia –en carta del 4 de agosto de 1604 a un desconocido– muestra una desavenencia: Lope, tras narrar la convulsa representación de Morales Medrano en Toledo, en la que hubo incluso detenidos por silbar –¿rechiflar, abuchear?–, le comenta a su interlocutor que el autor de comedias no le dirigía la palabra, según el propio Lope, «porque me envió un pavo y no le quise recibir» (ed. Gonzáles de Amezúa, III, pp. 3-4).¹⁴¹ Posteriormente, en carta del 13 y 18 de julio de 1611 al duque de Sessa, los términos con que Lope trata a Morales Medrano son otros, lo llama «el gran Morales» –no cabe descartar un dejo de ironía–, aunque comenta la fealdad de su mujer Josefa Vaca, «descolorida, y parida y menos arrepentida» (III, 45); y en otra del 6 de agosto del mismo año comentaría al mismo duque de Sessa los celos del comediante y la grotesca fealdad de la actriz:

No sé que le ha tomado [a Morales] que si celoso salió de aquí ha vuelto celosísimo: las sombras se le antojan hombres, y su huésped lo quiere echar de su casa, porque con la tajante desnuda y una vela en la siniestra, mira los sótanos y desvanes antes que se acueste, por ver si halla algunos amantes en figura gatuna por los tejados. La Vaca viene de dos crías y más amarilla de comer barro que Isabelilla de beber tocino. No veo quien la apetezca. (III, 50)

Y el 17 de agosto vuelve a satirizar sobre la pareja a propósito de la cancelación de una fiesta debido a la enfermedad del duque de Lerma, evento en que «tenían comedia estos señores mozos, a quien llama cierta persona la mancebía ilustre, y se volvió la señora Josefa Vaca, Paula y consortes» (III, 52).¹⁴²

A pesar de que las alusiones de Lope a Juan de Morales siempre contengan un aire satírico, está claro que esto no impidió una relación laboral –no muy profusa, ciertamente– entre poeta y autor de comedias. Por esta razón parece lógica la deduc-

¹⁴¹ No pasaría a mayores el conflicto, puesto que, como ya hemos señalado, dos años más tarde Juan de Morales ya estaba representando comedias del autor madrileño, y después recibiría de mano de Lope autos para las fiestas del Corpus.

¹⁴² Recoge también estas cartas de la Barrera [1973] en su biografía del poeta madrileño.

ción de Rennert de que aquella comedia que Morales Medrano representó ante Felipe IV en Madrid el 21 de mayo de 1623 fuera la misma que aparece en la lista de 1618, *El lazarillo de Tormes*.

Conviene que nos detengamos en otro asunto que se presenta inevitable y es las huellas de la novelita del quinientos en la obra de nuestro dramaturgo. Sobejano [1980:986] nos resume las referencias de Lope al *Lazarillo*, aunque ignorando por completo la comedia perdida de la que aquí hemos tratado:

Refiérese Lope al *Lazarillo de Tormes* en su epístola a Barrionuevo (hacia 1603)¹⁴³ y en *La Dorotea* (I, 1) para evocar el «Madre, ¡coco!» del hermanillo negro de Lázaro en relación con los que ven los defectos ajenos y no los propios;¹⁴⁴ en la comedia *Los españoles en Flandes* (1597-1606) para ridiculizar la codicia de un reparto de prendas equiparable al de las uvas del ciego y el mozo;¹⁴⁵ y, si es suya, en la comedia *La esclava de su hijo*, donde se alude al despecho del escudero por un «Manténgaos Dios».

Y explica así las referencias, seguramente siguiendo el propio verso de Lope en la epístola a Barrionuevo —«que en tal carta están bien tales autores» (v. 290)—:

Pero, de todos modos, para Lope citar el *Lazarillo* sólo era posible en una epístola familiar o en una comedia, al modo como incluía en sus cartas a Sessa alguna comparación vulgar o cómica, o contaba en ciertas epístolas en verso a algún vil ejemplo, excusándose siempre en razón de la moraleja. (Sobejano 1980:988)

Sin embargo, a la luz de los datos aquí esgrimidos, el argumento de Sobejano se vería por lo menos cuestionado: Lope no limita sus referencias al *Lazarillo* a epístolas familiares o algunos versos, como vil ejemplo, sino que reclamaría la autoría de una comedia —representada además, pocos años después de redactada la lista lopesca— titulada precisamente *Lazarillo de Tormes*. La avasalladora popularidad de la obra apócrifa del quinientos impide considerar que la comedia lopesca —repetimos, lamentablemen-

¹⁴³ «Acuérdome que escribe Laçarillo / (que en tal carta están bien tales autores) / que su madre, advertid, parió un negrilla / y como el padre entrase a hazerle amores, / viéndole negro el que también lo era, / siendo una la sangre y unas las colores, / cuenta que se espantava de manera / que llorava y dezía “Madre, ¡coco!” / como si de alemán nacido uviera» (*Rimas*, II, ed. Pedraza, 1994, vv. 289-297)

¹⁴⁴ El fragmento, que consideramos pertinente, es el siguiente: «TEODORA. Siempre fue la cartilla de los maldicientes la hipocresía. No veréis memorial que no comience diciendo que es por escusar la ofensa de Dios, y es por enemistad o celos. ¡Ay, Gerarda, Gerarda, parecéis al negrilla de Lazarillo de Tormes, que cuando entraba su padre, decía muy espantado “¡Madre, coco!” / GERARDA. Pues ¿qué tengo yo, para que me parezcan los otros negros? ¿Por qué no me veo?» (*La Dorotea*, I, 1, p. 21-22).

¹⁴⁵ Véase la recientísima edición de Cortijo Ocaña.

te perdida— haya estado al margen de la figura de mozo y obliga a considerarla como una referencia directa.¹⁴⁶

II. 11. LAS COMEDIAS EN EL CONTEXTO CRONOLÓGICO DE LA PICARESCA

Resulta difícil definir la capacidad de influencia que tuvieron estas comedias en los escritores del XVII, sin embargo por los datos aquí expuestos podemos sacar algunas conclusiones. En primer lugar, es evidente que éstas pudieron ejercer influencia a través de dos canales diferentes: las representaciones y las posteriores publicaciones en las *Partes de comedias*. Ofrecemos al lector en el apéndice una cronología de las obras picarescas en las que incluimos tanto las fechas de composición de las comedias como el de su respectiva publicación en las *Partes*.

Como hemos podido observar, la mayoría de estas comedias se escribieron en la última década del siglo XVI —las comedias más tempranas nos llevan a 1587-1588: *Las ferias de Madrid* y *La bella malmaridada*— y la más tardía, *El anzuelo de Fenisa*, habría sido escrita en 1606, aunque también habría que contar con la posterior *El lazarrillo de Tormes*. Los escasos datos que se han conservado a propósito de la representación de muchas de ellas nos impiden sacar conclusiones certeras de su vida en las tablas, sin embargo de las que se conservan más o menos noticias reflejan una vida prolongada y variada en cuanto a los lugares en que se pusieron en escena. Recordemos los casos más significativos: *Las ferias de Madrid* se habría representado en Sevilla en 1588 por la compañía de Agustín de Porres y en enero de 1589 en Granada, autorizado por el mismo Porres, por Mateo de Salcedo; más de 15 años después la comedia se representaría de nuevo en Salamanca el 11 de julio de 1606. *La bella malmaridada* refleja una vida menos prolongada, pero nada desdeñable, de 9 años: el manuscrito Gálvez tiene licencia para representarse en 1597 en Granada, en Valladolid el 30 de octubre de 1601 y sabemos que se llevó a las tablas en Salamanca en 1606 en dos ocasiones, la primera, presumiblemente, por Nicolás de los Ríos el 2 de enero y en septiembre a cargo de la compañía de Alonso de Heredia (Da Sommaia 1977:549). Así mismo, sabemos que *El caballero del milagro* se representó desde

¹⁴⁶ Valga aquí precisar una curiosidad: en la dicha lista del *Peregrino* de 1618 la comedia que sucede al *Lazarillo* es nada menos que *Pedro de Urdemalas*, un personaje también frecuentemente asociado a la picaresca, de largo linaje folklórico y literario: el ejemplo más conocido es la comedia de Cervantes, *Pedro de Urdemalas*, ya citada; véase Zahareas [2001], Mancing (s.v. 'Pedro de Urdemalas') y Sáez [2014], que llama «pícaro dramático» al personaje cervantino.

1595 hasta 1609, como hemos señalado anteriormente. La muestra aquí aducida es, desde luego, bastante limitada, sin embargo García Reidy [2013:311 n.25] señala que «por regla general, una comedia tardaba varios años en agotar su ciclo natural sobre el escenario antes de ser considerada ‘comedia vieja’». Giuliani [2002:12], a partir de las fechas de composición y de publicación de las comedias en las primeras partes, apunta que la vida en escena de una obra no era inferior a siete u ocho años, llegando incluso, en algunos casos, a superar la década.

Así pues, como es bien sabido, el principal medio de difusión del teatro durante la segunda mitad del siglo XVI fue la escena misma, a través de las compañías teatrales que las atesoraban dentro de sus repertorios.¹⁴⁷ Antes de pasar a la imprenta, dadas las dinámicas del teatro comercial de la época, éstas tenían una vida útil sobre los escenarios relativamente extensa. Si bien es imposible establecer hasta qué fechas las comedias de nuestro corpus se representaron y fueron atractivas, basta contrastar sus fechas de composición y de publicación para intuir una prolongada vida escénica: *Las ferias de Madrid* se escribió en 1587-88 y se publicó en 1610, en la *Segunda Parte*; *La ingratitud vengada*, publicada en 1620, se redactó entre 1587 y 1588; *La bella malmaridada*, de 1594 se publicó en la *Parte II* (1610); *El caballero del milagro*, de 1593 llega a la imprenta en 1620; *El galán Castrucho*, antes de 1598, es impreso en 1614; *El caballero de Illescas*, h. 1602, en la *Parte XIV*, 1620; *El amante agradecido*, de h. 1602, se imprimió en la *Parte X* (1618); *El anzuelo de Fenisa*, la más tardía, redactada entre 1604-1606 se publicó en 1617; y, finalmente, *La prueba de los amigos*, de 1604, se quedaría inédita. Los intervalos temporales son muy variados –el más largo de más de 30 años, de *La ingratitud vengada*; el más corto de una década, *El anzuelo de Fenisa*– y no podemos concluir que las comedias se representaron durante todo ese tiempo, sin embargo no es arriesgado pensar que se repitieron puestas en escena durante esos intervalos. Nótese, además, que en ningún caso el periodo de tiempo comprendido entre la redacción y la publicación es inferior a 10 años.

Ya que hemos puesto en su sitio las comedias de nuestro corpus, vale pena hacer otro tanto –aunque de manera más sucinta– con las primeras novelas picarescas del XVII, empezando, por supuesto, por el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, siguiendo por el *Buscón* de Quevedo, el *Guitón Onofre* y alguna de las novelas ejemplares cervantinas.

¹⁴⁷ Véase García Reidy [2013:309-320].

En torno a la escritura del *Guzmán* hay algunos datos de consideración. En primer lugar, como señala Gómez Canseco [2012:771], «el año 1597 sería el del remate a la primera parte de su *Guzmán de Alfarache*, para la que pidió una aprobación y licencia, que le fueron concedidas en enero del año siguiente». Ese mismo año, «el propio Alemán, en su carta “cerca de la reducción y amparo de los pobres del reino” [a Pedro de Herrera], fechada el 2 de octubre de 1597, se refiere en pasado a “la primera parte del pícaro que compuso, donde, dando a conocer algunas estratagemas y cautelas de los fingidos”» (*Ibidem*). Por tanto, tenemos la fecha *ante quem*: 1597.¹⁴⁸ Ahora bien, ¿en qué momento se iniciaría su redacción? Fecha difícil de determinar pero que, por otro camino, podemos vislumbrar: según señaló Francisco Rico [1967:176] y [1983:562] uno de los libros que sirvieron como fuente de ciencia a Mateo Alemán para el *Guzmán* es *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias en diversas*, de Juan de Aranda y publicado en 1595 por el impresor sevillano Juan de León.¹⁴⁹ Gómez Canseco [2012:837] aprovecha este dato y señala en nota: «La fecha de impresión del libro, 1595, puede servir también como indicio de la composición del *Guzmán*, pues hay información que procede de Aranda desde los primeros capítulos de la primera parte».¹⁵⁰ Es decir, este dato nos permite fijar la fecha *post quem* de la redacción del *Guzmán*, 1595: hubo, por tanto, de redactarse entre 1596 y 1597, año éste último en el que el autor habla en pretérito de su obra y en que pide los privilegios para su publicación.

Las fechas de la segunda parte apócrifa –firmada por el tal Mateo Luján– no tienen mucho misterio, puesto que no dista mucho su publicación de la *Primera parte* de Alemán y la redacción debió llevarse a cabo entre 1599 y 1602. En cambio, la fecha de escritura de la *Segunda parte* tiene algo más de sal. Empezando por las declaraciones del mismo autor que en 1599 ya apuntaba un esbozo de ésta (I, «Declaración para el entendimiento de este libro», p. 16)¹⁵¹ y que en 1604 aseguraba que publicaba la obra «después de muchos años acabada» (II, «Letor», p. 353). Además, denunciaba que «por haber sido pródigo comunicando mis papeles y pensamientos, me los cogieron al vuelo. De que, viéndome –si decirse puede– robado y defraudado, fue necesario volver de nuevo al trabajo, buscando caudal con que pagar la deuda, desempeñando mi palabra. Con esto me ha sido forzoso apartarme lo más que fue posible de lo que

¹⁴⁸ No aporta más datos Micó [1987:19-20].

¹⁴⁹ Cfr. Gómez Canseco [2015].

¹⁵⁰ Véase también Gernert [2010].

¹⁵¹ Cfr. Gómez Canseco [2012:813].

antes tenía escrito» (II, «Letor», p. 353).¹⁵² Estas declaraciones de Alemán invitan a pensar en una redacción primitiva que, posteriormente, hubiera sido modificada por el autor, sin embargo matiza Gómez Canseco [2012:813]: «Téngase en cuenta eso que dice de “mis papeles y pensamientos” para confirmar que, casi con seguridad, Alemán estaba lejos de tener terminada su segunda parte y que, si hubo saqueo, sería más de palabras que de manuscritos». Por otra parte Cavillac [2010b:24] observa que «Entre 1602 y 1604, Mateo, lejos de preocuparse por las usurpaciones de Luján [...] se dedica a terminar a marchas forzadas el *San Antonio de Padua* cuyas aprobaciones son del 24 de noviembre y 7 de diciembre de 1603». Y sigue: «A no ser por la redacción de esta vida del santo lisboeta, la Segunda parte del *Guzmán* podía haber visto la luz mucho antes» (Cavillac 2010b:24).¹⁵³ Sea como sea, la redacción definitiva de la *Segunda parte* de Alemán es, por fuerza, posterior a la publicación de la apócrifa en 1602.

Al hablar de estas cuestiones, parece necesario solicitar permiso para abrir aquí un paréntesis para abordar un tema que atañe, aunque de otra manera, a nuestro interés. Que Lope de Vega y Mateo Alemán se conocían es un hecho incontrovertible: lo prueban dos documentos de la época. El primero de ellos es una diligencia legal del 12 de enero de 1604 en la que Micaela de Luján –amante de Lope por ese entonces– presenta ante el escribano del rey, Juan Bautista de Contreras, una reclamación de la herencia de su esposo Diego Díaz, fallecido en Indias, donde consta como fiador el poeta madrileño y como testigo el narrador sevillano, «contador de su Majestad». ¹⁵⁴ Meses después, todavía en 1604, sale a la luz en Lisboa el *San Antonio de Padua* de Mateo Alemán,¹⁵⁵ libro en cuyos preliminares figura una «Canción a Mateo Alemán» de «diez y seis gallardas liras», en palabras de Rodríguez Marín [1907:33], firmada por el mismo Lope de Vega.

Fue Rodríguez Marín [1907:34] hace ya más de un siglo quien nos dio las primeras noticias del pleito de Micaela Luján para reclamar la hacienda de su difunto y cornudo esposo:

¹⁵² Véase McGrady [1966], que aparte de los plagios a Alemán, desmenuza los que el autor apócrifo cometió con la obra de López Pinciano.

¹⁵³ Véase también Micó [2000:151-152].

¹⁵⁴ Dato que saca a la luz Rodríguez Marín [1907:34] hace ya más de un siglo, pero sobre el que se explaya años más tarde (Rodríguez Marín 1914:22 y ss.), texto en el que cita el documento; se hacen eco Castro y Rennert [1968:103-104] en su imprescindible biografía sobre el dramaturgo, además DICAT (s.v. ‘Micaela de Luján’) y, más recientemente, Gómez Canseco [2012:775].

¹⁵⁵ Véase Cavillac [1990], que reflexiona en torno a las razones que llevarían a Alemán a publicar la vida del santo en medio de las dos partes del *Guzmán*.

La hermosa comedianta Micaela de Luján, *Camila Lucinda* por otro nombre, estaba casada con cierto mediocre representante llamado Diego Díaz. Éste, que discretamente se había ido a las Indias en 1596 o algo más tarde, falleció en Perú al mediar el año de 1603; y como un sevillano que de allá vino trajese los maravedís que quedaron por bienes suyos, la ya viuda promovió diligencias judiciales para que se la nombrase tutora y curadora de sus hijos y se la autorizase para recibir y administrar la herencia. Ofreció por fiador en la dicha tutela a Lope de Vega Carpio, y entre los testigos que presentó para la información, fue el primero Mateo Alemán. Quizá en la propia casa de éste vivieron Lope y *Camila Lucinda*; a lo menos consta que moraban en su collación, en la de San Vicente.

Años más tarde, el mismo Rodríguez Marín [1914:23] transcribe parte de la declaración de Mateo Alemán: en ella, el autor sevillano asegura conocer a la Luján y a Lope; estima la herencia en setecientos ducados; y, termina con una descripción del dramaturgo acorde para la ocasión: «hombre rico y abonado para ser fiador de la dicha Micaela de Luján..., porque le conoce este testigo por bienes suyos propios [...] dos pares de casas en la villa de Madrid, que valdrán estando allí la corte de su majestad 2.000 ducados, poco más o menos».¹⁵⁶

Debate, en cambio, ha abierto el sentido de esta relación. Para Rodríguez Marín [1907:33] Lope podía contarse «Entre los pocos [amigos] que tenía en su pobreza Mateo Alemán», lo sigue Bleilberg [1985:9 n.] y, más recientemente, Gómez Canseco [2012:775] apunta una hipótesis sobre dicha amistad: «La amistad compartida con Vicente Espinel, que ya había puesto sus versos en el primer *Guzmán*, puede ser cauce para el conocimiento entre ambos escritores, que llegó a ser tan íntimo como para que Alemán figurara por testigo en uno de los enredos de Lope». Opinión muy distinta defienden Pamp [1968:55] y Márquez Villanueva [2002:61-62] quienes cuestionan la honestidad de la relación basados en el supuesto sentido denigrante de los versos de Lope —que apuntan, según ellos, a la condición judaica de Alemán— y publicados por éste último en su *San Antonio de Padua*. Nótese las comillas irónicas de Márquez Villanueva [2002:61-62]: «Incluso su “amigo” Lope de Vega lo tomaba públicamente a broma por su nombre y oficio de publicano, con sus dobles asociaciones judaicas de “nuevo Matheo”»; después: la canción «Era la forma de “agradecer” los servicios de testigo más que dudoso prestados al Fénix y a su compañera [Micaela Luján] aquel mismo año [1604]» (Márquez Villanueva 2002:62 n.). Con todo, esta última posición nos parece imposible de defender: ¿atacaría públicamente Lope a una persona que lo había apoyado en una diligencia judicial más que dudosa, ignorando las posibles con-

¹⁵⁶ Recuérdese que para la fecha en que se firma la declaración la Corte estaba ubicada en Valladolid.

secuencias? ¿sería tan corto de miras Mateo Alemán como para publicar una canción con un sentido veladamente denigrante para él en los preliminares de su propio libro? O, ¿Mateo Alemán no entendió la canción de Lope? Así pues, tenemos poderosas razones para creer en la amistad entre Alemán y Lope, aunque las fechas y datos que nos constan tampoco permiten concluir nada relevante respecto a posibles mutuas influencias más allá de lo que nos digan los propios textos.

Volviendo a las novelas, la fecha del *Guitón*, por otra parte, no ha suscitado gran discusión. Cabo Aseguinolaza [1995:19] nos lo resume: «Mil seiscientos cuatro, el año en que aparece fechada la carta dedicatoria del autor a don Carlos de Arellano y Navarra puede ser aceptado como datación de la escritura de *El guitón Onofre*, sin negar que pudiera haber sido iniciada algo antes. Las referencias a otras obras picarescas, *Lazarillo* y *Guzmán*, así como situar la Corte en Valladolid [...] hace verosímil» este dato.

Muy vinculada a la fecha de la obra de Gregorio González y, en contraste, amplísimamente discutida es la cuestión de la fecha del *Buscón*, como apunta el mismo Cabo [1995:19]. Estamos ante un uso de las relaciones intertextuales para datar un texto: ¿qué obra influye en cuál? Y, por tanto, ¿cuál es más temprana? Para Rico [1984:234] es evidente que Quevedo es fuente de González y, por tanto, el *Buscón* debía estar ya circulando por 1604.¹⁵⁷ Apunta Ynduráin [1980:68] que «La datación de *La vida del Buscón* ofrece numerosas dificultades; para empezar, el único dato seguro, indudable, es que la novela es anterior a 1626, fecha de la primera edición de Zaragoza, y posterior a 1603». Entre las propuestas recientes, destaca la de Navarro Durán [2006:207] que propone datarla entre 1608 y 1609. Cabo Aseguinolaza [2011:184-202] recoge y analiza las principales propuestas que ocupan el abanico temporal entre 1604 y 1626; tras el detenido examen concluye: «Nada es definitivo, a pesar de todo. Pero admitamos que los diversos elementos apuntados –referencias internas, influencias, ecos en otras obras, trayectoria del autor...– tienen mucho mejor encaje en ese momento [bien entrada la segunda década del siglo XVII] de la biografía quevediana que en otros anteriores» (Cabo 2011:202).

Ahora fijémonos en el caso de la *Pícara Justina*. La *princeps*, como recuerda Mañero Lozano [2010:73], se publicó en 1605 en las prensas de Cristóbal Lazo Vaca,

¹⁵⁷ Jauralde [1990:17-18] también defiende que el *Buscón* estaba ya terminado hacia septiembre de 1604, «todos los datos internos apuntan hacia ahí». Por otra parte, Ynduráin [1986:132-133] defiende «un cambio en la dirección de la influencia».

Medina del Campo, con aprobación firmada el 22 de agosto de 1604. Como ya se sabe, tanto la autoría como la fecha de composición ha sido tema de debate entre los especialistas,¹⁵⁸ pero nos detendremos sólo en el segundo. Escribe el autor en el «Prólogo» que «me he determinado a sacar a luz este juguete, que hice siendo estudiante en Alcalá, a ratos perdido, aunque algo aumentado después que salió a la luz el libro del Pícaro, tan recibido» («Prólogo», pp. 109-110). Palabras que Puyol [1912:14] utiliza para datar una primera redacción entre 1575 y 1580, retocada tras la publicación del *Guzmán* de Mateo Alemán; Rojo Vega [2004:226] percibe una referencia a la reforma del calendario gregoriano de 1582 como si «fuese una cosa fresca». Más convincentes, sin embargo, parecen las consideraciones de Bataillon: la obra es necesariamente posterior al *Guzmán de Alfarache* y la descripción burlesca de los monumentos leoneses sólo es posible tras el paso de Felipe III, en 1602, por esta ciudad. Por tanto concluye Bataillon [1969:39]: «Nuestra *Pícaro Justina* fue concebida de 1602 a 1603, poco después del viaje real a León».

No podemos ignorar, finalmente, las circunstancias históricas de las novelas ejemplares cervantinas, por lo menos las que nos atañen: *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso* y, por supuesto, *El coloquio de los perros*, publicadas en 1613. De la primera de ellas tenemos noticia ya en el *Quijote*, I, 47, p. 593:

El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del curioso impertinente*, y que pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos, que pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquélla, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor

Pero además se conserva una copia manuscrita de 1606 por Francisco Porres de la Cámara en Sevilla. Apunta García López [2001:LIII], a quien seguimos,¹⁵⁹ que «La cita de *Quijote*, I, 47 y su presencia en el manuscrito Porras de la Cámara casi nos aseguran que *Rinconete y Cortadillo* estaba escrito antes de los primeros meses de

¹⁵⁸ Puyol [1912:79], por ejemplo, defendió la autoría propuesta por Nicolás Antonio, es decir, fray Andrés Pérez, dominico leonés; mucho más tarde, Bataillon [1969] devolverá la autoría al médico Francisco López de Úbeda, propuesta que cuenta con gran aceptación entre la crítica especializada, salvo por el reciente trabajo de Rojo Vega [2004], que propone como autor a fray Bartolomé Navarrete.

¹⁵⁹ Aporta excelentes datos y bibliografía García López [2001]; véase, además, la nota complementaria a la edición del *Quijote*, volumen complementario, p. 500.

1605, y podemos sospechar que Cervantes estuvo en un tris de incorporarlo en la Primera parte del *Quijote*.¹⁶⁰ La crítica decimonónica y de comienzos del xx, sin embargo, buscó una fecha mucho más temprana: Rodríguez Marín [1920:176] ubica la redacción en 1589 –corrigiendo la lectura del manuscrito, 1569– mientras que Apráiz [1901:47] la fija entre 1588 y 1590. Esto, no obstante, «sin atender al hecho irrefutable de que el relato es inconcebible sin el *Guzmán de Alfarache*» (García López 2001:LIII). Ahora bien, como apunta García López siguiendo a Canavaggio [1992:85], los trucos con naipes de Cortadillo, que Cervantes debió leer en el *Romanero de germanía* de Hidalgo (1609), invitan a establecer una revisión del texto posterior a 1609: «Tenemos, pues, una novela ya escrita en 1604 y revisada con posterioridad a 1609» (García López 2001:LIII). Si bien encontramos un debate similar en torno a la fecha de *El coloquio* y, por tanto, de *El casamiento engañoso*,¹⁶¹ podemos aceptar la conclusión de García López [2001:LV]: «ambos relatos oscilan en torno a 1606 por el ambiente vallisoletano [donde estuvo la Corte entre 1601 y 1606] y derivan hacia 1610 en su relación con las restantes novelas». *La ilustre fregona*, por su parte, es una de las dos novelas de ambientación toledana –junto con *La fuerza de la sangre*–, lo que ha servido para intentar datarla relacionando esta característica con la estancia del escritor en Esquivias en 1611. Contiene la novelita, además, una referencia directa al *Guzmán* –«Él salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso Alfarache» (p. 373), que permite inferir una fecha *post quem*, 1599. La crítica, sin embargo, ha tendido a datarla más tardíamente, entre 1606 y 1612, aunque sin llegar a ningún consenso (García López 2001:LIX). Y en el mismo ámbito cervantino, pero pasando a teatro, constatamos que *Pedro de Urdemalas*, según las propuestas de Cotarelo Valledor [1915:63], Schevill y Bonilla [1922] y Canavaggio [1977:19-21], la debió escribir Cervantes después de la muerte del actor Nicolás de los Ríos, es decir, en fechas posteriores a marzo de 1610.¹⁶²

Como hemos podido ver, la cronología de redacciones de las novelas picarescas empezaría, más o menos, hacia 1596 –con el *Guzmán* a la cabeza–: unos años después de, por lo menos, tres comedias de nuestro corpus –*Las ferias de Madrid*, *La*

¹⁶⁰ Cfr. García López [1999:118-119]: «Eso es lo que nos viene a decir Cervantes: que no ha incluido el *Rinconete* literalmente porque no ha querido. Una sospecha que vale por una certeza si podemos hallarle ubicación. Y esa no podía ser otra que la cadena de galeotes. Es el único lugar del *Quijote* donde podríamos esperar encontrarlo». Véase también Rodríguez Marín [1905].

¹⁶¹ Véase García López [2001:LIV-LV] que resume la controversia.

¹⁶² Aceptan estas fechas, por ejemplo, Sevilla Arroyo y Rey Hazas [1987:XVI], Estévez Molinero [1995:88] y Sáez [2014:112].

ingratitude vengada, *El caballero del milagro*— que ya perfilan de manera notable al pícaro y algunos de sus rasgos; además, es el mismo año en que Lope redacta *La bella malmaridada*. Cuando aparece la *Segunda parte* apócrifa ya se habría puesto en escena a finales del XVI —presumiblemente— *El galán Castrucho*; así como, probablemente, se estuviera representando en 1602 —o muy poco después— *El amante agradecido* y *El caballero de Illescas*. En 1603 Agustín de Rojas Villandrando publica su *Viaje entretenido* donde declara su apodo: el caballero del milagro. Si fuera cierta la propuesta antes apuntada de Doménech [2007:27-30], es decir que el escritor se ganó el mote por su representación del personaje de Lope, tendríamos una buena prueba de la temprana fama que pudieron adquirir unos personajes y unos textos dramáticos como los del Fénix. Tendríamos, además, una prueba de la “capacidad de difusión” del teatro y de que comedias picarescas como *El caballero del milagro* adquirieron éxito y fama. Dada la virtud del teatro de ofrecer una prueba inmediata del favor con que el público recibe estas fábulas y estos personajes, puede también plantearse la posibilidad de que el éxito y fama adquiridos por estas comedias fuera un acicate para que otros escritores se aventuraran a probar fortuna en el terreno de la novela picaresca y que esta volviera a ponerse en marcha. Esto, por supuesto, dentro del terreno de las hipótesis que tal vez convenga estudiar más detenidamente en estudios posteriores. Todo esto sin que estuviera todavía en la calle la *Segunda parte del Guzmán* firmada por el escritor sevillano; eso sí en 1604 —año de su publicación— Lope redacta *La prueba de los amigos* y Gregorio González firma su *Guitón*, así como, presumiblemente, López de Úbeda estuviera ya preparando su *Pícara* y Cervantes gastara papel y tinta en su *Rinconete* y *Cortadillo*. Y, para terminar, también es por estas fechas en que Lope escribiría *El anzueto de Fenisa* y Cervantes, presumiblemente, hiciera otro tanto con *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. Como se ve, algunas comedias lopecas aparecen antes de la redacción de las principales novelas picarescas del cambio de siglo; pero no sólo esto: también las fechas son indicio de una red intertextual que comienza, claro, en el *Lazarillo*, sigue en Lope y después se va alternando con Alemán, Mateo Luján —por respetar su firma—, Gregorio González y López de Úbeda, teniendo en cuenta en este entramado las comedias de Lope que se intercalan con las novelas.

Estamos ante un corpus de comedias que se ubican en fechas tempranas dentro de la producción de Lope: de 1587, más o menos, hasta 1606, la datación posible más

tardía de *El anzueto de Fenisa*.¹⁶³ Un periodo que abarca poco menos de veinte años y que se ha calificado como «primer Lope» (Oleza 1981, 1997a, 2001) o «Lope pre-Lope» (Weber de Kurlat 1976), en contraposición al más maduro Lope-Lope, y sin perder de vista las dificultades que entraña marcar límites muy precisos en estas clasificaciones.¹⁶⁴ Son tantos años que resulta difícil encontrar un vínculo común vital: desde los problemas judiciales de Lope en Madrid a raíz de los libelos satíricos, pasando por su destierro en Valencia y en Alba de Tormes, y siguiendo con el regreso del poeta a la Corte, su paso por Sevilla y sus constantes visitas a Toledo, ya en los primeros años del XVII. Por otra parte, las fechas nos plantean otro problema de difícil solución: ¿por qué abandona Lope la escritura de estas comedias? Oleza [1991:186] ofrece dos hipótesis: «Tal vez por influencia de la propia evolución ideológica de Lope, que deja ya de ser un Lope joven. O quizá se trate de las nuevas circunstancias del teatro español que siguen a la suspensión de 1598-1599, y sobre todo al Decreto del Consejo de Castilla de 1600, que tantas restricciones censorias intentó imponer a la comedia». La primera, que se basa en una lectura de la evolución del subgénero desde una temprana amoralidad hacia una moralidad que coge forma en los albores del XVII, se cae ante la evidencia de las fechas que supone más temprana la comedia *El galán Castrucho* que *El caballero del milagro*, y que trataremos detalladamente en el apartado «Risas y adoctrinamiento». En cuanto a la segunda hipótesis, si bien es indudable que dichas circunstancias históricas afectaron la producción teatral de Lope, es difícil determinar en qué manera se produce tal influencia, sobre todo si tenemos en cuenta que de nuestras comedias hay cuatro –*El caballero del milagro*, *El amante agradecido*, *La prueba de los amigos* y *El anzueto de Fenisa*– posteriores a las fechas apuntadas por Oleza. Tales circunstancias nos dejan desprotegidos en esta cuestión y debemos conformarnos con una respuesta tan simple y evidente como que Lope dejó de escribirlas porque seguramente dejó de interesarle este tipo de comedias, quizá por agotamiento, quizá por alguna otra razón que se nos escapa.

Ahora bien, la publicación de las comedias dentro de las *Partes de comedias* le daría a nuestras obras un nuevo aliento dentro del circuito literario de la época. Como señaló García Reidy [2013:311]: «Pese a que se publicaban comedias viejas ya representadas, la novedad del volumen era un aliciente para su adquisición. El público

¹⁶³ Oleza [1991:165] fija el periodo entre «1593, como muy pronto –aunque más probablemente 1596– y 1606 como muy tarde».

¹⁶⁴ Rozas [1990:377] ve la necesidad de, además, hablar de un «post-Lope».

podía volver a disfrutar de comedias que había visto representar o que le eran completamente novedosas, y podía hacerlo en la tranquilidad de su aposento». Las comedias que primero se publican de nuestro corpus salen en 1609 –cuando seguramente se seguían representando las escritas en los últimos años de XVI y comienzos del XVII– y la última diez años después, *El caballero del milagro*, en 1620. Una década que también será enriquecida por la publicación de varias novelas picarescas: en 1612 Salas Barbadillo publica *La hija de Celestina*; seis años más tarde, en 1618, aparecerá *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel¹⁶⁵; un año después *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, de Carlos García; y en 1620 la *Segunda parte de la vida de Lazarillo Tormes* de Juan de Luna. Además, en esta misma década, posiblemente, ya estaría circulando el *Buscón* de Quevedo en manuscritos, aunque su publicación se demoraría hasta 1626.¹⁶⁶

Así, frente a la certidumbre de las fechas de composición de las comedias, de las que encontramos incluso, para más certeza, manuscritos datados, así como datos de representación objetivos, para acabar con las fechas de los impresos, en las novelas picarescas sólo disponemos de las fechas de los impresos y, a partir de ahí, hipótesis sobre fechas más tempranas de composición y sobre su posible transmisión y circulación manuscritas. E incluso moviéndonos en el terreno de las hipótesis, nunca rebasamos las fechas objetivas y contrastadas de las composiciones y representaciones de las comedias.

¹⁶⁵ Vale la pena señalar que por los años de la publicación del *Marcos de Obregón*, Lope le dedicaría una de nuestras comedias del corpus –*El caballero de Illescas*– a su amigo Espinel. Para la dedicatoria véase Case [1975] y las documentadas notas de Gavela [2015] en su edición de la comedia.

¹⁶⁶ Es bien sabido que no hay datos concretos que nos permitan datar la obra que se transmitió en cuatro testimonios: tres manuscritos, todos apógrafos, y la *princeps* de 1626. Sin embargo la crítica ha supuesto su circulación manuscrita, como recuerda Schwartz [2010:21]: «No se sabe aún con certeza cómo llegó el manuscrito [del *Buscón*] a la imprenta, aunque se supone que fueron muchas las copias manuscritas que circularon antes de esa fecha [1626]». Véase también el clásico artículo de Rodríguez Moñino [1953], Ynduráin [1980:68], Rey [2000:323] y Cabo Aseguinolaza [2011:181-202].

III. LAS COMEDIAS DE LOPE EN LA SERIE PICARESCA

Advertía Lázaro Carreter [1972:28] que «Sobre la posible comprensión de la “novela picaresca”, han actuado, dificultándola, varios elementos perturbadores. Por lo pronto, una abrumadora atención a los contenidos, y un nocivo olvido de que a un género lo caracteriza tanto o más su morfología, su diseño estructural». Podríamos advertir, en contraposición, que quizá la crítica ha invertido las cargas y que ahora se presta una abrumadora atención a su morfología, en detrimento de los contenidos. Como hemos señalado, hasta hora los historiadores, teóricos y críticos de la picaresca se han centrado en la novela,¹⁶⁷ y al centrarse, para más inri, algunos de sus más prestigiosos estudiosos en aspectos formales, han descartado otros puntos de interés que podrían explicar su evolución, y han descartado —o eso ha derivado en que otros descarten— la posibilidad de admitir que una comedia fuera picaresca. E incluso aquellos que han cuestionado el uso del marbete *novela* no han abandonado el plano meramente narrativo, como, por ejemplo, hizo Rey Álvarez [1987:117]: «Para entender la formación y desarrollo de la *narrativa picaresca* es preciso tomar en consideración la influencia de la sátira» (cursiva nuestra). Por otro lado, como veíamos, ni siquiera los estudiosos que han propuesto la noción de *comedia picaresca* se han planteado la posibilidad ni el interés de estudiar su posible influjo en la novela picaresca.

Vamos a estudiar a continuación, en el corpus de comedias que hemos anunciado, la presencia de determinados rasgos, que evidentemente no van a ser formales, en el intento de establecer un vínculo entre la *novela* y la *comedia picarescas*, y ver si así podemos aquilatar mejor la importancia del papel histórico que jugó la comedia de Lope en su momento y la trascendencia que, en la propia evolución de la novela picaresca, tuvo su teatro.

¹⁶⁷ Podríamos matizar con Rey Álvarez [1987:112] que en un primer momento el uso de *novela* «es empleada sin intención descriptiva, en una acepción tan amplia como la que podía tener “relato” o “narración”», pero después adquiere dimensiones más complejas y estrictas: «Si se identifica a ésta [novela] con una forma de evolución psicológica, o con un determinado punto de vista, o con un específico uso de las memorias, el uso terminológico adquiere consecuencias más hondas». Convengamos, como sea, que cualquiera de estos dos usos apunta, en última instancia, al carácter narrativo del género.

III. 1. AFÁN DE MEDRO

El afán de medro es uno de los principales motivos que constituyen el género picaresco,¹⁶⁸ algo que ha sabido ver la crítica y que, casi siempre, ha incluido dentro de los rasgos que caracterizan las obras de la serie.¹⁶⁹ 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.¹⁷⁰

Si nos remitimos a los textos mismos de la serie, será muy fácil comprobar cómo este es el motivo que mueve a los pícaros desde el comienzo del *Lazarillo de Tormes* (1554).¹⁷¹ El pícaro Lázaro de Tormes, como supo ver Rico [1973] y [1988], y no el autor real, como han querido defender algunos críticos, enuncia y justifica su relato no sin cierto cinismo desvergonzado, o, inclusive, orgulloso:

Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, pareciome no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona; y también porque consideren los que heredaron nobles estados, cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto. (*Lazarillo* ed. Rico 2011, I, p. 5)¹⁷²

Y más adelante continúa el mismo pícaro: «Huelgo de contar a Vuestra Merced estas niñerías, para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio» (I, p. 13). Y es que el tema atraviesa la obra: cuando ya Lázaro era «buen mozuelo» se pone al servicio de un capellán que lo contrata de aguador en Toledo: «Éste fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar

¹⁶⁸ Entendiéndolo como «una acción eficaz (lo cual no impide que pueda verse frustrada) para subir a más» (Maravall 1968:360).

¹⁶⁹ Véase, por ejemplo, Tierno Galván [1974], Rodríguez Puertólas [1976], Blanco Aguinaga [1989], Cabo Aseguinolaza [1992] y [1995] y Nienmayer [2008], entre otros.

¹⁷⁰ Para ampliar este tema ver Maravall [1976] y [1986: 294 y *passim*].

¹⁷¹ Citamos la fecha de la primera edición que se conserva, aunque se sabe que la *princeps*, hoy perdida, pudo haber sido «Del año de gracia de 1553 o, quizá, 1552» (Rico 2011:91).

¹⁷² Citamos el *Lazarillo* siempre por esta edición.

buena vida, porque mi boca era medida» (V, p. 75); finalmente: «Y con favor que tuve de amigos y señores, todos mis trabajos y fatigas hasta entonces pasados fueron pagados con alcanzar lo que procuré, que fue un oficio real, viendo que no hay nadie que medre sino los que le tienen» (VII, p. 77). «Pregonero, hablando en buen romance», como define el mismo protagonista su oficio. Nótese, además, que el arcipreste de San Salvador advierte al propio Lázaro, para que no haga caso de los rumores que circulan –lo que Rico acertadamente ha llamado «el caso»– con las siguientes razones, que el pícaro acepta: «Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará [...] Por tanto, no mires lo que pueden decir, sino a lo que te toca: digo a tu provecho» (VII, pp. 78-79). Valga hacer una distinción: si bien «el caso» es el motivo narrativo del *Lazarillo* (Rico 1988) –lo que mueve a Lázaro a escribir su misiva a «Vuesa Merced»–, el motivo vital del protagonista no es otro que el tan ansiado medro social, del que se vanagloria desde el comienzo y que califica como «la cumbre de toda buena fortuna» (VII, p. 80), aunque eso implique una mancha moral y social.¹⁷³

Sin embargo, como señala Maravall [1968:361], la aspiración de Lázaro no pasa de este vivir con cierta comodidad, mientras que la aspiración de los pícaros del XVII será mucho mayor: «de ahí la mención del terciopelo, de la seda [...]. En Guzmán o en Pablos la pretensión de confundir a las gentes, disparando su aspiración, aunque sea fraudulentamente, de poder insertarse en la esfera de los caballeros, es patente». Y hacemos este salto temporal por una razón: aunque nos adelanta lo que trataremos más adelante, es importante mostrar desde ya que en algunas comedias de nuestro corpus la aspiración de los personajes será similar a la de los pícaros del XVII, años antes, incluso, de la redacción del *Guzmán*.

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. Es nuestro propósito analizar las obras cronológicamente pues nos parece que esto puede evidenciar la evolu-

¹⁷³ Coll-Tellechea y Zahareas [1997:22] señalan también cómo Lázaro actúa en función de su afán de medro y es, incluso, capaz de aceptar su indignidad con tal de lograr tal ascenso.

ción de los elementos –procederemos así en el análisis de todos los que consideramos picarescos– en las comedias del Fénix de los ingenios.

Las ferias de Madrid es la primera comedia de Lope en la que se hace tan palpable un ambiente del bajo mundo urbano,¹⁷⁴ diríamos con la crítica que picaresco: los personajes se guían sobre todo por sus apetitos sexuales y económicos; la moralidad imperante en este Madrid es demasiado laxa; sin embargo, la motivación que impulsa a los dos personajes principales plantea un contraste con la sociedad que los rodea.

Uno de los temas centrales de la obra, por la reiteración con que aparece, es la ambivalencia de la expresión «dar ferias», y la relación dinero-amor que ésta plantea, como lo señala Milagros Torres [1990:325]: «la obra se construye sobre la base de una ambigüedad constante entre ambos significados y, en consecuencia, sobre la relación *amor-dinero*, tanto en lo que se refiere a las prácticas extra textuales, es decir, al referente, como a un nivel absolutamente interior, textual, haciendo intervenir, entre otras, correspondencias metafóricas y simbólicas. El regalo material precede al ‘*dar ferias*’ sexual. Con el regalo la mujer queda, en cierto modo, obligada. *Dar* implica *recibir*».¹⁷⁵ Esta relación se puede ver claramente en la conversación que sostiene Eugenia con su paje:

EUGENIA	¡Con buena pluma lo firma! Todo lo vence interés. Ahora bien, si alguien saliere y buenas ferias me diere, ¿diráselo tú después?
PAJE	Dirélo sin falta alguna: soy fiel a mi señor.
EUGENIA	Desa lealtad y temor nace tu pobre fortuna. ¿Y si la mitad te doy de lo que alguno me diere?
PAJE	Resistiré si pudiere.
EUGENIA	¿Y si no?

¹⁷⁴ Arellano [1996:58] la ubica dentro de las comedias urbanas, aunque muy temprana y con algunas características ajenas a dicho género (los nombres exóticos, por ejemplo); ARTELOPE (*s.v.*) la clasifica como comedia urbana, y señala como género secundario el picaresco; ver también Roas [1998:1826]. McGrady [2011:460] señala que es la pre-*Dorotea*, junto a *La ingratitude vengada*, más temprana de Lope.

¹⁷⁵ Cfr. García Castañeda [2008:221]; Roso Díaz [2011:61] también recoge esta definición, a propósito del erotismo en la obra de Lope, además señala: «La desvergüenza verbal será más evidente y grosera en personajes rústicos y bajos como soldados, jóvenes caballeros, rufianes, pícaros, cortesanas y vividores».

Eugenia, pues, se muestra muy interesada en recibir regalos de los caballeros durante la fiesta, sin embargo sabe que el paje se opondrá por lealtad a su amo, por lo que intenta sobornarlo ofreciéndole la mitad de lo que le den. A pesar de que el criado se niega, esto no es ningún impedimento para Eugenia, que acepta los regalos de Claudio, aunque éste, después de lograr que se destape para él, la encuentra tan fea que se desdice y finge que le han robado la bolsa. Finalmente Adrián se ofrece a pagar las ferias siempre que se le ceda el derecho a irse con la dama, como termina ocurriendo. Como se puede ver, el interés de la dama y el dinero del galán son fundamentales en una operación que podríamos calificar de monetaria: en realidad no importa mucho quién es el personaje que paga, sino el hecho mismo de que pague: así Adrián, sin ningún inconveniente, termina por irse con Eugenia.

Esta moralidad es la que domina el Madrid de la comedia,¹⁷⁶ sin embargo el argumento principal –el amor ilícito pero real entre Leandro y Violante– no está propiamente determinado por el afán de medro social. El tema del honor, me parece, es central en esta historia y es el que desencadena el desenlace: Patricio, esposo de Violante, busca a su suegro para que le ayude a cobrar venganza por la deshonra sufrida, la motivación del personaje tiene que ver más con un valor propio de la nobleza que de los pícaros de la calle. Así mismo, el viejo Belardo, padre de Violante, también actúa con esta motivación, como él mismo lo declara después de asesinar a Patricio de una estocada: «yo, sin matar a mi hija, / he defendido mi honor». La resolución no deja de ser extraña, aunque en la época perfectamente aceptable:¹⁷⁷ el deshonrado es Patricio –como el mismo padre reconoce en algún pasaje cuando le pide a éste que mate a su hija y que él se encargará de darle fin al traidor– y su suegro lo traiciona en el último instante. Así mismo, es el honor el motor de los actos cuando Leandro, en la última escena, pide la mano de Violante, restableciendo así el orden social.

Ahora bien, teniendo en cuenta que la obra no explota de manera significativa el problema del medro social, tan importante en el género picaresco, nos parece interesante resaltar una alusión que hace Pierres a lo que podríamos considerar un píca-

¹⁷⁶ García Castañeda [2008], por ejemplo, utiliza la comedia de Lope para ilustrar las ferias de la época, apoyándose en otros textos; sin embargo, queda fuera de este trabajo determinar si era fiel reflejo o no. Baste señalar que estas son las ferias que se construyen en el texto.

¹⁷⁷ Arellano [1996:46] señala que es perfectamente coherente dentro de las «dimensiones que el tema de la honra alcanza en estas comedias –que son el verdadero y específico marco de emisión y recepción». Opinión contraria defendió Weber de Kurlat [1976:121]. Para otras aproximaciones véase Bruerton [1955] y McGrady [1974].

gonzada–; por otra parte, Lisarda –y su madre, Corcina– sí tiene como auténtico motivo para actuar el deseo de ascender socialmente.

En el primer acto de la obra, en casa de Luciana, aparece ya la primera forma en que se presenta el afán de medro: la dama y Octavio forcejean violentamente mientras discuten; el soldado ha decidido abandonarla para viajar a Alessandria, en Italia. Esta discusión revela que Octavio se ha aprovechado de los bienes materiales de Lucinda, tanto así que ha recibido varios regalos, que ahora menosprecia: unas ligas, unas bandas, «una sortijuela ruin / y una gala, gala en fin, / que es todo un poco de randa»¹⁷⁹ (vv. 54-56), además de dos camisas de lienzo y «una cuera acuchillada» (v. 64). Los adjetivos que utiliza el personaje son despectivos y rebajan considerablemente el valor de los regalos; ésta, pues, es la manera en que Octavio muestra su inconformismo: los regalos ofrecidos no son suficientes para alcanzar su ascenso social, como el mismo personaje lo señala:

LUCIANA	¡Vuelve, inventor de maldades! ¿A dónde te quieres ir?
OCTAVIO	A Italia, a un presidio a estar sin esperar tu merced, que no eres piedra o pared que me puedes sustentar. Pensé, como verde yedra, crecer por tu muro asida; pero no podré en mi vida subir por tu dura piedra. (vv. 87-96)

Así pues, el argumento de Octavio para abandonar a Lucinda es que quiere medrar socialmente: tanto así que inmediatamente después la dama intenta solucionar este asunto pidiéndole ayuda al príncipe Cesarino para que le consiga un amo en la ciudad e impida el viaje a Italia del soldado, a lo que él se niega (vv. 237-241).

Sin embargo, es importante señalar que la motivación de Octavio no es propiamente su afán de medro, sino conseguir el amor de Lisarda: todos sus actos se encaminan a conseguir este objetivo –la estafa a Lucinda, la contratación de criados, la compra de un caballo, las prendas nuevas–. Finge, pues, una posición social privilegiada –a través de mecanismos que después veremos en detalle– para ganarse el favor de la cortesana. Este pasaje ilustra perfectamente la motivación amorosa del soldado:

¹⁷⁹ ‘Randa’ es un adorno que se pone en los vestidos (Covarrubias, s.v.).

OCTAVIO ¡Ay, trescientos de mis ojos!
 ¡Ay, gloria de mi pasión,
 rescate de mi prisión,
 consuelo de mis enojos!
 Vamos a sacar de allí
 aquel alma que está en pena,
 que aunque no es broma muy buena,
 es muy buena para mí.
 Amor, no soy mal cofadre.
 ¡Mira qué bellos ducados
 dejaré depositados
 en el cepo de tu madre!
 Esta limosna notoria
 te obliga a mirar por mí.
 ¡Mía es Lisarda, vencí!
 ¡Victoria, Interés, Victoria! (vv. 790-805)

El proceder del personaje, se ve determinado por las motivaciones últimas que guían la actuación de Lisarda: ésta y su madre están buscando siempre su beneficio económico y social. La dama mantiene una relación con el marqués Fineo por todos los beneficios que le reportan, en contraste con lo poco que le puede ofrecer Octavio, como ella misma le dice:

LISARDA /.../ ¿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?
 Mira aquesta cuadra y sala,
 que a un rey pueden recibir.
 Mira aquestos aposentos,
 tanta cama bella y telas,
 tantas dueñas y doncellas,
 tantos estrados y asientos.
 Todo esto dice «Marqués».
 Hasta la vajilla cifra
 sus armas y nombre en cifra
 y cuanto en mi casa ves. (vv. 413-429)

La motivación de Lisarda, pues, sí es el medro social y el beneficio económico: su decisión de con quién agraciarse se basa únicamente en este factor, es eminentemente interesado. A pesar de que Octavio consigue el dinero que la cortesana le pide, ésta, ante las dudas acerca de la procedencia de los ducados y de la verdadera riqueza del

soldado, se inclina por continuar junto al marqués. No es, pues, sólo importante el dinero –aunque su valor es fundamental–¹⁸⁰ en el medro social: el marqués posee un estatus social que le garantiza a Lisarda ascender socialmente.

Es importante señalar que el destino de los dos personajes es opuesto, a pesar de que los dos se valen de métodos muy similares para conseguir sus objetivos: Octavio termina absolutamente degradado, incluso desnudo y burlado por los personajes procedentes de un nivel social bajo y sin el ansiado amor de Lisarda, lamentándose de su cruel destino (vv. 2705 y ss.), desvelando un cierto carácter ejemplarizante que también tendrán otras comedias del corpus;¹⁸¹ por su parte, la dama consigue continuar su relación con el marqués y se disponen a viajar, junto con todos sus criados y sus lujos, a Italia: hay un evidente medro social.

La bella malmaridada es una comedia donde el afán de medro no es uno de los ejes principales de la pieza. El argumento de la obra desarrolla el conflicto entre Leonardo y Lisbella, una pareja de jóvenes, donde el hombre descuida sus obligaciones por dedicarse al juego y las mujeres, tanto así que a ella se le conoce como «la bella malmaridada».¹⁸² Entra un tercero en el trance, el conde Escipión, que corteja a Lisbella sin su consentimiento, despertando los celos del marido, que busca desesperadamente su venganza. Sin embargo, como señala Querol Coll [1998:1179], «La dimensión trágica del honor afrentado parece diluirse en el espejo de costumbres, donde Lope puede criticar y ridiculizar algunos vicios que, sobre el papel, considera deben ser enmendados en su sociedad: la promiscuidad y el vicio».¹⁸³ Sin embargo, regresando al asunto que nos ocupa: no hay un afán de medro social, entre otras cosas, porque los personajes pertenecen a un estrato alto –más allá de que el comportamiento de alguno lo desdiga–.

¹⁸⁰ Ver *infra* «El papel del dinero».

¹⁸¹ Zugasti [2001:14] lo señala, a propósito del final de una comedia de Salas Barbadillo: «Tal ejemplaridad se manifiesta, de modo igualmente rotundo, en ciertas piezas tempranas de Lope como son *La ingratitud vengada* o *El caballero del milagro*: los protagonistas, en ambos casos (Octavio en uno y Guzmán en otro), se quedan solteros y con la mácula de villanos o cobardes; es el justo pago que reciben por su actitud ingrata hacia las mujeres, a las que no dudan en engañar o sacar su dinero siempre que pueden». Volveremos sobre este asunto más adelante.

¹⁸² Antiquísimo tema es el de las malcasadas, sin embargo, como detalla Querol Coll [1998:1177], el origen de la comedia lopesca se remonta a un romance del xv. Además véase Díez de Revenga [1983:24] y Alín y Barrio Alonso [1997:183-184]. También en el *Lazarillo*, como señala Rico [2011:78 n.7], hay una referencia al romance: «Malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué de que ven a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer» (VII, 78).

¹⁸³ Y es que, efectivamente, en la comedia polulan los vicios: véase por ejemplo el comportamiento tanto del protagonista como de su amigote Teodoro, también amante de las apuestas y las prostitutas (vv. 387-409).

Ahora bien, *El caballero del milagro* de 1593 es la primera comedia donde el afán de medro se erige como elemento estructural en la trama de la obra: el personaje principal, cuyo apodo da nombre a la comedia, tiene por máxima motivación obtener un beneficio personal de cada uno de sus actos, en especial económico. Sin embargo, éste no es el único personaje que actúa de esta manera: Beatriz, la cortesana francesa que llega a Roma en el primer acto, se guía por el mismo principio. Así pues, estos dos personajes seguirán caminos paralelos –aunque la obra se centra, por supuesto, en el arrogante español–, pero terminarán de maneras muy distintas, como se verá más adelante.

En el primer acto de la comedia, Luzmán, discutiendo con su criado Tristán, expone la visión negativa que tiene de la mujer y la razón por la cual las abomina y maltrata: las considera seres llenos de vicios y de faltas; las bellas físicamente, le parecen aborrecibles por el alma; y «las que el alma tienen tal / que sus malicias reforma,/ tienen el cuerpo de forma/ que es a Lucifer igual» (vv. 165 - 168).¹⁸⁴ Las mujeres bonitas son malas moralmente y las buenas son de una fealdad grotesca. Esta visión que tiene de las féminas le permite no sentir ninguna atracción hacia ellas, tanto así que valora positivamente el que no se pueda enamorar, pues esto sería un obstáculo para sus intereses. Luzmán, pues, tiene una visión totalmente utilitaria de las mujeres: la única razón por la que traba relaciones con ellas es buscando su propio interés, como se ve en el siguiente fragmento:

LUZMÁN	Por no oír decir bien dellas no te escucho, pero advierte que el tratallas desta suerte me está más bien que querellas, que como no me amartelo puedo engañar cuantas miro: ya finjo el «ay» del suspiro, ya la lágrima, ya el celo, ya la desesperación y todo aquello que ves es por mi propio interés que mis tributarias son. ¿Ya no has visto que me dan todo lo que juego y visto?
TRISTÁN	Ya de sus joyas te he visto rico, bizarro y galán. (vv. 177-192)

¹⁸⁴ Hay un claro eco de la misoginia y la sátira contra las mujeres, de largo linaje en el Siglo de Oro.

Y vale la pena aclarar que Luzmán no está, ni mucho menos, interesado en conseguir el placer con una mujer bella –esa no es su prioridad– como él mismo lo declara cuando Lofraso le anuncia que ha encontrado una mujer muy hermosa: «Lejos de mi intento has dado. / Lo que yo te dije ayer, / y lo que Luzmán desea / es mujer mayor y fea, / mas rica y noble mujer; / que mi intención es pelar / mujeres deste jaez» (vv. 476-482).

Así pues, todos los fingimientos, todos los actos que lleva a cabo Luzmán, están orientados a conseguir su medro, que en este caso se expresa tanto en términos monetarios (lo que gasta en el juego) como de vestimenta. Esta exposición de intenciones no se queda ni mucho menos en esto: a lo largo de la obra se ve al personaje cortejando diferentes mujeres –Octavia, Isabela, Beatriz– y siempre buscando el mismo objetivo, su beneficio económico. Son significativas las palabras que le dice aparte a su criado cuando ve a Beatriz en la calle por primera vez: «La francesilla me agrada, / que es fresca y recién llegada / y peregrino sujeto, / que para mi inclinación, / fundada en sólo interés, / extremada pieza es» (vv. 570-575). Así mismo, después de prometerle las prendas y regalos para cortejarla, señala en un aparte que «el milagro ha de ser / sin dinero y sin posada, / con lo que es lengua y espada, / granjear a esta mujer» (vv. 725-728). Su intención, pues, es clara. Tan clara, curiosamente, como la de Beatriz, que cierra la escena diciendo de Luzmán: «¡Yo os dejaré bien pelado!» (v. 744).

El afán de medro como objetivo último de los dos personajes es lo que fundamenta su relación: el uno ve en el otro una posible víctima de sus tretas. Sin embargo, este mismo objetivo les permite convertirse en cómplices más adelante: en la escena en que Patricio e Isabela se cuentan mutuamente lo ocurrido –no olvidemos que ambos personajes tienen intenciones extraconyugales con sus respectivos acogidos–, Beatriz y Luzmán se reconocen y ella no duda en reprocharle las ofensas, a lo que el personaje responde exponiendo el beneficio que ambos pueden sacar de la situación:

BEATRIZ	¿Qué piensas hacer de mí?
LUZMÁN	Ser como hasta aquí tu esclavo. Entra; no nos echen menos, que hemos de salir medrados. ¿Qué miras, ojos airados?
BEATRIZ	¡Merécelos tú serenos, oh, traidor!

Antes, incluso, ya lo había manifestado el mismo protagonista, cuando manda a su criado para que le consigan una casa de alquiler y algunos criados: «Partid los dos, pues que sabéis mi gusto, / que solamente gusto / y para serlo muero / de parecer a todos caballero» (vv. 1611-1614).

Que estas pretensiones se vean frustradas por su desmedida ambición es fundamental para desentrañar el sentido de la obra: Luzmán desafía continuamente con sus actos el orden social imperante, además de cuestionarlo con su discurso:

LUZMÁN Dichoso el bien nacido, el noble, el grande
que sin virtud hereda la nobleza
sin que del mar y tierra la aspereza
ni los peligros de las armas ande.
No hay ley que a su grandeza se desmande
con ser de muertos padres su grandeza
y más si le acompaña la riqueza,
porque entonces no hay rey que tanto mande.
Nacimos todos y vivimos todos
hasta la muerte el tiempo permitido,
pero por varios y diversos modos
aquel busca el sustento y el vestido
y este, porque descende de los godos,
es adorado y por señor tenido,
mas el plazo cumplido
se viene a conocer que el mundo yerra
pues que juntos los dos se vuelven tierra. (vv. 1665-1681)

Este fragmento, si nos detenemos, tiene cierto paralelismo con las palabras de Lázaro de Tormes que antes habíamos resaltado –recuérdense: «mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio» (I, p. 13)–, aunque con un sentido más lúgubre, si se quiere.

Joan Oleza [1991:182] comenta de la siguiente manera el final de la comedia: «nada en la representación justifica que este fin desastrado le corresponda más a Luzmán que a Castrucho¹⁸⁵. 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». No parece ser esta la circuns-

¹⁸⁵ Recordemos que Castrucho, rufián fanfarrón como Luzmán, es premiado por su ingenio con el cargo de capitán y el matrimonio con su cortesana: es decir logra el ascenso social que tanto anhela el caballero del milagro.

tancia de la comedia: en ella, los actos de Luzmán justifican perfectamente su desastrosa caída: además de que cada uno de los personajes de los que se aprovecha, al final, a manera de justicia poética, tiene la oportunidad de vengarse, también a lo largo de la obra se anuncia en varias ocasiones el futuro del personaje: Camilo, al comienzo, le dice «Matarte tiene el cabello, / morirás como Absalón» (vv. 132-133); «¡Qué fin tan triste a sus locuras temo!» (v. 1562), dice Lofraso; y, aunque más veladamente, Leonato se lo advierte con una serie de dobles sentidos que apuntan a un escarnio público:

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?)

LEONATO ¡Ah, mi señor don Luzmán
 de Toledo y de Mendoza,
 señor de potro y carroza! (vv. 2212-2320)¹⁸⁶

Los tres sintagmas señalados con cursivas tienen un doble sentido que, aunque hoy han perdido vigencia, apuntan a lo que habíamos señalado: *caballo de caña* alude tanto a ‘caballo de juguete’,¹⁸⁷ como a ‘horca’;¹⁸⁸ *pluma*, en el ámbito germanesco, significa ‘dinero’, pero también aludía al castigo público que recibían las alcahuetas (Alonso Hernández 1976:624); finalmente *potro* en el doble sentido de caballo o vejación pública. Esta anticipación y advertencia no puede ser más dura y contundente.

Estamos pues ante una comedia que nos presenta a un pícaro relativamente bien acomodado –no busca qué comer–, pero con ambiciones nobiliarias; éste actúa durante toda la obra por conseguir convertirse en caballero y volver a España con este *status social* –a través de métodos ilegítimos, como luego veremos–; finalmente, asis-

¹⁸⁶ Para este pasaje sigo las notas de la edición de *El caballero del milagro* que hice con Ramón Valdés [2015, en prensa].

¹⁸⁷ La definición de Covarrubias es preciosa: «Los niños hacen unos *caballitos de caña*, en los cuales todos dimos nuestras carreritas» (*Tesoro s.v.*). Véase también Alonso Hernández [1979] y Chamorro Fernández [2002].

¹⁸⁸ Cfr. Castillo Solórzano, *La guarda de Sevilla* (ed. Rodríguez Mansilla, 2012:629): «Lo que resultó de la prisión de Crispín fue que poniéndole a caballo en aquel tremendo potro de madera fue muy mal jinete en él, hablando lo suyo y lo ajeno, conque, substanciada la causa, le sentenciaron a muerte de horca para que en ella hiciese cabriolas delante de todo el pueblo».

timos a su caída, que marca el carácter moralizante de la obra.¹⁸⁹ Señala Maravall [1968:42], al respecto de las novelas picarescas que «Se ve que el pobre, pues, de cuyo estado huye el pícaro, negándose a someterse a él, ni es el ocioso ni el famélico mendigo. Es el hijo que ha visto a su padre como un trabajador, cuyo cansado esfuerzo apenas llega a mitigar sus necesidades hasta verse forzado muchas veces a abandonar su ingrata ocupación y trampear malamente hasta sufrir infame castigo». Palabras que sirven para ilustrar perfectamente lo que ocurre en *El caballero del milagro*. Nos encontramos, pues, en 1593, con la primera comedia picaresca en toda regla.

El galán Castrucho, la última comedia que con seguridad podemos fechar anterior a 1600, es uno de los casos más particulares de las comedias picarescas de Lope pues el pícaro alcanzará el triunfo, el ascenso.¹⁹⁰ Si bien el medro social como tal no aparece explícitamente en las motivaciones de los personajes –como sí lo hace en *El caballero del milagro*–, en el sentido de que Castrucho aspira a enriquecerse, pero no a ascender socialmente, y en cambio asciende; así el interés será fundamental como motor de la acción.¹⁹¹

En esta comedia se presentan dos tipos de interés muy marcados: por una parte, está el interés económico que guía los actos tanto de Castrucho, el protagonista, como de Teodora, la vieja alcahueta, y de su sobrina Fortuna; por otra parte, el segundo interés será lascivo y sexual, el de los soldados, que sólo buscan afanosamente mujeres con quien acostarse y se obsesionan con Fortuna, la bella prostituta, y el de ésta misma.¹⁹² A pesar de la ausencia explícita de deseo de medro social –no hay parlamentos donde Castrucho declare estar buscando exclusivamente esto–, todos sus actos –engaños, mentiras, y golpes, sólo a las mujeres– dejan implícito que el personaje está empeñado en lograr comodidad a costa, por supuesto, de su prostituta. Lo nota y lo señala con precisión Teodora, que le reclama a Fortuna que siga con él:

TEODORA ¿Qué cosa es ésta, que una moza hermosa,
 sana, gallarda y fuerte
 a conquistar el mundo, poderosa,
 perdida siga a un hombre

¹⁸⁹ Zugasti [2001:14] ya había señalado este carácter moralizante y también Navarro Durán [2011:25], que señala: «tal desmesura le llevará a su caída».

¹⁹⁰ Joan Oleza [1986], Julián Molina [2002], Navarro Durán [2011].

¹⁹¹ Joan Oleza [1991], por ejemplo, señala: «Toda la intriga de *El rufián Castrucho* es analizable en términos de feroz lucha entre rufián y alcahueta por el control de la cortesana».

¹⁹² Este ha sido uno de los enfoques con los que se ha estudiado tradicionalmente la comedia, sobre todo atendiendo a las damas disfrazadas y el erotismo desbordante de la obra. Cfr. Torres [1990], Doménech [2000a:31-41] y [2000b:187], y Ferrer Valls [2002:201].

que...?

FORTUNA ¿Qué tiene?

TEODORA ¿Qué?

¿Aún quieres que le nombre?
 Es un picaño, un feo,
 un público rufián que te ha traído
 a Italia con deseo
 de comerte las carnes y el vestido,
 que apenas tienes prenda
 que no la coma, juegue, empeñe o venda.
 ¿A qué piensas que viene
 al ejército agora este bellaco?
 ¿Por codicia que tiene
 de hacerte rica en el primero saco?
 ¡Ay, qué mal que lo entiendes,
 que sólo aguarda y cobra lo que vendes! (vv. 288-304)

Perfil de Castrucho que se confirma a lo largo de la obra con el comportamiento del rufián, que siempre está reclamando las ganancias de su joven y bella prostituta. El punto que permite entender la noción de medro social en Castrucho es que éste lo que valora, por encima de todo, es el dinero, pues le permite llevar la vida licenciosa que desea. En su primera aparición en escena queda claro: el violento reclamo que le hace a Fortuna para que le dé el dinero ganado no tiene otro objetivo que poder seguir apostando (vv. 500 ss.), puesto que venía de una faena fracasada, en la que había perdido ya una joya de Fortuna, «La cadena me ha jugado» (v. 517).

No deja de ser paradójico que un personaje en el que brillan por su ausencia su pretensión de distinciones sociales –sólo se muestra interesado en el dinero– sea al final premiado, precisamente, con distinciones: el general soluciona el entuerto haciendo que Castrucho se case con Fortuna; le da, además, una jineta que, como comenta Molina [2002:1215 n.] en la nota al verso 1973, «era una cierta especie de lanza corta con el hierro dorado y una borla por guarnición que en lo antiguo era insignia y distintivo de los capitanes de infantería»; pero no sólo le da la insignia, sino también el cargo:

GENERAL ¡Buen término, por cierto, de soldados
 dar palabra a mujeres tan honradas
 y dejar a sus padres deshonrados
 y a ellas juntamente deshonradas!
 Pero esta vez han de quedar casados
 y ellas de su valor galardonadas:
 denles las manos, yo lo mando y ruego

o he ¡por vida del Rey! de ahorcarlos luego.

Dense las manos los cuatro y descúbrase Fortuna

- FORTUNA Ya que a todas, señor, les das marido,
aquí estoy yo, tu esclava, con Teodora.
- 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.
- GENERAL Yo os doy en dote una jineta y quiero
que seáis capitán de infantería,
porque de un hombre tan astuto
espero que se han de ver grandezas algún día.
- CASTRUCHO La vuestra ha sido de tan gran guerrero.
El cielo cumpla la esperanza mía
y acabe aquí, porque tardamos mucho,
vida y costumbres del galán Castrucho. (vv. 2957-2980)

Persígalo o no, Castrucho es el único pícaro que alcanza de manera tan clara y eficaz el ascenso social. Él no puede dejar de notarlo, incluso cuando sólo le han exigido el matrimonio dice que «En ello gano» (v. 2971). Sus astucias le valen un ascenso. Lo raro de este final ya lo había señalado Oleza [1986:274]: «No conozco ninguna otra comedia de Lope con una solución [...] tan escandalosamente heterodoxa». Y después Molina [2002:1091], en el «Prólogo» a su edición: «si algo hace singular a este rufián es su comentado destino final en la obra, tan alejado de la justicia poética».¹⁹³ El mismo Oleza [1991:181] explica el final de *El galán Castrucho* en estos términos:

La obra más temprana [h. 1593] es, sin duda, *El rufián Castrucho*,¹⁹⁴ 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. *El rufián Castrucho* viene a ser así un retoño casi inmediato –a pesar del más de medio siglo transcurrido– de la *Lozana andaluza* o de la *Soldadesca* de Naharro, y debe ser el tipo de pieza cuyas representaciones ponían en pie de guerra a los censores de la comedia.

¹⁹³ También Di Pinto [2000:150] lo subraya como uno de los dos elementos notables de la comedia. Doménech [2000b:186] comenta que el final «es una tradición bocaccésca y es un irónico final feliz: Castrucho será un capitán tan corrupto o más que los que hemos conocido. La boda con que se premia a Fortuna no puede ser otra cosa que un permiso para prostituirla mejor», y creo que lleva razón.

¹⁹⁴ Recordemos que Oleza [1986:305] data la comedia hacia 1593, lo que sirve, para justificar una evolución en la materia picaresca loquesca, sin embargo años más tarde acoge la fecha más aceptada, 1598.

No obstante esta explicación, a la luz de la datación que hemos defendido, no se ajusta a los datos históricos que conservamos:¹⁹⁵ ya hemos visto el carácter aleccionador y moralizante de una comedia anterior, *El caballero del milagro*. Sin duda, esta sería una de esas comedias que «ponían en pie de guerra a los censores de la comedia», por utilizar las palabras de Oleza, pero no creemos que se deba a una evolución ideológica de Lope, sino más bien parece ofrecer una visión más festiva y menos oficialista de nuestro autor.

Quizá, la razón por la que Castrucho no termina vilipendiado se debe, precisamente, a la ausencia de un deseo explícito de medrar. Estamos con un personaje más cercano a Lázaro que a Guzmán y, por tanto, no incurre en el delito más grave de los pícaros: la usurpación social. Como recordaba Doménech [2000b:184], la justificación de la actitud del protagonista es la necesidad: «Sí, cierto, / y no hay que matar un muerto / de hambre, cansancio y sed. / Necesidad me ha traído / a andar en aques-tas cosas» (vv. 2422-2427).

Ya publicado el *Guzmán* y en el mismo año en que se publicó la segunda parte apócrifa de esta novela, nos encontramos con *El caballero de Illescas*, una de las comedias de Lope donde aparece con más fuerza el tema del medro social. En primer lugar, aquí se nos plantea un largo peregrinar del personaje, desde sus inicios humildes en Illescas;¹⁹⁶ el progresivo ascenso social del protagonista que culmina en Italia con dinero, criados y una noble que le promete su amor; hasta su caída, de nuevo, de regreso a España y, una vez más, un ascenso final y definitivo. Además, encontramos en la obra visiones divergentes sobre la manera de conseguirlo: en primer lugar está la de Pedro Tomás, que defiende la clerecía y la soldadesca como medio lícito de movilidad social; la de Juan Tomás, que se vale de cualquier método, sin importar su moralidad; y, finalmente, la de la sangre, donde las personas heredan el estatus social de sus antepasados.

¹⁹⁵ De hecho Di Pinto [2000:158] propone una lectura de *El galán Castrucho* como comedia bisagra entre la primera etapa de Lope y el surgimiento de la comedia nueva: «Castrucho es, en conclusión, el punto de encuentro de todo el teatro anterior y germen de todo el venidero»; Doménech [2000b:185] también resalta el papel del teatro anterior –el de rufianes, alcahuetas, recuerdos de la *commedia dell'arte*, entre otras–, pero discrepa en que ya esté el embrión de la comedia nueva: «Faltan todos los tópicos de la comedia española, al menos todos los que le han atribuido algunos críticos. No hay sentido del honor, no hay casticismo, no hay defensa del imperio español, no hay galanes espirituales y criados materialistas».

¹⁹⁶ Oleza [1991] y Gavela [2015] apuntan que este personaje contiene todas las fases vitales del pícaro.

Pedro Tomás, el viejo labrador que ha adoptado a Juan Tomás como hijo propio,¹⁹⁷ basa el proyecto de educación de sus dos hijos en la creencia de que la clerecía y la soldadesca dignifican y posibilitan un ascenso social lícito. Se lo explica, en medio de la discusión que mantiene con Juan, diciéndole que, además, ha tenido en cuenta sus aptitudes e inclinaciones:

Dite el campo, el aguijada,
el azadón, carro y trillo,
la vendimia, el escardillo
y en fin, la capa y la espada,
que tal vez un labrador
sale un soldado valiente,
que a sí y a toda su gente
cubre de hacienda y de honor. (vv. 101-108)

Por otra parte, su hermano fallecido, nos enteramos por voz del mismo Juan, era «hombre de buen talle y letras, / que estudiaba para obispo» (vv. 2092-2093). Y aquí hay que entender que no es sólo el beneficio económico lo que impulsa a Pedro Tomás, su interés está más en la dignidad misma de estos oficios, que honran tanto a las personas que los ejercen, como a sus familias:

PADRE Pues, necio, los más honrados
linajes que pueda haber,
¿qué más bien pueden tener
que clérigos y soldados?
Triste de él si de esto escapa;
que del soldado, en rigor,
se hace el emperador,
del clérigo se hace el Papa.
Y el que clérigo y soldado
tiene en su linaje, crea
que no es posible que sea
ni pobre ni desdichado. (vv. 57-68)

Si bien en el discurso es ambiguo que él crea que estos dos oficios permitan una movilidad social —que sí que la permiten, hasta cierto punto—, lo cierto es que Pedro Tomás está convencido de que éstos tienen una función social fundamental: la de sostener los dos poderes más importantes, el político y el religioso. Dignidades, en todo

¹⁹⁷ Hecho que, por otra parte, sólo se descubre al final de la comedia.

caso, que sí representan un medro social, unas dignidades que no les son posibles a todos.

Juan, por su lado, comparte con su padre putativo el deseo por medrar socialmente, pero los métodos que creen convenientes son totalmente opuestos: como hemos podido ver, Juan Tomás es un hombre vicioso, que le gusta el juego, que ha robado a su mismo padre –como éste lo recuerda, «de cuánto me debía / sólo en pajas me pagó» (vv. 2340-2341)– y que no tiene ningún reparo en fingir ser un caballero que, en principio, no es. Para Juan no importa el método que tiene que utilizar para alcanzar su objetivo, lo único que le interesa es lograr un estatus social más alto, inclusive determinado: ser caballero. El choque de visiones para conseguir este objetivo es tal que el padre desree completamente de su hijo por el comportamiento desviado que ha sustentado, provocando en Juan una promesa que, para su padre, resulta ridícula:

JUAN	/.../ yo os juro a Dios que, algún día, me dé de almorzar el Rey.
PADRE	¿A tí?
JUAN	A mí.
PADRE	¡Qué hermoso buey!
JUAN	¿No puede ser?
PADRE	Bien podría, que Dios, que hizo hablar la burra de Balán, bien puede hacer que el Rey te dé de comer. (vv. 133-139)

Este es el punto de partida del peregrinaje de Juan, que después de la discusión con su padre emigra de su tierra y se dispone a conseguir su ascenso social a cualquier precio.¹⁹⁸ Después de algunas huidas –todas éstas porque ha cometido algún tipo de delito– deja claro, en un monólogo, cuáles son sus intenciones: «A Italia voy, que de villano espero / volver a ser de Illescas caballero» (vv. 967-968). La ambición de Juan es muy alta: no sólo aspira a un medro social cualquiera –vivir mejor, más cómodo–, sino a unas dignidades muy específicas: ser caballero de Illescas. El ascenso social en Italia es evidente: lo logra vendiendo el diamante que le ha dado el infante Fernando, tanto así que él mismo se congratula:

¹⁹⁸ Antonucci [1995] señala el paralelo de esta reacción «impaciente y agresiva del joven protagonista a las reprensiones de su educador» con las comedias que tienen el tema del salvaje: *Ursón y Valentín, El animal de Hungría y El hijo de los leones*. Este es sólo uno de los puntos de contacto que encuentra la estudiosa entre *El caballero de Illescas* y las comedias de salvaje en Lope. También recoge este paralelo Gavela [2015].

JUAN (¿Hay tal suceso? Ahora digo,
que hombre pobre y en su tierra,
o ningún valor encierra
o es de su bajeza amigo.
¡Trece mil ducados vale
la piedra que yo traía!
¡Oh, piedra del alma mía,
y que de su centro sale!
¡Vive Dios! Si éste dijera
que valía un solo escudo,
que le tomara y tan mudo
como la piedra me fuera.
En su lengua estuvo sola.
¿Quién será aquel caballero
que me la dio? ¡Oh, fuerte acero!
¡Oh, mano honrada española!
¡Oh, benditas cuchilladas
que remedian tantas penas!
Aun en la cara eran buenas,
siendo tan bien empleadas.
Voy a contar los dos mil
y entrar luego en veinte grescas.
Ahora sí que de Illescas
soy gentil caballero.) (vv. 1301-1323)

En este pasaje, después de que Juan ha comprobado que el diamante que le han dado tiene un gran valor, siente que el dinero le ha ayudado a ascender socialmente. El protagonista no ahorra este dinero, sino que lo gasta en criados, casa y galas que le ayuden a seguir aparentando un estatus social que no le corresponde. Y el fingimiento le sale tan bien que el Conde creía «cuantos le trataban, / porque todos le llamaban / el caballero de Illescas» (vv. 2715-2717), como confirmará al final de la comedia. Esta es la cima máxima que alcanza el protagonista en Italia. Sin embargo, cuando escapa con Octavia para viajar a España con todas sus joyas, dineros y el diamante, como si de justicia divina se tratara, su barco naufraga y en este accidente la pareja pierde todas sus riquezas. El mismo Juan reflexiona sobre su vida cerrando el segundo acto de la obra: «Subí, llegué, toqué. Cometa he sido; / sólo me falta deshacerme luego» (vv. 1913-1914). El peregrinaje picaresco ha arrojado al protagonista en una playa con la misma mala fortuna con que había partido a Italia. La vida de pícaro, sus mañas, sus posturas, no le ha reportado ninguna ganancia, la única que conserva es el diamante, que ganó lícitamente ayudando al infante Fernando. La visión picares-

ca de Juan, pues, está totalmente desvirtuada por el mismo desenlace que implica su regreso a tierras españolas.¹⁹⁹

Debemos señalar un elemento muy importante en la obra: la valentía de Juan. Elemento que está ya presente desde el primer acto y que, finalmente, puede justificar el relativo éxito del protagonista en Italia: a fin de cuentas sin el diamante, que consiguió defendiendo valientemente al entonces infante Fernando, no hubiera podido fingir un estatus de caballero en Italia, lo que Antonucci [2015] llamará «engañar con la verdad». El personaje es perfectamente consciente de esto, tanto así que después de contar el dinero dice que se meterá en «veinte grescas». Lo paradójico, es que la valentía, como veremos, no es una virtud propia de estos pícaros –más cercanos a los fanfarrones y rufianes del quinientos, definidos por su cobardía²⁰⁰– y de la gente de mala calaña, más bien todo lo contrario: es una de las características que identifica a la nobleza.

La nobleza es, en esta comedia, el valor que determina el orden social y está, por supuesto, muy ligada con la identidad. Ya Arata [2002:188] señalaba que «La identidad social y el comportamiento acaban coincidiendo. Si la nobleza de sangre se manifiesta automáticamente a través de un comportamiento, esa misma conducta acaba convirtiéndose, paradójicamente, en signo de un determinado grupo social».²⁰¹ Una visión inmovilista que se impone al final de la obra sobre las otras dos: finalmente Juan no logra el ascenso social ejerciendo de soldado, como sugería Pedro Tomás; ni con las malas artes propias de los pícaros; sino por dos razones que están fuertemente ligadas, la valentía y su origen noble:

ISABEL	¿Eres su padre, buen hombre?
PADRE	No, señora.
JUAN	¡Cosa nueva! Pedro Tomás, ¿qué decís? No temáis que mal os venga. ¿Cómo negáis ser mi padre?
PADRE	Señor, de Nápoles era su padre de Juan Tomás, que no hay don Juan de la Tierra; Al rey Enrique servía.

¹⁹⁹ También este empeoramiento de la suerte del protagonista está en las comedias de salvaje, como señala Antonucci [1995].

²⁰⁰ Ver *infra*.

²⁰¹ Romeu [2013] también estudia el tema de la identidad a la luz de las posibilidades que ofrece la base de datos ARTELOPE. Véase también Antonucci [1995] y Pineda [2005] y, más recientemente, Gavela [2015].

Tuvo una dama bella
un hijo, que fue este mozo
y, por ser prenda secreta,
la dieron a mi mujer.
Mas, cumpliendo un año apenas,
le mataron a su padre
sobre negocios de hacienda.
Yo, por no desaparalle,
Críele con mi pobreza,
y quedose labrador.
Ved si la nobleza muestra.

CONDE El caballero que dices,
¿qué oficio tenía en la guerra,
y qué nombre?

PADRE Era su oficio
ingenios y fortalezas;
Frabricio, el nombre.

CONDE ¡Qué escucho!
¿Y mis brazos a qué esperan?
Fabricio fue hermano mío,
que quiere el cielo que seas
mi sobrino y mi yerno.

JUAN Soy,
señor, quien tus plantas besa. (vv. 2860-2889)

En términos de Pineda [2005:1164], «la ocultación –voluntaria o involuntaria– de la identidad, tiene por origen la desestabilización del orden justo (social, amoroso, moral...) y por punto final el restablecimiento, con la identidad, del orden». Así pues, el sentido de la obra es opuesto al de *El galán Castrucho*, aunque sus finales se parezcan en que culminan en un estado muy favorable del protagonista. En este caso, el ascenso social del personaje se debe a que se descubre que es noble y recibe la dignidad social y económica que merece por el hecho de serlo. Rango que, además, dignifica con un comportamiento propio de los nobles: la valentía. A través de ella se gana el favor de Fernando el Católico –que actúa como «*deus ex machina*», en palabras de Gavela [2015]–, hasta el punto que éste lo honra ofreciéndose como padrino, junto a su esposa Isabel, para ser los padrinos del matrimonio. Por el medio menos esperado, Juan logra mucho más de lo que le había prometido a su padre putativo: que le diera de «almorzar el Rey». Tal actitud la explica Gavela [2015] en términos biográficos: «Quien está detrás de esta dualidad de planteamientos puede ser un Lope que empieza

a mostrar la prudencia de la madurez,²⁰² pero quizás también empecemos a ver a un Lope en el inicio de la lucha por un ascenso social que adivina difícil».

En *El amante agradecido*, muy cercana temporalmente a *El caballero de Illescas*, siguiendo el orden cronológico de la producción lopesca, no aparece de manera tan clara el afán de medro que, como se ha podido ver, estructura tres de las obras hasta aquí analizadas.²⁰³ El argumento de la comedia se centra especialmente en el amor entre Juan y Lucinda y, si bien la pieza teatral está abarrotada de elementos picarescos, no podría asegurarse que se pueda inscribir definitivamente dentro del género. Más bien, cabría decir con Sanz [2010b:178], que esta es una «comedia con pícaro», en la que los personajes propios de ambiente celestinesco, rufianesco y del mundo del hampa son secundarios, y constituyen la materia complementaria a la acción principal». Sin embargo, es importante señalar que el afán de medro y el interés económico sí que está presente en diferentes personajes, aunque estos no sean protagonistas.

Para empezar, baste recordar que don Juan regresa a España –viene de Italia– porque ha sido informado de la muerte de su padre y, su principal motivación es reclamar la herencia que éste le ha dejado.²⁰⁴ Esta motivación sí que se puede calificar de propiamente picaresca: no es el duelo por la pérdida del padre lo que hace que el protagonista regrese a su tierra, sino el interés por reclamar lo que es suyo, como lo señala Guzmanillo, su criado:

GUZMANILLO /.../ Y a tiempo que no tenías
con qué estar ni en qué salir,
y que hubieras de venir
tú en tus mulas, yo en la mías,
llegas a esta gran ciudad,
que aunque en ella no nacieras,
te alegraras cuando vieras
su grandeza y majestad.
Halla cuatro mil ducados
de renta y un padre muerto,
que, vivo, fuera muy cierto
que te comiera a bocados. (vv. 1024-1035)

La imagen del padre que da Guzmanillo es la de un ser tiránico que le ha impedido a su hijo gozar de sus riquezas. La única manera para disfrutar de ellas es esperar que

²⁰² Aquí sigue a Oleza [1991:186].

²⁰³ Recordemos: *El caballero del milagro*, *El galán Castrucho* y *El caballero de Illescas*.

²⁰⁴ Imposible olvidar que también Pablos regresa a Segovia en busca de su herencia (*Buscón*, II, 3-4).

éste muriera y dejara la herencia. Arellano [1996:45] resalta la alegría del protagonista y los chistes de humor negro que hace al respecto. Un botón: «Los que quieren heredar, / y más si no tienen madres, / den pesadumbre a sus padres, / que esto es saber negociar» (vv. 65-68).

Así mismo, aunque Guzmanillo en algunos episodios lea como interesados los actos de Lucinda, la dama lo único que pretende es el amor de Juan, producto de la genuina atracción que siente hacia el recién llegado a Zaragoza, como le declara a su criada Leonarda:

LEONARDA ¿Para qué quieres hablar
 a un forastero? ¿A qué efeto?
LUCINDA A que es gallardo y discreto,
 y a que no me ha de forzar.
 Mil veces me han pretendido
 casar, y yo te confieso
 que en mil hombres y en exceso
 de amor que al fin me han tenido
 –si acaso no es al dinero
 que mi padre me dejó–,
 nunca hombre me agradó
 como aqeste forastero. (vv. 345-356)

Este pasaje es significativo para el tema que nos ocupa por una razón fundamental: Lucinda marca el contraste entre sus intereses y los que tienen sus pretendientes, que parecen más inclinados al dinero de su herencia. Sospecha que se ve confirmada por las mismas palabras de los aspirantes, y porque la misma Lucinda se lo reprocha a Claridano –uno de ellos– después de que él le cuente que ha matado a su adversario en la conquista:

LUCINDA Pues ¿de qué quieres tú que yo me asombre?
 Sobre el dinero de mi dote riñen,
 ¿por qué me das a mí su injusto nombre?
 Hombres son, manos tienen, armas ciñen;
 como los mueve la ambición del oro,
 las que piensan dorar de sangre tiñen. (vv. 857-862)

El amor y la honra terminan siendo los motivos que prevalecen en la relación: Juan declara su amor a Lucinda sin importar que no tenga dinero –«Tío, Lucinda está aquí / que es y ha de ser mi mujer, / que pobre la he de querer / porque puede honrarme a mí» (vv. 3086-3089)–, aunque finalmente se entera de que posee una dotación

de cien mil ducados: los dos personajes valoran esto, como queda claro en la última escena de la obra:

CLARIDANO Ya con él vienes.
Cien mil ducados que tienes
sé yo en aquesta ciudad,
y con la sangre mejor
de Zaragoza ha nacido.
LUCINDA Todo eso y más es debido
a un agradecido amor;
pobre me quiso don Juan,
pobre me honró y me buscó. (vv. 2114-3122)

Queda pues demostrado que las motivaciones que guían a los protagonistas, si bien hay una ganancia económica y de estatus social, obedecen a unos valores nobles muy lejanos a los picarescos. El honor y el amor son los motores que mueven el argumento y el actuar de los personajes en detrimento de la búsqueda de un beneficio económico o social.²⁰⁵

Por otra parte, es muy interesante la relación que se desarrolla entre Guzmanillo, Julia y Belisa: el personaje se convierte en escena en el rufián de su prometida, y su madre es la alcahueta. Podría pensarse –por la similitud de los tres personajes, de los roles que desempeñan y la relación que tienen– que la manera como terminan es un principio posible de *El galán Castrucho*.²⁰⁶ Pero dejando esto en el tintero, como una simple posibilidad, lo que sí nos compete ahora es examinar cómo, para Guzmanillo, la relación que se entabla entre él y Julia le permite al primero sacar beneficios económicos. Una vez los han echado de la casa de Juan, el criado le pregunta a su esposa:

GUZMANILLO ¿Qué te parece desto?
JULIA Estoy perdida.
GUZMANILLO Que aún no me dejó aquél tomar mi capa.
JULIA Ni a mí mi manto.
GUZMANILLO ¿Dónde iremos?
JULIA ¿Dónde?
 Vos, mi señor, podréis tirar la jábega,
 que yo mi madre tengo de mis ojos.
GUZMANILLO Antes, pues que marido y mujer somos,

²⁰⁵ Cfr. Sanz y Gómez Martín [2010] y Sanz [2010].

²⁰⁶ Recuérdese que en *El galán Castrucho* se dice que el rufo trajo a Fortuna de España, y aquí Guzmanillo planea llevarse a la meretriz a tierras italianas.

sobre el enredo amoroso entre un hombre de cierto rango social,²⁰⁸ Feliciano, que se enamora de una cortesana –Dorotea, que, a su vez, adora a un soldado rufián llamado Ricardo– en detrimento de su legítima prometida, Leonarda. Si bien la obra recrea el ambiente hampesco y bajo de la picaresca, los motivos que atraviesan la comedia son de otro cariz: Feliciano actúa ingenuamente buscando el amor de Dorotea; ésta, cortesana, sólo se interesa en Feliciano para sacarle dinero, pero siempre en función de despertar el sentimiento y los celos en Ricardo:

DOROTEA Déjame pescar aquí
 donde pican estos peces,
 y ande el interés a veces
 ya que amor lo quiere así;
 y en dar a Ricardo celos
 yo sé que discreta he sido,
 que importa a un amor dormido
 irle poniendo desvelos. (vv. 987-994)

Adentrándonos un poco más en el XVII, aparece *El anzuelo de Fenisa*, una comedia de origen boccacesco (*Decamerón*, VIII, 10) en la que el afán de medro sí está presente de una manera muy explícita y,²⁰⁹ de nuevo, es predominante en la acción. Llevaba razón Oleza [1991:181] cuando dijo que «*El caballero del milagro* y *El anzuelo de Fenisa* son la cara masculina y femenina de la misma comedia».²¹⁰ En primer lugar, tenemos a la protagonista obsesionada por sacar provecho de todas sus relaciones –como Luzmán–; y, en segundo lugar, el matrimonio se revela al final como otro método complementario para conseguir ascender socialmente.

El interés económico es quizá el elemento que define a Fenisa: desde la primera vez que el personaje aparece en escena lo hace notar, aunque de una manera no muy explícita. Celia, criada de la protagonista, le pide explicaciones acerca de por qué han ido al puerto, a lo que Fenisa responde que parece que «se te olvida, / Celia / ... /

amadas, golpea a la una y explota (con consecuencias de homicidio, verdadero o fingido) a la otra [...], las amadas se encuentran y se pelean; ambos héroes son encarcelados y los dos tienen un amigo falso llamado Fabricio; en ambas obras Dorotea se entrega a un indiano rico», etc. Cfr. Simpson [1930].

²⁰⁸ A juzgar, sobre todo, por el majestuoso cortejo fúnebre que despide al padre del protagonista: «En fin, un negro ataúd, / seis de jerga y de capacha / veo que en los hombros llevan / tras mil clérigos y cruces, / frailes, cofradías, luces, / cuantas a un noble se deban» (vv. 367-372).

²⁰⁹ Para la fuente de la comedia véase Gómez Canseco [2009:166], que señala su origen en el *Decamerón*, jornada octava, narración décima; Casa [1995] ya había comparado ambos textos. Para la relación de Lope con los *novillieri* véase Ramón Muñoz [2011] y [2013], con abundante bibliografía. Por otra parte, Dixon [2013b] se cuestiona que el dramaturgo hubiese podido leer el *Decamerón*, algo que recoge Campbell [1995:155] citando otras posibles fuentes.

²¹⁰ Navarro [2011:33] también lo ve así.

mi condición» (vv.110-111); y que eso le debe dar aviso «de que sin causa no vengo» (v. 118). Condición, la suya, que le explica a Albano para desengañarlo de su amor, unos versos más adelante:

FENISA Albano, si no has sabido
esta condición que el cielo
me ha dado, que oigas te pido,
porque cese tu desvelo
de competir con mi olvido.
Yo tuve en mi nacimiento
una estrella que me obliga
a que en este mar violento
peces busque, peces siga,
como otros, aves del viento. /.../
tiendo la red en el mar,
que es la estrella en que nací.
Ojos y lengua son cebo
del anzuelo deste amor;
si pica y es bobo y nuevo,
doile cuerda, y del favor
asido un año le llevo.
Si es inútil y está diestro,
aunque caiga, vuelva al mar,
porque ofendida me muestro
que, si no ha de aprovechar,
ocupe el anzuelo nuestro. (vv. 182-211)

Fenisa aplica esta teoría al pie de la letra e intenta sacar de todos los personajes algún provecho económico. Ya hemos visto la complejidad de sus engaños y la firmeza de sus intenciones.

Vale la pena recordar el paralelismo entre Fenisa y Luzmán, sólo que ésta femenina: así como el caballero del milagro utiliza su belleza y el desprecio que siente hacia las mujeres para burlarse de ellas, también Fenisa aprovechará su encanto y la profunda antipatía que siente por los hombres para despojarlos de sus bienes. La cortesana, según le cuenta a Celia, quedó desengañada con el primer hombre que amó «y que a olvidar me enseñó, / tan diestra en no amar quedé, / que, de uno que me burló, / en los demás me vengué» (vv. 123-126); y continúa: «No porque yo no perciba / sus regalos y su bien; / pero no es razón que viva / quien nació libre también / de un hombre libre cautiva. / Yo he dado en la flaqueza / de burlar cuantos engaña / esto que llaman belleza» (vv.137-144). Campbell [1995:156-157] ve aquí, no sin cierta razón, el tópico de la venganza como motivo de la acción.

Ahora bien, el dinero no es el único instrumento de medro social al que aspira Fenisa: a pesar de su rechazo radical al amor, ella encuentra en el matrimonio la seguridad que necesita cuando ya su belleza empieza a deteriorarse y, por lo tanto, a ser menos efectiva. Osorio, que quiere que Dinarda –disfrazada de don Juan de Lara– le ayude a vengar el desamor de Fenisa, expone este punto:

OSORIO Mira: ninguna cosa estas mujeres
 buscan ni intentan más que el casamiento.
 Toca esa tecla, si engañarlas quieres.
 Debe de ser la causa el escarmiento
 de sus livianos gustos y placeres;
 y cuando aquesto no les dé codicia,
 el librarse también de la justicia.
 Fuera desto, el temor que al tiempo tienen,
 viendo que ya se acaba la hermosura
 y que, si a verse con arrugas vienen,
 no tienen cama o posesión segura.
 Muchos verás que así las entretienen
 diciendo que hoy, mañana, y por ventura
 en algunos es flor. ¿Hasme entendido? (vv. 1703-1716)

Osorio hace evidente una de las preocupaciones que tienen este tipo de mujeres y señala cómo esto las hace vulnerables: aprovecharse de este punto en concreto, seducirlas ofreciéndoles un bienestar que en algún momento les será esquivo, permite la deseada venganza. Y la confirmación son las palabras que la misma Fenisa le dice a Celia cuando se siente en la cúspide de su éxito –está engañando a Lucindo con la treta del dinero prestado y don Juan de Lara le ha propuesto matrimonio–:

CELIA Contenta vienes.
FENISA No estuve
 en mi vida más contenta.
 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 abrasa. (vv. 3006-3013)

Nosotros, como espectadores, ya sabemos que la seguridad que siente Fenisa es falsa porque está fundada en los planes vengativos de Lucindo y Osorio, pero el personaje lo ignora y siente que está alcanzando el anhelado ascenso social; sus planes, según calcula, han salido a la perfección y sus mañas darán el deseado fruto.

La escena final revela los dos engaños y da completo sentido a la obra pues frustra de manera definitiva las aspiraciones de medro social de Fenisa a través del dinero que gana malamente y de la institución del matrimonio. En primer lugar aparece Albano con una carta que un hombre le entrega en la playa y la comienza a leer: en ésta primero se la califica de arpía, se recuerdan los dos mil ducados que Fenisa le había robado a Lucindo –en este punto la protagonista reconoce al autor– y se revela el engaño para recuperar su dinero y, además, quitarle mil ducados más (vv. 3139-3153). Se niega, pues, el ascenso social a través del dinero, la burladora ha sido burlada por su desmedida ambición, sólo le queda el matrimonio con don Juan de Lara, pero éste tampoco durará mucho:

DON FÉLIX	Ésta es mi mano.
ALBANO	Y la mía.
DINARDA	Pues sabed que soy Dinarda.
FENISA	¡Don Juan! ¡Mi esposo!
ALBANO	Desvía, que mi mujer no es tu esposo.
FENISA	¡Don Juan!
DINARDA	¿Qué don Juan, Fenisa? Mujer soy.
FENISA	Pues, capitán, será razón y justicia que me devuelvan lo que he dado. Dame mi cadena.
OSORIO	Mira si hay algún bravo que venga y en el campo me la pida.
FENISA	Bernardo, dame el diamante.
BERNARDO	¿Qué diamante?
FENISA	Tú, enemiga, dame el que te di.
DINARDA	No creas que tú tengas cosa fina.
FENISA	Fabio, vuélveme la joya.
FABIO	<i>Vate a la forca e te impica.</i>
CAMILO	Aquí se acaba, senado, <i>El anzuelo de Fenisa.</i> (vv. 3215-3233)

Como si fuera poco, en esta escena todos los personajes que han recibido algún regalo de Fenisa –regalos interesados todos, claro– se permiten no devolverle nada y dejarla en la más absoluta pobreza. La caída, pues, del personaje no puede ser más radical: en una misma escena se da cuenta que ha perdido todo lo que le ha cos-

tado mucho tiempo ganar; su actuar licencioso e inmoral ha terminado castigado, las estrategias interesadas y de dudosa licitud no han funcionado. Ya lo había señalado Navarro [2011:34]: «Pero no basta que Fenisa caiga en manos de su víctima y se quede sin nada, el castigo tiene que ser mayor, y la burladora va a ser burlada con lo que más puede dolerle: el paje del que se ha enamorado no es un hombre, sino una mujer».²¹¹ Prevalece pues el orden social y –he aquí otro paralelo con *El caballero del milagro*– todos sus comportamientos son reprehendidos en el final por los que habían sufrido sus engaños, por tanto tiene un patente y explícito sentido moralizante.

Así pues, resumiendo, de las nueve comedias que conforman nuestro corpus el afán de medro es un elemento estructurador en *El caballero del milagro* (1593), *El galán Castrucho* (1598), *El caballero de Illescas* (h.1602) y *El anzuelo de Fenisa* (1604-1606); tendrá un papel secundario en *Las ferias de Madrid* (1587-1588), *La ingratitud vengada* (1587-1588) y *El amante agradecido* (h.1602); ausente, sin embargo, estará en *La bella malmaridada* (1596) y *La prueba de los amigos* (1604). Si bien se podría cuestionar la inclusión de estas dos últimas comedias en el corpus, como veremos, éstas contienen otros elementos que serán fundamentales dentro de la conformación del género picaresco, como algunas estrategias de usurpación social, el papel del dinero, el ambiente bajo y la tipología de algunos personajes.

El medro social es una constante a lo largo de la picaresca del XVII y, como veremos, con un planteamiento muy diferente del medro del *Lazarillo*. Lo encontramos, todavía en el filo del XVI, en la primera parte de *Guzmán de Alfarache* como una de las principales ambiciones del pícaro. Lo señala Gómez Canseco [2012:799]: «En el otro lado está el medro, porque Guzmán no se contenta con ser pregonero de vinos; quiere asaltar los palacios y las universidades, allegar más dinero y, desde luego, obtener mayor reconocimiento social». En la primera parte, cuando Guzmán ya está en Madrid y entra al servicio de un cocinero, éste lo convence con las siguientes razones para que acepte el puesto, según el protagonista: «Muchas veces me lo dijo y una ma-

²¹¹ Criterio muy diferente el de Campbell [1995:158]: «En principio, aunque en la picaresca pueda haber una moralización, un tono doctrinal y reflexivo, en *El anzuelo* no sucede lo mismo. Al igual que el relato del *Decamerón*, la obra tiene una finalidad patente de *divertissement*». Y todavía más radical es la propuesta de Stoll [1991:250]: «Therefore Lope leaves an element of liberty represented by Fenisa, and we might say that in her case, the inversion, rather than being righted, remains, the true picaresque, a permanent departure of societal norms, a subversion of the values of the dominant group and a revolutionary idea for the time»; posición que comparte también Casa [1995:171]: «*El anzuelo de Fenisa* es, como toda obra cómica, esencialmente subversiva porque la base fundamental de la comedia es la ruptura del tabú».

ñana me hizo una larga arenga de promesas. Fue subiéndome a corregidor de escalón en escalón: que si aprendía bien aquel oficio, saliendo tal, entraría en la Casa Real y que, sirviendo tantos años, podría retirarme rico a mi casa. ¡Mía fe, hinchome la cabeza de viento! Y hasta probar, poco había que aventurar» (I, II, 5, p. 191)²¹². Nótese la argumentación y el efecto que produce en el pícaro: es una promesa de ascenso social, al fin y al cabo, y, cómo no, de riquezas. Por supuesto absolutamente falsa. Sin embargo Guzmán lo acepta lleno de falsas esperanzas, como delata el narrador ya desengañado: «¡Mía fe, hinchome la cabeza de viento!»; y, además, consciente de su posición, «poco había que aventurar». He aquí el germen de lo que serán después pretensiones mucho más moduladas, pero que en la primera parte aparecen de manera apenas incipiente, quizá porque esta parte se centra en el proceso de aprendizaje de Guzmán.²¹³

Sin embargo, ya en Roma, después de fingir una larga enfermedad para vivir a expensas de un cardenal²¹⁴ –aliado, por supuesto, con los médicos que supuestamente lo tratan–, el pícaro entra al servicio de su benefactor. Así lo expresa:

Ya soy paje. ¡Quiera Dios que no vengamos a peor! No es posible lo que está violentado dejar de bajar o subir a su centro, que siempre apetece. Sacáronme de mis glorias, bajándome a servir. Presto verás lo poco que asisto en ello; que tanto caminar apriesa, el cansancio llegará presto. Venir tan de vuelo de uno en otro extremo no puede ser con firmeza; es dificultísimo de conservarse. Si el árbol no echa raíces, no lleva fruto, presto se seca. No las pude echar en el oficio nuevo, aunque perseveré algunos años, ni vine a fructificar. Fue mucho salto a paje, de pícaro –aunque son en cierta manera correlativos y convertibles, que solo el hábito los diferencia–: por fuerza me había de lastimar. (I, III, 7, pp. 299-300)

La percepción de Guzmán con respecto a este episodio es ambivalente, como se puede ver: si bien parece que lo considera «mucho salto», también, en un gesto nostálgico de la vida libre en la mendicidad, le parece que bajó a servir; en una visión que contrarresta lo positivo y lo negativo, parece que el resultado es tablas: pícaro y paje es lo mismo, pero con distinto traje. Sin embargo la perseverancia que señala Guzmán y la frustración final –«ni vine a fructificar»– revelan que la razón por la que entra al servicio del cardenal es muy similar a la que lo llevó a la cocina madrileña. Nuestro pícaro buscaba un medro social que se ve, de nuevo, fracasado.

²¹² Cito por la excelente edición de Gómez Canseco [2012].

²¹³ Guerreiro [1984] analiza extensamente este episodio de la novela comparándolo con la falsa honra.

²¹⁴ Cavillac [2010:164-165] se ocupa de esta figura.

No veremos un ascenso realmente significativo socialmente en el *Guzmán* hasta la segunda parte, publicada en 1604. Es en su peregrinaje italiano, posterior a su estancia en Roma al servicio del embajador de Francia, cuando se reencuentra con Sayavedra –aquel pícaro español que lo había robado– y le permite que ejerza como su criado. Este punto es determinante en la vida de Guzmán porque hay un medro social: de criado, pasa a ser amo de Sayavedra. Lo dice el mismo pícaro: «¡ved qué buen aliño para buscar amo! Hábiame acostumbrado a mandar; ¿cómo queréis que me humille a obedecer?» (II, II, 2, p. 478). El proceso de aprendizaje ha llegado a su fin. Además, empieza lo que podríamos llamar la etapa vital que teatraliza Lope en sus comedias de pícaros: como ya habíamos señalado, en las obras de Lope el periodo de aprendizaje se omite –salvo en *El caballero de Illescas* y contrario al *Lazarillo*, que lo explota al máximo–, y se centra, sobre todo, en el ascenso social, triunfo y su posterior castigo.²¹⁵ Cuenta Guzmán ya con veinte años: «Terrible animal son veinte años. No hay batalla tan sangrienta ni tan trabada escaramuza como la que trae la mocedad consigo» (II, II, 2, p. 478).

Por otra parte, de camino a Milán, Guzmán le cuenta su vida a Sayavedra, y en estas dice lo siguiente:

Mas ya que aquello me sucedió y de su casa salí [de la del embajador francés en Roma], no pienso volver más a ella, si no fuere descansado y rico. Dondequiera se amasa buen pan y ya el de Roma me tiene muy ahíto. Y no será maravilla que todos busquemos manera de vivir, como la buscan otros de menos habilidad. Si no, pon los ojos en cuantos hoy viven, considéralos y hallarás que van buscando sus acrecentamientos y faltando a sus obligaciones por aquí y por allí. Cada uno procura valer más. El señor quiere adelantar sus estados; el caballero, su mayorazgo; el mercader, su trato, el oficial, su oficio y no todas las veces con la limpieza que fuera lícito. (II, II, 4, pp. 505-506)

La intención del pícaro es similar a la de Luzmán; pero no sólo la suya, sino la de todos: «En resolución, todo el mundo es la Rochela en este caso:²¹⁶ cada cual vive para sí, quien pillá, pillá, y solo pagan los desdichados como tú» (II, II, 4, pp. 506). El medro social, pues, en la segunda parte del *Guzmán* no sólo es motor de las acciones del pícaro, sino también de toda la sociedad, incluyendo las altas esferas.

²¹⁵ Menos en *El galán Castrucho*, donde el pícaro es premiado al final de la comedia.

²¹⁶ ‘La Rochela’, como apunta Gómez Canseco [2012:506 n.14], era un puerto al norte del Golfo de Vizcaya, «fue para los españoles centro de piratería constante».

Íntimamente ligado al afán de medro se encuentra en el *Guzmán* –y podríamos decir que en la picaresca en general– una cierta noción sisífrica de la vida:²¹⁷ la busca desesperada por el ascenso, su logro y posterior caída es una estructura que se repite varias veces a lo largo de la novela.²¹⁸ Brancaforte [1996:8] lo ilustra perfectamente: «Su esfuerzo [de Sísifo, pero también de Guzmán] por subir es real, pero inalcanzable. La dinámica del movimiento que debería dar como resultado el cambio de un estado a otro es trastornada». El mismo pícaro, al final de su vida, parece ser consciente de esto:

Para derribar una piedra que está en lo alto de un monte, fuerzas de cualquiera hombre son poderosas y bastan; con poco se la hace rodar a el suelo. Empero para si se quisiese sacar aquea misma piedra de lo hondo de un pozo, muchos no bastarían y diligencia grande se había de hacer. Para caer yo de mi puesto, para perder mi hacienda con el buen crédito que tenía, solos fueron poderosos los desperdicios de mi mujer; empero agora, para volverme a levantar, necesario serían otros tíos, otros parientes, otra Génova y otro Milán, que otro Sayavedra viniese o que aquel resuscitase, porque nunca más hallé criado ni compañero semejante con quien poderme llevar ni me supiera entender. Los bienes y hacienda, cuanto tardan en venir, tan brevemente se van; con espacio se junta y apriesa se distribuyen los perdidos. (II, III, 4, pp. 656-657)

El trasfondo del pasaje, como anota Gómez Canseco [2012:656 n.2], no es otro que el mito de Sísifo, que el pícaro retoma al final del capítulo para ilustrar cómo, después de haber seguido todos los cursos en Alcalá de Henares, los abandona y cambia por haber «matriculado amor en sus escuelas», y señala: «Y ya en la cumbre de mis trabajos, cuando había de recibir el premio, descansando de ellos, volví de nuevo, como Sísifo, a subir la piedra» (II, III, 4, p. 681).²¹⁹

La vuelta de Guzmán a Sevilla, parece la culminación de un peregrinaje relativamente exitoso, por lo menos así lo asume el picaño, que a la entrada de la ciudad dice: «Cuando de vos me despedí, salí con lágrimas, a pie, pobre, solo y niño. Ya vuelvo a veros y me veis rico, acompañado, alegre y hombre casado» (II, III, 6, p. 705). Sin embargo la dicha –relativa debido a los contratiempos (II, III, 6, pp. 708-709)– le dura poco en Sevilla: Gracia, su esposa de ese momento, cansada de su sue-

²¹⁷ Véase Brancaforte [1980] y [1996:7-17], Nieto Ibáñez [2004] y Cavillac [2010b:256].

²¹⁸ En las comedias lopescas, por su mismo carácter teatral o seguramente por economía y eficiencia dramática, sólo se representa una vez el ciclo.

²¹⁹ Idea muy similar presentará también Onofre: «¡Cuán incierta es la prosperidad en este mundo! ¡Qué poco nos dura y cuánto nos cuesta de alcanzar! Ninguno se puede llamar feliz, si no hubiere llegado a lo último de su vida; porque, mientras vive, no hay estado tan bienaventurado ni perpetuo que a lo menos, aunque dure, no le esté amenazando la caída. Porque las alegrías raras veces suceden sin adversidad; que el seguro reposo conoce a pocos» (IX, p. 150).

gra, abandona a Guzmán y se lleva todas sus pertenencias a Nápoles, ciudad a la que viaja con un capitán de galeras (II, III, 6, p. 709), dejándolo, una vez más, en la miseria.

Pero retrocedamos un par de años, a 1602, cuando se publica la segunda parte de *El Guzmán* de Mateo Luján. En la continuación apócrifa el caso del medro social se da de una manera un tanto diferente: el pícaro empieza a desear un verdadero medro social en la medida en que se ve con dineros y galas, como él mismo lo señala: «Empecé a sentir en mí nuevos apetitos que no había tenido en mi mendiguez y pobreza, y nuevas esperanzas, nacidas de verme en buen hábito y con dinero en mano; osaba poner los ojos en las mujeres que antes no osara mirar, y hallaba también otra correspondencia que solía» (V, p. 198). Todo esto en Nápoles, cuando está al servicio del clérigo. Ya en España, vuelve a reflexionar al respecto:

después que me había visto en talle de hombre honrado, con vestido galán, había subido de punto mi presunción, humos y desvanecimiento, y sentía en mucho lo que antes tuviera aun por honra, pues estaba enseñado al empellón [...] que me despediesen cada día los estudiantes de sus casas, cargándome de palabras sin que yo osase abrir la boca, y ya con el nuevo brío me parecía que estaba obligado a deshacer el nombre de mi enemigo.

¡Qué extraños efectos hace en el hombre su propia fantasía y el estado en que se halla, que bien se dijo que honras mudan costumbres. (III, VI, p. 495)

En *El guitón Onofre*, escrita en 1604, aunque inédita hasta el siglo XX,²²⁰ la aspiración de medro tiene una gran importancia, como ha sabido ver Cabo Aseguinolaza [1995:31]. El tema aparece desde el mismo principio de la obra: «Séame yo Onofre Caballero, que sí seré, y puta higa para el médico. Aunque me digo Caballero, no es porque soy noble. Más aquél se lo llama que por su virtud sube a más alto lugar que no el que lo alcanza por calamidad de los otros, como yo, porque sola la virtud es poderosa de hacer a los hombres buenos» (I, 1, pp. 71-72). Y más adelante continúa, en un acto clásico de los pícaros de la narrativa, desglosando sus antepasados:

Mi padre se llamaba Jorge Caballero, mi madre Teresa Redondo, y, según ellos solían contar, porque yo nací día de señor San Onofre, no queriendo quitarme lo que Dios y el derecho me daban, me llamaron Onofre Caballero. Parece que el nombre me pronosticó lo que yo debía de ser, porque, desde el punto en que comencé a tener enten-

²²⁰ Para la fecha del *Guitón* véase Cabo Aseguinolaza [1995:18-22]; la noticia del descubrimiento la da Paul Langeard [1930] y la primera edición se retrasa hasta 1973. También recoge algunos datos Casada Teresa [1992] y Rico [1982] aporta algunos apuntes sobre la figura del 'guitón'; para el *Guitón*, véase también Moratilla García [1988] y [1989].

dimiento, que fue bien niño, me pareció que había nacido para tal efecto, aun tantos ángeles vengan por mi ánima como veces dicen que, teniéndome en los brazos, me decía mi madre que merecía ser príncipe. Ellos hablaban por su boca, que quien tan buen pronóstico salió no es menos sino que ángeles le alumbraran (I, 1, p. 73)

Señala Cabo Aseguinolaza [1995:229 n.15] que el apellido del pícaro parece contener «una carga irónica», además de remarcar la ridiculez de semejantes pretensiones, por exageradas. Como apunta el mismo estudioso, «En un determinado momento, Onofre aspirará seriamente a una posición respetable; incluso entrará en sus proyectos la posibilidad de unos herederos a quienes legar su creciente patrimonio» (Cabo 1995:31). También en el *Buscón* de Quevedo –una obra que se ha ubicado temporalmente muy cercana a la obra de Gregorio González–²²¹ el deseo de ser caballero se siente desde los primeros años, como bien señaló el propio Cabo [1995:229 n.16]: «Hubo grandes diferencias entre mis padres sobre a quién había de imitar en el oficio, mas yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito, nunca me apliqué a uno ni a otro» (I, 1, p. 6). También Rey Hazas [1996] lo resalta: «Porque lo cierto es que Pablos de Segovia no desea llegar a la hidalguía, sino que, desde pequeñito, todo su afán de medro se encamina a ser caballero. Tal es su obsesión archirreiterada una y otra vez: alcanzar la condición de caballero».

Sin embargo el afán de medro se hace más patente ante la frustración que causa el hecho mismo de ser un criado, de tener un amo, y de tener que responder ante éste. Frente al infortunio de ser descubierto en sus embustes por el clérigo, dice Onofre que «Hubimos de ir [a casa de doña Felipa] que, como se dice, quien sirve no es libre; donde fuerza pasa, derecho se pierde» (I, VII, p. 128). Idea que vuelve en Valladolid, cuando ya está libre del yugo de la servidumbre y se pasa unos días «a la flor del berro», porque «La mayor felicidad es no servir a ninguno; no conocía rey ni Roque, ni aun lo quería conocer. Andaba por aquellas calles hecho un estafermo, ni sosegaba el paso ni la bolsa, porque en la corte estas dos cosas caminan por la posta» (I, XII, p. 183).²²²

²²¹ La relación *Guitón-Buscón* ha servido para datar la fecha de la obra de Quevedo, aunque con diferentes resultados: Rico [1984:234] defiende que el *Guzmán* debió circular hacia 1604 –influyendo así en González–; Ynduráin [1986:132-133] cree que la relación es inversa; Cabo Aseguinolaza [1995:22] lo zanja, a falta de más datos, «cercano, dejémoslo así». La obra no sólo se ha relacionado con la obra de Quevedo, Criado de Val [2005] advierte la gran influencia de *La Celestina*.

²²² Curiosos ecos de las palabras e ideas de Guzmán, sin embargo valga la pena recordar que esta obra fue escrita el mismo año en que se publicó el libro de Alemán. Ver *supra*. Para el tema de la servidumbre es imprescindible el canto XIX de *El Crotalón* de Cristóbal de Villalón.

Y si la frustración y el hastío de servir despierta el deseo de medro, la adquisición de riquezas la fomenta y potencia hiperbólicamente en el *Guitón*, hasta llegar al punto de tener unos deseos ridículos dentro de la sociedad estamental que se representa en esta literatura. Onofre llega a la cúspide de su ascenso en el momento en que lleva a cabo la estafa de los comerciantes:

En conclusión, me enriquecí brevemente, mas fue entronizarme para dar mayor caída; que a los desdichados nunca les faltan aventuras que perder. Mezclóse mi riso con amargo llanto, porque, debajo de la dulce miel, estaba escondido el pestífero veneno. Y así, aunque es verdad que en un poco tiempo me vi satisfecho, porque no durase mucho el milagro, comenzó a escarbar no el gusano de la conciencia, sino el deseo de perpetuar mi nombre y de fundar mayorazgos y andar en coche con barahúnda de pajes, máquina de lacayos y abundancia de escuderos, de manera que luego dije: – Afuera temores vanos–, y me engolfé en el mar de mi perdición. (XIV, p. 200)

Y más adelante continúa el pícaro: «Deseaba yo casarme ricamente y tener hijos para que me heredaran los bienes que tenía y pensaba adquirir, mas quisiéralos llenos de virtudes; porque la hacienda ganada con trabajo no es justo que le herede el hijo vicioso» (XIV, p. 200). Al respecto comenta Cabo Aseguinolaza [1995:32] que nada justifica las aspiraciones de Onofre, «ni su nacimiento ni su trayectoria vital lo respaldan. Es más, se puede decir que esa misma trayectoria irregular es la que justifica, como culminación, lo que parece casi un delirio». Además, Onofre también vive una progresión ascendente en el campo delictivo: de ladroncillo, a ladrón de talla media – del que se gradúa después de la burla que hace a los teatinos– pero a lo que aspira es llegar a ser «ladrón de talla mayor, como copla de Juan de Mena» (XII, p. 181). Y lo logra, como muy bien señala Cabo Aseguinolaza [2005:30]: «El alcance de la estafa [usurpando el poder de la Corona para recaudar impuestos falsamente] desborda inquestionablemente el mundo de la pequeña o mediana delincuencia». Progreso que sólo se entiende a la luz de su deseo de medrar y no volver a servir a ningún señor.

Volviendo al *Buscón* de Quevedo –del que habíamos señalado un paralelo con el *Guitón*–, en esta novelita el afán de medro tiene una gran importancia. Si bien su fecha de impresión es de 1624, siempre se ha debatido acerca de su fecha de composición y se han propuesto fechas tan disímiles como 1604 o 1620, y todas las que quieran del medio. Cabo Aseguinolaza [2011:181-202] y [2011b] ha estudiado el

asunto con detenimiento y cuidado, reseñando las principales propuestas críticas,²²³ y propone con prudencia –«Nada es definitivo, a pesar de todo»– una fecha «hasta bien entrada la segunda década del siglo XVII, acaso con Quevedo en Italia o incluso recién regresado» (Cabo 2011:202). Sin embargo, en este trabajo –a pesar de aceptar la propuesta de Cabo– nos permitiremos un desliz y lo dejaremos, al menos en nuestro orden de exposición sin que presuponga ninguna preferencia cronológica, cercano al *Guitón* por sus múltiples paralelismos.

Ya habíamos señalado cómo Pablos, en *El Buscón*, tenía pensamientos de ser caballero desde chiquito, pero el pícaro de Quevedo va más allá y desde la más tierna infancia empieza a manifestar dicha intención, tal vez precoz anuncio de su condición de pícaro.²²⁴ La primera vez que lo hace, es cuando decide abandonar la escuela para servir a don Diego: «Escribí a mi casa que yo no había menester más ir a la escuela, porque, aunque no sabía bien escribir, para mi intento de ser caballero lo que se requería era escribir mal, y que así, desde luego, renunciaba a la escuela para no darles gasto» (I, II, p. 14). Posteriormente, en Alcalá, después de recibir la carta de su tío –en la que le informan de la muerte de su padre–, su amo don Diego le avisa que lo tiene que dejar por orden de su padre, pero que lo acomodaría con otro caballero, a lo que responde Pablos: «Señor, ya soy otro, y otros mis pensamientos; más alto pico, y más autoridad me importa tener» (I, VII, p. 53). Una vez más –como habíamos visto en *Guzmán* o en *El guitón*– los pícaros le ponen fin a su servidumbre cuando consideran que su periodo de formación ha concluido y pueden empezar a buscar el medro de una manera más activa.

Pablos continúa expresando sus deseos de ascenso social. Por ejemplo en Segovia, en casa de su tío, verdugo real, Alonso Ramplón: «Con estas vilezas y infamias que vía yo, ya me crecía por puntos el deseo de verme entre gente principal y caballeros» (II, IV, p. 89). Pero no es sino hasta después que conoce don Toribio y que éste lo ilustra en las artes de la usurpación social, que Pablos no da el gran paso: «Tanto gusté de las estrañas maneras de vivir del hidalgo y tanto me embebecí, que, divertido con ellas y con otras, me llegué a pie hasta las Rozas, adonde nos quedamos aquella noche. Cenó conmigo el hidalgo, que no traía blanca y yo me hallaba obligado a sus avisos, porque con ellos abrí los ojos a muchas cosas, inclinándome a la chirlería» (II,

²²³ Por ejemplo los críticos que utilizaron las referencias históricas: Ynduráin [1980:61], Vaíllo [1988], Díaz-Migoyo [2003]; referencias a otros textos literarios, por ejemplo en relación al *Guitón* Ynduráin [1986] y Navarro Durán [2005], por poner ejemplos significativos.

²²⁴ Cfr. Roncero López [2003] y [2006].

VI, p. 100). Y así aprende a vivir en un Madrid licencioso y pecaminoso: galante se pavonea por sus calles y se finge caballero, estrategia que le permite seducir a las damas de la Corte.

Sin embargo, toda su suerte se echa por la borda en el episodio en que Pablos adopta la identidad de «don Filipe Tristán, un caballero muy honrado y rico» para aprovecharse de una dama que acabará siendo prima de Diego Coronel, su antiguo amo. Durante el episodio el pícaro sufre diversas humillaciones y es víctima de la risa de los otros personajes,²²⁵ sin embargo será el propio don Diego Coronel quien ideará un plan para burlar al burlado.²²⁶ El pasaje:

En fin, a las doce, llegué a la puerta; y, emparejando, cierra uno de los que me aguardaban por don Diego con un garrote conmigo y dame dos palos en las piernas y derríbame en el suelo; y llega el otro y dame un trasquilón de oreja a oreja y quítanme la capa, y déjanme en el suelo diciendo: –«¡Así pagan los pícaros embustidores mal nacidos!»

Comencé a dar gritos y a pedir confesión. Y como no sabía lo que era – aunque sospechaba por las palabras que acaso era el güesped de quien me había salido con la traza de la Inquisición, o el carcelero burlado, o mis compañeros huidos, y, al fin, yo esperaba de tantas partes la cuchillada, que no sabía a quién echársela. (III, VII, p. 152)

Roncero López [2006:284-285] lo analiza magistralmente: «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». El castigo que recibe Pablos es paralelo al de Luzmán en *El caballero del milagro* y Octavio en *La ingratitud vengada*, donde los dos personajes terminan desnudos y humillados.²²⁷

En *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (París, 1619),²²⁸ de Carlos García, el afán de medro empuja a Andrés a sumergirse en el mundo delictivo.²²⁹ An-

²²⁵ Roncero López [2006:283-285] analiza el pasaje detalladamente en un excelente artículo sobre la risa y la humillación.

²²⁶ Redondo [1974] plantea una interpretación de la obra basado en este personaje del *Buscón*.

²²⁷ Dunn [1993:157] señala que Quevedo es la mano escondida que castiga al pícaro: «In *El Buscón* we see the would-be transgressor Pablos and a hidden hand that punishes him. The picaro breaks the social taboo, and the author sets up the social reflex that crushes and disfigures him». Véase también García Orejana [2008].

²²⁸ Notará el lector la ausencia de *La vida del escudero Marcos de Obregón*, sin embargo esta se debe a que la novela no presenta el rasgo. Baitallon [1969:235-236] lo calificó de anti-pícaro orgulloso de su hidalguía. La palabras del protagonista mismo aprueban la lectura del estudioso: «¿Y qué mayor po-

te su incapacidad para ejercer el oficio de zapatero y hastiado de los castigos de su amo, Andrés decide cambiar su vida. Los pasajes en que explica las razones de sus actos no tienen desperdicio:

No me pareció aquella vida buena ni codiciosa, y así determiné dexalla y buscar otra más harta y pacífica, conociendo particularmente en mí ciertos ímpetus de nobleza que me inclinavan a cosas más altas y grandiosas que hacer çapatos; por donde conluí conmigo en buscar todos los medios posibles para introducirme en casa de alguna persona calificada y principal, confiado en que, con la buena disposición que tenía, avían de ser agradables mis servicios el amo que topase. Verdaderamente la determinación era buena y los pensamientos nobles y honrados, pero coxos, estropiados sin fuerza, por faltarme dineros y un vestido con que ponellos en ejecución. (III, p. 131)

Y después explica el origen del robo como actividad con razones muy similares:

De aquí infero el engaño notable en que vive hoy el mundo, creyendo que la pobreza fue inventora del hurto, no siendo otro que la riqueza y prosperidad; porque el amor y desseo de la honra y riqueza crece quanto ella mesma se aumenta, como dixo bien el otro poeta y siendo la ambición un fuego y insaciable hidropesía, quanto más leña le dan, más se aumenta su llama, y quanto más bebe más se acrecienta la sed. (V, p. 137)

La ambición, el afán de medro y todas las pretensiones de trepar socialmente generan pues un mal en el mundo y, por tanto, deben tener un cierto castigo. La cárcel, pues, en la obrita, adquiere este carácter y se muestra como viva imagen del infierno y uno de sus castigos es la ley del Talión: «Aquí, el que ayer era grande, oy es pequeño; el que estava próspero en la ciudad, muere de hambre; el que vestía galas, va desnudo; el que mandava, obedece; el que tenía su puerta llena de carroças y gualdrapas, no halla un negro que le venga a visitar» (I, p. 27).

Años después aparecería la primera parte de *Alonso, mozo de muchos amos* (1624) y su continuación, *Segunda parte de Alonso, mozo de muchos amos* (1626), del doctor Alcalá de Yáñez. De las dos partes sólo aparece el afán de medro en el pa-

breza –dije yo– que andar bebiendo los vientos, echando trazas, acortando la vida y apresurando la muerte, viviendo sin gusto con aquella insaciable hambre y perpetua sed de buscar hacienda y honra?» (I, 6, p. 145). Carrasco Urgoiti [1972] da más pautas de lectura referentes a la tradición picaresca.

²²⁹ Roncero López [1996], en su edición de *La desordenada* también resalta el papel del medro social.

saje del viaje del pícaro a México (I, VIII),²³⁰ donde se hace comerciante y alcanza un cierto nivel económico y social.²³¹

El viaje, desde el comienzo, se plantea en términos económicos y la ambición se retrata desde el presente del narrador como algo pernicioso:²³² «ciego y deseoso de valer y subir con alas al levantado estado de las riquezas, no reparando en tantos inconvenientes y trabajos como se me ofrecían, atropellando con todo me arrojé al agua» (I, VIII, 415). Ya en México, el pícaro empieza a imitar a su amo y a sacar provecho de sus propios negocios, que poco a poco lo van aupando económicamente y potencializan su ambición: «se me iban abriendo los ojos, no para seguir la virtud sino para aumento de mi caudal y hacienda, con ánimo de hacer algún grandioso empleo en que doblase mi ganancia» (I, VIII, 423). Consigue su objetivo de medro en breve tiempo: «yo, como hombre poderoso, vivía ya en casa de por sí, y tenía quien me sirviese y mi señor acudía a mi posada, tratándome con respeto, como persona que me había menester; que estos son los milagros que se ven muchas veces y las vueltas que sabe dar la rueda de la fortuna» (I, VIII, p.424). Nos encontramos con una especie de mundo *al revés*: el amo acude a su criado para solicitarle créditos, lo trata con respeto. El medro social, aquí, parece alcanzado. Sin embargo, como ocurre comúnmente con los pícaros, éste no se va a consolidar, sino que por el contrario Alonso recibe su castigo a través de la justicia poética, consecuencia de su desmedida ambición, y pierde todo su caudal comerciando mercancías con China. La caída es súbita, como señala el protagonista: «cuando más descuidado estuve di con todo al traste, perdiendo en una hora lo que había en muchos meses adquirido». (I, VIII, p.426)

Finalmente, dentro del corpus picaresco, está la obra de Castillo de Solórzano, publicada ya en la tercera década del siglo XVII: *Teresa de Manzanares* (1632), *El bachiller Trapaza* (1637) y *La guardaña de Sevilla* (1642). Difícil es determinar si a estas alturas podía pervivir un influjo directo o indirecto de las representaciones y publicaciones de las comedias picarescas de Lope.

En *Teresa de Manzanares* aparece el afán de medro como motor de las acciones de las pícaras. Catalina, la madre de Teresa, es seducida a entrar al servicio de una dama precisamente por esto:

²³⁰ El carácter del personaje es otro al del resto de la serie, prueba de eso es que Alberto del Monte calificó al protagonista de «buen muchacho, trabajador, obediente, casto, atento, inteligente y educado, pero demasiado hablador».

²³¹ Cfr. Donoso Rodríguez [2005:149].

²³² Roncero López [2009:616] advierte del carácter moralizante del episodio y el predicamento contra la avaricia.

En la mía –replicó la huésped– os tuviera yo de muy buena gana. Mas ha dos días que recibí una criada en lugar de otra que casé, y así tengo el servicio que he menester. Pero en casa de una hija mía os acomodaré; que también tiene casa de posadas, y yo sé que no os descomentaréis de estar allí, que hay ocasiones de medrar las que la sirven y más que traéis lo más facilitado con la buena cara que tenéis. (I, p. 193)

Teresa misma, también anhela el medro y lo consigue por medio de sus propias virtudes, como señala la narradora: «No era mi habilidad tan poca que en materia de labor de costura y cualquiera curiosidad no la aprendiese luego que la viese hacer. Valiome esto para salir de criada a aquellas ancianas viejas y subir a que me estimasen por compañera suya» (V, p. 229). La pícaro, pues, asciende del puesto de criada a compañera, lo que hacía que las ganancias se repartieran en partes iguales.

Sin embargo, como es de esperar en una pícaro, Teresa aspira a mucho más. Tanto así que se casa con Saldaña para adueñarse de sus bienes y de su categoría social. Ella misma se justifica ante el lector: «Veme aquí el señor letor mujer de casa y familia con un retumbante *don* añadido a la Teresa y un apellido *de Manzanedo* al Manzanares. No fui yo la primera que delinquiró en esto, que muchas lo han hecho y es virtud antes que delito, pues cada uno está obligado a aspirar a valer más» (VI, p. 237).

En *Las aventuras del bachiller Trapaza* también está el afán de medro como motor de la acción, pues el mozuelo, como ocurre en las comedias de Lope, intenta conquistar a una dama rica y de abolengo; pero el narrador avisa de los peligros que tiene este actuar: «Tal fue la vanidad deste Ícaro segoviano: querer volar con débiles alas a esfera que le había de causar precipicios» (II, p. 80).²³³ Y el pícaro, cuando es descubierto por don Enrique, caballero segoviano, es reprendido por éste mismo, que le dice:

Vos, hombrecillo vil y bajo [...] Pues, ¿con qué fundamento queréis en esta ciudad haceros caballero y ostentar nobleza? Si esta intención se enderezara a valer más, siendo humilde, conquistando con eso voluntades, pasáramos por ellos; pero mostrar bríos, mentir nobleza y aficionaros de quien no merecéis ser lacayo de su casa es cosa para que se os castigue. (III, p. 86)

²³³ Alude a una imagen muy similar Teodoro en *El perro del hortelano*: «¡Oh, sol, abrasadme / las alas con que subí, / pues vuestro rayo deshace / las mal atrevidas plumas / a la belleza de un ángel!» (ed. Laskaris, vv. 1691-1695). El paralelo tiene su gracia: Teodoro, secretario con punta de pícaro en función de sus aspiraciones sociales –«oh pensamiento arrogante, / conde de Belfor» (vv.1713-1714)–, teme también su caída; sin embargo, como se sabe, al final logrará, con el beneplácito de Diana, enganar a la sociedad y lograr su medro.

Y el coterráneo de Hernando, don Henrique, no sólo lo desenmascara frente a la dama, sino ante toda la sociedad salamantina: «de suerte que los que le tuvieron en predicamento de caballero dese[a]ban verle para tratarle como a pícaro» (III, p. 87). Inclusive sus criados lo rechazan: «Lo que hacía era pasar su vida a solas, servido de sus criados, hasta que supieron el embuste de su amo: conque corridos de haber servido a otro peor que ellos, se despidieron avergonzados de su empleo» (III, p.88).

Ocurre lo mismo en la corte, en la que Trapaza se hace pasar por un caballero portugués –llamándose Vasco Mascareñas–. Su antigua compañera, Estefanía, es quien, por celos, lo acusa ante la justicia por haberse fingido caballero y ponerse el hábito de Christus:

Pareció luego ante el presidente de aquel Real Consejo, y, por las preguntas que le hizo, vio ni ser caballero ni traer legítimamente como tal aquel hábito. Amenazóle con tormento si no confesaba lo que le preguntaba, y él, temiendo ser jinete de un potro nunca domado, dijo todo su embuste y ficción. Lleváronle a la cárcel, embargáronle cuanto tenía, y, sustanciado el proceso dentro de quince días, fue condenado a docientos azotes y seis años en galeras. (XVI, p. 293)

El delito de Trapaza, pues, como señala el narrador en *La garduña de Sevilla*, es el de usurpación social: «No fue con más intento de pasar en la Corte con estimación de caballero y ser esto capa para mayores insultos» (I, p. 430).

Sin embargo, en esta misma obra de Solórzano, aparece un personaje con las mismas pretensiones: se trata de Jaime, un personaje de gran importancia en la obra, pues ambos se reconocen como semejantes. El caso es que Jaime se enamora de Rufina, contrario a sus planes y al de su compinche Crispín, y confiesa la treta que el ermitaño había planeado; en esta confesión, Jaime dice lo siguiente:

Yo no soy el que mi relación os ha dicho, si bien soy nacido en Valencia, pero de padres humildes, gente honrada y limpia. El mío pasaba su vida honestamente, valiéndose del trabajo de sus manos, que con esto os he dicho que fue oficial en el ministerio de alpargatero. Nací con altos pensamientos, que no queriendo abatirme a ejercer aquel mecánico oficio, me vine a Castilla, habiendo estado primo en la Andalucía y he tenido suerte, que con mi honrado proceder nunca me faltaron amigos ni dineros. (IV, p. 626)

Nótese que, como Luzmán y Pablos, o Juan de la Tierra, Jaime *ha nacido* con altos pensamientos. El inconformismo social, su necesidad de movilidad ascendente, de

progreso, es más que evidente; y, al mismo tiempo, como señalaba Cabo Aseguinolaza, en esa sociedad se veía también como ridícula semejante pretensión.

Este brevísimo recorrido por el tema del medro social en el género picaresco nos invita a extraer algunas conclusiones: en primer lugar, que éste está presente en la gran mayoría de las obras que la crítica ha considerado picarescas y ha tenido una especial relevancia dentro las mismas. No en vano, Rey Hazas [2003:21] apuntaba a esta característica del género: «Elegir la novela picaresca significa [...] tratar el tema de la posibilidad o imposibilidad de ascenso social en la España del Siglo de Oro». Por otra parte, también hemos podido observar cómo se presenta el tema en Lope e, inclusive, como éste adelanta formas que serán luego predominantes especialmente en la picaresca del XVII y distintas de la del XVI.²³⁴

Ahora bien, este tema nos lleva a plantearnos una pregunta: ¿Qué estrategias utilizan los pícaros para ascender socialmente? Como veremos a continuación, también Lope utilizó muchos de estos mecanismos en sus comedias y, de hecho, también se anticipa a la novelística del XVII.

²³⁴ Recuérdese, por ejemplo, las palabras de Maravall citadas al comienzo del capítulo (ver *supra*).

III. 2. ESTRATEGIAS DE MEDRO SOCIAL

Como pudimos comprobar en el capítulo anterior, el afán de medro es el tema principal de los pícaros en su andadura vital. Cabe ahora responder a la pregunta que dejamos abierta en el mismo: ¿de qué estrategias se valen estos personajes para conseguir su objetivo de usurpación social? Como veremos, no será sólo una, sino que, por el contrario, los pícaros –tanto los lopescos como los de la narrativa– utilizarán ciertas herramientas que les permita, al menos momentánea y falsamente, ascender en la escala social. Estos son los que trataremos: el papel del dinero, el uso de vestidos y la falsificación de un linaje; y, por supuesto, todo ello con la astucia, rasgo fundamental para entender al pícaro como personaje.

III. 2. 1. EL PAPEL DEL DINERO

José Antonio Maravall [1986:122], en su trabajo fundamental sobre la picaresca, señalaba la gran diferencia entre el papel del dinero en el *Lazarillo* y el *Guzmán*:

Aparte de las muchas veces que se habla en la literatura picaresca, de operaciones realizadas en dinero, que aparece como medio habitual de cambio y pago, no son menos frecuentes las referencias bajo otras formas de uso con el mismo. Si en uno y otro aspecto no se deja ver tan ostensiblemente el tema en el *Lazarillo*, tiene ya en el *Guzmán de Alfarache* una parte principal. Todo lo cubre, todo lo transforma el recurso pecuniario.

Esta diferencia, podríamos ampliar, se puede aplicar no solamente a la picaresca posterior –todas las narraciones del XVII –, sino también, significativamente, a las comedias de Lope que estamos trabajando, incluidas las tempranas, que se anticipan casi diez años a la publicación del *Guzmán*.²³⁵

Como señaló Maravall, en el *Lazarillo* no se puede ver con claridad el papel del dinero, ni su objetivo principal es conseguirlo, ni es principal medio de compensación: recordemos que Lázaro de Tormes si bien sirve a una prolongada lista de amos, en contadas ocasiones recibe una remuneración monetaria, tanto así que el ciego, cuando lo recibe, lo primero que le dice es lo siguiente: «Yo oro ni plata no te lo puedo dar, mas avisos para vivir muchos te mostraré» (I, p.13). Y si bien el ciego «tenía

²³⁵ Véase Maravall [1986:118-ss], [1972a:138] y [1972b]; para las comedias de Lope, Campbell [1996] y Arellano [1996:54].

mil formas y maneras para sacar dinero» (I, p. 14) –todas fraudulentas–, no compartía las ganancias con Lázaro, empujando al protagonista a agudizar su ingenio para apenas sustentarse en el sentido más básico, de alimentarse: «si con mi sutileza y buenas mañas no me supiera remediar, muchas veces me finara de hambre» (I, p. 15). Ni siquiera el robo de monedas (I, pp. 15-16) liga el dinero y el afán de medro en la novellita del quinientos.²³⁶ Apenas, si se quiere, hay una sutilísima referencia al final de la obra: después de que deja al alguacil, porque le parece oficio peligroso, se cuestiona qué modo de vivir le podría servir «por tener descanso y ganar algo para la vejez» (VII, p. 77), pero de nuevo tiene cariz de sobrevivencia bastante marcado. No hay ostentación, ni desmesura, como veremos en las comedias de Lope y en la picaresca del XVII.

En nuestro corpus de obras de Lope el dinero juega, en cambio, un papel fundamental, su poder, en algunos casos, es casi total, o por lo menos así lo entienden algunos de los personajes. Ahora bien, es importante señalar las dos grandes vertientes que se pueden identificar en estas comedias acerca del papel del dinero: en primer lugar, está la visión que tienen los personajes de su poder y, en consecuencia, cómo lo utilizan y para qué; por otra parte, el verdadero valor que llega a tener dentro de este mundo, que se escapa a la perspectiva de los personajes, y que termina por inclinar la balanza hacia otros sistemas sociales ajenos al estrictamente monetario. Como es evidente, estas dos visiones en la mayoría de los casos no coinciden, en otros llegan a ser opuestas y su contraposición es lo que nos permite entender mejor el sentido de cada comedia.

Empecemos por la primera vertiente del concepto de dinero que es, como acabamos de señalar, la que desarrollan los personajes, desde su propio discurso y su particular manera de actuar. En una primera instancia se pueden identificar dos relaciones muy fuertes: entre dinero-estatus social, con diferentes matices; y la que se da entre dinero-amor, también presente en muchas de las comedias estudiadas.

La estrecha relación que se plantea entre el dinero y el estatus social, muy frecuente en estas comedias, es la noción de que a través del dinero se puede alcanzar un ascenso social, además de subvertir diversos valores sociales.²³⁷ Esto queda claro en

²³⁶ García de la Concha [1995:72] explica el pasaje; Royo Martínez [2003:220] recoge todas las alusiones monetarias de la novela y las usa como fuente de documentación «para conocer tanto el tipo de moneda que se utilizaba entre la población más humilde, como el precio de las cosas más sencillas en la primera mitad del siglo».

²³⁷ Cfr. Díez Borque [1976:263-272] y [1978].

un monólogo de Octavio en *La ingratitud vengada*: el personaje, a pesar de que se queja de tener que cortejar a Luciana porque le parece aborrecible, señala cómo ella, a través de su riqueza, le ha dado un nivel social que antes no tenía:

OCTAVIO Heme aquí ya caballero
a costa de Luciana,
que me ha dado esta mañana
la llave de su dinero; /.../
Tanto pudo un «¡alma mía!»
y un decir «¡por Dios os quiero!»,
que me ha hecho caballero
todo de golpe en un día;
que como la calidad
estriba ya en los dineros,
puédense hacer caballeros
con mucha facilidad. (vv. 964-995)

La cita es sustanciosa y no requiere comentario. Octavio tiene, pues, la noción de que el dinero ha ganado un gran peso dentro de la sociedad, se ha convertido en una virtud, tanto así que permite a las personas que lo poseen acceder a un status antes exclusivo de la nobleza. El texto, como ya hemos visto, es de finales de la década de los ochenta del siglo XVI o comienzos de los noventa, es decir casi diez años antes de la aparición de la primera parte del Guzmán. Esclarecedoras resultan las palabras de Maravall [1986:362] a propósito del dinero en la literatura picaresca:

Desde el momento en que pierde vigencia el enlazamiento tradicionalmente establecido entre virtud y condición social elevada, no se puede requerir la aceptación, por mucho que los privilegiados pretendan hacer creer otra cosa, de que la razón de la superioridad del poderoso esté en la virtud. Ésta, a lo sumo, ha sido reemplazada por una apariencia, es decir, por un modo de comportamiento que únicamente conserva algo así como la mecanización externa de la conducta noble, y sólo importa de verdad asegurarse la posesión de los recursos que permitan montar y conservar esa conducta externa; esto es, del dinero y los signos en que éste se muestra.

Pero en *La ingratitud* no basta solamente con tener los recursos –como le ocurre a Octavio– pues en ocasiones se cuestiona el origen mismo de la riqueza. Lo ilustran perfectamente las palabras de Corcina a Fortuna:

CORCINA ¿Qué es aquesto de Octavico?
Lisarda, míralo bien.
Mira que no tengo a bien
ver hombre pobre tan rico.

¿Qué dineros son aquéstos?
 ¿De qué Indias ha venido?
 ¿Qué rica herencia ha tenido?
 ¿Qué doblonazos son éstos?
 Un maltrapillo que ayer
 para guantes no tenía,
 ¿trescientos te da en un día?
 Un rey no lo puede hacer.
 Hay aquí para casar
 una huérfana, Lisarda,
 hija de un marqués, bastarda,
 sin más dote ni ajüar.
 ¡Mira que aqueste mozuelo
 anda en malas compañías! (vv. 1136-1153)

Y aunque se impone la tentación de señalar que el mundo castiga la inmoralidad de Octavio, es difícil de sostener semejante conclusión a la luz de las características de los mismos personajes de la comedia, empezando por la interesada Corcina y su hija Fortuna, que finalmente triunfan.²³⁸ Baste recordar las palabras de Guarino [2007:20] sobre el «contraste, fundamentalmente incoherente, entre algunas situaciones escénicas»; o las más certeras de McGrady [2002:126]:

La ingratitud vengada es una comedia mediocre, sin tema ni acción convincente ni interesante. Tiene grandes faltas de caracterización: durante casi toda la obra Octavio está fulminantemente enamorado de Lisarda y desprecia a Luciana, pero a lo último, al ser rechazado por aquélla, en pocos momentos anhela casarse con ésta. Luciana también está totalmente prendada de Octavio, pero en unas horas lo echa en olvido (antes pensaba suicidarse) y se une con otro que no la ha pretendido anteriormente.

El único valor moral que se mantiene —y por su transgresión recibe castigo el soldado— es el de la gratitud. Lo demuestran las propias palabras del Fénix en su dedicatoria a Fernando Bermúdez y Carvajal: «Dichosa fue Luciana en esta fábula, que en su verdadera original debió de ser historia, pues se vengó de Octavio en la ingratitud que muestra su discurso: que no hay felicidad mayor que tomar venganza de un ingrato, cuando la ofrece él mismo».²³⁹ por el contrario Lisarda, con todos sus comportamientos licenciosos y su cuestionable interés, se mantiene leal y corresponde debidamente con los favores del marqués.

²³⁸ También en esto acierta McGrady: «no hay personaje admirable en *La ingratitud*: todos son lascivos, egoístas y sin principios morales».

²³⁹ Este pasaje ha servido para concluir que la obra está basada en la propia vida del poeta, cfr. Cotarelo y Mori [1916-1930:IV, 457]; Poteet-Bussard [1980:351].

En *La bella malmaridada*, unos años posterior a *La ingratitud*, también aparece este concepto, y es uno de los jugadores, Rosardo, quien lo plantea en unos términos muy subversivos para la época. La escena es la siguiente: Rosardo está conversando con su amigo Leandro sobre sus pérdidas en el juego y su interlocutor le insinúa que ha sido vencido de manera ilícita, con trampa; ante la insistencia por que le revele quién lo ha engañado, y la consecuente negativa de su amigo, que argumenta que no lo hará por tratarse de una persona honrada, el personaje cuestiona la razón citada de esta manera:

ROSARDO Mi dinero es afrentado
 o yo que estarlo merezco.
 Ya no hay más honra, hermano,
 en el mundo que el dinero:
 el dinero es caballero,
 quien no lo tiene es villano.
 Por tu rey y por tu ley
 y por tu dinero ruego.

LEANDRO Eso ha de ir con más sosiego. (vv. 597-605)

El pasaje no puede ser más revelador: en primer lugar, el personaje señala un cambio social cuando dice que «ya no hay más honra» que el dinero; es decir que la honra antes se sustentaba en otro tipo de valores, los nobiliarios, por ejemplo, que han perdido significado en detrimento de una creciente importancia de la riqueza.²⁴⁰ Además, el dinero se equipara a un estatus social alto: el dinero es caballero. No hay sino que recordar los famosos versos de Quevedo: «poderoso caballero / es don Dinero».²⁴¹ Y es esta figura la que revela la relación que ve Rosardo entre dinero y estatus social: si el dinero es caballero, el que no lo posee sólo puede ser villano. La riqueza es pues, para Rosardo, el único medio para alcanzar y sustentar un cierto estatus social, en definitiva, su sustento, que en este caso es mucho más que comer.

Este concepto lo comparten otros personajes de las comedias lopescas, tanto anteriores como posteriores de las dos que hemos aquí señalado.²⁴² Miremos el caso

²⁴⁰ También lo señala Campbell [1996:314].

²⁴¹ Para Quevedo, véase Vaillo [1981:380] que argumenta que el dinero es factor de desorden. Arellano [1993:336], por su parte, apunta que «A la vez que se desprecia ideológicamente el dinero (sobre todo el dinero que procede de los negocios, comercio, industria y actividades económicas no agrícolas) se subraya el poder del mismo, enorme sin duda, como siempre, pero sentido de manera extrema por la mentalidad barroca. Poderoso caballero es don Dinero, y el conflicto entre nobleza y riqueza perceptible, aunque sin duda los grandes títulos de la aristocracia concentran ambos».

²⁴² Incluso en comedias que no estudiamos en este trabajo. Cfr. *El galán escarmentado*, 1993, p. 845: «JULIO. Yo soy hidalgo, y conocido hidalgo / de hecho notorio y de solar antiguo. / TÁCITO. Solar. ¿De

de *El caballero del Milagro*. En la comedia se presenta esta noción del dinero en varios personajes, pero es sobre todo Luzmán quien la sustenta con mayor fuerza. Sin embargo, la idea nos aparece primero en una conversación entre Camilo y Leonato, dos galanes que han sido engañados por el protagonista:

CAMILO	Bueno, yo le he visto en corredor, que no tuviera un señor de más arrogancia lleno.
LEONATO	¿Cómo?
CAMILO	Estaba don Luzmán con su ropa de damasco, y un lacayo bergamasco sacando un potro del zaguán, algunos pajes allí y el caballero y todo.
LEONATO	¿Que es señor de ese modo?
CAMILO	Quien tiene dineros, sí.
LEONATO	¿De qué tiene éste dineros?
CAMILO	De milagro es lo que veis. (vv. 2270-2283)

Nótese que Camilo utiliza el “don” para hablar de Luzmán, pero no sólo eso, sino que describe, además, el traje que utilizaba –ropa de damasco–, nombra el acompañamiento –un lacayo y unos pajes–, y cuenta que tenía un caballo: descripción muy significativa porque señala el nivel social de la persona que posee todos estos bienes, como observa Leonato cuando pregunta, a propósito de Luzmán: «¿Que señor es de ese modo?» (v. 2280).²⁴³ Y la respuesta de Camilo es reveladora: «quien tiene dineros, sí» (v. 2281). El personaje, pues, dice que todos estos bienes, indicios de una posición social alta, se pueden comprar.

Así mismo, Luzmán defiende esta misma concepción del dinero. A lo largo de la obra el personaje se muestra siempre dispuesto a burlar damas para obtener su propio beneficio, pero en el último acto es cuando hace explícita la relación que ve entre dinero-estatus social, ilustrando su anhelado regreso a España: después de que Isabela, arrepentida por sus dudas sobre la veracidad del amor de Luzmán, le ofrece dos

qué solar? ¿De los que / ahora se labran en Madrid en mudalares? / ¡Qué gallardo que hablas, por ser rico!».

²⁴³ Esta no es la única obra en que el dinero permite acceder a estos símbolos de estatus social, sin embargo eso se analizará en el apartado correspondiente, donde se estudiará detenidamente cada caso. Cito aquí el caso de *La ingratitud vengada*: «Por dos pajes me ha enviado / y un lacayo, hombre de bien, / porque lo pide también / el caballo que he comprado. / ¡Ésta es vida, pese a mi, / y no el arcabuz del hombro!» (vv. 996-1001); véase también Farré Vidal [2010].

mil florines que guarda en un cofre, el protagonista centra su atención única y exclusivamente en este dinero. Y dice:

LUZMÁN Gran ventura
o rueda en mi bien segura
con este milagro para.
Haz que venga bien la llave
y que se saque el dinero
que para el paso que espero
es epítima suave,
que si cojo tanta suma
caballero voy a España. (vv. 2303-2311)

El condicionante es evidente: sólo por medio de esa ganancia podría volver «caballero» a España. Luzmán, como Camilo y el mismo Octavio, entiende que el dinero puede comprar todo, incluso las distinciones de clase social.

Sin embargo el final de la obra desvirtúa por completo la visión de Luzmán: termina burlado y robado por los personajes que han sufrido a lo largo de la comedia de sus afrentas –Tristán, su criado; Lofraso, su alcahuete; el alférez Leonato y su amigo Camilo–. El sentido final de la obra castiga los cuestionables métodos de Luzmán que termina sin dinero y humillado de la manera más brutal, impidiendo que el protagonista consiga sus objetivos.²⁴⁴

Ahora bien, el sentido de la obra es más complejo en este sentido porque, si bien Luzmán termina castigado, los demás personajes, que no demuestran una moralidad mucho más estructurada que la del protagonista, sí triunfan: es el caso, por ejemplo, de Beatriz, la cortesana francesa que goza de los favores de Patricio, en primera instancia, y, después, de los de Filiberto –con quien termina instalada en casa y con criados–,²⁴⁵ así mismo Octavia se casa con Deofrido, un galán. Esta situación deja una ambigüedad que enriquece la comedia: no es del todo claro el sistema moral que sustenta el mundo del *Caballero del milagro*, y el dinero, en algunos casos, sirve para lograr los objetivos anhelados, y en otros no.

Cruzando ya el umbral del XVII, encontramos que Juan, protagonista de *El caballero de Illescas*, expresa una idea del dinero muy similar a la de los personajes ya

²⁴⁴ Ya habíamos señalado el carácter moralizante de la comedia. Oleza [1991:182], aunque lo tiene en cuenta, le quita importancia: «la corrección moral no sobreviene más que en el desenlace mismo, de manera que para la sensibilidad del espectador era probablemente mucho mayor el impacto de la acción, con su irreverencia, que el de la conclusión final, que sobreviene con el castigo del bellaco a manos de la fortuna y la consiguiente lamentación de desengaño».

²⁴⁵ Para otras consideraciones sobre el final de la comedia, véase el «Prólogo» a la edición de Restrepo y Valdés [en prensa].

citados, y la confirma con su manera de actuar. Para él la riqueza permite burlar los valores más tradicionales de la sociedad, las distinciones nobiliarias se hacen accesibles a todos aquellos que poseen el dinero suficiente. Una muestra: en un aparte, Juan compara su pasado y su presente y cómo su vida ha cambiado gracias al dinero que le han dado por su diamante:

JUAN (Mirad el mundo lo que es,
todo es nada y viento vano.
Con dos bueyes solía ir,
hoy, con dos pajes paseo:
éste, sin duda, es rodeo
del nacer para morir.
Desvela la autoridad
cosa que alcanza el dinero,
pues, ¿yo, con tan poco espero
cobrar tanta calidad?
Ser caballero es tener,
sin que noticia se tenga
de dónde el principio venga,
pues todos somos de un ser.
La nobleza es la virtud,
todos nacimos de un padre;
es la tierra común madre,
de la cuna al ataúd.) (vv. 1583-1600)

Es clara la noción de dinero que se plantea en este pasaje; sin embargo, es preciso señalar que el nivel discursivo supera con creces al de los personajes ya estudiados: Juan Tomás ubica el poder del dinero dentro de una noción de la vida y de la sociedad muy particular, en la que todos los hombres son iguales –nacen de la tierra y terminan en un ataúd– y sólo los separa la riqueza. De un análisis particular de su vida –antes con dos bueyes, ahora con dos pajes– se llega a una conclusión general: ser caballero es tener. Convincente es el comentario de Gavela [2015:1097 n.]: «la visión de conjunto que ofrece [el pasaje] no es la del determinismo teocéntrico sino que se inclina hacia una perspectiva voluntarista, más cercana al *carpe diem*, que apuesta por la capacidad de superación».

Esta visión está sustentada, además, por la manera en la que procede el personaje. En primer lugar, después de que le han anunciado el valor del diamante que le ha dado el enigmático personaje, Juan demanda que se le entregue el dinero alegando esta necesidad (vv. 1295-1300), sin embargo, apenas lo recibe, lo gasta en un caballo y en contratar unos mozos que le hagan de pajes (v. 1386). La necesidad del persona-

je, pues, no parece obedecer simplemente a una voluntad de conseguir con qué vivir, sino a vivir de acuerdo a un cierto nivel social, en este caso fingido. El dinero que gana, pues, le sirve para fingirse caballero, su gran anhelo, como lo señala el mismo Juan: «Voy a contar los dos mil / y entrar luego en veinte grescas. / Ahora sí que de Illescas / soy caballero gentil» (vv. 1321-1324).

Contrastando la visión del personaje se manifiesta el mundo –nunca mejor dicho–: al comienzo del tercer acto encontramos a Juan Tomás y su esposa semidesnudos llegando a una playa española. Un naufragio los ha dejado en la ruina, justicia poética, dirían algunos. Otros: castigo divino.²⁴⁶ Sea como sea, vale la pena resaltar que el dinero mal habido no logra comprar la ansiada distinción social; ésta sólo llegará cuando al final de la comedia –y como consecuencia de su valentía, por excelencia, un valor noble– se descubra su verdadero origen: hijo de un noble italiano.

Ya entrados en el XVII, Fenisa, para seguir con los personajes que encuentran una relación directa entre la riqueza y el nivel social, lo plantea de una manera particular. Cuando están en el puerto, después de que Fenisa se siente segura de haber seducido a Lucindo, le comenta a su criada Celia lo siguiente:

FENISA	(Confío que lo que buscaba hallé. No ha venido forastero a Sicilia en muchos años, mercader o caballero, donde puedan mis engaños pescar tan lindo dinero. Una nave trae cargada de paños, medias y rasos.) (vv. 425-433)
--------	---

En este fragmento hay un matiz que nos parece muy importante señalar porque, desde otra posición, se entiende también el dinero como un valor que da estatus social. Fenisa se refiere a que, en mucho tiempo, no ha venido ni mercader ni caballero que le permitiera ganar tan lindo dinero como Lucindo: pues bien, esta oración pone al mismo nivel social tanto al mercader como al caballero.²⁴⁷ Frank Casa, a propósito de esta comedia, señala que esta posible movilidad social –aunque al final se recompon-

²⁴⁶ Oleza [1991:181] señala que este es el final del ciclo del pícaro, que resume así: «se inicia en los orígenes del truhán en un medio rustico, Illescas, prosigue con su ascenso a través de una carrera delictiva, su triunfo en Nápoles gracias a sus engaños, y culmina con su caída, con el regreso a Illescas y con la vuelta a sus orígenes».

²⁴⁷ Gitlitz [1988:XII] ve el contraste entre el mundo aristocrático y mercantil como el eje de la comedia.

ga el orden, como él mismo matiza (Casa 1993:172)– se deba a que «las sociedades que se desarrollan en las orillas del mar no fijan sus valores en la estabilidad de la tierra, sino en el movimiento continuo del mar. Como consecuencia, la rigidez social que se nota en el sistema feudal basado en el cultivo de la tierra está totalmente ausente» (Casa 1993:168). Para Fenisa estos dos rangos son sustento de lo mismo, que es su verdadero interés: dinero. Deja de ser importante, pues, si el origen de la riqueza es la herencia o el trabajo, lo verdaderamente importante para la cortesana es el dinero en sí mismo.

En la última comedia de este corpus, *La prueba de los amigos*, también está presente esta noción del dinero en estrecha relación con el estatus social. De hecho, algunos estudiosos de ésta han señalado que su tema central es el poder del dinero.²⁴⁸ Feliciano, después de haber heredado las riquezas de su austero padre, se dedica a gastarla de la manera más extravagante: regalando a todos sus amigos, conocidos o simples visitantes; ofrece fiestas en su lujosa casa y se rodea de gente de todas las raleas. Su razón para gastar su hacienda de esta manera no está directamente relacionada con el estatus social—como se verá más adelante—,²⁴⁹ sin embargo la relación sí aparece en voz de otros personajes. Es el caso, por ejemplo, de Ricardo, quien es llevado por Fulgencio a casa de Feliciano y ante su sorpresa al ver tanta riqueza, conversan:

FULGENCIO	¡Qué es ver aquestas salas ocupadas de músicos, de damas, de alcahuetes, de jugadores bravos y de ociosos, y aun de pobres que llaman vergonzosos!
RICARDO	Acuden al dinero.
FULGENCIO	¡Oh, gran dinero!
RICARDO	No dudes que el dinero es todo en todo; es príncipe, es hidalgo, es caballero, es alta sangre, es descendiente goda. (vv. 1135-1142)

Domínguez Ortiz [1963:189] utiliza este fragmento para ilustrar que la posición económica era un criterio determinante de la jerarquía social. Fíjese el matiz que aporta Ricardo: el estatus en sí lo tiene el dinero, y por ende quien lo posee puede gozar de

²⁴⁸ Cfr. Ziomek [1973:26] y Fernández [1986], que lo matiza.

²⁴⁹ Ver Nagy [1974:35], donde señala, con respecto a *La prueba*, que «Los que tienen son los ricos [...] y por eso son estimados; pero la verdadera estimación, acompañada de satisfacción personal, viene del gastar».

sus beneficios; pero también nos señala que estos beneficios son fugaces, sólo existen mientras se tengan riquezas, porque lo que los motiva es el interés de esos terceros.²⁵⁰

La relación entre el dinero y el amor es la segunda vertiente que compone la visión del dinero que tienen los personajes de estas comedias. Como hemos podido observar, en la primera hay un estrecho vínculo entre la riqueza y el estatus social; ahora bien, en la percepción de los personajes se relacionan también de manera muy cercana el dinero y el amor, o, por lo menos, las relaciones sentimentales y carnales.²⁵¹

Dentro del corpus que estamos trabajando encontramos los primeros ejemplos en *La ingratitud vengada*.²⁵² Guarino [2007:18] ya lo señaló: «En *La ingratitud vengada* amor y honor parecen todavía irreconciliables y la carrera militar aparece únicamente como medio para adquirir riquezas, al lado de la explotación del deseo sexual». No sólo es una relación amorosa la que se establece por el interés: Octavio, a pesar de que aborrece –según sus propias palabras– a la noble y rica Luciana, la corteja para obtener de ella ganancias económicas. Sin embargo, es importante resaltar que el fin último de Octavio es conseguir el amor de Lisarda, este sí puro. Aunque, claro, Lisarda parece sólo perseguir riquezas, se nos revela pues como un caso paradigmático de las relaciones interesadas. Esto lo podemos ver en las razones que le da a Octavio para rechazarlo y, posteriormente, para aceptarlo:

LISARDA Digo que tu hacienda es nada
 para que una vez me encierre.
 ¿Tendrás doscientos ducados?

²⁵⁰ Esta noción aparece también en boca Fabricio: «Vendrá del Cid / mientras gasta. / ... / Si los que tienen dineros / los dan en toda ocasión, ¿quién no jurará que son hidalgos y caballeros» (vv. 2123-2126); y don Tello: «sólo el tener / es la perfecta hidalguía» (vv. 2127-2128). Fernández [1986:113] explica así el pasaje aludido en esta nota: «Por todas estas palabras, sobre todo por las contenidas en los dos últimos juicios, queda subrayada suficientemente la omnipotencia del dinero y, en consecuencia, despreciada sin duda alguna la nobleza de sangre: «el dinero es hidalgo», «el dinero es alta sangre», «sólo el tener es la perfecta hidalguía». Desprecio absoluto, ya que tiene lugar una substitución por la que la riqueza anula incluso a la persona poseedora de dicha nobleza». Vega García-Luengos [2007:54] da más ejemplos del Cid como ejemplo de hidalguía y lo explica maravillosamente: «De nuevo la bipolaridad barroca explica que su condición de referente de linaje óptimo sea motivo de juegos chistosos, que, por otra parte, han llegado hasta nuestros días, en que «descender de la pata del caballo del Cid» es expresión común que se aplica a quien presume de alcurnia injustificadamente». Véase también Julio [2000:143] y, para los hidalgos en la España del XVI y XVII, Bennassar [2003].

²⁵¹ Cfr. Díez Borque [1976:72-74], aunque el autor señala que estas relaciones explícitas «son extraordinariamente escasas», quizá porque su trabajo aborda un amplio corpus de comedias. Por el contrario, Garrot Zambrana [2003:336] señala que «Caballeros y damas que anteponen dinero a amor son moneda tan corriente que ni merece la pena esbozar una lista».

²⁵² Ya hemos tratado en un capítulo anterior la relación dinero-amor-sexualidad en *Las ferias de Madrid*, concentrada en la expresión «dar ferias»; por esto y porque nos parecen más complejos y pertinentes los ejemplos que vamos a estudiar, apenas remitiremos al lector al apartado anterior.

OCTAVIO ¡Y trescientos te daré!
 Y esta noche los traeré
 en un pañizuelo atados,
 hasta que ella se contente
 por esa primera vez,
 que yo los traeré a las diez
 a que en su mesa los cuente.

LISARDA Octavio, si aqueso es
 que aqueso dinero tienes,
 haz cuenta que a casa vienes
 y echas de ella al Marqués.
 ¿Tiéneslos, por vida suya? (vv. 452-466)

La base sobre la que Lisarda sustenta sus relaciones es el interés, no está dispuesta a dejar al marqués porque esto supondría renunciar a sus riquezas y sólo acepta hacerlo cuando el protagonista ofrece mayores ganancias económicas.²⁵³ Así mismo como Lisarda demanda, Octavio acepta, lo que demuestra que los dos personajes entienden que el dinero es un medio para conseguir el amor.

Tanto es así, que una vez han llegado a este acuerdo, la posición displicente de Lisarda cambia radicalmente y el protagonista lo nota y lo señala en los apartes.²⁵⁴

OCTAVIO (¡Ah, lo que puede interés!
 Como se labra el diamante
 con la sangre del cordero,
 así deshace el dinero
 el corazón del amante.) /.../
 OCTAVIO ¿Darásme un abrazo?
 LISARDA ¡Y dos!
 ¡Ay, Dios, y cuánto te quiero!
 OCTAVIO (¡Ah, lo que puede el dinero!) (vv. 477-492)

El amor es para estos personajes casi un bien mercantil, con un valor monetario que se cifra dependiendo de los demandantes: Lisarda, en el papel de vendedora está dispuesta a entregarle su amor a aquel hombre que le garantice una estabilidad económica; del otro lado están los demandantes que puján por ese bien: el Marqués, que ha probado de sobra su caudal, y Octavio, que tiene que sustentarlo entregando el dinero que le piden.

²⁵³ Las mujeres interesadas son blanco de la sátira desde la antigüedad; en Quevedo, según Nolting-Hauff [1974:147], «la supuesta codicia de las mujeres provoca más empuje satírico que su ligereza», como en esta comedia de Lope. Véase además Sánchez Alonso [1924:114].

²⁵⁴ Véase, para el engaño y los apartes en las comedias de Lope, Roso Díaz [2001:90-95] y [2002].

En *La bella malmaridada* –un poco anterior a *La ingratitude*– también se hace presente esta relación casi mercantil entre el amor y el dinero, aunque de manera menos protagónica. El primer caso que se nos presenta es la negociación entre Teodoro y la cortesana Casandra que se da en escena (vv. 360 y ss.). Recordemos brevemente el pasaje: después de que Teodoro ofrece pagarle una cortesana para pasar una noche con él, amplía su oferta a una cantidad determinada para que se le «alquile» durante un mes. El trato se cierra en los mejores términos. Lo curioso es que es una de las pocas veces que no intercede la mentira y el engaño: los dos personajes exponen transparentemente sus intereses y llegan a un acuerdo.²⁵⁵

El segundo caso se da entre Casandra y Leonardo. El mal marido está en tratos con la susodicha cortesana y no se da cuenta que ésta se está aprovechando de él. Teodoro, su amigo, que ya había negociado anteriormente con ella, se lo advierte de la siguiente manera:

LEONARDO	¡Oh Teodoro, vives en todo con mucho engaño! ¿Qué me hace Casandra a mí?
TEODORO	Que olvides a tu mujer, y con fingido querer, traerte, Leonardo, así, y pescarte el buen dinero mientras duran los reales, porque así lo hacen las tales en cogiendo majadero. (vv. 1299-1308)

Las palabras de Teodoro describen a la perfección el actuar de este tipo de cortesanas: fingen amor para atraer a los hombres –«pescar» es el verbo que utiliza el personaje recurrentemente para nombrar esta actividad de las mujeres en estas comedias de Lope²⁵⁶ y quitarles el dinero. No hay más que interés en esta relación, por lo menos por parte de Casandra.²⁵⁷

La relación entre el amor y el dinero sí queda bien retratada en los dos casos que se presenta: Teodoro adquiere, por medio de una paga, los favores convenidos con Casandra, que ejerce abiertamente de prostituta; así mismo, Casandra logra obtener un beneficio económico utilizando el amor como anzuelo para sacarle dineros al

²⁵⁵ No entramos en detalles porque este pasaje ya lo expusimos en el capítulo anterior.

²⁵⁶ Recuérdese el caso paradigmático de *El anzuelo de Fenisa*.

²⁵⁷ Si bien en la comedia brilla por su ausencia, la figura del rufián como benefactor último se presiente, como señala Teodoro: «¡Por Dios, que hay algún rufián / que como lo que tu envías» (vv. 1319-1320). Personaje de mucha relevancia en otras comedias de nuestro corpus, como veremos.

protagonista, Leonardo, como bien lo señala Teodoro cuando le advierte de su equivocación en creer que hace bien teniendo tratos con la cortesana (v. 1305). Claro que esta situación tiene su revés desde el punto de vista de Leonardo: éste, si bien adquiere un beneficio sexual entregando su dinero, al final Casandra no le es leal, como ella misma le dice a Feliciano: «¡Mala hambre que me dé / si jamás le tuve amor! / Tú eres mi dueño y señor» (vv. 1978-1980). El dinero, pues, en este mundo, permite sólo aliviar necesidades más básicas, como las sexuales, pero no, en ningún caso, asegurarse el amor de una dama.

Escasos años más tarde, todavía en los comienzos de la última década del XVI, encontramos en *El caballero del milagro* el revés de la fórmula hasta aquí utilizada: si hay algunas mujeres que buscan dejar a los hombres sin nada de dinero, entonces esto condiciona de manera muy particular el actuar de los hombres que conocen este comportamiento y de los que lo desconocen. Estas dos actitudes las podemos ver en el siguiente pasaje:

LUZMÁN	Mujer tendrás, y mujeres. Así sobrarán dineros como deste menester hoy gozarás la mujer y mañana la harás fieros; que quiero que contribuya para tus galas y juego.
CAMILO	Pues vamos a verla luego.
LUZMÁN	Vamos, y dirá que es tuya, y aun cenaremos allá, pero fáltame dinero.
CAMILO	Darte dos escudos quiero.
LUZMÁN	No, no, que no faltará.
CAMILO	Yo gusto de que ella entienda que yo gasto.
LUZMÁN	Haces muy bien, que un hombre escaso también no hay cosa que más ofenda, y en viéndole liberal le adora toda mujer. Vamos, si la quieres ver. (vv. 2387-2406)

La cita nos deja ver dos formas de actuar muy diferentes frente a la mujer interesada: en primer lugar tenemos la perspectiva de Luzmán, que ve a las mujeres como un instrumento para beneficio propio. Le aconseja a Camilo que haga lo que él mismo hace:

aprovecharse de ellas, si pueden ser varias mejor, porque le darán más dinero. En segundo lugar tenemos la perspectiva de Camilo: él utiliza el dinero para conseguir la relación, es por esto que quiere darle a Luzmán dos escudos. Por supuesto el caballero del milagro no desaprovecha esta ocasión y los recibe, no sin antes argumentar que al hombre generoso «le adora toda mujer».

Luzmán utiliza a las mujeres de la misma manera que Fenisa utiliza a los hombres:²⁵⁸ las ve como una fuente de dinero que sacará aprovechándose de su excepcional belleza. Su manera de entender esta relación no sólo se hace evidente en su discurso, como se ve en la cita pasada, sino que todo en su manera de actuar se fundamenta en esta concepción. De ahí que el motivo para cortejar a Octavia, Beatriz, e Isabela sea el mismo: obtener de ellas un beneficio económico. El siguiente fragmento lo demuestra:

OTAVIA	¿Ansí te me vas? ¡Vuelve, ay de mi! ¿Qué llevas?
LUZMÁN	Esto no más.
OTAVIA	Pues sin dinero, ¿y huyendo?
LUZMÁN	La capa basta... y la espada.
OTAVIA	¡Aguarda!
	<i>Vase Otavia.</i>
LUZMÁN	¡Bien va guiada! La burla que hacerla entiendo, que lo que ésta me ha de dar vendrá como a maravilla para que a mi francesilla pueda mejor engañar; que con poco que la dé en parte tan necesaria la he de hacer mi tributaria y mandalla con el pie y serame de importancia para el intento que tengo. (vv. 846-862)

La cita nos muestra cómo Luzmán, fingiendo que no necesita nada más que «la capa y la espada» para huir de Roma a Nápoles, logra que Octavia le ofrezca algunos bienes, esto en primera instancia; posteriormente, el rufián cuenta cómo estos regalos le servirán para «mejor engañar» a la cortesana francesa y convertirla en su «tributaria»: la

²⁵⁸ Un paralelismo más entre los dos personajes, como ya habíamos señalado. Navarro Durán [2011:23] también analiza este aspecto del personaje.

búsqueda de un beneficio económico es evidente, de las dos cortesanas se está aprovechando para lograr el «intento que tiene» y que, como sabemos, es volver a España convertido en un caballero.

En *El galán Castrucho* también los personajes entienden la relación dinero-amor de una manera mercantil, que nos recuerda el episodio de *La bella malmaridada* donde Casandra y Teodoro negocian los servicios de la cortesana. Pero es que no estamos precisamente ante el mismo tópico: aquí lo que se presenta es una evidente actividad comercial, la prostitución. No se trata de quién conquiste a la cortesana, sino de quién la goza y quién da más, es pues evidente el carácter erótico y sexual de la misma comedia, como ya pusieron de relieve Oleza [1992:173], Doménech [2000:31-41] y Gavela [2005:311]

A lo largo de la comedia los personajes intentan acceder al cuerpo de Fortuna, la bella cortesana que tributa a Castrucho, a través de regalos y promesas de riqueza; así mismo Teodora, la vieja alcahueta que se dice su madre, ofrece los servicios de Fortuna, sin importar sus calidades. Los personajes, pues, plantean una visión de las relaciones carnales absolutamente mercantil, un bien que se puede comprar y vender a placer, como lo demuestran las palabras que Teodora le dice a Fortuna para que acepte el ofrecimiento de don Rodrigo, maese de campo:

TEODORA (El Maese de campo es caballero
 y me dijo que estabas como un oro;
 hija, sabe vivir; si algo te pide,
 en pagando la entrada corra el toro.) (vv. 2226-2229)

El dinero aparece pues como un elemento de transacción, de pago, en este caso de los servicios de Fortuna. Es un mundo donde los personajes creen que se pueden comprar los placeres del amor: gozan todos los que tienen el dinero suficiente, sin importar su categoría social: por ejemplo, Rodrigo, aspira a gozar la misma dama que su superior porque puede pagar por estos servicios (vv. 2212-2225).

La prueba de los amigos es otra de las comedias donde los personajes tienen una percepción muy clara de la relación entre dinero y amor. Tanto es así que en la comedia parece superar el ámbito exclusivamente amoroso y el dinero pasa a determinar, para los personajes, todas las relaciones sociales, en especial la de la amistad – de ahí el título de la obra–. Edward Nagy [1974:25] lo sintetiza de esta manera: «En el camino de la prosperidad, con altibajos de la fortuna (pícaro) o como un descenso

continuo (el pródigo), los protagonistas se relacionan con muchos tipos sociales, entre los que encarnan primordialmente dos temas: el amor y la amistad, y que se pueden reducir a un denominador común: malas compañías». Malas compañías, podríamos remarcar, que se mueven en torno al interés.

Empecemos por la relación entre dinero y amor y dejemos para más adelante el caso de la amistad. Un ejemplo muy claro lo encontramos en el discurso de Galindo: cuando se enteran que ha muerto el padre de Feliciano, el criado da muestras excesivas de felicidad y su amo lo reprime argumentando que no quiere que «la gente / murmure de mi persona» (vv. 83-84); Galindo, sin embargo, compara al fallecido con «un enemigo» muerto que provoca la felicidad y continúa —esto es lo que nos interesa— señalando el beneficio económico que obtendrá Feliciano de este suceso:

GALINDO /.../ Mira si truecas agora
 en tanto bien tanto mal.
 Treinta mil ducados deja,
 que si va a decir verdades,
 treinta mil necesidades
 te lastimaban la oreja,
 y éstas todas las remedia. /.../
 ¿Era mejor no tener
 qué gastar con Dorotea,
 para que quien la desea
 la pueda a tus ojos ver,
 y aun gozalla, como sabes? (vv. 107-122)

Galindo hace evidente que los amores con Dorotea, quizá, son uno de los mayores males que aquejan a Feliciano y que el dinero es el remedio ideal. Y las suposiciones del criado no resultan falsas: la actitud de la cortesana cambia radicalmente cuando se entera que el joven ha heredado, aunque finja no saberlo. El mismo Feliciano lo nota: «Cuando pobre, nunca vi / su rostro sereno y ledó, / y ahora que ve que heredo / toda se transforma en mí» (vv. 629-632). Lucidez fugaz de Feliciano que, aunque inmediatamente después justifica la actitud de la cortesana, nota su cambio de actitud como consecuencia de su herencia.

Pero Dorotea no es la única mujer que se interesa por la riqueza de Feliciano, un breve intercambio de palabras entre Ricardo y Fulgencio describe la situación:

RICARDO Aquí viene otra mujer.
FULGENCIO Tras Feliciano vendrá.
 Todas siguen su dinero.

RICARDO Son mosquitos de ese vino. (vv. 1561-1564)

La imagen de los moscos rondando el vino es perfecta. El concepto, sin embargo, lo lleva más lejos Dorotea, dándole un giro inesperado al verbo dar, después de que Feliciano ha abofeteado a Leonarda por sus celos:

DOROTEA ¡Ay, Clara! Nunca los hombres
la mano y la daga ofrecen
a las cosas que aborrecen,
ni les dicen tales nombres.
Sé yo toda la cartilla
desta escuela de querer:
siempre el raso y la mujer
o se aprensa o se acuchilla.
Ya estará el buen Feliciano
poniendo con ansia loca
siete mil veces la boca
donde una puso la mano.
¡Qué le dirá de regalos!
¡Qué pedirá de perdones!
Que hay hombres muy regalones
después de unos buenos palos.
¡Pues qué contenta estará
la buena de la mujer!
Echábasele de ver,
porque le abonaba ya.

CLARA No me puedo persuadir
que afrentada quiera bien.

DOROTEA Todas quieren que las den...

CLARA De comer y de vestir. (vv. 1887-1910)

Dar golpes y regalos queda aquí vinculado al inherente interés: los primeros parecen desencadenar, en última instancia, los segundos.

Dorotea, pues, tiene una visión totalmente utilitaria del amor: éste –o la promesa y su fingimiento– es un medio muy efectivo para alcanzar sus intereses, casi siempre monetarios o materiales. Lo deja muy claro cuando le explica a Galindo por qué no le dará nada de dinero para sacarlo de la cárcel:

DOROTEA Lo que se da a las mujeres,
nadie lo piense cobrar.
¡Basta!, ¡qué!, ¿queréis comprar
de balde nuestros placeres?
¡Basta!, ¡qué!, ¡os parece poco
lo que nos cuesta agradaros;

A lo largo de la comedia Feliciano está siempre rodeado de gente de todas las clases sociales, varios personajes aseguran ser sus amigos y quedar en deuda con él por los favores recibidos. En una primera instancia, el consejo de Galindo surte el efecto deseado; sin embargo es el mismo criado, cuando está poniendo a Fabricio al tanto de la desgracia de su amo, el que señala lo que antes no había visto:

Prendieron a mi señor,
y apretáronle de suerte
que el escapar de la muerte
fue del dinero el favor;
del cual tanto se ha gastado,
que estamos los dos en cueros,
porque, en faltando dineros,
los amigos han faltado. (vv. 2175-2183)

Desgraciadamente para Feliciano y para Galindo se mueven en un mundo donde el interés es el motor de las acciones de la mayoría de los personajes:²⁶⁰ la amistad se ofrece sólo cuando se busca beneficio. Una vez se acaba lo que les interesa, lo abandonan sin ningún remordimiento, apenas se manifiestan a través de cartas a la cárcel llenas de cinismo.

A pesar de esto, el final de la comedia nos muestra una paradoja: si bien el dinero sí puede comprar amistades y amores –siempre interesados–, su ausencia revela la realidad. Esto se hace evidente cuando el personaje va a la cárcel y pierde toda su hacienda: ninguno de sus antiguos amigos de juerga lo ayuda; mucho menos Dorotea, quien ya está en otros asuntos. Por el contrario, Leonarda y Galindo, su criado, permanecen fieles a Feliciano durante toda la comedia y reciben un premio: Leonarda, en primer lugar, se casa con el galán con una dote de siete mil ducados, restableciendo así su honor; y a Galindo le promete toda su hacienda. Se premia pues la lealtad y la fidelidad desinteresada, se termina por desvirtuar, por lo menos moralmente, la capacidad del dinero para comprar esto.

Fenisa, para concluir con la más tardía de nuestro corpus, es otro de los personajes –quizá con Luzmán de *El caballero del Milagro*– que utiliza con más contundencia el fingido amor para enriquecerse. El mismo título de la obra lo anticipa de cierta manera: como hemos podido ver, el verbo «pescar» se utiliza para describir la actividad de ciertas mujeres que conquistan hombres para quitarles el dinero y aquí la

²⁶⁰ Cfr. Maravall [1986:120].

figura del anzuelo se utiliza en este mismo sentido.²⁶¹ El anzuelo, pues, es el amor, que se utiliza para *pescar* a los hombres. Se lo explica la misma Fenisa a Albano en el primer acto de la comedia:

FENISA /.../ Pues eso mismo hay en mí,
 pero aplíqueme a pescar;
 y a eso vengo por aquí:
 tiendo la red en el mar,
 que es la estrella en que nací.
 Ojos y lengua son cebo
 del anzuelo deste amor;
 si pica y es bobo y nuevo,
 doile cuerda, y del favor
 asido un año le llevo.
 Si es inútil y está diestro,
 aunque caiga, vuelva al mar,
 porque ofendida me nuestro
 que, si no ha de aprovechar,
 ocupe el anzuelo nuestro. (vv. 197-211)

La cortesana, no contenta con esta explicación, desprecia en los versos siguientes cualquier muestra de amor que no le reporte ningún beneficio —«todo era cosa de risa» (v. 226)—. Además, por si Albano no hubiera entendido lo que le ha dicho, le aconseja de una manera muy directa lo que tendría que hacer para estar con ella: «El dar, / porque es, no habiendo dativo, / cantar mal y porfiar» (vv. 309-311). La relación entre dinero y amor que entiende y utiliza Fenisa no puede ser más clara y directa: el amor no se puede conseguir y mucho menos sostener si no se cultiva con regalos.

Su método no sólo queda claro porque Fenisa lo utiliza a lo largo de toda la obra, sino porque ella misma lo explica en varias ocasiones. Ya vimos la explicación que le da a Albano, pero también le dice en un aparte a Celia, su criada, cómo ha actuado para cautivar al recién llegado, cuáles son sus intenciones y su objetivo último:

FENISA Cayó como mosca en miel;
 díjele cuatro dulzuras,
 encarecile su talle
 y está mortal.
 ¿Qué procuras?
 El cuerpo en cueros dejalle

²⁶¹ Recordemos el caso de *La bella malmaridada* cuando Teodoro le dice a Leonardo que Casandra lo que quiere es «pescarte el buen dinero» (v.1305). En la misma comedia Teodoro le dice a Casandra que su amigo tiene dinero, y después le sugiere lo siguiente: «álzate y péscalos luego» (v.1420).

y el alma con mataduras.
Tápate y vamos de aquí,
porque nos venga siguiendo.) (vv. 441-448)

La venganza –recuérdese que odia a los hombres (vv. 125-126), como Luzmán a las mujeres, y esto la lleva a actuar– parece superar el mero expolio económico: pretende también dejarle el «alma con mataduras», como a ella misma la dejó aquel galán del que sólo tenemos noticia a través de sus palabras. Navarro Durán [2011:32] señala una característica de esta comedia que la aleja del resto de las del corpus aquí trabajado: «hay buenos y malos; y eso [...] implica mucho más: que el dramaturgo está buscando una nueva fórmula, una organización “moral” dentro del caos [...]. Si todo es posible porque no hay normas, si todos son sinvergüenzas, ni hay modelo ni hay personaje hacia el que pueda sentirse inclinado el espectador».²⁶² El carácter, pues, moralizante, en esta comedia, es ya total.

Ahora bien, Lucindo, y su criado Tristán comparten la misma visión de la mujer, que parece confirmada por el modo de actuar de Fenisa. Apenas llegan al puerto el criado se apresura a advertir a su amo sobre los peligros que conlleva establecer tratos con las mujeres, a lo que éste responde:

LUCINDO Si mi padre aquí me envía
 desde Valencia, Tristán,
 con esta mercadería,
 y mis deudos, que allá están,
 con hacienda suya o mía;
 si de lo que he de vender
 tengo de cargar de trigo,
 ¿por qué me nombras mujer,
 que es el mayor enemigo
 del trato del mercader?
 Ni el fiar ni el porfiar,
 ni el alzarse, ni el quebrar,
 ni el no pagar los señores,
 ni el morirse los deudores,
 ni la inclemencia del mar,
 igualan a que se arroje
 un mercader a querer,
 ni hay pirata que despoje

²⁶² Es curiosa la reflexión de Oliva [1995:72-73] sobre el personaje de Fenisa, pues reúne todas las características negativas en su descripción, pero matiza –justificando su puesta en escena–: «Pero es la protagonista, y ello le lleva a ofrecer determinados rasgos heroicos que despertarán claramente la simpatía del espectador». A pesar de que es evidente que el público pueda simpatizar con un personaje despreciable, no encontramos aquellos «rasgos heroicos» en Fenisa.

TRISTÁN como una hermosa mujer
 que entre los brazos le coge.
 ¡Plega a Dios que te dure
 tan alto conocimiento! (vv. 282-303)

Pero es que, en el ámbito del comercio, como señala Campbell [1995:157], la honra está ligada con el dinero, en oposición a lo que sucede con la nobleza. Está implícita la noción de la mujer como una aprovechada que utiliza sus encantos para saquear las arcas de sus víctimas. Esta conciencia va desapareciendo poco a poco a lo largo del primer acto, hasta que Fenisa logra convencer a Lucindo de que sólo está interesada en su amor y así obtener el dinero que anhela.

Así pues, como hemos podido ver, la relación entre el dinero y el amor funciona en diferentes niveles y se expresa de muy diversas maneras, sin embargo el estrecho vínculo es uno: el interés. Funciona en estas obras en un doble sentido: el dinero sirve para conseguir el amor, así sea interesado y fingido, o simplemente el placer sexual con una cortesana; pero también el fingimiento de amor sirve para conseguir riquezas y beneficios económicos.

Podemos concluir, pues, que los personajes de estas comedias tienen una concepción del dinero como un medio eficaz –quizá el único– que les permite saciar sus deseos: desde los más inmediatos, como gozar una cortesana o conquistar a una dama en la feria, hasta los más profundos y trascendentales, por ejemplo para darse una vida más cómoda y llena de los lujos que por su condición social y estatus económico les son en principio inaccesibles, o, como en el caso de Octavio en *La ingratitude vengada*, conquistar a la mujer que ama.

Una visión que le asigna al dinero un poder gigantesco, casi absoluto: permite subvertir el orden social, comprar el mismo amor. Y en esa misma línea, una visión que no se preocupa demasiado porque las maneras de conseguirlo sean ilícitas o, en algunos casos, incluso ilegal. Todo vale con tal de conseguir al omnipotente dinero. Un monólogo de Luzmán en *El caballero de Milagro*, cuando está a punto de huir de Roma, nos permite ver un ejemplo muy claro y que sirve como conclusión de la visión que se plantea. Al comienzo del monólogo el rufián señala el poder del dinero para transformar a los hombres:

LUZMÁN Ya las postas tengo habladas,
 todo se va haciendo bien,
 pero impórtame también

huir de aquestas posadas,
que es en el hombre el dinero
veneno que trae consigo
y del más perfeto amigo
hace enemigo más fiero.
Pero yo, por qué ocasión
quiero llevarlo en mi seno
si es enemigo y veneno
y no es seguro el jubón,
Porque si los coso en él
de este veneno el rigor
pasará al pecho mejor,
que estando más lejos dél. (vv. 2800-2815)

El dinero tiene esta ambivalencia: es tan deseado que el poseerlo puede convertir en el peor enemigo hasta al «más perfeto amigo». Por eso lo califica incluso de veneno y previene, al mismo tiempo, el peligro que significa tenerlo tan cerca de él, más cerca del pecho. Sin embargo esta faceta sólo puede entenderse si se acepta todo el beneficio y el poder positivo que tiene este dinero, como lo señala el mismo Luzmán:

Mas, ¿cómo me he de ausentar
de este divino calor
que es para el vital humor
epítima singular?
¡Oh, dinero! ¡Qué bien dijo
aquel que os llamo cuidado!
Vaya conmigo a mi lado,
¿de qué me temo ni aflijo?
¿Qué haré yo en llegando a España?
Triunfar, gastar, damas, juego,
tendré mil amigos luego,
y el mayor que me acompaña (vv. 2820-2831)

Nótese que utiliza el adjetivo «divino» para calificarlo, es decir que le da una categoría celestial; además lo llama cuidado y epítima, porque con él no sólo se puede cuidar de la mejor manera sino que también sirve para remediar las aflicciones. Culmina Luzmán enumerando lo que conseguirá con éste cuando llegue a España y que, en general, coincide con los deseos que los personajes analizados buscan satisfacer por medio de las riquezas.

En la picaresca del XVII, como en las comedias lopescas, se refleja una valoración del dinero muy positiva –por lo menos por parte de los personajes–. Este elemento invade

todos los aspectos de la vida de los pícaros y de la sociedad en general, como señaló Maravall [1986:122]: «El mundo responde positivamente a su presencia y de él depende nada menos que el tema central de la existencia del pícaro, y no menos también, aunque se pueda disimular, para cualquier otro».²⁶³ Las alusiones hiperbólicas a su poder y a la capacidad del dinero para transformar la sociedad y al individuo son legión en el corpus picaresco, por lo cual haremos una breve selección que nos permita ver cómo atraviesa la narrativa picaresca del XVII.

El primer ejemplo lo tenemos en el *Guzmán de Alfarache*, en un pasaje con ciertos paralelismos a la acción de *La prueba de los amigos* de Lope, como veremos. Guzmán, todavía en Madrid, planea el robo de la capacha al especiero (I, II, 7, p. 220) y dice que el botín «había de ser mi remedio», tal como también concibe Luzmán el dinero como «epítima suave». El pícaro gasta una parte en comprarle a otro picarillo sus vestidos y luego llega a Toledo, donde galantea a unas damas que lo burlan, haciendo su primera incursión en la usurpación social.²⁶⁴ Sin embargo, no logran las usureras despojarlo de sus dineros, y el pícaro, agraviado, sale de Toledo y se une a una compañía de soldados en Almagro; se vuelve muy cercano al capitán y, ya en la costa, esperando las galeras para viajar a Italia, dilapida toda su hacienda:

Tardaron casi tres meses, en los cuales y en lo pasado la bolsa rendía y la renta faltaba. La continuación del juego también me dio prisa y así me descompuse, no todo en un día, sino de todo en los pasados. Yo quedé cual digan las dueñas, pues vine a volverme al puesto con la caña. ¡Cuánto sentí entonces mis locuras! ¡Cuánto reñí a mí mismo! [...] ¿Quién me enamoró sin discreción? ¿Quién me puso galán sin moderación? ¿Quién me enseñó a gastar sin prudencia? ¿De qué sirvió ser largo en el juego, franco en el alojamiento, pródigo con mi capitán? ¡Cuánto se halla trasero quien ensilla muy delantero! ¡Cuánta torpeza es seguir los deleites! (I, II, 9, p. 242)

Los gastos desmesurados del pícaro lo llevan a la quiebra, se impone el vicio a la prudencia y Guzmán, después de gozar brevemente la buena fortuna, cae nuevamente: «¡Qué agro se me hizo de comenzar, qué pesado de pasar, qué triste de padecer nueva desventura» (I, II, 10, p. 243). Así como el dinero le permite ciertas comodidades, conservar ciertas relaciones —en este caso de supuesta amistad—, su ausencia lo sume

²⁶³ Llama la atención Rey Hazas [1996] sobre la importancia del dinero, incluso, para mantener una posición social destacada: «para ser caballero no era suficiente poseer sólo el estatuto jurídico [...] sino también los medios económicos suficientes para desempeñar el papel que la sociedad le asignaba a los nobles».

²⁶⁴ Esto lo estudiaremos con más detalle en el capítulo dedicado a las prendas.

en lo más bajo de la escala social y lo despoja de todo lo ganado. Es la caída en desgracia, abandono y soledad del pícaro:

Los que conmigo se honraban, los que me visitaban, los que acudían a mis fiestas y banquetes, apurada la bolsa, me dieron de mano; ninguno me trataba, nadie me conversaba. Y no solo esto, mas ni me permitía los acompañase. Hedió el oloroso, fue mohíno el alegre, deshonoró el honrador, solo por quedar pobre. Y como si fuera delito, me entregaron al brazo seglar: mi trato, mi conversación era ya con mochileros. Y en eso vine a parar; y es justa justicia que quien tal hace, que así lo pague. (I, II, 9, p. 242)

Aquí despunta definitivamente el paralelo con *La prueba de los amigos* de Lope:²⁶⁵ si bien Guzmán no ingresa en la cárcel, sí pierde toda su riqueza y esto es castigado socialmente por los que lo rodean y afecta incluso su estado.²⁶⁶ Páez Martín [1994:367] lo explica: el dinero sirve, entre otras cosas, para «ganar amigos, que se van a medida que la bolsa mengua. Prueba de eso es que el mismo Guzmán desciende de la camaradería a la servidumbre, en sus relaciones con el capitán, por el hecho de que se agotó su dinero».

Guzmán, además, no sólo vive en carne propia los efectos de tener o no tener, sino que también lo vuelve material de reflexión y contrapone dos estados sociales definidos por el dinero: los pobres y los ricos en una descripción magnífica e ilustradora,²⁶⁷ por tal motivo nos permitimos esta extensa cita:

Es el pobre moneda que no corre, conseja de horno, escoria del pueblo, barreduras de la plaza y asno del rico. Come más tarde, lo peor y más caro. Su real no vale medio, su sentencia es necesidad; su discreción, locura; su voto, escarnio; su hacienda, del común; ultrajado de muchos y aborrecido de todos. Si en conversación se halla, no es oído; si lo encuentran, huyen de él; si aconseja, lo murmuran; si hace milagros, que es hechicero, si virtuoso, que engaña; su pecado venial es blasfemia, su pensamiento castigan por delito, su justicia no se guarda, de su agravios apelan para la otra vida. Todos lo atropellan y ninguno lo favorece. Sus necesidades no hay quien las remedie, sus trabajos quien los consuele, ni su soledad quien la acompañe. [...]

²⁶⁵ Hay otro paralelo en un pasaje anterior del *Guzmán* (I, II, 8, p. 227): el triángulo dama/burladora-amante/cómplice (que se finge hermano de la dama) y burlado con dinero (en este caso Guzmán) es el mismo que alimenta la acción de la comedia lopesca: Dorotea ejerce el primer papel; soldado es cómplice y Feliciano el de burlado. Recordemos que las fechas de publicación de la novela de Alemán (1599) y de redacción de *La prueba* (h.1604) dista casi cinco años y, ya para este momento, los dos escritores se conocían y tenían una relación cercana.

²⁶⁶ Vuelve Guzmán sobre esto en la segunda parte y, después de una reflexión sobre la riqueza y la amistad concluye: «Muchos amigos tuve cuando próspero; todos me deseaban, me regalaban y con sumisión se me ofrecían. Cuando faltaron dineros, faltaron ellos, fallecieron en un día su amistad y mi dinero» (II, ii, 1, p. 464). Cfr Cavillac [2007:190].

²⁶⁷ Véase Páez Martín [1994], Sánchez [1997].

¡Cuán al revés corre el rico! ¡Qué viento en popa! ¡Con qué tranquilo mar navega! [...] Si es malicioso, lo llaman astuto; si pródigo, liberal; si avariento, regalado y sabio; si murmurador, gracioso; si atrevido, desenvuelto; si desvergonzado, alegre; si mordaz, cortesano; si incorregible, burlón; si hablador, conversable; si vicioso, afaible; si tirano, poderoso; si porfiado, constante; si blasfemo, valiente; y si perezoso, maduro. Sus yerros cubre la tierra. Todos le tiemblan, que ninguno se le atreve. (I, III, 1, pp. 251-252)

Los editores de la novela ya han señalado el origen bíblico del pasaje,²⁶⁸ pero vale aquí la pena resaltar cómo la valoración social fluctúa en función de la riqueza; ésta transforma el mundo y se convierte en el filtro que define las acciones: la virtud del pobre, es vicio; el vicio del rico, en cambio, es virtud, o por lo menos así se le valora. Concluye Guzmán, no sin amargura, que «Últimamente, pobreza es la del pobre y riqueza la del rico. Y así, donde bulle buena sangre se siente de la honra, por mayor daño estiman la necesidad de la muerte. Porque el dinero calienta la sangre y la vivifica; y así, el que no lo tiene es un cuerpo muerto que camina entre los vivos. No se puede hacer sin él alguna cosa en oportuno tiempo, ejecutar gusto ni tener cumplido deseo» (I, III, 1, p. 252). Llega a tal punto el poder del dinero que, para Guzmán, da vida o muerte. Ya Bataillon [1969:207] había señalado que no se podía entender la novela de Alemán si no se atendía a la «denuncia del poder del dinero».

Y oportunidad tiene el pícaro de probarlo con sus familiares en Génova: la primera vez que llega a la ciudad, desde Barcelona, «con todos mis harapos, hecho un remiendo de higuera», sus parientes lo rechazan y maltratan por su desaliño (I, III, 1, p. 253)²⁶⁹; sin embargo, en la *Segunda parte* la situación es diametralmente opuesta: todos se interesan por su fortuna y bienestar, de hecho demuestran cierto cariño.²⁷⁰ El pícaro lo explica:

En solo el día primero que hice diligencia, me vine a hallar con más deudos que deudas, y no lo encarezco poco; que ninguno se afrenta de tener por pariente a un rico, aunque sea vicioso, y todos huyen del virtuoso, si hiede a pobre. La riqueza es como el fuego, que, aunque asiste en lugar diferente, cuantos a él se acercan se calientan, aunque no saquen brasa, y a más fuego, más caño. (II, II, 7, p. 557)

²⁶⁸ Eclesiástico 13, 25-29; cfr. Rico [1983], Micó [1987], Gómez Canseco [2012:251 n] y también Pedrosa [2008].

²⁶⁹ Recuérdese el famoso episodio en que mantean al pícaro y que provoca su huida de la ciudad (I, III, 1, p. 254).

²⁷⁰ Cañedo [2007:358] resume el pasaje en el *curriculum vitae* de Guzmán.

Aquel gusto por el dinero y la riqueza de la gente en general y de su familia en particular, es precisamente la llave que permite a Guzmán abrir la puerta de su anhelada venganza:

Si bien conociesen al que aquí está con piel de oveja, se les haría león desatado. Bien está, pues pagarme tienen lo poco en que me tuvieron y lo que despreciaron su misma sangre. Gran añagaza es un buen *coram vobis*, gallardo gastador, galán vestido, y don Juan de Guzmán. Pues a fe que les hubiera sido de menos daño Guzmán de Alfarache con sus harrapiezos que don Juan de Guzmán con sus gayaduras (II, II, 7, p. 561).

El dinero, pues, le da poder: le permite ubicarse en una posición desde la que su venganza no sólo es posible, sino fácilmente ejecutable. El pícaro los manipula haciendo demostraciones de generosidad –los invita a una comida (II, II, 7), por ejemplo– y compra, en sentido figurado y literal, su confianza y su amor para después devolverles la ofensa ferozmente y llevar a cabo su gran estafa.

Además de la consideración social que se tiene del dinero y de quien lo posee (o no), Guzmán también refleja en la novela cómo cambia la percepción del mundo dependiendo de las riquezas. Es otra vuelta de tuerca:

¿Queréis oír una extrañeza? ¿Veis cuán bella, cuán afable y de mi deseo era Florencia? En este punto arqueaba ya en oyéndola mentar. Hediome; no la podía ver, todo me pareció mal, hasta verme fuera de ella. Ver qué hace la falta de dinero, que aborreceréis en un punto las cosas que más amáis, cuando no tenéis con qué valeros a vos ni a ellas. Ya me parecía que no tenía el mundo ciudad como Bolonia, donde apenas habría metido los pies cuando me dieran mi hacienda, tuviera qué gastar y mocitos estudiantes, gente del hampa, de mi talle y marca, con quien pudiera darme tres o cuatro filos cuando quisiera. (II, II, 2, pág. 481)

Las reflexiones en torno al tema atraviesan las dos partes del *Guzmán*, es un tema central. Recogidos aquí ya algunos de sus aspectos más significativos, baste un último que revela una noción del dinero con ciertos ecos de *El caballero del milagro*. Una vez desembarca en Barcelona, Guzmán vuelve sobre el tema y compara la riqueza con la piedra *pantaura*:²⁷¹

Con esta piedra se pudiera bien comparar la riqueza, pues hallarán en ella cuantas virtudes tienen las cosas todas. Ella las trae a sí, preservando de todo veneno a quien la poseyere. Todo lo hace y obra. Es ferocísima bestia; todo lo vence, tropella y manda.

²⁷¹ Explica Pedro Mexía (*Lugares comunes*, f. 196r *apud* Gómez Canseco 2012:601 n.2): «Entre las piedras del sol, la de mayor fuerza y más afamada es la piedra llamada *pantaura* o *pantarba* [...] a la cual el sol da tanta fuerza que trae a sí todas las piedras, como la piedra imán al acero; y al que la trae ninguna ponzoña le puede empecer, y tiene la virtud de todas las piedras».

Todo lo trae sujeto a su poder: la tierra y lo contenido en ella. Con la riqueza se doman los ferocísimos animales. [...] Desentraña lo más profundo, sobre que hacen estribo los montes altísimos, y saca secas las imperceptibles arenas que cubre la mar en su más profundo piélago. ¿Qué alturas no allanó? ¿Cuáles dificultades no venció? ¿Qué imposibles no facilitó? ¿En qué peligros faltó seguridad? ¿A cuales adversidades no halló remedio? ¿Qué deseo que no alcanzase o qué hizo que no se obedeciese? Y siendo, como es, tan ponzoñoso veneno –que no solo, como el basilisco, siendo mirado, mata los cuerpos, empero con solo el deseo, siendo cudiciada, infierna las almas–, es juntamente con esto atriaca de sus mismos daños: en ella está su contraveneno, si como de condito eficaz quisieran aprovecharse de ella. (II, III, 1, p. 602)

¡Poder supremo el del dinero! Sin embargo, anota Guzmán, se presenta con la dualidad de ser también veneno ponzoñoso. La imagen es idéntica a la que utiliza Luzmán en *El caballero del milagro* cuando está a punto de volver a España con el botín robado: «que es en el hombre el dinero / veneno que trae consigo» (vv. 2804-2805). Guzmán abunda en los peligros del dinero, aunque este sea «contraveneno»: «Vesme aquí ya rico, muy rico y en España, pero peor que primero; que, si la pobreza me hizo atrevido, la riqueza me puso confiado» (II, III, 1, p. 603). Y esta advertencia la hace el pícaro desencantado que escribe, no el que vive en ese momento.

En el *Guzmán* firmado por Mateo Luján, el dinero también tiene una función trascendental. La concepción que de éste se tiene es muy similar a la que presenta la obra de Alemán, aspecto que queda expuesto en la valoración social que se tiene de éste:

Al fin, tanto es estimado el dinero que llegan muchos ignorantes avaros a hacelle su dios, y piensan que lo es, porque todo le obedece y en él se encierran todas las cosas, porque el que tiene lo tiene todo, pues todo recibe función y se estima por el dinero. Él hace nobles, ilustres y estimados; él conserva linajes y familias; quita las manchas de padres y abuelos, y es el fundamento para que los hombres sean ensalzados; hace elocuentes, hermosos y discretos, por maravilla veréis rico necio y pobre agudo (V, p. 191)²⁷²

O la misma dualidad, aunque más matizada, de bien supremo pero también de peligro inminente. El Guzmán de Luján cambia de términos y apunta con más certeza hacia el uso que se hace de la riqueza: «Quiso Dios Nuestro Señor que llegamos a la ciudad de Nápoles, lo que yo mucho deseaba por mudar el pelo viejo, que ya tenía orden de mi amo para que me viniese a mi gusto, y dinero todo lo que había menester, lo que fue causa de toda mi perdición, que el dinero en mi poder antes me hacía daño

²⁷² Véase también *La pícara Justina*, IV, 3, p. 841.

que provecho, por lo mal que supe usar dél, que fue como arma en mano de loco» (V, p. 189).

El mismo año de la publicación de la *Segunda parte* de Alemán, Gregorio González también le da un gran protagonismo a la riqueza en su *Guitón*. Empezando por la apetencia de éstas que muestra el pícaro y el desprecio que siente hacia la pobreza: «Buena es la pobreza, pues la amó Dios, más ténganla los que la piden; que yo ni la quiero ni me venga. La abundancia apetezco: Dios me la dé, que hasta agora no la conozco. Y no por no merecerla; que bien satisfechos están los circunvecinos que Onofre merece mucho» (I, IX, p.157).

Y, además, hay una visión del mundo donde el tener o no tener es fundamental en la valoración social:

Al bueno porque te honre y al ruin porque no te deshonre. Bien sabe el que de lo alto con el pecho que hablé, mas el interés corrompe las razones, porque, donde él interviene, siempre vienen tocadas de peste; y ansí, aunque contengan misterios, puede más un real que una caga de ellas. Poco valía para estos tiempos Cicerón, porque no se gasta prosa: todo es verso escrito con letras de oro. Muy bien hizo en vivir en tiempos pasados. Las arengas no son moneda que corre; pasó solía.²⁷³ vino mal pecado. (XII, p. 190)

Comenta Cabo Aseguinolaza [1995:265] el pasaje: «Crítica y denuncia del poder del dinero, que, como otras veces, resulta absolutamente desproporcionada respecto al caso al que se aplica». Todo se ha reducido ahora al «verso escrito con letras de oro [...] vino mal pecado». Acorde con esta visión del mundo actúa el mismo pícaro, que se dedica a estafar mercaderes con cartas falsas:

Con este ardid, fui mudando pelo; que lo había bien menester. Cada día escribía tantas cartas, que no ganaba más el correo mayor, porque fui dividiendo la villa por oficios, escribiéndoles siempre cosas en que sintiesen interés, que es el que ciega los entendimientos. No me daba vado. Víneme a hacer rico en menos de un mes, porque tuve para alquilar aposento, comprar vestidos y recibir escribientes; que no tenía tantos despachos que yo me molía los hígados. El ganar dineros es golosina: cébase la persona y no siente el trabajo. (XIV, p. 198)

Imposible pasar por alto la última oración del pasaje que compara el dinero con las golosinas.

²⁷³ Cita Cabo [apud 1995:261 n.] a Correas para explicar la expresión: «Pasó 'solía'. Da a entender que ya no es el tiempo que solía ser»

Vuelve a aparecer en el *Onofre*, como tantas obras picarescas, incluyendo *El caballero del milagro*, una visión del dinero ambivalente: éste sirve de remedio, építima, alivio para casi cualquier mal; pero al mismo tiempo esconde un peligro terrible, es un veneno ponzoñoso, casi mortal:

En mi vida me vi harto de dineros, sino es entonces; y sin duda es una de las siete maravillas del mundo haber hallado hombre de tan buena condición que haya saciado su apetito con oro. Yo sospecho que este metal engendra, en los que le tienen, hidropesía; que, aunque el dinero es castigo del avariento, nunca cesa la sed de su deseo. Antes siempre tiene necesidad, porque cuanto más él crece, tanto más crece su amor; y así menos le desea quien no le tiene.

No sé yo para qué se desean las riquezas, pues vemos que son manifiesto peligro de la vida. La avaricia, con la abundancia, crece, porque, aunque las junten todas, siempre el avariento le faltan riquezas. La codicia rompe el saco. (XIV, pp. 199)²⁷⁴

Y es también peligroso el dinero en la medida en que tiene la capacidad de corromper todo a su alrededor:

En la dádiva está encubierto el anzuelo, porque no hay ninguna que no tenga ponzoña. La lengua materna es hablar con el dinero al ojo, porque la otra no se entiende. Encomendéle el secreto y mostró muy buena cara. Mas, ¿qué no corromperá el oro? No hay roca tan fuerte que sus vaivenes no la derriben; al fin todo se acaba con el dinero. (XIV, p. 205)

En *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda, el dinero cumple una función determinante en las relaciones amorosas, por lo menos en la manera en que la pícaro las entiende.²⁷⁵ El capítulo cuarto del libro IV está enteramente dedicado a este asunto, como adelantan los hexámetros españoles que lo encabezan: «Tanto crece el amor cuanto la pecunia crece, / que hoy día todo a él se rinde y todo le obedece» (IV, 4 p. 843).²⁷⁶ Siguiendo esta advertencia, Justina aconseja, partiendo de la premisa misógina de que la mujer sólo actúa por interés, como ella misma:²⁷⁷ «Sepan todos cuantos quieren conquistar corazón de hembra que las menos se rinden a poder de pasión de amor o afición [...] Es su amor fruta que no nace en ellas, y si nace, no madura, si

²⁷⁴ Para Oltra [1984:67] estas digresiones «son postizos que perjudican el hilo conductor de la novela»; opinión que comparte Vázquez León [1999:524], partiendo del estudio de los refranes en la obra de González.

²⁷⁵ Damiani [1981:45] señala que la relación dinero-amor en *La pícaro Justina* se puede rastrear hasta la antigüedad, sobre todo en los *Amores* (3, 8) y *Ars amatoris*, de Ovidio. Véase también Soguero [1997:290], que señala como elemento caracterizador de las pícaras «el amor como centro de sus peripecias y saben incitar los deseos sexuales de los hombres».

²⁷⁶ Cfr. Restrepo-Gautier [2003]; también Bermúdez [2001:127] señala la relación boda-dinero en este pasaje.

²⁷⁷ Para la misoginia en *La pícaro Justina*, véase Soguero [1997].

no es con humanas diligencias de regalos, importunidades y servicios» (IV, 4, p. 850). Y va todavía más lejos Justina cuando explica el principal motivo por el que una mujer se puede enamorar:

Por una de tres razones ama una mujer. La primera y más principal es por dádivas e interés, por manera que, si estimamos calidades, partes, prendas y grandeza, es por pensar que es plata quebrada, por la cual hallaremos moneda e interés; en fin, que trocamos la estima del honor por el valor útil que deseamos. Nadie se espante de que yo diga lo mucho que puede con las mujeres el interés, pues natural razón lo persuade y patentes ejemplos lo declaran. (IV, 4, p. 851)

Ya antes la misma Justina había reducido el amor a cuestiones puramente monetarias: «Es el dinero el *plus ultra* con quien todo crece y pasa adelante. Gustamos las damas que haya pasajeros por nuestra puerta, que no es buen bodegón donde no cursan muchos. Pero no es ese el *finis terrae*, que ya la gallardía, gravedad, señorío –y aun el gusto y el amor–, por pragmática usual se ha reducido al sólo el dar» (IV, 3, p. 840). La correspondencia amor-dinero, pues, en esta novela se revela fundamental para entender las relaciones de los personajes y la peculiar manera de actuar de la protagonista.

En *El Buscón*, por otra parte, el dinero cumple un papel fundamental.²⁷⁸ Ya lo había señalado Maravall [1986:125], que lo resume implacablemente: «En el texto de la obra vemos al licenciado Cabra aguardando su tesoro amonedado avaramente; tropezamos alguaciles, escribanos, jueces, faltando a su deber con la justicia, vendiéndose por dinero; con falsos pordioseros disfrazados [...] entregados al fraude [...] con tal de obtenerlo». Es decir, todos los miembros de la sociedad –o por lo menos una gran parte–, de la que, por supuesto, Pablos forma parte, actúan para saciar su apetencia de riquezas monetarias. El protagonista lo condensa en una oración: «como el dinero ha dado en mandarlo todo y no hay quien le pierda el respeto» (III, VII, p. 143).

Dentro de esta dinámica que se plantea en la novela quevediana, es apenas presumible la manera en que se desarrollan las relaciones personales, sobre todo las amorosas. La expresa el caballero pobretón, don Toribio, que hace de maestro de Pablos y que lo introduce en los métodos de usurpación social:

Y lo que más es de notar es que nunca nos enamoramos sino de *pane lucrando*; que veda la orden damas melindrosas, por lindas que sean. Y así, siempre andamos en recuesta: con una bodegonera, por la comida; con la güéspedes, por la posada; con la que

²⁷⁸ El dinero en la obra de Quevedo lo ha estudiado Alarcos García [1942] y Geisler [2013].

abre cuellos, por los que trai el hombre. Y aunque, comiendo tan poco y bebiendo tan mal, no se puede cumplir con tantas, por su tanda todas están contentas (II, VI, p. 99).

El pasaje podría ser perfectamente de Luzmán o Fenisa, que siguen exactamente la misma lógica. Una relación amor-dinero que no sólo se expresa de manera teórica, sino también se hace práctica: después de salir de la cárcel, Pablos se finge caballero disimulado, pero rico, poseedor de una hacienda de más de dos mil ducados; la moza y su madre creen el embuste y «acotáronme luego para marido» (III, v, p. 133). Pero el pícaro además se disfraza y finge ser su propio mayordomo, lo que termina de convencer a las mujeres cuando vuelve: «Recibiéronme con la mayor alegría del mundo, diciendo que para qué les tenía escondido el ser señor de Valcerrado y Villorete. Diéronme el recado [que él mismo se había dejado]. Con esto, la muchacha se remató, cudiciosa de marido tan rico» (III, v, p. 135).²⁷⁹

Siguiendo pues con las novelas picarescas, también encontramos en *Las aventuras del Bachiller Trapaza* una noción del dinero como elemento determinante a nivel social. El pasaje tiene reminiscencias de los pasajes aquí comentados del *Guzmán* y de otras obras picarescas: «Desdichado del que se ve pobre, todo le falta, nadie se le ofrece; diferente del próspero, que todos le agasajan, le regalan y cortejan» (XIII, p. 213). Así, cuando consigue dinero –después de robar a una dama fingiendo ser su novio– dice lo siguiente: «verse señor de tan linda moneda y de tan ricas joyas, es cierto que no cabría de gozo, como no miraba a los malos medios por donde lo poseía» (XIV, p. 224).

Pero es en *La garduña de Sevilla* donde se lleva al extremo este tópico tan picaresco. Hériz [1996:76] aseguró que «se puede concluir que para Castillo el dinero en forma de moneda contante y sonante era protagonista en *La garduña de Sevilla*». ²⁸⁰ El dinero se levanta por completo con la dinastía del amor, desplazando a la belleza y a la virtud:

Consolábase con su hija, viéndola con tan buena cara, y con el sentimiento de su mujer no pensaba en más que por su hermosura hallaría un casamiento que sería el remedio de los dos. Fundamento vano en los que se fian de él, pues en estos tiempos ni

²⁷⁹ Véanse pasajes muy similares sobre el dinero en *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, XI, pp. 87-88: «no me tenía el amor tan ciego que no echase de ver que aquella almagrada voluntad y fingidos suspiros yvan más encaminados a mis doblones que a mi hermosura y donaires»; también en *Las harpías de Madrid*, Estafa 1ª, p. 87: Teodora, al encontrar de «corto fondo para la gran sonda de su codicia» a don Diego, no le permite la visita a su hija Luisa; y otro ejemplo se puede ver en *Teresa de Manzanares*, VI, p. 242 y XVIII, p. 394.

²⁸⁰ Cfr. Rodríguez Mansilla [2012:116].

la hermosura ni la virtud hallan los empleos cuantiosos. El dinero busca el dinero, y donde le hay no reparan en que sea una mujer la más fea del orbe. (I, p. 437)

Otro personaje de Castillo Solórzano, vuelve sobre el mismo asunto; es el genovés que quería seducir a Rufina sin dar ningún regalo y sin gastar un céntimo:

Quedose al fin allí el ginovés, que no se holgó poco. Aquella noche se le pasó toda en vela, discurriendo cómo podría obligar a la huéspedea que tenía, con menos gasto, a que viniese con su voluntad. Varias trazas daba, pero la más fácil que él sabía quería olvidar, pues alcanzar amores sin liberalidades es un milagro destos tiempos (II, p. 514).

Así pues, el dinero tiene un papel fundamental en la tradición picaresca: en primer lugar, porque su poder alcanza a permear todas las facetas de la vida humana y a transformar tanto al mundo, como al mismo individuo; esto hace que los pícaros lo entiendan como un elemento fundamental para lograr su anhelado medro social. Y, en segundo lugar, porque se vuelve el eje de las relaciones humanas –con preponderancia en las amorosas, desplazando cualquier noción idealista de éstas: en la picaresca reina el interés. Vale la pena señalar que hemos dejado sin estudiar en este capítulo otros usos que tiene el dinero y que son también fundamentales para entender el género y los mecanismos de medro social que emplean los pícaros, pero será materia de estudio del próximo capítulo.

II. 2. 2. FALSIFICACIÓN DEL LINAJE

En función del anhelo de medro social de los pícaros y como complemento del uso del dinero que hacen éstos está la usurpación social. Lo apuntó Bataillon [1969] al destacar la importancia de la honra como elemento externo y social en la picaresca del XVII; pero es sin dudas Maravall [1986:526] quien mejor explica el fenómeno:

Si, conforme al modelo de sociedad estamental o jerárquica de la que en otra ocasión me he ocupado, cada capa de estratificación, cada estamento tiene asignados para sus individuos componentes un papel o rol social, un rango. Todo aquel que engañosamente pretende atribuirse más allá de su nivel unos símbolos, para, elevándose con ellos, alcanzar los bienes y la estimación pública a que éstos van enlazados y que no son los suyos, incurre socialmente en usurpación: el pícaro, apartado insuperablemente de ellos por la reglamentación objetiva del sistema, lo que hace es usurpar esos símbolos que señala quiénes son los superiores. El pícaro practica, pues, sistemáticamente la usurpación de los signos que sólo corresponden a las capas altas del orden establecido.

Cabo Aseguinolaza [1995:31] complementa esta idea, a propósito de su estudio y edición del *Guitón*: «los pícaros no suelen quedarse en estas mentiras y omisiones de corto alcance; van normalmente mucho más allá, hasta llegar al ‘hurto de la honra’. Para estos personajes, de baja calaña social, la única posibilidad de ascender en la sociedad jerárquica en la que desenvuelven sus actividades, de alcanzar la respetabilidad, es el disfraz, la usurpación de un papel social que no les corresponde». Este disfraz consta de varios elementos, que estudiaremos detalladamente: en primer lugar, el falseamiento de un linaje o un título, de unas apariencias sociales –como el tener criados o caballo– y, finalmente, la suntuosidad de los vestidos.

Si bien Maravall [1986:527] apunta que en Lope apenas se da esta usurpación social por parte de los criados,²⁸¹ y cuando aparece «se hace de acuerdo con su amo, o en bien de éste o de persona que éste estima, no para medro ilegítimo del gracioso disfrazado», en nuestras comedias encontramos abundante prueba de lo contrario. Por supuesto no podemos generalizar la postura de Lope, pero por lo menos en nuestro corpus hay casos donde sí hay una deliberada usurpación social y un falseamiento evidente de los elementos pertenecientes a la alta sociedad de la época, por lo que sirven para corregir en este punto las palabras del estudioso.

Aurora Egido [1993:19] señala que el linaje, «al igual que la honra, no sólo dependen de la virtud heredada, sino de la opinión ajena».²⁸² Más allá de la moda y afán español por la invención de linajes y su exageración extrema –al fin y al cabo demuestra la importancia de éstos en la sociedad–,²⁸³ lo que aquí nos interesa es cómo lo utilizan los pícaros: tanto los de las comedias de Lope, como los de la serie picaresca del XVII. Maravall [1986:533] apunta: «La primera usurpación, parte esencial del discurso del pícaro, como ha hecho observar E. Cross, es la virtud del linaje, aparentando además que se pertenece a aquella capa de rancias gentes que todavía en la época creen en el enlazamiento de estos dos valores».

El uso de apellidos fingidos y la utilización del don, ausentes en las páginas del *Lazarillo*, se puede rastrear en el caso de los bufones del Quinientos, como explica Avalle-Arce [1981:39] en su edición de la *Crónica burlesca del emperador Carlos V*

²⁸¹ Pone de ejemplo *El poder vencido y amor premiado* y *El acero de Madrid*.

²⁸² Para ver la importancia del linaje y la inversión que se hace en la picaresca ver Maravall [1986:282-293], la misma Egido [1993:29 ss.] y Redondo [2007b].

²⁸³ Cfr. Caro Baroja [1992], Egido [1993], Redondo [2007b] y Soria Mesa [2004 y 2009], que lo estudia en el panorama ibérico y granadino.

de Francesillo de Zúñiga: «los truhanes españoles adoptaron (hasta bien entrado el siglo XVII) la costumbre de gastar *don* y usar rimbombantes apellidos».²⁸⁴ Pero los usos de los bufones van mucho más allá, amparados por su *status* de locos. Buena muestra es el desenfadado tono que utiliza el mismo Francesillo en carta al papa Clemente VII, donde no sólo firma como «el conde don Francés», sino que además se incluye dentro de la «gran necesidad que agora se ofrece [de] que nos juntemos los príncipes, y que con mano armada castigemos al Turco, enemigo de nuestra santa fe católica»; sigue el truhán: «Y el príncipe cristiano que en esto no viniese y fuese tan desobediente, yo digo que este tal sea maldito y descomulgado, y aun anatematizado [...]. Y para castigar al tal príncipe desobediente, yo digo que iré con mi persona y casa y debdos, que son más que hay en el *Liber generaciones*» (Zuñiga, ed. Avall-Arce 1981:143). Con todo, las relaciones intertextuales e históricas entre la literatura bufonesca y nuestras comedias están aún por estudiar detenidamente, partiendo, por supuesto, de las sugerentes palabras de Márquez Villanueva [1985:522] y los estudios de Aurora Egido [1993], Roncero López [2001] y [2010], y Nori [2011], que abundan en propuestas acerca de la picaresca.

En Lope el motivo lo encontramos por primera vez en nuestro corpus de estudio en *La ingratitude vengada*, aunque su presencia es apenas incipiente. Octavio, el protagonista, apenas hace uso de éste: durante la violenta discusión entre éste y Luciana, ante los reproches de la dama por los regalos que le ha hecho, el soldado responde lo siguiente:

OCTAVIO ¿Esto tengo de sufrir?
 ¿A aquesto Octavio ha venido?
 ¿Puede un hombre bien nacido
 tales palabras oír?
 ¡Yo soy hidalgo! ¡Yo soy
 Octavio! ¡Yo soy Octavio!
 ¡Las manos me muerdo y rabio

²⁸⁴ Compárese, por ejemplo, con lo que escribía Quevedo en sus *Premáticas y aranceles generales* (ed. Celsa Carmen García-Valdés, 2007:183): «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 llamarse Ayala / de Guzmán o Mendoça» (ed. Alonso Hernández 1986:487). Redondo [2007b: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.

de ver que en tu casa estoy! (vv. 41-48)

Esta cita es interesante por lo que dice –su supuesta condición de «bien nacido» e «hidalgo»–, pero también por lo que calla: cuando se nombra a sí mismo no apela a ningún apellido ilustre, no recurre al nombre de una casa nobiliaria y, por lo tanto, aunque declara falsamente su hidalguía, no usurpa ningún linaje; apenas acude a su nombre de pila: «¡Yo soy Octavio!».

Caso mucho más interesante y complejo lo encontramos en *El caballero del milagro*, una comedia también muy temprana. Para empezar, Luzmán –como Octavio– se califica a sí mismo como «español, y bien nacido» (v. 1180) para justificar su supuesta valentía ante Isabela (vv. 1178-1180). Heroicidad fingida, pues, justificada en un falso origen noble.

Siguiendo esta línea, donde el nacimiento y el origen de un hombre determina sus inclinaciones, Luzmán llega a decir a Lofraso y a Tristán que seguramente él es un hijo bastardo de algún noble que tuvo amores ilícitos con su madre, lo que explicaría su inclinación al ocio y sus gustos nobiliarios:

LUZMÁN Liciones son de la discreta Otavia.
 Partid los dos que sabéis mi gusto,
 que solamente gusto,
 y para serlo muero,
 de parecer a todos caballero.
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. 1610-1622)

Luzmán declara aquí cuál es su deseo último y supremo: parecer a todos caballero, como ya habíamos señalado. Para ello vive y muere, emplea todas sus habilidades para conseguirlo. Y este deseo, según él mismo explica en el pasaje, sólo puede venir de un origen noble que se ha mantenido oculto debido a su calidad de ilegítimo. Además, para hacer su argumentación más sólida, confronta en su discurso el supuesto origen noble (vv. 1617-1620) a los trabajos manuales que suponemos hacía su padre, propio de las clases sociales bajas. Hay implícita en el discurso de Luzmán una noción inmovilista de la sociedad: una persona sólo puede tener estas inclinaciones por su origen,

razonamiento que apela en último término a los estatutos de sangre; quienes no tienen sangre noble, simplemente, carecen, para él, de estas aspiraciones.

Luzmán se emplea a fondo en la usurpación del linaje para medrar socialmente y es, quizá, el personaje de Lope que lleva más lejos esta técnica. Debemos tener en cuenta que el rufo va declarando progresivamente sus intenciones: comienza por justificar, como ya vimos, sus inclinaciones basado en un supuesto origen noble; sigue por usurpar la forma «don», de uso reservado a las personas de un alto rango social;²⁸⁵ y termina por declarar que quiere honrarse de «una casa antigua», como se puede ver claramente en este pasaje:

LUZMÁN	Mirad que don Luzmán he de llamarme, y aun quiero de una casa antigua honrarme. ¿Cuál os parece noble allá en España?
TRISTÁN	Dicen que de Alemaña los Guzmanes vinieron, que después duques de Sidonia fueron.
LUZMÁN	Guzmán es muy común.
LOFRASO	Mendoza es bueno.
LUZMÁN	Todo está el mundo de Mendozas lleno.
TRISTÁN	En los Enríquez hubo reyes claros, de cuyos hechos raros hay llenas mil historias.
LOFRASO	También de los Manriques hay memorias, si en historias reparas; que en sangre antigua los famosos Laras.
TRISTÁN	¿Agrádante Toledos?
LOFRASO	No lo ignores, porque de emperadores su descendencia tienen, que de Constantinopla a España vienen.
TRISTÁN	¿Quieres Cerdas, Girones? (vv. 1633-1651)

La primera casa que aparece es la de los Guzmanes, y la información que ofrece Tristán es parcialmente veraz: si bien su origen es difuso,²⁸⁶ sí es cierta su relación con el ducado de Medina Sidonia; sigue la de Mendoza, de la que no se aportan datos. Pero, antes de seguir, valga una acotación: fijese el lector que Luzmán rechaza estos dos

²⁸⁵ Covarrubias explica: «es título honorífico, que se da al caballero, y noble, y al constituido en dignidad» (*Tesoro s.v.*).

²⁸⁶ El mismo Lope [2002:289] en *Guzmán el Bravo* da cuenta de los posibles orígenes del apellido: «Hay competencia entre los escritores de España sobre este apellido, que unos quieren que venga de Alemania y otros que sea de los godos, procedido de este nombre ‘Gondemaro’». Véase también Redondo [2007b:76] o la nota de Doménech [2007:130 n. 21].

primeros apellidos aludiendo a un uso popular por lo menos sospechoso, lo que recuerda algunos pasajes de la literatura posterior. Continuemos: la casa de los Enríquez, de los que se alude un pasado real; las de los Manriques, Laras y Toledos continúan una lista que culminarán las casas Cerdas y Girones. Todas éstas son de reconocido prestigio social y pertenecen a la nobleza española.²⁸⁷ Incluso, esto lo podemos comprobar en otra comedia de Lope objeto de este estudio: en *El caballero de Illescas*, en el último acto, Belardo, padre adoptivo de Juan Tomás, anima a Octavia para que vaya a ver a los reyes, en esta conversación le comenta lo que sigue:

BELARDO /.../ Verás tantos gallardos escuadrones
de soldados de guardas, de banderas,
tantos príncipes, duques y barones,
que destos dos planetas son esferas;
tantos Mendozas, Zúñigas, Girones,
Sandovalés, Enríquez y Cabrerás,
con otros mil linajes de importancia,
que no pudo aprendellos mi ignorancia. (vv. 2642-2649)

Ahora bien, volviendo al caso de Luzmán, el personaje, después de escuchar las diversas propuestas que le hacen sus criados se muestra indeciso y, posteriormente, demasiado ambicioso:

LUZMÁN ¡En que terrible confusión me pones!
Ahora bien yo me llamo...

TRISTÁN Escoge en todos,
que vienen de los godos.

LUZMÁN Ya el nombre me alborozó:
don Luzmán de Toledo y de Mendoza,
Girón, Enríquez, Lara.

LOFRASO ¡Qué brava firma!

LUZMÁN Luego en esto para.

TRISTÁN Pues si otros nombres sobre cinco abarca,
en papel de la marca
habrás de hacer la firma.

LUZMÁN Ahora bien, en los cinco me confirma,
y vete a lo que digo.

TRISTÁN Ven, Lofraso.

²⁸⁷ Todos apellidos de casas nobiliarias y con poder en la época, cfr. las notas de Doménech [2007:130 n.] y Restrepo y Valdés [en prensa]; vale la pena señalar, sin embargo, la relación de Lope con la casa Toledo en la época en que escribe la comedia: durante sus últimos años de destierro el poeta los pasa en Alba de Tormes al servicio de Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba, y miembro de esta casa; quizá esto explique el hiperbólico origen que atribuye a la familia. Para el origen de esta familia véase Redondo [2007b:67].

LOFRASO Hele aquí caballero.
 TRISTÁN Estraño caso. (vv. 1652-1665)²⁸⁸

La exageración es palmaria. El acto no deja de tener tintes burlescos y ridículos, como le señala Tristán con sorna –«en papel de la marca / habrás de hacer la firma»–.²⁸⁹ De hecho se roza la farsa. El efecto de semejante elección es contrario al deseo del rufián de ennoblecerse –al menos a los ojos del público– pues termina siendo grotesco, caricaturesco y, por ende, objeto de burlas. Ya había señalado Oleza [1991:167] con respecto a estas comedias que «Cualquier español desarrapado, lejos de su terruño, se hace pasar por descendiente directo de los godos» y que confirman unos versos de *El caballero del milagro*: «y ya sabéis la presunción que tiene / el villano más vil que de allá [España] viene» (vv. 375-376). Pero es que Luzmán intenta pasarse por descendiente directo de multitud de familias nobles, no vano el hostelero declara con algo de ironía –al escuchar los apellidos de Luzmán (vv. 1854-1858)– que «tantos no habrá dónde estén» (v. 1860).

Al final de la comedia, después de que Luzmán decide abandonar Roma y volver a España sin dejarle apenas recompensa a su criado por los servicios recibidos, éste decide vengarse revelándole a Isabela la verdad del pícaro:

TRISTÁN /.../ Ni es caballero ni es hidalgo o noble,
 sino villano de una pobre aldea
 que está dos leguas de la gran Toledo.
 Eso de don Luzmán es risa y fábula,
 que ni tiene Mendozas ni Girones (vv. 2707-2711)

Tristán desmonta todas las patrañas presuntuosas de Luzmán. Así como la falsa vinculación a estos nombres le permite exhibir un estatus social que no tiene y conseguir beneficios económicos, cuando se revela la verdad cambia la suerte del personaje y se precipita su descenso.

También en *El caballero de Illescas* aparece el origen como signo de estatus social: Juan Tomás, recién llegado a Nápoles, lo usurpa de una manera muy particular

²⁸⁸ 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 sólo escoge uno– quizá por su verdadero origen de abolengo. Véase, para el caso de Dinarda en el *Anzueto*, Aurelio 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.

²⁸⁹ Recuérdese que ‘papel de la marca’ era el que se usaba en la imprenta, de tamaño normalizado y que daba los formatos corrientes (Moll 2011:32).

para hacerse pasar por hombre principal. Al comienzo del segundo acto, cuando el protagonista conoce a Camilo y se está presentando, le cuenta sus supuestas desgracias –inventa que ha naufragado, perdido todas sus pertenencias y su servidumbre–; añade, como garantía, información sobre su origen:

JUAN /.../ Pues descubrirme a vos puedo,
 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;
 pues siendo yo caballero
 y de tan noble solar,
 ¿cómo he de poder pasar
 en Nápoles sin dinero? (vv. 1021-1032)

Es interesante la nota de Gavela [2015:1075 n.] al pasaje: «comienza aquí el engaño de Juan Tomás, basado en jugar con la ambigüedad y el doble sentido de las palabras para hacerse pasar por caballero, y cuya idea central, la igualdad de los hombres en su nacimiento promovido por Dios, se repetirá en otros momentos de la obra». La villa de Illescas pertenecía al arzobispado de Toledo y era lugar de ocio de los reyes (Gavela 2015:1075 n.), pero más allá de esto no tenía ningún peso político.²⁹⁰ Además, Juan dice que nació como el rey y presume de su linaje –aunque sin nombrarlo– diciendo que viene de «tan noble solar», lo que, sin mentir, permite suponer que goza el estatus de caballero.

Curiosamente la razón por la que su huésped se deja engañar es su belleza: para Camilo, el hecho de que Juan tenga un buen talle demuestra que tiene un origen noble e ilustre,²⁹¹ como se puede ver en sus propias palabras: «el veros venir a pie, / sin gente, y aun sin vestido, / y siendo tan bien nacido / como en el talle se os ve» (vv. 1009-1012). A pesar de que Juan Tomás no ostenta ninguno de los otros símbolos de riqueza y clase social –carece de dinero, de servicio, de un atuendo que demuestre su estatus–, para Camilo es suficiente la belleza física del español. La credulidad en este aspecto –que al final y muy sorpresivamente se confirma, pues Juan sí tiene un origen

²⁹⁰ Véase la relación topográfica a Felipe II, ed. Viñas y Mey y Paz [1971:492-499].

²⁹¹ Recordemos que Covarrubias apunta que «hombre de buen talle, es lo mismo que gentil hombre, y agraciado» (*Tesoro s.v.*).

noble a pesar de que él mismo lo desconozca— es lo que lo lleva a ayudar al recién llegado.

Si bien en esta comedia es evidente una pretendida usurpación social del linaje —en cuanto al origen noble que finge el protagonista—, el grado de decoro matiza la estrategia —ya no digamos el descubrimiento final—: Juan Tomás no cae en los excesos grotescos de Luzmán, quizá precisamente debido a que el personaje presenta a lo largo de la comedia ciertos rasgos que lo emparentan con su estatus *verdadero*: nótese que Juan Tomás evita muy conscientemente no usurpar ningún apellido noble:²⁹²

JUAN 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.
 Bien sé que llamarme puedo □
 Guzmán, Enríquez, Guevara,
 Zúñiga, Cárdenas, Lara,
 Cerda, Mendoza, Toledo,
 Castro, Rojas, Sandoval,
 como otros muchos de España,
 no solo por tierra estraña, □
 mas en la que es natural. (vv. 1083-1096)

En cambio, Juan Tomás se hace llamar «don Juan de la Tierra», y explica su decisión:

 Pero no lo quiera el cielo,
 que un hombre que ha de nacer
 de sí sólo ha de querer
 siete pies que le da el suelo.
 Naturaleza heredó
 al hombre más vil que encierra
 en siete pies de la tierra,
 y con éstos nació yo.
 Y así, me quiero llamar
 de la tierra en que nació,
 y en que he de ser lo que fui,
 que éste es mi propio solar. (vv. 1097-1108)

²⁹² También lo ha señalado Gavela [2015 n] en su edición: «el protagonista menciona los apellidos de mayor linaje de la época, para resaltar que, en ningún caso, se ha permitido usurparlos».

Gavela [2015:1078 n.] explica el sentido del verso 1103: «*siete... tierra*: es un tópico de la medida de la fosa de enterramiento y por extensión se aplica aquí a la altura de un hombre. Viene a decir que la naturaleza crea a cualquier ser humano, incluso al más vil, y esa existencia es lo único con lo que él, Juan, cuenta». Hecho que se confirma al final de la comedia: el marqués de Santillana dice que «la Tierra es apellido / común de cualquier nacido» (vv. 2691-2692), por lo que la usurpación, en este sentido, no es completa, aunque en Nápoles le sirva para simularlo –el Conde cree que ‘de la Tierra’ «Será español apellido» (v. 1202)–.

Juan, en una estrategia –o como algo connatural– que requiere un discurso muy sutil e inteligente, nunca falta a la verdad cuando se le demanda que hable de sus orígenes y de su linaje; no obstante, la calidad y agudeza de sus palabras le permiten maquillar la realidad de tal manera que lo ennoblezca. Este ingenio discursivo se puede apreciar en el siguiente extenso fragmento, que citamos completo por su importancia:

JUAN /.../ Nací en la mitad de España,
 que poniéndole un compás,
 por ninguna parte hay más
 de las partes que el mar baña.
 Yo soy don Juan de la Tierra,
 apellido en mi linaje
 que porque el prólogo ataje
 –pues quien se alaba al fin yerra–,
 nací como Rey nació
 y tengo sangre como él,
 que mi linaje fiel
 del primer rey descendió
 que fue señor en el mundo.
 Son mis armas un arado
 en campo verde de un prado,
 blasón de Bamba segundo.
 Salí a ver Italia, en fin.
 Mi padre come la renta
 de las tierras que sustenta
 retirado en un jardín,
 donde él propio la cultiva;
 que algún senador romano
 plantó a veces con su mano
 el mirto, el olmo, la oliva. (vv. 1800-1824)

El barniz discursivo de Juan Tomás maquilla su realidad haciéndola más cercana a su ideal. Su lugar de nacimiento, sin ser el más prestigioso –grado reservado al Norte, la Montaña y Santander–, es resaltado por su ubicación geoméricamente céntrica; su escudo de armas revela su origen campesino y villano, aunque lo emparenta con un blasón existente;²⁹³ además la profesión de labrador de su padre la relaciona con la actividad similar de «algún senador romano». Como sea: no falta a la verdad, pero desde luego la viste de ornamentos.

Pasando ahora a las novelas, el primer ejemplo que tenemos de este recurso lo encontramos en el *Guzmán* de 1599:²⁹⁴ siete años posterior a la redacción y puesta en escena de nuestro *Caballero del milagro*. El disfraz y el fingimiento de linaje es un elemento recurrente en la novela de Alemán.²⁹⁵ Podríamos decir, por la relación que narra el pícaro, que el recurso está arraigado en su familia, ya lo practicaba su abuela:

Si mi madre enredó a dos; mi abuela, dos docenas. [...] Con esta hija [la madre del narrador] enredó cien linajes, diciendo y jurando a cada padre que era suya; y a todos les parecía [...]. Los cognombres, pues eran como quiera, yo certifico que procuró apoyarla con lo mejor que pudo, dándole más casas nobles que pudiera un rey en armas, y fuera repetirlas una letanía. A los Guzmanes era donde se inclinaba más, y certificó en secreto a mi madre que, a su parecer, según le ditaba su conciencia y para descargo de ella, creía, por algunas indirectas, haber sido hija de un caballero deudo cercano a los duques de Medina Sidonia. (I, 1, 2, p. 65)²⁹⁶

La exageración de la abuela de Guzmán es similar a la de Luzmán, a quien se le podría aplicar la anterior oración. Usurpación patronímica, en todo caso, que repite el pícaro cuando abandona Sevilla: «El mejor medio que hallé fue probar la mano para salir de miseria, dejando mi madre y tierra. Hícelo así y, para no ser conocido, no me quise valer del apellido de mi padre: púseme el Guzmán de mi madre y Alfarache de

²⁹³ Para la heráldica véase Valero de Bernabé y Martín de Eugenio [2007]; por otra parte, a propósito de Bamba anota Gavela [2015:1107 n.] que el personaje se ha querido relacionar heráldicamente con un rey cuyos orígenes eran rurales, el rey Wamba; Lope le dedicó a este personaje una comedia, *Comedia de Bamba* (ed. David Roas 1997) y Sancho, en *El Quijote* (ed. dir. Rico, II, XXXIII, 1998), también resalta este aspecto: «yo he oído decir que detrás de la cruz está el diablo, y que no es oro todo lo que reluce, y que de entre los bueyes, arados y coyundas sacaron al labrador Bamba para ser rey de España».

²⁹⁴ Ramón Resina [1990:114] destaca que el motivo aparece desde «*El Guzmán de Alfarache* hasta *Moll Flanders*».

²⁹⁵ Roncero López [2010:121] ha apuntado el antecedente bufonesco de este recurso en la prosa de Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V.

²⁹⁶ Cfr. Roncero López [2010:117], donde analiza el pasaje a la luz del humor típico de la literatura de bufones y burlesca y apunta el paralelo con Aretino.

la heredad adonde tuve mi principio» (I, I, 2, p. 66).²⁹⁷ Dice Roncero López [2010:119]: «Mateo Alemán inicia el uso fraudulento de este apellido en la tradición picaresca, imitado inmediatamente por otras novelas del género como *La pícaro Justina* [...] La cita del texto de *La pícaro Justina* demuestra que la asimilación del apellido nobiliario a los pícaros iniciada por Alemán había triunfado».²⁹⁸ Sin embargo, es en las comedias de Lope donde se inicia claramente esta asociación –como hemos podido ver– y, además, en el mismo sentido.²⁹⁹

Ahora bien, el cambio de nombre y apellidos en Guzmán será una constante a lo largo de la novela. Otro claro ejemplo lo vemos cuando desembarca en Nápoles, buscando a la familia de su padre: «Luego, pues, que dejé a mi amo el capitán, con todos mi harapos y remiendos, hecho un espantajo de higuera, quise hacerme de los godos, emparentando con la nobleza de aquella ciudad, publicándome por quien era; y preguntando por la de mi padre, causó en ellos tanto enfado, que me aborrecieron a muerte.» (I, III, 1, p.253). Explicaba Correas [1967 s.v.]: «Es de los godos; es de los Guzmanes. Cuando uno presume de muy honrado linaje». Y después con Sayavedra, antes de llegar a Génova, lo vuelve a hacer:

Yo, pues, –dije–, me quiero vestir el propio mío que de mis padres heredé y hasta hoy no lo he gozado, porque un don, o ha de ser del Espíritu Santo para ser admitido y bien recibido de los otros, o ha de venir de línea recta; que los dones que ya ruedan por Italia todo son infamia y desvergüenza, que no hay hijo de remendón español que no le traiga. Y si corre como acá, con razón se les pregunta: «¿Quién guarda a los puercos?». Yo me llamo don Juan de Guzmán y con eso me contento. (II, II, 6, p. 544)³⁰⁰

Pero el pícaro de Alemán ahonda aún más en el asunto y reflexiona al respecto:

²⁹⁷ Gómez Canseco [2012:1198 n. 65.159] apunta que la misma abundancia de estimación «era propicia para apropiarse del apellido y embutir así un linaje fingido».

²⁹⁸ Recuérdese que Umenos, uno de los pretendientes de Justina dice: «Hidalgo como el gavilán, que soy Mendoza, Guzmán, Cabrera, y de ahí arriba cuanto mandare. Soy vizcaíno, alavés, linda res y mozo que no duermo en pajas» (IV, I, p. 809).

²⁹⁹ Existe, sin embargo, un antecedente que señala cómo los conversos se atribuyeron estos apellidos: «Como en España los judíos e moros en nuestro tiempo se han bautizado muchos e venido a la sancta fee católica [...] aquellos tales e sus descendientes que llamamos conversos, puesto que algunos, demás del propio nombre de pila, se adornaron del sobrenombre de sus padrinos que tuvieron en el bautismo, de Guzmanes o Mendozas, o Manriques o Velascos o Guevaras, o de otras claras e ilustres genealogías» (Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. Tudela Buezo 1992, V, p. 243).

³⁰⁰ El mismo Sayavedra hará gala del recurso: «Yo, como no tengo letras ni sé más que un monacillo, eché por esos trigos y, sabiendo ser caballeros principales los Sayavedras de Sevilla, dije ser de allá más de lo que aquí he dicho» (II, II, 4, p. 509).

Hay otros muchos géneros de estos engaños, y en especial es uno y dañósísimo el de aquellos que quieren que, como por fe, creamos lo que contra los ojos vemos. El mal nacido y por tal conocido quiere con hinchazón y soberbia ganar nombre de poderoso, porque bien mal tiene cuatro maravedís, dando con su mal proceder causa que hagan burla de ellos, diciendo quién son, qué principio tuvo su linaje, de dónde comenzó su caballería, cuánto le costó la nobleza y el oficio, en qué trataron sus padres y quiénes fueron sus madres. Piensan estos engañar y engañarse, porque con humildad, afabilidad y buen trato fueran echando tierra hasta henchir con el tiempo los hoyos y quedar parejos con los buenos. (II, I, 3, p. 399)

Guzmán hace una evidente crítica de la usurpación social y señala unos mecanismos que por entonces funcionaban socialmente: es de todos sabido la práctica de la Corona de vender hidalguías para financiarse, como señala Gómez Canseco [2012:399 n.25 y 1322 n. 399.25] en sus notas.³⁰¹ Más allá de esta condena, el pícaro no renuncia a falsear sus antepasados.

El motivo, pues, se extiende a lo largo de la picaresca del XVII. De hecho ya el *Guzmán* apócrifo lo reproduce en 1602. En el pasaje del camino, cuando ya se ha hecho paje del clérigo italiano, su nuevo paje hace gala de un sentimiento antiespañol y le dice a Guzmán:³⁰² «El zapatero de viejo, que en llegando a Italia, todo es entono, y hacerse tu pariente de la casa de Guzmán, don Juan, don Diego o don Francisco; y así les decimos: *Si tuti esti cavallieri, qui guarda la pecora?*» (III, p. 168). A lo que el pícaro responde: «los españoles, cuanto a lo primero, basta serlo para que sean caballeros respeto de otras naciones, y paréceles que, con sola la calidad de ser español, en cualquier parte se puede tener en mucho» (III, p. 169). Es la grandeza de España, para el Guzmán apócrifo, la que justifica la usurpación social de los españoles fuera de su reino.

Y en otra muy temprana, *El guitón Onofre*, también lo encontramos. No sólo el pícaro se califica a sí mismo como «ilustrísimo señor Onofre Caballero» (I, XI, p. 179) –con lo que tiene de significativo su apellido–, sino que después, cuando describe su última y gran estafa, le da un valor significativo a los apellidos:

Cogí una provisión real y, con la sotileza posible, le quité el sello, contrahice las firmas y la escribí, en la cual yo me daba comisión para cobrar la renta de los Millones de un año de Castilla la Vieja. [...] Yo me vendía por Guzmán o Pimentel según mi

³⁰¹ Gómez Canseco aporta las referencias de Domínguez Ortiz [1963:I, pp. 181-185 y 361-362], García Hernán [1992:171-174] y Benassar [2003:51-52].

³⁰² En las comedias de nuestro corpus hay varios ecos de este antiespañolismo, como bien señaló Oleza [1992].

pensamiento. Siempre los tuve buenos; de esto no tengo que quejarme, que más me dio Dios que yo merezco. (XIV, p. 201)

Tal estafa, que supone la suplantación de una autoridad del estado, tiene que sellarse con un apellido acorde a las circunstancias: si bien en este pasaje el objetivo de la usurpación social tiene un motivo práctico y delictivo, apela al fin y al cabo a subversión y falsificación de unos códigos sociales.

Asimismo, el personaje falsifica su filiación cuando intenta ingresar en los dominicos para escapar de la justicia: «Padre prior, Vuestra Paternidad sabrá que yo soy un hidalgo castellano; que, aunque por acá no me conocen, en mi tierra son estimados mis deudos, y aun a mí me hacen merced de tenerme por quien soy –si bien lo supiera el padre, lo que dijera–» (XV, p. 217). Aunque no se nombra en este caso ninguna familia de alcurnia, sí apela a un estatus social al que no pertenece y un abolen-go honroso. Además, el comentario del narrador a los lectores demuestra hasta qué punto el pícaro es consciente del falseamiento. Comenta Cabo Aseguinolaza [1995:33] a propósito del pasaje: «La suplantación es ya absoluta; antes trataba de imitar comportamientos para integrarse en la sociedad respetable, pero ahora falsea abiertamente su filiación».

También Pablos, en *El Buscón*, da muestras constantes de una cierta preocupación por aparentar honra, como se ve en sus pensamientos camino de Segovia: «Con esto, caminé más de una legua que no topé persona. Iba yo entre mí pensando en las muchas dificultades que tenía para profesar honra y virtud, pues había menester tapar, primero, la poca de mis padres y, luego, tener tanta, que me desconociesen por ella» (II, II, p. 63). Y ya entrando en su ciudad natal, mientras Pablos ve la procesión de condenados y a su tío atrás, cumpliendo su labor de verdugo, dice lo siguiente:

Yo, que estaba notando esto [la procesión de condenados] con un hombre a quien había dicho, preguntando por él [Alonso Ramplón, su tío], que era yo un gran caballero, veo a mi tío que, echando en mí los ojos –por pasar cerca–, arremetió a abrazarme, llamándome sobrino. Penseme morir de vergüenza. No volví a despedirme de aquél con quien estaba. (II, III, p. 82)

Sin embargo, no será hasta más entrada la novela que veamos cómo se falsifican los nombres y apellidos. El primer pasaje en el que se encuentra es cuando Pablos conoce a un hidalgo pobre camino de la Corte y que se presenta como «un hidalgo

hecho y derecho, de casa de solar montañés» (II, v, p. 94),³⁰³ y después detalla su estado financiero:

He vendido hasta mi sepultura, por no tener sobre qué caer muerto; que la hacienda de mi padre Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero, que todos estos nombres tenía, se perdió en una fianza. Sólo el *don* me ha quedado por vender, y soy tan desgraciado que no hallo nadie con necesidad dél, pues quien no le tiene por ante le tiene por postre, como el remendón, azadón, pendón, blandón, bordón y otros así. (II, v, p. 94)

Despunta pues la sátira contra la usurpación del ‘don’ y más adelante, ya en boca de Pablos, contra el exagerado nombre del hidalgucho –recordemos, de nuevo, que el caballero del milagro se hace llamar «don Luzmán de Toledo y de Mendoza / Girón Enríquez Lara» (vv. 1656-1657)–:

Confieso que, aunque mezcladas con risa, las calamidades del dicho hidalgo me enternecieron. Preguntele cómo se llamaba y adónde iba y a qué. Dijo que todos los nombres su padre: don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán. No se vio jamás nombre tan campanudo, porque acababa en *dan* y empezaba en *don*, como son de badajo. (II, v, p. 94)

Se perfila este personaje como auténtico maestro de la usurpación y, como tal, le enseña a Pablos todas las estrategias: en la corte «hay unos géneros de gentes, como yo, que no se les conoce raíz ni mueble ni otra cepa de la que descenden los tales. Entre nosotros nos diferenciamos con diferentes nombres: unos nos llamamos caballeros hebenes; otros, güeros, chanflones, chirles, traspillados y caninos» (II, VI, p. 95).

Pablos sigue su ejemplo y más adelante, para robar a dos damas, se finge caballero y finge llamarse «don Álvaro de Córdoba» (III, II, p. 116). Posteriormente, tras salir de la cárcel, utiliza de nuevo el recurso: «Di, para acreditar me de rico que lo disimulaba, en enviar a casa amigos a buscarme cuando no estaba en ella. Entró uno, el primero, preguntando por el señor don Ramiro de Guzmán, que así dije que era mi nombre; porque los amigos me habían dicho que era de costa mudarse los nombres y que era útil» (III, v, p. 132). Nombre que después, haciéndose pasar por su propio criado, sazona con «señor de Valcerrado y Vellorete» (III, v, p. 135).³⁰⁴ Lo señaló Bataillon [1969:234-235]: «Toda la intriga de la *Vida del Buscón*, después de que el hé-

³⁰³ También Marcos de Obregón echa mano del origen montañés: «A lo primero le dije [al español que comandaba a los turcos] que yo me llamaba Marcos de Obregón, hijo de montañeses del valle de Ca-yón» (II, 8, p. 59); aunque después matiza: «Aunque nació en el Andalucía» (II, 8, p. 61).

³⁰⁴ Véase también Rey Hazas [2002:97].

roe consigue salir de la cárcel, está constituida sobre lo que puede llamarse una usurpación de la nobleza o de nobles identidades».

Mirada diferente se encuentra en *La desordenada codicia*, de Carlos García. En esta novelita, el ladrón Andrés –ante la interrogación del narrador– explica por qué los ladrones y gente de mal vivir deben mudar constantemente sus nombres:

No me mande, el suplico –respondió entonces él–, que quebrante un solemne juramento inviolable entre los de nuestra arte y compañía, qual es no descubrir a persona alguna nuestra propia tierra y el nombre de nuestros padres, supuesto que a la verdad de mi historia importa poco el sabello. Y aunque le parezca a vuestra merced que no tiene misterio el encubrirlo, créame que se engaña, porque no ay cosa más peligrosa en nuestra arte que el proprio nombre, assí de la patria como el de la pila; pues quando damos en las manos de la justicia, aunque ayamos sido mil vezes convencidos de algún crimen, siendo el nombre diferente y trocado, siempre hazemos parecer que es el primero, y no sabiendo el de nuestros padres y tierra, no pueden informarse de *morbibus et vita*, ni quedar nuestros parientes afrentados. (III, p. 129)³⁰⁵

Así pues, la usurpación de nombres también tiene esta faceta, igualmente delictiva y, sin duda, astuta.

Pero la estela de la usurpación patronímica es larga: aparece, por ejemplo, en *Las harpías de Madrid*, de Castillo Solórzano, donde el narrador apunta que «este ajuar de dones y apellidos (que cuestan poco y ganan mucho) pisó [Teodora] los umbrales de Toledo» (Estafa 1ra, p. 51);³⁰⁶ y luego Feliciano, que se hace pasar por hijo de «Don Lope Zapata de Meneses, de hábito de Calatrava» y de Teodora, «que es de la casa de Arancívica, noble y calificada en Vizcaya» (Estafa 1ra, p. 78). Y en *Teresa de Manzares* la protagonista usurpa la identidad de la hija de un capitán raptada en su niñez, «doña Feliciano de Mendoza y Guzmán», valiéndose de falsificaciones e invenciones: «En este estado me puso mi industria feliz, si durara, pues no podía yo desear más que verme conocida como única heredera de un caballero de seis mil ducados de renta, querida dél, estimada de todos y pretendida de muchos para esposa» (XIV, p. 333). Comenta este pasaje Rodríguez Mansilla [2012:84]: «la pícaro deja en claro que lo que necesita ante todo es adquirir “buena sangre”, no hacienda ni dinero, dado que eso se lo puede proveer ella misma, como lo ha hecho hasta entonces».³⁰⁷

³⁰⁵ Sayavedra explica a Guzmán en términos muy similares el porqué de sus cambios de nombre: «Mas porque pudiera ser no sucedernos de la manera que teníamos pensado y para en cualquier trabajo no ser conocidos ni quedar con infamia, fuimos de acuerdo en mudar nombres» (II, II, 4, p. 509).

³⁰⁶ Véase Alcalde Fernández-Loza [2006].

³⁰⁷ Para más pasajes similares en la obra de Castillo Solórzano, véase *El bachiller Trapaza* (II, p. 69 y II, p. 73) y *La guardiña de Sevilla* (I, p. 458).

Y también está el tópico en una obrita publicada en 1641, se trata del *Diablo cojuelo* de Vélez de Guevara. La presentación de estudiante está cargada de agudeza e ironía: «don Cleofás Leandro Pérez Zambullo, hidalgo a cuatro vientos, caballero huracán y encrucijada de apellidos, galán de noviciado y estudiante de profesión» (I, p. 11). Explica el pasaje Valdés [1999:11 n.] en nota: «los cuatro nombres del personaje tienen, respectivamente, resonancias judías, paganas, cristianas plebeyas y moriscas, de ahí *encrucijada de apellidos e hidalgo a cuatro vientos*, que parodia la expresión “hidalgos por los cuatro costados”». Aquí no hay, como se ve, un uso de los apellidos de forma fraudulenta, pero la estructura de la oración parodia evidentemente esta estrategia. Hecho que será diana de la sátira en el tercer tranco de la obrita, en la cual el diablo le enseña a Cleofás una plaza llena de cortesanas jóvenes y ancianas que antes habían ejercido esta profesión, lo que lleva a preguntar al estudiante sobre este lugar:

Este es el baratillo de los apellidos, que aquellas damas pasas truecan con estas mozas albillas por medias traídas, por zapatos viejos, valonas, tocas y ligas, como ya nos han menester; que el Guzmán, el Mendoza, el Enríquez, el Cerda, el Cueva, el Silva, el Castro, el Girón, el Toledo, el Pacheco, el Córdoba, el Manrique de Lara, el Osorio, el Aragón, el Guevara y otros generosos apellidos los ceden a quien los ha menester ahora para el oficio que comienza, y ellas se quedan con sus patronímicos primeros de Hernández, Martínez, López, Rodríguez, Pérez, González, etc., porque al fin de los años mil, vuelven los nombres por donde solían ir. (III, p. 34)

Egido [1993:35] comenta este pasaje de Vélez de Guevara con gran atino: «La sátira nominal propiciaba, a mitad del siglo XVII, el desvelamiento de la extravagancia de los linajes y su desenmascaramiento al facilitar larguísimas series de nombres grandes e ilustres que lo decían todo por sí solos».

III. 2. 3. CRIADOS Y CABALLOS

Los elementos que encabezan este apartado tienen un común denominador: representan el afán de ostentación de los pícaros, por ser signos de estatus social y de poder económico. Maravall [1986:531] explica la lógica de los pícaros para actuar de esta manera: «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 ésta y que se halla en condiciones de recibir alguna prebenda durade-

ra». ³⁰⁸ Y más adelante remata: «En sus condiciones [del 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 sólo poseer más bienes y guardarlos. Se requiere el prestigio frente a los demás» (Maravall 1986:540). Y es justamente este prestigio el que podemos encontrar también en las comedias de nuestro corpus, como veremos a continuación. ³⁰⁹

En *La ingratitud vengada* encontramos la primera aparición, en las comedias lopescas, de elementos de ostentación por parte del pícaro: la contratación de criados y la compra de un caballo. En cuanto a los criados, Maravall [1968:76] explica su función social a propósito de *La Celestina*, de Rojas:

la reputación del señor, en cuanto que ha de apoyarse en dominio sobre cosas, pero también sobre personas, exige, como demostración de una elevada capacidad pecuniaria, que no sólo quede él exento de trabajo productivo, sino al mismo tiempo que él, un número mayor o menor de personas, cuyos servicios consume, sin ninguna aplicación económica. «Surge una clase de criados, cuanto más numerosa mejor, cuya única ocupación es servir sin objeto especial a la persona de su amo y poner así de manifiesto la capacidad de este de consumir improductivamente una gran cantidad de servicios». ³¹⁰ Estos servidores, más que por sus servicios efectivos, cuentan por la exhibición de poder económico y social que por parte del amo representan, de cuyo honor y dignidad son públicamente prueba.

Si bien la descripción de Maravall, apoyada en la teoría de Veblen, explica la función que cumplía en las clases dominantes, nos permite entender exactamente qué se proponían los pícaros con el remedo de esta práctica. Octavio —el soldaducho protagonista de *La ingratitud*— imita este comportamiento: al comienzo del segundo acto contra un par de pajecitos por ofrecimiento de su mismo padre:

OCTAVIO	¿Cómo te llamas?
BELARDO	Belardo.
OCTAVIO	¿De dónde eres?
BELARDO	Montañés.
OCTAVIO	¿Cantas?

³⁰⁸ 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 suma a la propuesta de 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».

³⁰⁹ Díez Borque [1976:270] señala también el número de criados como signo de status en las comedias lopescas.

³¹⁰ Esta cita es de Veblen [1944:50].

BELARDO Sé poner un tres.
OCTAVIO A fe, que es un pícaro pardo.
 ¿Cómo te llaman a ti?
ALEJO Alejico, mi señor.
OCTAVIO ¿Y canta aquéste?
PADRE Mejor
 que vi después que nací.
 Y he estado en Italia y Flandes
 y he visto cantar mil;
 pero aquésta es vos gentil
 y servicio para grandes. (vv. 1028-1039)

Nótese cómo el padre resalta que las cualidades de su hijo en el canto son «servicio para grandes». Inmediatamente después Octavio alardea de gran señor y amo, como se ve en el siguiente diálogo

LUCIANA ¿Éste haréis vuestro alcahuete?
 ¿Sabrás llevar un billete?
ALEJO Conforme hubiera ocasión.
LUCIANA ¡Ay, qué agudo y qué bellaco!
 Despedidle, por mi vida
 que ya temo su herida.
OCTAVIO No temáis brazo tan flaco.
 Del dueño será la culpa,
 que el criado está obligado
 hacer del amo el mandado. (vv. 1049-1058)

Este pasaje, además, nos revela otro aspecto fundamental del servicio que consiguen los pícaros: como escribe Maravall [1968:77], «Originalmente, el criado no era un servidor contratado, sino un miembro de la casa, ligado personalmente a ella, con lazo de deberes morales entre él y el amo»; vínculo del que apenas queda rastro –lo echa de menos Luciana–, y que se reduce a un vínculo monetario e interesado:³¹¹ las palabras de Alejo revelan una ausencia total de lealtad y subrayan su intención. Esta deslealtad del servicio que contrata Octavio se hace más evidente en el caso de Rodrigo, el gracioso lacayo que contrata junto a Alejo y Belardo. Éste, después de que el protagonista asesina a Mauricio –criado del marqués–, lo delata ante la justicia y confirma el crimen (vv. 1890-1899).

³¹¹ Ya en *La Celestina* se vislumbra la nueva dinámica monetaria, como apunta Maravall [1968:82]; cfr. Ladero Quesada [1990].

El servicio no es suficiente para Octavio y compra un caballo con el dinero que Luciana le ha dado para seguir con su estrategia de ostentación. Véase la descripción del equino que hace el picador:

PICADOR Vuesa merced se ha comprado
un caballo, que si fuera
hecho de plata o de cera
no fuera más acabado.
 Gran viveza, lindo hollar,
gallardo y majestuoso,
lindas manos, cuerpo airoso
y propio para ruar.
 Lo que es el pellejo y cabos
parece, por Dios, hechizo;
es un buen caballo castizo,
de los andaluces bravos.
 No tiene más que pedir. (vv. 928-940)

La belleza del equino, según el picador, lo hace «propio para ruar».³¹² Da en el clavo el picador: Octavio no quiere el caballo para otra actividad diferente que para *ruar*, en el sentido de presumir frente a las damas –como harán otros pícaros lopescos y de la narrativa del XVII–.

La escena, en todo caso, mantiene un evidente tono cómico –casi de *paso*–: la desconfianza de Octavio y los argumentos del picador debían provocar risa en el corral. Véamos el pasaje:

OCTAVIO Lo de andaluz es fingido.
PICADOR No, por Dios, porque ha bebido
el agua del Guadalquivir.
OCTAVIO ¿Toda junta?
PICADOR Parte della:
dentro de Córdoba nació.
OCTAVIO ¿Sabéislo vos?
PICADOR Sélo yo,
que conozco talle y huella.
 Será su edad de cinco años;
valía en otro poder
mil ducados, a tener
su dueño mejores paños.
 La necesidad al fin

³¹² el doble sentido del término ‘ruar’ recogido por *Autoridades* [s.v.] aclara la expresión: «Passar, rodar, y correr el coche, carro o otra máquina semejante, por la calle [...] vale también passear la calle, cortejando y sirviendo, a las damas especialmente».

¿qué cosa habrá que no haga?
Que, por Dios, que no se paga
la peinada cola y crin.
Fue dallo por una blanca. (vv. 941-956)

El irrisorio precio que Octavio paga por el equino contrasta con la grandilocuencia burlesca de la descripción del picador. Sospechamos un caballo más cercano al rocín de don Quijote que a Babieca del Cid. Sin embargo será suficiente para la usurpación social que pretende el pícaro y para pasear pavoneándose por la ciudad:

Tanto pudo un «¡alma mía!»
y un decir «¡por Dios os quiero!»,
que me ha hecho caballero
todo de golpe en un día.
Que como la calidad
estriba ya en los dineros,
puédense hacer caballeros
con mucha facilidad.
Por dos pajes me ha enviado
y un lacayo, hombre de bien,
porque lo pide también
el caballo que he comprado.
Ésta es vida, ¡pese a mi!,
y no el arcabuz del hombro. (vv. 996-1001)

Y así como se erigen en símbolo de su falso ascenso, remarcan también su caída: el marqués, al final de la comedia, se ensaña contra Octavio, lo castiga despojándolo de sus prendas y le dice con saña: «¿Eres tú, por dicha, aquél / de los trescientos ducados, / el caballo y los criados?» (vv. 2512-2514).

En *El caballero del milagro*, igualmente comedia muy temprana, encontramos también cómo Luzmán, nuestro rufo, utiliza tanto a los criados como al caballo para ostentar una posición social. La gran diferencia entre este caso y el de Octavio es que desde el comienzo de la comedia Luzmán ya tiene un par de criados a su servicio: Tristán y Lofraso. Sin embargo la función de estos personajes es más de cómplices en sus supercherías, que de signo de clase.³¹³

Pero éstos no son los únicos criados que aparecen en la obra: después de que Luzmán se gana el favor de Isabela, el pícaro manda a Lofraso y a Tristán a que le consigan unos criados y un caballo. La escena de presentación de los pajecitos (vv.

³¹³ Recuerdan más al papel de Sayavedra en el *Guzmán* o al Escobarillo lopesco, de *El galán Castrucho*.

2022-2045) –Pachón, Fabio y Tulió–, aunque no tiene desperdicio, es muy similar a la arriba citada a propósito de *La ingratitud*, por tal motivo valga aquí resaltar que su utilidad argumental es nula.³¹⁴ aparecen en escena para ilustrar cómo el pícaro, cuando tiene un poco de dinero, lo invierte en la usurpación de símbolos de estatus social. Así pues, estos personajes no vuelven a aparecer en escena, y sólo sabemos que cumplen su función porque Camilo le comenta a Leonardo que ha visto a Luzmán acompañado de servicio y lo llama «don Luzmán» (v. 2274). Este pasaje, además, da cuenta de la adquisición –o alquiler, una opción imposible de desechar en estos personajes– de un caballo y un paje que se encargará, seguramente, de su cuidado. Unos versos de Camilo lo confirman:

CAMILO Estaba don Luzmán
 con su ropa de damasco
 y un lacayo bergamasco
 sacando un potro al zaguán,
 algunos pajes allí
 y el caballerizo y todo. (vv. 2274-2279)

Ahora bien, en cuanto al cambio de dinámica entre criado-amor que ya habíamos señalado siguiendo a Maravall, en *El caballero del milagro* se presenta una ruptura de la relación tradicional pero en dirección opuesta a la que analizamos en *La ingratitud*. Es decir, si en *La ingratitud* es el criado quien viola el vínculo con su amo, en *El caballero del milagro* será Luzmán, el amo, quien traicione su vínculo, también por un motivo netamente pecuniario. A pesar de que Tristán demuestra largamente su fidelidad al picarillo, éste le es ingrato:

LUZMÁN /.../ Pillate este doblón, Tristán carísimo,
 mientras que hallas otro mejor comodo,
 y *Dio ti guardi, que espoñolo sono*
 y *mene vollo andar al payís con questi,*
 belli fiorini. ¡A reveder, Tristano!
 TRISTÁN ¿Búrlaste?
 LUZMÁN ¿Si me burlo? ¡Bueno es eso!
 Despide esos lacayos y criados,
 y di a Lofraso lo que tú quisieres;
 que la mayor industria de las mías
 es no gastar en locas necesidades

³¹⁴ Su función, seguramente, tenía fines prácticos en escena: la estructura de paso permitiría seguramente a los actores prepararse tras bambalinas; además el hecho de que esté ubicada al final del acto sugiere que podría utilizarse a la manera de entremés, con un evidente tono cómico.

un oro tan hermoso, limpio y rubio.
TRISTÁN Sospecho que te vas. (vv. 2665-2676)

No solamente la avaricia y el egoísmo es lo que pierde a Luzmán, parte importante es que éste no respeta el vínculo de fidelidad entre amo y criado y así despierta, sin sospecharlo siquiera, el deseo de venganza de su más fiel servidor. Así lo prueban las palabras del mismo Tristán: «¡Ah, infame, vil y mal intencionado! / ¡Habiéndote servido en tu pobreza, / en tu prosperidad me desamparas! / ¡Venganza venga sobre ti del Cielo!» (vv. 2680-2683). Venganza que no sólo llega a consumarse en la acción – Tristán, primero, delata la estafa y después, junto a Lofraso, Camilo y Leonardo, se disfraza y asalta a Luzmán para quitarle el dinero–, sino que el criado, cuando su antiguo amo vuelve a pedirle su ayuda, se burla de éste y le responde con las mismas palabras que antes había utilizado el rufián para despedirse (vv. 2980-2985). La venganza y castigo es total.

En *El galán Castrucho* –todavía anterior al *Guzmán alemaniano*– no aparecen los criados con el sentido que hemos venido resaltando de ostentación social, quizá porque el rufián no anhela distinción ni honores, sino más bien dinero. Sin embargo, sí se refleja en la comedia la ruptura del vínculo tradicional amo-criado y se plantea un uso interesado y desleal.

Al comienzo de la comedia *Castrucho* tiene un criado, Escobarillo, que cumplirá escénicamente la misma función de Tristán: es decir, es cómplice y aliado del protagonista, el que le avisa cuando se fragua un plan en su contra (vv. 878-898), o lo pone al tanto de una situación de su incumbencia (vv. 992-1000). Posteriormente, acepta en su servicio a Beltrán, que se ocupará de las necesidades de Fortuna.³¹⁵ Impera en estas relaciones una actitud interesada y desleal: los tres personajes se aprovechan de los otros para conseguir su objetivo: las dos damas buscan recuperar a sus amados y Castrucho usará a sus criados según las necesidades que se le van planteando. El caso paradigmático es cuando, para complacer el deseo de tres soldados que pretenden a Fortuna la misma noche, decide disfrazar a sus criados –«en el talle y además / de mujeril condición»– y hacerlos pasar por la prostituta (vv. 2498-2513).

El hecho paradójico de que esté sumando a los intereses de las damas disfrazadas y les ayude a conseguir a sus amantes, no lo disculpa: su ignorancia de tal cir-

³¹⁵ No podemos dejar de señalar que ambos criados son, en verdad, damas disfrazadas –Escobarillo es, en verdad, Brisena y Beltrán se llama Lucrecia– en busca de sus amados; sobre este particular, véase di Pinto [2000:152], Ferrer Valls [2003] y Oleza [2005:367], que pone de relieve el erotismo y las posibles actitudes de las actrices.

Dudas que le permiten, al mismo tiempo, afianzar su voluntad de hacerse caballero, independientemente de la extrañeza que le produce esta nueva situación. Titubeos que no abandonan al personaje, ni siquiera cuando Camilo regresa a presentarle su nuevo servicio y el caballo (vv. 1541 y ss.):

JUAN ¡Buen talle! Contento estoy.
 (Ved la gravedad que tomo.
 ¿Hay tal desvanecimiento?□
 Pero no es desvanecido
 hombre que se ha conocido□
 y que intenta un fingimiento.
 Aquel se tiene por loco,□
 que cree que es gran señor,
 □teniendo humilde valor;
 pero yo téngome en poco,
 sino que voy procurando
 ser algo por mí en efeto) (vv. 1547-1558)

Y así vacila ante la presencia de todos los miembros del servicio: los pajes italianos – Farbicio y Horacio–, el lacayo Roberto y, finalmente, el caballo. La escena sin duda tiene reminiscencias de las citadas de *La ingratitud* y *El caballero del milagro*, pero con una marcada diferencia: la consciencia –y dudas– de la usurpación y la ostentación que tiene Juan Tomás no la comparten sus similares. Es precisamente en estas reflexiones en aparte donde se revela el carácter falsificador de tales apropiaciones fraudulentas: «fingimiento»; más adelante: «con dos bueyes solía ir, / hoy, con dos pajes paseo /.../ ¿yo, con tan poco espero / cobrar tanta calidad?» (vv. 1585-1592). Aunque también en el diálogo abierto: «Quiero / ir acompañado a misa. / Cosas de honor tienen prisa.» (vv. 1601-1603). Y en este caso, además, nos ha llegado una indicación escénica de gran importancia: la acotación que señala cómo sale el personaje del escenario con sus criados no tiene desperdicio: «*Vase Juan, el lacayo delante, los pajes detrás, éntrase muy grave*» (1650Acot). La ostentación es pues evidente escénicamente.

Para terminar con las comedias lopescas en las que se presenta el motivo, veremos las dos facetas de éste que aparecen en *El anzuelo de Fenisa*: la primera de ellas, antes no vista, es cuando los criados dan credibilidad a la dignidad que dice tener un personaje. Es el caso de Fenisa, que vive rodeada de criados –Celia, cómplice de su ama, Liceo, Estacio y un escudero–: éstos son los que disuaden las dudas y el escepticismo de Tristán, criado del mercader Lucindo, que recela las intenciones de la

cortesana y que lo advierte del probable engaño que trama Fenisa. Sin embargo, ya en casa de ésta, Lucindo se convence de la transparencia de la cortesana debido, precisamente, a la presencia de numerosos criados:

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)

Aunque no sea de manera explícita, es evidente que los criados aquí sirven como marca de estatus social y de respetabilidad.

El segundo caso es el de los tres pajes españoles –Dinardo, que es una dama disfrazada, Bernardo y Fabio– que llegan desarropados y pobres a una playa italiana. Ante la adversidad, los personajes deciden que uno de ellos finja ser un caballero distinguido –papel que le toca a Dinarda– y los otros dos aparentan ser sus pajes (vv. 592-617), como lo muestra esta acotación: «*Entra el capitán Osorio, Dinarda en hábito de caballero, Bernardo y Fabio, pajes*» (v. 981Acot). Sin embargo es muy importante señalar que aquí no hay ni mucho menos una relación de criado-amo, lo señala claramente Fabio: «pero habéis de advertir / que, entrando en la posada, / juntos hemos de comer, / porque señor no ha de haber / si está la puerta cerrada» (vv. 623-627). Con esta misma lógica, donde los tres personajes tienen el mismo rango, eligen al que fingirá por medio del azar: quien saca la moneda de Castilla –hay otras dos, valenciana y navarra– gana. De nuevo, pues, los pajes –junto con los apellidos y el ‘don’– son signo de dignidades sociales y, como tales, son objeto de ostentación para la usurpación social.

En la narrativa picaresca del XVII también los pícaros ostentan estos mismos signos de clase. En la primera parte del *Guzmán*, publicada en 1599, aparece ya una primera faceta de la ostentación cuando el pícaro entra en Toledo con buenas ropas (I, II, 8)³¹⁶ y dice: «Viéndome tan galán soldado, di ciertas pavoneadas por Toledo en buena estofa y figura de hijo de algún hombre principal. También recibí luego un paje

³¹⁶ Como veremos más adelante, la vestimenta también tendrá un papel fundamental en la ostentación picaresca, como han señalado Juárez Almendros [2000 y 2006], Barrio Olano [2008], entre otros.

bien tratado que me acompañase. Acerté con uno ladino en la tierra» (I, II, 8, p. 226). Tal vestido y compañía lo hacen sentir «entronizado», y «andaba tan contento que quisiera de noche no desnudarme y de día no dejar calle por pasear, para que todos me vieran, pero que no me conocieran» (I, II, 8, p. 226). Y el paje, por supuesto, es signo de estatus social, como lo entienden los huéspedes y el mesonero de Almagro: «viéndome llegar bien aderezado y *servido*, preguntaban a mis criados quién fuese; y como no sabían otra cosa más de lo que me habían oído, respondían que me llamaba don Juan de Guzmán, hijo de un caballero principal de la casa de Toral» (I, II, 9, p. 238-239, subrayado nuestro).³¹⁷ Ruan [2011:67] comenta al respecto: «Moreover, *lo que gastas* builds up credit, allowing Guzmán to maintain a certain social reputation well after his material wealth has been depleted. This credit is an extension of symbolic capital and is linked to the practice of *simulation* and *dissimulation* or *hacer ver* and *hacer creer*». Y a pesar de la desventura que le sigue a Guzmán –que gasta toda su hacienda en juegos y regalos– le queda la reputación ganada: «Con una cosa quedé consolado, que en el tiempo de mi prosperidad gané crédito para en la adversidad. Y no lo tuve por pequeña riqueza, habiendo de quedar pobre, dejar estampado en todos que era noble por las obras que de mí conocieron» (I, II, 10, p. 243).³¹⁸

Sin embargo este elemento quedará plenamente retratado en la *Segunda Parte*, sobre todo cuando el pícaro, junto a su criado Sayavedra, se dispone a entrar en la ciudad de Génova.³¹⁹ Si bien en este pasaje no hay ninguna referencia a los pajes o a un caballo, lo cierto es que la apariencia y la prestancia –basada en este caso en vestidos y regalos– le granjean el crédito de la ciudad: «Yo iba bien apercebido, bien vestido y la enjundia de cuatro dedos en alto. Cuando a Génova llegué, no sabían en la posada qué fiesta hacerme ni con qué regalarme» (II, II, 7, p. 554); «Era la posada de las mejores de la ciudad y adonde acudían de ordinario gente principal y noble. Allí estuvimos holgando y gastando, sin besar ni 554);³²⁰ tocar en cosa de provecho. Empero, con estar parados ganábamos mucha tierra» (II, II, 7, p. y después «viéndome

³¹⁷ Gómez Canseco [2012:806] califica esta etapa del pícaro como «Primeros galanteos y alardes económicos. Primer paso de la riqueza a la pobreza».

³¹⁸ Cfr. Ruan [2011:67-69].

³¹⁹ Antes de tomar el camino a Génova, entre sus reflexiones, se muestra la consideración social de ciertos objetos: «Que si preguntase qué hacienda tiene micer N., dirían: “Señor, es un honrado regidor”. “¿No más de regidor? ¿Pues cómo come y se sustenta con solo el oficio, que no tiene renta, sustentando tanta casa, criados y caballos?”» (II, II, 7, p. 550).

³²⁰ Tomar buen alojamiento también forma parte del “ser visto” y, aunque de manera muy tangencial, aparecía ya en *El caballero del milagro*, por ejemplo: Luzmán alquila una posada que «tiene aposento / que el Rey puede entrar en él» (vv. 1852-1853).

afable, franco y dadivoso, me acredité de manera que les compré los corazones, ganándole los ánimos» (II, II, 7, p. 555).

En la misma fecha que se publica la segunda parte del *Guzmán* alemaniano, Gregorio González ya se hacía eco en *El guitón* de estos elementos de ostentación. El primer pasaje en que se encuentra se nos presenta a través de la mirada del pícaro:

Había en la posada un estudiante que iba a Salamanca a estudiar, al parecer principal. Al fin, llevaba un criado de a pie y otro de a caballo; y no queráis más, que la nobleza anda en tal estado que la tiene el que tiene. Que, aunque dicen que no hace el hábito al monje, la ostentación y aparato califica de manera que por ella juzgamos la hidalguía. No lo digo porque él no lo fuese, pero dígo porque, en llegando a este punto, se me arrasan los ojos. No puedo dejar de divertirme. (I, VIII, p. 141)

El pasaje es magnífico porque desnuda por completo la lógica de los pícaros y la función que cumple en su andamiaje vital la ostentación y las apariencias:³²¹ dos pajes y caballo son suficiente indicio para calificar a alguien de principal, o por lo menos de *parecer*. La «ostentación y aparato califica de manera que por ella juzgamos la hidalguía», poco más se puede aportar. Signos de poder relacionados directamente con el poder adquisitivo: «que la nobleza no se alcanza con dineros. Aunque miento: que cada día se hacen caballeros no sé yo con qué» (I, VIII, p. 141). Señala Juárez Almendros [2006b:91] que el cinismo de Onofre, «su irreverencia y amoralidad están basados en unos axiomas existenciales que forman el eje de su actuación. Según su visión del mundo todos los humanos son iguales en cuanto al vicio e hipocresía y lo que diferencia a los individuos no es la virtud interna sino su nivel económico y su ostentación».

Buena nota toma Onofre Caballero, pues durante el periodo que se dedica a estafar a los comerciantes con las cartas falsificadas, gasta todo su dinero en apariencias:

No tuvo mejor renta –el tiempo que me duró– un arcediano de Toledo. El mal que estaba presente el tiempo lo desechó. Las llagas crecen, si no se mira por ellas. En un coche podía andar según me manaban dineros. Cuando iba a dar las cartas andaba con llaneza, pero después me ponía hecho un archeduque, que quien me viera me juzgara por hijo de un almirante, con mucha espada dorada, mucha calza de obra, cadena de oro trencillo a lo de Cristo es Dios. El rato que me ponía galán, nadie mejor que yo; mas ¿qué mucho? Que no había mina del Potosí como la mía. Era un pozo sin suelo. (XIV, p. 199)

³²¹ También lo resalta Juárez Almendros [2006b:91].

Y es que, recordemos, el deseo del pícaro es «perpetuar mi nombre y fundar mayorgazgos y andar en coche con barahúnda de pajes, máquina de lacayos y abundancia de escuderos» (XIV, p. 200).

También Quevedo utilizó este elemento para ilustrar los métodos de usurpación en su *Buscón*. Las escenas de la obra quevediana remarcán de manera aún más evidente y mordaz la ridiculez de semejante personaje con tales pretensiones y mecanismos. Caballeros de remiendo y alquiler, podríamos calificarlos con el mismo Pablos, que en su primera jornada madrileña sale a buscarse la vida acompañado por su maestro: «Ya le pedía uno el alquiler de la casa, otro el de la espada y otro el de las sábanas y camisas; de manera que eché de ver que era caballero de alquiler, como mula» (III, II, p. 109). Anota Cabo Aseguinolaza: «Las mulas de alquiler tenían muy mala fama y son un término de comparación de carácter muy marcadamente degradatorio». Lejos de repudiar la actitud de su compañero, Pablos la imita inmediatamente: en su intento por estafar a dos «de las que piden prestado sobre sus caras, tapadas de medio ojo», el picarillo les solicita

acetar unas telas que me habían traído de Milan, que a la noche llevaría un paje; que les dije que era mío por estar enfrente aguardando a su amo, que estaba en otra tienda [...]. Y para que me tuviesen por hombre de partes y conocido, no hacía sino quitar el sombrero a todos los oidores y caballeros que pasaban y, sin conocer a ninguno, les hacía cortesías como si los tratara familiarmente. (III, II, p. 115)

Pero sigue Pablos, ostentando todos los signos de clase y estatus sociales que se le ponen a tiro:

Yo las llevé por la calle Mayor y, al entrar en la de las Carretas, escogí la casa que mejor y más grande pareció. Tenía coche sin caballos a la puerta. Díjeles que aquella era y que allí estaba ella y el coche y dueño para servirlos. Nombreme don Álvaro de Córdoba y entreme por la puerta delante de sus ojos. Y acuérdome que, cuando salimos de la tienda, llamé uno de los pajes, con gran autoridad, con la mano. Hice que le decía que se quedasen todos y que me aguardasen allí; que así dije yo que lo había dicho. Y la verdad es que le pregunté si era crido del comendador mi tío. Dijo que no; y con tanto, acomodé los criados ajenos como buen caballero. (III, II, p. 116)

Pajes, criados, caballos, coches e, incluso, casa grande, se adjudica Pablos falsamente y sin ningún tipo de vergüenza. Es un paso más hacia la ridiculización y escarnio del personaje: recordemos que en Lope y las novelas anteriores al *Buscón* los pícaros ostentan estos elementos como pruebas de su supuesta clase social, pero es que el pícaro

de Quevedo no se molesta ni siquiera en contratarlos con dinero ajeno (como Luzmán u Octavio, por ejemplo); sino que actúa descaradamente.³²²

Posteriormente, en un giro todavía más enrevesado, Pablos, tras salir de la cárcel en Madrid, utiliza de nuevo el recurso: «Di, para acreditarme de rico que lo disimulaba, en enviar a casa amigos a buscarme cuando no estaba en ella. Entró uno, el primero, preguntando por el señor don Ramiro de Guzmán, que así dije que era mi nombre; porque los amigos me habían dicho que era de costa mudarse los nombres y que era útil» (III, v, p. 132). Pero la estrategia del pícaro no se queda aquí y se hace pasar por su propio mayordomo: «para alimentar más el crédito de mi calidad, salime de casa y alquilé una mula y, arrebozado y mudando la voz, vine a la posada y pregunté por mí mismo, diciendo si vivía allí su merced del señor don Ramiro de Guzmán, señor de Valcerrado y Vellorete.» (III, v, p. 135). La estrategia no puede ser más exagerada y ridícula: él mismo simula ser su mayordomo para «alimentar el crédito de mi calidad».³²³ Caballos y criados, pues, son moneda corriente de crédito de la persona; la ostentación de tales signos le permiten aparentar respetabilidad. Las exigencias sociales son tales que los pícaros, dice Pablos,

Estamos obligados a andar a caballo una vez cada mes, aunque sea en pollino, por las calles públicas; y obligados a ir en coche una vez en el año, aunque sea en la arquilla o trasera. Pero, si alguna vez vamos dentro del coche, es de considerar que siempre es en el estribo, con todo el pescuezo de fuera, haciendo cortesías, porque nos vean todos, y hablando a los amigos y conocidos, aunque miren a otra parte (II, VI, pp. 98-99).

Procedimiento picaresco por excelencia reaparece en *Alonso, mozo de muchos amos*, de Jerónimo de Alcalá: en México, con sus ganancias, «como hombre poderoso, vivía ya en casa de por sí, tenía quien me sirviese y mi señor acudía a mi posada, tratándome con respeto, como persona que me había menester» (I, 8, p. 424); y en las novelas de Castillo Solórzano continúa.³²⁴

³²² González [1994:61] llama al personaje de Quevedo el «archipícaro».

³²³ En el *Buscón* el tópico es recurrente y constantes, véase por ejemplo III, VI, p. 139; pasaje que anota Cabo [2011:138 n.] resaltando la importancia del lacayo como «adimento imprescindible para aparentar señorío, aun cuando hubiese que recurrir al expediente de alquilar montura para la ocasión». Por otra parte, López Martínez [2011:CCXIV] apunta la relación entre este fragmento y *El caballero puntual* de Salas Barbadillo. Cfr. López Martínez [2012].

³²⁴ Véase *Teresa de Manzanares* (XIX, p. 410), *La guardaña de Sevilla* (IV, p. 585) y, por supuesto, *El bachiller Trapaza* (II, pp. 73-77).

Permítasenos cerrar este capítulo con un sugerente pasaje de *Teresa de Manzanares* que resume en sí toda la tradición picaresca:

Corrió la voz en Sevilla, aunque grande ciudad, del empleo que había hecho don Álvaro sin conocerme, cosa que alentó más a mi fama, pues en lugar donde tan conocida fui, con varios papeles había representado en sus teatros, supe hacer tan bien el papel de honrada que merecí por esposo un principal hidalgo de lo mejor de Navarra sin que nadie me conociese, que no fue el menor embuste mío publicar estimación donde no la había, para pescar aquel novio. No soy la primera que desta estratagemata se ha valido, ni seré la postrera, pues se debe agradecer en cualquier persona el anhelar ser más, como vituperar el que se abate a cosas inferiores a su calidad y nobleza. (XVIII, p. 288)

La pícaro se reconoce como actriz incluso cuando no trabaja en los tablados:³²⁵ hace «tan bien el papel de honrada que merecí por esposo un principal hidalgo». Y es que, como habíamos perfilado, los pícaros son –aunque no exclusivamente– actores ejerciendo el «papel de honrados», de nobles, en el teatro del mundo –en las comedias lopescas, incluso, habría un juego metateatral en el sentido que explica Pavis [1998:210, s.v. metatheatre]–. Actuación, en todo caso, indispensable para burlar, aunque sea momentáneamente, los códigos de una sociedad en la que la movilidad social no es moneda corriente: empieza con la elección de un nombre –el del personaje noble–, se imitan sus formas y maneras, se apela a personajes secundarios, un decorado –casa alquilada– e incluso un vestuario, que analizaremos a continuación. Podría entenderse, pues, a los pícaros como actores que interpretan en el tablado social un papel que no les corresponde y que, la mayoría de veces, les acarrea desgracias.

III. 2. 4. PRENDAS Y VESTIDOS

Si hablamos de ostentación y de signos sociales, la cuestión de las prendas, vestidos y adornos es absolutamente ineludible. Ya lo ha señalado la crítica a propósito de la picaresca del XVII,³²⁶ pero es Maravall [1986:551] quien primero apunta la importancia

³²⁵ La atracción de los pícaros por el teatro aparece primero en la segunda parte apócrifa del *Guzmán*, en 1602, sigue en el *Buscón* de Quevedo y en la obra de Castillo Solorzano es motivo recurrentemente. Incluso, algunos pícaros se convierten en poetas dramáticos, como en la propia *Teresa de Manzanares*. Sobre la relación entre los pícaros y el mundo de la farándula, véase el recientísimo artículo de Rodríguez Mansilla [2015].

³²⁶ Véase por ejemplo, Maravall [1986:550 y ss.], Juárez Almendros [2000, 2006 y 2006b], quien pone el énfasis en la construcción de la identidad, o Barrio Olano [2008], que analiza las funciones de las prendas en la indumentaria picaresca. Véanse también los trabajos de Bernis [1956, 1990 y 2002] sobre indumentaria en el Siglo de Oro.

de la ley del vestir en una sociedad de estratos diferenciados y cuál es la expectativa del pícaro frente a ésta: «puede ponerse al servicio de una pretensión –desviada respecto al sistema– de conseguir introducirse fraudulentamente en un nivel superior» (Maravall 1986:552). Este postulado de Maravall es lo que luego Juárez Almendros [2006b:27] llamará teoría de la imitación, que es «una visión desde arriba que asume una envidia y aspiración de las clases inferiores a emular a los superiores para adquirir prestigio e incluso entrada en el grupo privilegiado».³²⁷ Los vestidos y adornos, pues, son signos de clase que los pícaros usurpan e imitan en la lógica de la ostentación.

Dentro del género picaresco, conviene empezar por el *Lazarillo* y recordar las palabras que Juárez Almendros [2006b:43] le dedica: Lázaro «decide superar las condiciones adversas del grupo marginado en el que nace por medio de diversos artilugios, entre ellos el tratamiento de las vestiduras, para fabricarse su particular concepto del yo situado socialmente». Pero es que, antes de que el protagonista pueda recurrir a esta artimaña, ya el pasaje del escudero nos apunta la importancia de los vestidos en la sociedad:³²⁸ éste, antes de salir a misa, «comienza a limpiar y sacudir sus calzas y jubón y sayo y capa, y yo que le serví de pelillo. Y vísteseme muy a su placer, de espacio. Echele aguamanos, peínose y púsose su espada en el talabarte» (III, p. 50); comenta Lázaro: «súbese por la calle arriba con tal gentil semblante y continente, que quien no le conociera pensara ser muy cercano pariente al Conde de Arcos o a lo menos camarero que le daba de vestir» (III, p. 51). Y después: «¿A quién no engañará aquella buena disposición y razonable capa y sayo?» (III, p. 52). Imposible determinar la autenticidad del escudero,³²⁹ circunstancia que dibuja Rico [1988:32] con acertada expresividad: «“engaño a los ojos”, juego de pasa pasa en que nunca sabemos qué cubilete esconde la realidad del personaje y la intención del autor».³³⁰ Los vestidos, la casa, su linaje, son todos elementos que suman a la apariencia noble del personaje, a

³²⁷ La autora recoge una variada bibliografía sobre esta perspectiva (Juárez Almendros 2006b:26-27); Barrio Olano [2008:73] recoge el trabajo de Juárez Almendros.

³²⁸ Y otros signos, como han sabido ver agudamente Maravall [1968:45]; Rico [1988:24 y ss.], que le dedica unas páginas magistrales; más recientemente Juárez Almendros [2006b:48] y Ricapito [2013].

³²⁹ Bataillon [1954:22] defiende la autenticidad del personaje: «ni el ciego es un falso ciego ni el escudero es un falso hidalgo que estafe para vivir»; en cambio Rico [1988:27], si bien apunta que «a los primeros lectores del *Lazarillo* sin duda no se les escapaba que las pretensiones del escudero, tanto en lo económico como en lo social, no carecían de algún fundamento», se inclina –y nosotros con él– a considerar que «el solar del escudero estaba situado en la región de las patrañas» (Rico 1988:32).

³³⁰ Véase también Lida de Malkiel [1964:356] que señala que la técnica novelística se inclina a la «presentación ilusionista, en que narrador y lector quedan igualmente engañados».

justificar –y al mismo tiempo, con ironía sutil, a subrayar la falsedad– sus pretensiones.

Estrategia, al fin y al cabo, que reproduce el mismo Lázaro de Tormes hacia el final de la novelita, aunque con relativa timidez y no llegando al nivel de usurpación del escudero.³³¹ Al servicio del capellán, el pícaro alcanza cierta prestancia: «ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja, de la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta, y una capa que había sido frisada y una espada de las viejas primeras de Cuéllar» (VI, p. 76). Tales prendas las califica Lázaro como «hábito de hombre de bien» y, como apunta en nota Ricapito [2013:4 n. 3], «Lazarillo imita al Escudero y se convierte en un falso “man of parts”». Sin embargo, no perdamos de vista que el recurso en el *Lazarillo* es todavía muy parco –tanto en el caso del escudero, como en el de las prendas que compra Lázaro en el tramo final de la obrita–, y a pesar de esta conciencia de la importancia del bien vestir, el escudero no consigue más que despertar la compasión de Lázaro, situación radicalmente distinta a la que se produce con Luzmán en *El caballero del milagro* y en los pícaros usurpadores de la novela del XVII.

La ostentación de prendas aparece ya en *Las ferias de Madrid*, aunque en la boca de un grupo de compinches que se reúnen a murmurar de sus coterráneos. Desde aquel Raimundo –que parece un antecesor directo de Luzmán– que «de los milagros que sustenta el mundo» tiene «tanto vestido, mesa, casa y gente» (vv. 1254-1255), hasta el uso de prendas de moda como signo de estatus: la calza de Fecundo es «¡Estremada, por Dios, que es muy costosa» (v. 1258). Incluso se permiten estos chismosos ponderar y condenar ciertos usos, sin perder de vista nunca la apariencia: «el vestido de corte es negro y llano» (v. 1266); y la preferencia de la calza larga sobre la corta que «como toda la pierna descubría, / echábase de ver cualquier falta. / El que no era bien hecho no podía / parecer entre gentes, ni vestilla, / y esotro por extremo parecía» (vv. 1283-1287). No sólo se aprecian aquí ciertos usos aceptados, sino también los comentarios están motivados por la censura a unos hombres que parecen no muy versados en el asunto y que, por tanto, fingen mal los modos.³³²

³³¹ Juárez Almendros [2006b:50-51] no le parece que Lázaro imite al escudero, sino que «incluye piezas comunes tanto en el atuendo de individuos de clases más bajas como en los de clases superiores: jubón, sayo, capa y espada».

³³² Dejando de lado el comentario final sobre la moda de las calzas que en realidad encubre una sátira a los postizos y el uso de los vestidos. Cfr. *El caballero del milagro*, vv. 31-52.

En *La ingratitud vengada*, apenas unos años posterior, también aparece el tópico: Lisarda le pide al marqués un regalo de características muy particulares: «De tela una saya entera, / bordada y bien guarnecida» (vv. 544-545) del color de «un lirio» (v. 552). El vestido aquí se presenta con dos sentidos diferentes pero complementarios: en primer lugar es regalo de amor;³³³ pero también, y sobre todo, nos señala una pretensión de ostentar un signo de distinción que le estaba vedado a un personaje de su calidad: no en vano Lisarda demanda un vestido lujoso, de tela púrpura, bordado y bien guarnecido; no es un vestido para satisfacer una necesidad, sino que tiene connotaciones de distinción social.³³⁴

Más claro, sin embargo, se presenta el tema en *El caballero del Milagro*, donde aparece en dos niveles muy marcados: en primer lugar hay una reflexión acerca de la importancia de los vestidos; en segundo lugar, la apreciación teórica de Luzmán – que es el personaje que reflexiona– se concreta en la práctica de los pícaros que se pasean por el escenario.

El primer verso de la comedia nos introduce, como se verá, en el tema de la importancia de los vestidos, puesto que a Luzmán le preocupa especialmente la manera de vestirse:

LUZMÁN	¿Vengo bien puesto, Tristán?
TRISTÁN	Peregrino talle tienes.
LUZMÁN	Si vengo bien, digo.
TRISTÁN	Vienes
	por todo extremo galán.
LUZMÁN	Eso sólo te pregunto, que ya yo sé que en mi talle puso el que pudo formalle, su poder y gusto junto. Error vestirme recelo, que lo hecho mal podría, vestirme es a cuenta mía el talle a cuenta del cielo. (vv. 1-12)

La reflexión continúa siguiendo el contraste entre la belleza natural –que le ha dado la naturaleza– y la vestimenta, un recurso propiamente del hombre. Después de alabar su

³³³ Los casos de amantes interesados que exigen vestidos –o a los que se contenta con su regalo, así no lo haya pedido– son abundantes, cfr. *Las ferias de Madrid*, *El caballero del milagro*, *El galán Castrucho*.

³³⁴ Díez Borque [1976:271] aporta, como ejemplo, estos versos de *La nueva victoria de Gonzalo de Córdoba*, I, pág. 304: «FULGENCIA. [...], aquel de la rosa / de diamantes, que en botones / de oro y cadena, las fiestas / saca cuatro mil ducados».

gran belleza relacionándola con las creaciones divinas, Luzmán destaca de manera detallada la importancia que tiene el buen vestir: «que mil hombres de mal talle / vestidos, parecen bien» (vv. 35-36). Además, como los tertulianos de *Las ferias de Madrid*, Luzmán también apunta las ventajas de la calza larga, que «encubre lo que es mal hecho» (v. 42) y de otras prendas que disimulan los defectos (vv. 43-52). El rufián señala en este discurso la función que tiene el vestido como instrumento de apariencia: muchos hombres feos, por medio de buenas prendas, *parecen* bien. La reflexión, como se puede ver, es de carácter puramente estético: el buen uso de vestidos y de ciertas prendas y postizos sirven para disimular las imperfecciones y defectos del cuerpo. Ni qué decir de sus conocimientos en el arte del afeitado en las mujeres (vv. 53-86).³³⁵ Sin embargo, no es simple vanidad de lo que se está tratando, las connotaciones de este discurso superan este aspecto: debemos recordar que el buen talle estaba relacionado directamente con la calidad de una persona, por lo menos en los mundos que crean estas comedias –Juan Tomás, en *El caballero de Illescas*, es reconocido caballero principal en Nápoles por su buen talle, por ejemplo–: así pues, el buen talle es algo que está relacionado con el linaje, la belleza pertenece a las clases dominantes, por lo tanto embellecerse es un método de apariencia social.

Ahora bien, el vestuario del actor que interpretaría a Luzmán –conservado a través de las acotaciones y algunos versos de otros personajes– nos permite concluir que el personaje pone en práctica la teoría por él mismo expuesta. No más la primera acotación proporciona información valiosa: «Sale Luzmán, gentilhombre» (v. 1Acot);³³⁶ pero después Camilo, en tercer acto, informa a Leonato –y a nosotros, lectores– que estaba «don Luzmán / con su ropa de damasco» (vv. 2274-2275), que es tela de seda con dibujos.³³⁷ Ya había señalado Lara Garrido [1989:119], «el intenso papel de configuración topológica que juega el vestuario en su dramaturgia y que resulta tan determinante al menos como sus funciones de categorización».

³³⁵ Tales conocimientos, además de su preocupación por la vestimenta, llevan a Vázquez Melio [2013:172] a asegurar que «Tradicionalmente, la crítica ha visto en Luzmán un pícaro burlador de mujeres; sin embargo, al aproximarnos a su persona, sus acciones, sus pensamientos y sus palabras la referencia a la figura del pícaro va desplomándose y, al contrario, va ganando peso la figura de la pícaro». Si bien es cierto que hay cierto afeminamiento en el personaje (véase Sánchez Jiménez 2015), parece demasiado defender semejante tesis. Véase también Terrón González [1990], Criado Vega [2011] y Romero del Castillo [2014].

³³⁶ Para las acotaciones en el teatro lopesco, véase Pontón y Morrás [1995].

³³⁷ Cfr. Lope de Vega, *El postrer godo de España* (vv. 1770-1772): «Allí vive entre peñascos / que las sedas y damascos / le ofenden».

También en *El galán Castrucho* los personajes utilizan los vestidos como un signo de identidad y de utilizar las convenciones sociales de vestimenta para usurpar un estatus social. El primer ejemplo que aparece en la obra es el vestido con el que sale a escena por primera vez Castrucho y que en la acotación se describe: «*Entre el galán Castrucho con bizarro calzón y colete, un sombrero de halda grande, capotillo corto y su espada en las manos*» (v. 491*Acot*).³³⁸ Nótese el paralelo con la descripción que hace Guzmán de un gentilhomme que atraviesa a mula la plaza de Zocodover, en Toledo:

Llevaba un calzón de terciopelo morado, acuchillado, largo, en escaramuza y aforrado en tela de plata. El jubón de tela de oro, colete de ante, con un bravato pasamano milanés casi de tres dedos de ancho. El sombrero muy galán, bordado y bien aderezado de plumas, un trencillo de piezas de oro esmaltadas de negro. Y, en cuerpo, llevaba en el portamanteo un capote, a lo que me pareció de raja o paño morado, su pasamano de oro a la redonda, como el del colete y calzones. (I, II, 8, p. 224)

Teniendo en cuenta la economía de las acotaciones en los textos teatrales del Siglo de Oro,³³⁹ el vestuario de los dos personajes coincide en algunos elementos: bizarro calzón, colete, sombrero y capote. Fuere como fuere el vestuario de la compañía que puso en escena esta comedia, sin duda Castrucho aparecería en escena vistiendo unas galas que no le correspondían.

Risa debía darle al público la entrada de Castrucho así vestido, sobre todo si tenemos en cuenta que en los primeros versos de la comedia Álvaro se lamentaba de haber perdido el suyo –junto a sus joyas– con un «mal trapillo»:

ÁLVARO /... / Perdí las dos sortijas de la rifa,
 la cadena perdí, perdí los ojos
 con aquel alcorzado que se engrifa
 copete y barba, y mira con antojos. (vv. 113-116)

Vale la pena tener en cuenta la escena completa: Álvaro le pide a Jorge, el alférez, un vestido lujoso para dárselo a Fortuna –de quien han hablado durante los cien primeros versos– e impresionarla. Es una variante del caso de Lisarda: en esta ocasión –y con-

³³⁸ Presotto [1995:367-368] señala: «El “poeta” proporciona generalmente informaciones reducidas sobre la indumentaria ya que es el “autor de comedias” (el director-empresario de la compañía) quien escoge el vestuario según criterios propios»; para la importancia del vestuario en las compañías teatrales de la época, véase también Esquerdo Sivera [1978].

³³⁹ Para las acotaciones en Lope, véase Dixon [2013c:76], en las que señala que en «la mayoría, por el contrario, era muy parco en las acotaciones»; también Morrás y Pontón [1995]; las acotaciones del teatro cervantino (González 1995 y 1996) o de Vélez de Guevara (Peale 1995:34) son quizá las excepciones más conocidas.

trario al Marqués–, Álvaro recurre a su superior para complacer a la cortesana –«me ha pedido alguna gala mía / para cierto disfraz o impertinencia» (vv. 109-110)– y ostentar, así mismo, sus supuestas riquezas. Esto se ve en el traje que pide a su compañero: «aquel vestido con que el otro día, / de nuestro Emperador en la presencia, / metistes vuestra guarda y compañía» (vv.104-106). Y después se nos detalla aún más: «vestido de tela, el de las randas, / ... / calzones y ropilla saca luego» y «capote y sombrero» (vv. 125-130).

La relación entre vestido y capacidad económica se hace explícita en la escena en que Camilo, criado de don Jorge, le entrega el traje a Fortuna y Teodora. En una conversación donde predominan los malentendidos, el criado revela que la prenda que lleva es prestada y no de don Álvaro (vv. 374-379) –que se la ha pedido prestada a don Jorge para impresionarlas–; remarca también que don Jorge «es un hombre de importancia» (v. 383) que «tiene joyas y cadenas, / telas, cortes y jubones; / sortijas las manos llenas» (vv. 387-389). Es evidente, pues, cómo estos objetos son signo de un caudal económico –las telas como las joyas–, que entienden perfectamente Fortuna y Teodora: los mismos despiertan su interés y buscan, inmediatamente su beneficio: «¡Qué galán es tu señor, / bobillo!» (vv. 405-406), y «Dime, ¿y ese caballero / sirve alguna dama aquí?» (vv. 408-409). Interés de Teodora que no deja de notar Camilo en su aparte: «¡Oh, vieja rapisa, / cómo se viene al dinero» (vv. 406-407) Hay pues, a través del regalo, una evidente ostentación: tanto de Álvaro, que intenta falsificarlo, como del alférez Jorge, dueño verdadero de las prendas. Así pues, los regalos de vestidos se presentan como signo de riqueza y prestancia económica de quien los otorga.

Ahora bien, si los vestidos son signos de calidad, la desnudez será –en la misma lógica– símbolo de la pobreza más absoluta, de la capa más baja social y, como tal, castigo de los usurpadores. Castigo al fin y al cabo simbólico que muestra al pícaro en su verdadera naturaleza, despojado de todos los signos que ha ostentado. Veamos los casos lopescos en que se presenta.

La ingratitude vengada es la comedia donde, quizá, se desarrolla más plenamente este recurso porque no solamente la escena en que se castiga al protagonista es de gran valor dramático, sino porque vemos en escena las consecuencias de ese castigo. No sobra recordar que Octavio persigue a Lisarda –que viaja ya con el marqués hacia Italia– y la encuentra en el camino junto a su esposo y su servicio; el noble lo descubre y decide su castigo:

MARQUÉS /.../ mas por haber proseguido
tan libre y desvergonzado,
ha de volver castigado.
¡Quitadle luego el vestido!
Vuelva desnudo, en camisa,
desa manera al lugar,
porque le puedan mirar
y cause contento y risa.

LISARDA Eso como tú quisieres,
como vivo quede Octavio.

OCTAVIO ¿Que he de sufrir tanto agravio?
¡Matadme ya! (vv. 2492-2503)

¡El soldadillo pícaro prefiere la muerte a semejante ultraje! Esa es la medida del castigo y de la humillación, que continúa con las burlas y reproches a su comportamiento:

TREBACIO No te alteres.
El jubón se quite aprisa
y los calzones de presto,
que es del verdugo todo esto,
y agradezca la camisa.

MARQUÉS Éntrate, Lisarda mía,
que no quiero que le veas.

LISARDA ¡Oh, qué bien al aire empleas,
Octavio, tu gallardía!

Vase el Marqués y Lisarda

CORCINA ¿Eres tú, por dicha,
aquél de los trescientos ducados,
el caballo y los criados?
¿Quebrósete el cascabel?
¿Cómo no suenan ahora?

OCTAVIO ¡Eso me faltaba aquí!

TREBACIO Vámonos de aquí, señora,
y el bellaco coja luego
el camino del lugar.

CORCINA ¡Bueno está para nadar! (vv. 2503-2522)

La escena rezuma crueldad y violencia, el castigo se ejecuta con saña. La ironía del marqués somete y humilla a Octavio. Y luego, para cerrar la comedia, se cumplirá el deseo del marqués –«vuelva desnudo, en camisa, / [...] porque le puedan mirar / y cause contento y risa»–: sus propios criados –quizá remarcando aún más el castigo a

la ostentación y usurpación— se burlan de su desnudez: «Si al desposorio ha venido / con la invención del vestido, / entre Adán y ganapán» (vv. 2653-2655).

Luzmán, en *El caballero del milagro*, tendrá un final muy similar al de Octavio, como ya habíamos señalado.³⁴⁰ En esta comedia, también el desnudo será castigo práctico y simbólico, humillación brutal que provoca la risa entre quienes ven el cambio de fortuna del picarillo;³⁴¹ entre aquellos que ven castigadas las acciones del ingenioso Luzmán. Al igual que Octavio, el rufián también prefiere la muerte a un ultraje de tal magnitud: «Señores, dadme la muerte» (v. 2861). El desnudo, pues, no sólo cumple el castigo último del pícaro, como ya habíamos señalado, sino que también simbólicamente se despoja al personaje del único signo de dignidad que aún conserva.

También Luzmán tiene que sufrir la humillación de pedir ayuda a aquellos que ahora le malquieren, que se ríen de sus desgracias y remarcan el castigo a sus petulancias. Es el caso de Isabela, cuando el rufián toca su puerta:

ISABELA	¿Quién es?
LUZMÁN	Luzmán soy, señora.
ISABELA	¡¿Luzmán de noche en camisa?!
LUZMÁN	(Ella se muere de risa de verme en camisa ahora.)
ISABELA	No es posible que es Luzmán, sino alguno que me engaña, que está camino de España ese fingido galán, y ojalá que yo le viera para decille el concierto que hizo del paje muerto, sus costumbres y quién era, que sé yo que es un villano y no Enríquez ni Toledo.
LUZMÁN	(Del todo perdido quedo, todo mi negocio es llano.)
ISABELA	A los ingratos y ruines da el cielo ese galardón: bueno le han puesto al ladrón sus pajes y espadachines. ¡Váyase a España, galán, con el oro de Isabela! (vv. 2886-2907)

³⁴⁰ Véase supra, «Afán de medro»; también la desnudez es castigo en *La ingratitud vengada* —por parte del marqués— y *El caballero de Illescas* —después del naufragio en la costa española—.

³⁴¹ Cfr. Guarino [2001:159].

El último caso que tenemos del desnudo como castigo y despojo de este símbolo social, es el que se presenta en *El caballero de Illescas*. Sin embargo, en esta comedia se presenta de una manera muy diferente: la naturaleza, que provoca el naufragio del navío en el que Octavia y Juan volvían a España, es la fuerza que ejecuta esa especie de castigo sobrenatural. Como podemos recordar, Juan Tomás se encuentra, al final del segundo acto, en la cúspide de su fortuna en Italia: se ha casado con una distinguida dama, ha conseguido, además, dinero, criados, caballo, casa y, cómo no, vestidos. En tal situación, decide partir a España con Octavia y sus riquezas, pero el mar no permite llegar a feliz término. La escena es dramática: Juan saca en brazos a Octavia, que está medio desnuda, del mar; ella, en mal estado, le pregunta por la suerte que han corrido sus pertenencias:

OCTAVIA	¡Indómito rigor! ¡Contrario viento! ¿Nuestras ropas y joyas?
JUAN	Allá quedan [en el mar]. /.../
OCTAVIA	¿Qué perdimos?
JUAN	Dineros, joyas y vestidos varios.
OCTAVIA	¿Qué importa, si es la tierra en que se encierra de vuestro estado la dichosa tierra? Demás que aquel anillo es venturoso.
JUAN	¿Viene con vos?
OCTAVIA	Conmigo, don Juan, viene.
JUAN	Reliquia con el mar tempestuoso ese diamante, en sus peligros, tiene.
OCTAVIA	Pésame que venderle [el diamante] es ya forzoso.
JUAN	De ninguna manera nos conviene, que cuando su valor alguno entienda, nos costará las vidas y la prenda.
OCTAVIA	¿Por qué razón?
JUAN	Es joya tan preciosa, y estamos tan desnudos y perdidos, que dirán que es hurtada.
OCTAVIA	¡Ay, mar furioso! ¡Ay, crédito del mundo en los vestidos! (vv. 1940-1962)

La desnudez tiene tales connotaciones que, incluso, les imposibilita para vender el diamante que Juan Tomás ha conseguido honestamente. Octavia, en el último verso del pasaje, no puede ser más clara en su queja contra las convenciones sociales cifradas en la vestimenta y su prestigio. Un castigo, pues, en este caso ejecutado por las

fuerzas de la naturaleza, que dejan a los prófugos en un estado de total vulnerabilidad. La desnudez, pues, vuelve a ser castigo.

Por supuesto en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y en la picaresca del XVII el tópico continúa. Los pícaros, como ya habíamos señalado, utilizan las prendas para ostentar una posición social que les es ajena y que pretenden usurpar. En la obra alemaniana abundan las referencias a la indumentaria, y su relación con la estimación social es evidente. Lo señala el propio pícaro: «Esta diferencia tiene el bien al mal vestido, la buena o mala presunción de su persona, y cual te hallo te juzgo, que donde falta conocimiento el hábito califica, pero engaña de ordinario, que debajo de mala capa suele haber buen vividor» (I, II, 7, p.223). Almendros Juárez [2000:611] comenta que «la ropa no tiene valor en sí misma, sino que simboliza el que la sociedad le ha dado. [...] Es un valor que se desliza y que se puede apropiarse por su misma condición de pertenecer al orden de lo simbólico y no de lo real». Guzmán lo sabe y en diversos episodios hace ostentación de las prendas como signo de dignidad y honorabilidad.

Su estancia en Toledo es el primer episodio donde el personaje se viste *a lo galán* con las prendas que previamente le ha comprado a un mozo (I, II, 7), movido por la admiración que le provoca la vista de un gentilhomme «tan bien aderezado que me dejó envidioso» (I, II, 8, p. 225). Guzmanillo lo imita, a su manera:

Fuime de allí a la tienda de un mercader, saqué todo recaudo, llamé un oficial, corté un vestido. Dile tanta priesa, que ni fue, como dicen, oído ni visto, porque en tres días me envasaron en él; salvo que, por no hallar buen ante para el colete, lo hice de raso morado, guarnecido con trencillas de oro. Púseme de liga pajiza, con un rapacejo y puntas de oro, a lo de Cristo me lleve, todo muy a la orden. (I, II, 8, p. 226)

Prendas que le dan nuevo brío al pícaro:³⁴²

Viéndome tan galán soldado, di ciertas pavonadas por Toledo en buena estofa y figura de hijo de algún hombre principal. También recibí luego un paje bien tratado que me acompañase. [...] Andaba tan contento que quisiera de noche no desnudarme y de día no dejar calle por pasear, para que todos me vieran, pero que no me conocieran. (I, II, 8, p. 226)

³⁴² Juárez Almendros [2000:614] señala: «Cuando cambia la apariencia, el concepto que uno tiene de sí mismo también cambia. Por eso Guzmanillo, embutido en su nueva y vistosa ropa que resalta su buen parecer, se transforma. El atuendo le acarrea sentimientos de tipo estético y auto-gratificantes: seguridad en sí mismo, vanidad corporal y, como no, atracción erótica».

Dejarse ver, pavonearse, es pues lo que busca el pícaro. Lúcidas palabras de Maravall [1986:542] nos permiten entenderlo en todo su sentido: la ostentación «ha de contar no únicamente con lo que al pícaro le agrada y le adule, sino que ha de valer más para él la estimación de los otros, del público, de manera que a su paso lo tengan por “alguien”. De ahí que un elemento de la ostentación será el qué “dirán”». ³⁴³ Sin embargo la ostentación de Guzmán resulta ridícula por el exceso de histrionismo, que revela el aparato de engaño, aunque el pícaro no lo entienda en ese momento:

Pero yo me figuré que era el rey de los gallos y que llevaba la gala y, como pastor lozano, hice plaza de todo el vestido, deseando que me vieran y enseñar aun hasta las cintas, que eran del tudesco. Estireme el cuello, comencé a hinchar la barriga y atiesar las piernas. Tanto me desvanecía, que de mis visajes y meneos todos tenían que notar, burlándose de mi necesidad; mas como me miraban, yo no miraba en ello ni echaba de ver mis faltas, que era de lo que los otros formaban risas. Antes me parecía que los admiraba mi curiosidad y gallardía. (I, II, 8, p. 226-27).

En la segunda parte, de 1604, vuelve de nuevo sobre este asunto el pícaro, pero esta vez con mejores resultados. El episodio de Génova es significativo: desde la partida del pícaro de Milán ya tiene el asunto presente:

Salimos de Milán yo y Sayavedra bien abrigados y mejor acomodados de lo necesario, que cualquiera me juzgara por hombre rico y de buenas prendas. Mas ¡cuántos hay que podrían decir: «Comé, mangas, que a vosotras es la fiesta»; y tal juzgan a cada uno como lo ven tratado. Si fueres un Cicerón, mal vestido, serás mal Cicerón; menospreciarante y aún juzgarante loco; no hay otra cordura ni otra ciencia en el mundo, sino mucho tener y más tener. Lo que aquesto no fuere, no corre. No te dará silla ni lado, cuando te vieren desplumado, aunque te vean revestido de virtudes y ciencia. Ni se hace ya caso de los tales. Empero, si bien representares, aunque seas un muladar, como estés cubierto de yerba, se vendrán a recrear en ti. (II, II, 7, p- 553)

En contraste con el episodio toledano, ³⁴⁴ en Génova Guzmán logra el reconocimiento social, que se ve, por ejemplo, en el recibimiento que le hacen: «Apeámonos, diéronme de comer, estuve aquel día reposando, y otro por la mañana me vestí a lo romano, de manteo y sotana, con que salí a pasear por el pueblo. Mirábanme todos como a forastero, y no de mal talle. Preguntábanle a mi criado que quién era. Respondía: “Don Juan de Guzmán, un caballero sevillano”» (II, II, 7, p. 554). Han pasado unos años y el pícaro ha afinado sus técnicas.

³⁴³ Véase también Juárez Almendros [2006b:54].

³⁴⁴ Véase Barrio Olano [2008:77].

Y cuando ha vuelto a España con el botín de su estafa a su familia italiana, y después de pasar ocho días en Alcalá de Henares, se decide a ir a Madrid, «patria común y tierra larga [...]. Allí, al fin, está cada uno como más le viene a cuento», donde incurre de nuevo en la ostentación:

Comencé mi negocio por galas y más galas. Hice dos diferentes vestidos de calza entera y muy gallardos. Otro saqué llano para remudar, pareciéndome que con aquello, si comprase un caballo, que quien así me viera, y con un par de criados, fácilmente me compraría las joyas que llevaba. Púselo por obra. Comencé a pavonear y gastar largo. (II, III, 2, p. 622)

De nuevo aparece en este episodio la ostentación de criados y caballo, junto a las prendas, que habíamos tratado. A pesar de que el pícaro gasta largo y es víctima de algunas estafadoras, se dedica a los préstamos ilegales y su caudal crecía (II, III, 2, p. 629). También su valoración social se mantenía, precisamente, gracias al dinero y sus métodos de usurpación:³⁴⁵ «Como mi casa estaba tan bien puesta, mi persona tan bien tratada y mi reputación en buen punto, no faltó un loco que me codició para yerno» (II, III, 2, 630). Y después lo hace explícito el mismo Guzmán: «Y como la ostentación suele ser parte de caudal, por lo que a el crédito importa, presumía de mi casa, mi mujer, y mi persona siempre anduviésemos bien tratados y en mi negociación ser un reloj» (II, III, 2, p. 632).

Curiosamente, el final de Guzmán coincidirá con el de los pícaros lopescos y su castigo será la desnudez y las galeras. Lo señaló ya Juárez Almendros [2006b:86]: «El Guzmán final es un hombre desnudo y apaleado que declara su papel de adulator y bufón del poder como única forma de subsistencia».

El tal Mateo Luján de Sayavedra seguiría los pasos de su predecesor y también le daría gran importancia a la indumentaria en su continuación del *Guzmán*, aunque le atribuirá un carácter puramente español.³⁴⁶ En el episodio napolitano, mientras sirve al clérigo, reúne dinero y lo gasta en un vestido lujoso: «acomodéme con un vestido negro de terciopelo labrado de Milán, muy curioso y bien acabado, herreruelo de refino, media de seda, que parecía que era hijo de un príncipe, según me adornaba el nuevo aparato, que, como dicen, un palo aderezado parece bien. Yo me miraba y no

³⁴⁵ Cfr. Juárez Almendros [2000:614].

³⁴⁶ Maravall [1986:556] ha desestimado la opinión del Guzmán apócrifo, «ya que la preocupación por las galas y la práctica de usurpación de calidad social por el vestido se encuentra no menos difundida en los ingleses, franceses, etc., del siglo XVII»; véase también Colón Doménech [1997]

me conocía» (I, v, p. 194). La opinión pública sobre el pícaro cambia también con su traje:

Todos me daban el parabién del vestido y me hacían reverencia y obedecían de mejor gana a mis mandamientos, como si con el vestido me hubieran dado la suficiencia para el oficio. Allí vi claramente lo que importa el vestido para conservar el respeto y decoro, aunque el hombre no se ha de gloriarse de vestidos, que es desvanecerse con bienes ajenos. (I,v, p. 195)³⁴⁷

La importancia del vestido dentro de la estrategia de usurpación social, como muy bien señala Cabo Aseguinolaza [1995:261 n. 58], «es nota común a la mayor parte de los pícaros» y se presenta, por supuesto, también en el *Guitón*.³⁴⁸ El segundo amo del pícaro le aconseja: «Vive –dijo él– como honrado y tendrante por tal [...] Júntate con los buenos y serás uno de ellos, porque quien los trata los imita» (III, p. 90). Consejo que no caerá en saco roto, muy por el contrario Onofre toma nota y en varias ocasiones apela a su deseo de imitar a los honrados: «Porque tengo mejor imitar a los buenos que envidiarlos» (IX, p. 151); «vivamos como virtuosos aunque no lo seamos» (XII, p. 184). Acertadamente apunta Juárez Almendros [2006b:92] la importancia del ferreruelo de Onofre, una capilla que le daba cierta distinción, hasta tal punto que cuando la pierde se apodera de él una gran inseguridad y vergüenza: «me partí a la calle adelante con más vergüenza que entendí podría tener, porque jamás imaginé que era vergonzoso hasta este punto» (XII, p. 191). El despojo es «desenmascaramiento público» (Juárez Almendros 2006b:92) y deja al pícaro en una situación de gran vulnerabilidad:

Allí no paró persona, ni yo en el pueblo, porque la indecencia del hábito me forzaba a no parecer entre gentes; que, aunque pocos me conocían, ninguno es en más tenido de cómo se trae, porque, al fin el honrado vestido –entre quien no la conoce– hace honrada la persona. No lo dejaba yo de ser, que, aunque me faltase el ferreruelo, pues dicen que debajo de ruin capa hay buen bebedor, argumento es que donde no la hay ruin ni buena puede haber un hombre honrado, pues hay tan poco de ruin a nada. (XII, p. 191)

Por otra parte, en los análisis de la indumentaria en *La pícara Justina* se ha puesto el énfasis, sobre todo, en su carácter sexual,³⁴⁹ sin embargo encontramos tam-

³⁴⁷ Asunto que vuelve a tratar de camino a Alcalá de Henares (II, v. p. 316).

³⁴⁸ Ha estudiado el asunto con detenimiento Juárez Almendros [2006b:87-94].

³⁴⁹ Véase, por ejemplo, Juárez Almendros [2006b:112]: «La joven actora nunca es pobre y su ropa de campesina resalta la esplendidez de su juventud y belleza corporal. Su grata presencia atrae las miradas del deseo masculino y de la envidia femenina a través de las cuales se ve y se define a sí misma».

bién un sentido de ostentación que ya se aprecia en la picaresca anterior. Para Justina las galas «que es bien deleitable», (II, ii, 4, p. 561) hicieron «a Medusa idólatra; a Hortensia, incestuosa; a Pentesilea, patricida; a Romelia, voladora; a Ceusis, gata, a Silvia, impúdica; que a mí me hiciesen pobre envergonzanta, ¿qué hay que espantar?» (II, ii, 4, p. 562). No importa tanto, pues, deshonorarse con la mendicidad si lo que se busca es aquel bien.

Partiendo, pues, de esta consideración, la pícaro cuida su aspecto y escoge con celo sus prendas para viajar a León: «saya de grana de polvo [...] un rebociño o mantellita de color Turquí, con ribetes de terciopelo verde [...] unas chinelas valencianas con unas medias lunas plateadas, a usanza destas nobles doncellas de Tiro» (II, ii, 1, p. 425).³⁵⁰ Vestidos que atraen al público masculino –«Queríanme subir los galanes»–, pero que también, a su juicio, la revisten de cierta elegancia, aunque no sin mofa:³⁵¹ «Mi burra iba galana, y yo también».

Los personajes de Salas Barbadillo también ponen su empeño en las vestimentas, incluso cuando carecen de medios económicos para procurárselas. Es el caso de Elena, en *La hija de Celestina*, como señala el narrador de Elena: «Vestíase con mucha puntualidad de lo más práctico: lo menos costoso y lo más lucido [...] el tocado siempre con novedad peregrina» (I, p. 85). Y Don Juan de Toledo, en *El caballero puntual*, que entra en Madrid «de noche, porque no traía aparato conforme a la ostentación con que pensaba tratarse» (I, 2, p. 16), «Hizo para su persona dos vestidos muy galanes y señoriles, conforme al traje de Palacio, y procuró aventajar su gala en los extremos, porque en el zapato, en el sombrero, en el cuello y puños se muestra y conoce la curiosidad y aseo de los bizarros, que todo lo atropellan y derriban» (I, 2, p. 18).

La importancia de los vestidos en la consideración social que se tenía de la persona aparece, por supuesto, también en el *Buscón*. Huyendo de Segovia, Pablos encuentra a un caballero: «desde lejos vi venir un hidalgo de portante, con su capa puesta, espada ceñida, calzas atacadas y botas, y al parecer bien puesto, el cuello

³⁵⁰ Apunta Torres [20:898]: «*Doncellas de Tiro*: dilogía y homonimia de Tyro ‘ciudad de la reina Dido’ y *tiro* ‘daño grave, burla’ y ‘robo’».

³⁵¹ Juárez Almendros [2006b:115] comenta: «En una época en la que impera el negro y las líneas austeras en la corte española, que enfatizan la *gravitas* del estamento superior, el colorido estridente de la ropa de Justina subraya su baja condición y sugiere su falta de escrúpulos morales». Este sentido, claro, lo entenderían aquellos iniciados y miembros de las clases superiores, lo que no riñe con que la pícaro crea que esas son las ropas de moda, muy similar a la manera en que Guzmán intenta imitar al gentil-hombre en Toledo.

abierto, más de roto que de molde, el sombrero de lado. Sospeché que era algún caballero que dejaba su coche» (II, v, p. 92). Hay, como en el episodio toledano del primer *Guzmán*, admiración por el hidalgo,³⁵² sin embargo las suposiciones de Pablos son equívocas: el caballero no es ni mucho menos adinerado, no trae ningún coche detrás, como sospechaba el pícaro; por el contrario, «aclaróseme tanto en materia de ser pobre, [...] Y espantome lo que descubrí en el tocamiento, porque, por la parte de atrás, que cubría la capa, traía las cuchilladas con entretelas de nalga pura» (II, v, p. 93). Tanto, que el propio caballero confiesa: «Señor licenciado, no es oro todo lo que reluce. Debióle parecer a V. Md., en viendo el cuello abierto y mi presencia, que un conde de Irlos» (II, v, p. 93). Don Toribio, el caballero chirle, también se apropia de la moda –aunque con pobres recursos– para emular el vestir elegante y a la moda. Ejemplo que sigue Pablos:³⁵³

Es de ver cómo quitamos cuchilladas de atrás para doblar lo de adelante; y solemos traer la trasera tan pacífica por falta de cuchilladas, que se queda en las puras bayetas. Sábelo sola la capa, y guardámonos de días de aire y de subir por escaleras claras o a caballo. Estudiamos posturas contra la luz, pues en día claro, andamos las piernas muy juntas y hacemos las reverencias con solos los tobillos, porque, si se abren las rodillas, se verá el vendaje. (II, VI, p. 97)

Juárez Almendros [2006b:97] comenta, a propósito de la obra de Quevedo, que «El vestido se emplea como estrategia de intrusión y exclusión que refleja la diferenciación y reglamentación social. [...] Estos signos muestran el poder y se hacen inseparables de la categoría social, pero al mismo tiempo son vulnerables de ser imitados, adulterados o comprados». Y es que acabamos de ver cómo don Toribio y Pablos los imitan y adulteran, pero hay pasajes donde también los adquieren con dineros: después de que Pablos sale humillado de la pensión madrileña, decide «casarme con la ostentación», y hace lo necesario: «Yo, negro cudicioso de pescar mujer, determíname. Visité no sé cuántas almonedas y compré mi aderezo de casar. Supe dónde alquilaban caballos y espeteme en uno el primer día, no hallé lacayo» (III, VI, p. 139). Y después actúa: «Llegamos al Prado y, en entrando, saqué pie del estribo y puse el ta-lón por defuera y empecé a pasear. Llevaba la capa echada sobre el hombro y el som-

³⁵² Roig Miranda [2007:115] aprecia un paralelo con el episodio del escudero del *Lazarillo*, que hemos estudiado al comienzo de este apartado.

³⁵³ Arellano [2007] señala que este caballero chirle es el que «lo introduce en la vida buscona de la corte»; también Insúa [2005] dice que «El maestro fundamental en trazas y ardidés de Pablos será don Toribio».

brero en la mano» (III, VI, p. 140). Cabo [2011:140 n.] anota que «El llevar la capa sobre el hombro debía ser signo de prestancia». ³⁵⁴

La indumentaria, pues, como signo de estatus social, objeto de ostentación y, por tanto, elemento imitable y falsificable, es fundamental para entender las estrategias de usurpación y medro social que buscan los pícaros. Se suma, además, a la ostentación de otros signos, como los criados, la casa y los caballos, con los que los pícaros pretenden disfrazarse para adquirir un reconocimiento social. Y por no dejar la metáfora que planteábamos al final del apartado anterior, también funciona como elemento teatral: es el vestuario del actor que interpreta un rol dentro de las tablas que es el mundo.

³⁵⁴ El recurso continúa en las obras más tardías, véase por ejemplo: *Las harpías de Madrid* (I, p. 66) y *Las aventuras del bachiller Trapaza* (XIV, p. 228 y XVI, p. 270).

III. 3. TIEMPOS, ESPACIOS Y GEOGRAFÍAS DE LA PICARESCA

El espacio geográfico en el que se desarrollan las comedias y su ambientación se han considerado como rasgo definitorio del género en la dramaturgia lospesca, sobre todo en lo que se refiere a la diferencia entre comedia urbana y comedia palatina. Weber de Kurlat [1977:869] lo defendió:³⁵⁵

España se opone a no-España, y el presente, lo actual se opone a la historia pasada [...]. Creo que en la creación artística de Lope es elemento fundamental que la acción de una comedia ocurra en el presente, y adquiere un valor significativo y morfológico secundario el que la acción corresponda preferentemente a las grandes ciudades que el poeta conocía muy bien –Madrid, Sevilla, Valencia, Toledo– o a ciudades pequeñas o pueblos: Manzanares, Illescas, Getafe, etc.

Posteriormente Arellano [1996:40] también entiende –con Weber– la ubicación geográfica como marca genérica: las comedias urbanas suceden en ciudades españolas, mientras que las palatinas, por el contrario, destacan por su «exotismo geográfico» (Arellano 1996:38).³⁵⁶ «La fundamental localización urbana en las ciudades españolas más conocidas», continúa Arellano [1996:41], «tiene una pequeña extensión a Italia o Flandes, generalmente en el nivel verbal de los relatos que hacen los personajes de sus andanzas, sin que la acción llegue a salir de las fronteras nacionales».³⁵⁷ Estas marcas, por otra parte, nos generarían un problema si nos atuviéramos a la clasificación de Oleza [1986] en la que las comedias picarescas están incluidas dentro de las urbanas; sin embargo más recientemente el mismo Oleza [1991:166] apunta que las comedias de pícaro –entiéndase en este caso *El caballero del milagro*, *El galán Castrucho*, *El caballero de Illescas* y *El anzueto de Fenisa*– «se sitúan en la Italia dominada por los ejércitos españoles»³⁵⁸ y subraya que «Como en las comedias palatinas, la distancia en años y la ubicación de la intriga en otro país, otorgan a Lope un margen de libertad crítica y de desprejuiciamiento moral que sería imposible en las tragedias y tragicomedias de la honra». Quizá estas mismas consideraciones son las que lo han llevado a replantear la ubicación genérica de las comedias de pícaro dentro de su teoría y plantarlas en el mismo nivel que las comedias urbanas, eso sí, compartiendo un universo

³⁵⁵ Véase también Weber de Kurlat [1976].

³⁵⁶ El corpus que trabaja Arellano es relativamente reducido: 14 comedias, 3 de las cuales pertenecen también al nuestro: *Las ferias de Madrid*, *La bella malmaridada* y *El amante agradecido*.

³⁵⁷ La única excepción a esta regla que apunta Arellano es *La francesilla*.

³⁵⁸ Idea que ha retomado Sanz [2010a:156].

de verosimilitud –que se contrapone al universo de irrealidad donde se ubican las palatinas– (véase el gráfico disponible en la página de ARTELOPE).

Ahora bien, nuestro corpus presenta un abanico de ubicaciones geográficas que reúne desde ciudades españolas –Madrid, Sevilla, Zaragoza–, hasta italianas –Roma, Nápoles y Palermo–, pasando por algún pueblo como Illescas, aunque muy poco caracterizado. Vale la pena subrayar que *La ingratitude vengada* ocurre en un lugar indeterminado de Europa.³⁵⁹ Sin embargo, como veremos más adelante, tendrán igual o más importancia los espacios mismos y particulares en los que se desarrollan las obras, donde resalta, en cualquier caso, un ambiente bajo.

Apunta Arellano [1996:40] que «El texto de las comedias insiste constantemente en los detalles locales que impiden al espectador olvidar por un momento esta cercanía espacial». Esto se da claramente en las comedias ubicadas en España. Por ejemplo –y ésta también lo saca a relucir Arellano [1996:40]– al comienzo del segundo acto Lucrecio describe un recorrido fácilmente reconocible para el público madrileño:

ADRIÁN	¿A qué parte decís iba la ronda?
LUCRECIO	De aquella parte de San Luis arriba.
ADRIÁN	No hay secreto lugar que se le asconda.
LUCRECIO	Subiendo por la calle de la Oliva columbro las linternas y de un vuelo bájome al Carmen, y hacia el Carmen iba. Los pies aprieto y, sin tocar el suelo, a la Puerta del Sol llego, y adonde henchí de colación el pañizuelo. (vv. 1099-1107)

En *La bella malmaridada* aparecen constantes referencias al Prado (vv. 178, 952, 1001, 2702, 2734) que lo caracterizan como lugar social y nocturno –«Nunca quieres ir allá / a ver mil damas y coches» (vv. 1003-1004)–. Sevilla, ciudad en la que residió Lope durante el periodo en que con probabilidad escribió esta comedia,³⁶⁰ aparece con igual precisión: los personajes hablan constantemente de lugares reconocibles para cualquiera que conozca la ciudad: la Merced (v. 1262), la Alameda y el Arenal (vv. 99-100), por no hablar de «el río de Sevilla» (v. 151). Pero incluso en *El caballero del*

³⁵⁹ También lo recoge así ARTELOPE (s.v.); dejamos también de lado Illescas, que es escenario esencialmente rural y poco caracterizado en la comedia.

³⁶⁰ Cfr. Castro y Rennert [1968:144], Serrera Contreras [2007:150] y Sanz y Gómez Martín [2010:647]; Cornejo [2004:569] apunta que Lope dejó «dieciséis comedias de ambiente sevillano, redactadas todas después de 1600».

milagro se alude a lugares locales de Roma: por poner un par de ejemplos, se nombra el «castillo de Santángel fuerte» (v. 443) y la iglesia de Santiago de los Españoles (vv. 462 y 814), hoy Nostra Signora del Sacro Cuore, en Piazza Navona.

Otra de las formas en que se nombra y caracteriza las ciudades son los *laus urbis*, que en nuestro corpus se presentan siempre en saludo de la ciudad a la que se llega.³⁶¹ Es el caso del parlamento de Beatriz a Roma en *El caballero del milagro*:

BEATRIZ No me acabo de admirar...
 ¡Qué bravas torres y templos,
 qué soberbios edificios
 qué ruinas, indicios
 de los pasados ejemplos!
 Qué bravo espacio que toma
 entre estos montes su asiento
 mas... ¿cómo alabarla intento?
 ¿No basta decir que es Roma? (vv. 512-520)

Y el de Juan y Guzmanillo para Sevilla:

JUAN ¡Oh, bellísima ciudad!
GUZMANILLO No tiene su igual el mundo.
JUAN Puede ser mundo segundo
 en grandeza y variedad.
 Que si al hombre, porque es cifra
 del inferior, se concede
 llamar mundo, mejor puede
 la que tantos hombres cifra.
GUZMANILLO ¡Oh, que hermosa confusión!
 Ojos, ¿qué es lo que decís?
JUAN Que Nápoles y París
 le hacen comparación.
 ¡Qué llana, qué bien cercada
 y que edificios también!
GUZMANILLO Sea muchas veces bien,
 vuesa merced, bien hallada.
JUAN ¿A quién tu pecho se humilla
 y tanta humildad pregona?
GUZMANILLO A la más alta persona
 que tiene toda Sevilla.
JUAN Yo apostaré que se corre.
 ¿Es de capa y gorra, o falda?
GUZMANILLO Que no, sino la Giralda,

³⁶¹ Arellano [1996:41] encuentra como fórmula común, curiosamente, «la despedida de la ciudad, casi siempre en forma de Loa» y aporta el ejemplo de *La francesilla*.

que está encima de la torre.
JUAN Bien alta debe de estar,
pues las nubes la bendicen. (vv. 980-1005)

Como señalan Omar Sanz y María Dolores Gómez Martín [2010:689] en su edición, «el elogio de la ciudad de Sevilla, como ya había ocurrido en el acto I con Zaragoza, forma parte del *laus urbi*, tópico literario que ayudaría al espectador a recordar un imaginario conocido».³⁶² La imagen que crean, pues, es la de una ciudad imponente y poderosa comparable a Nápoles y París, que tiene a la Giralda como uno de sus edificios emblemáticos.³⁶³

Ahora bien, más allá de los territorios geográficos y la monumentalidad que identifica las ciudades en que se ubican nuestras comedias –que sirven, a nuestro entender, como telón de fondo y decorado–, nos parecen también importantes los espacios escénicos como tales donde se desarrollan las comedias y el ambiente moral que recrean, sus connotaciones. Una mirada a vuelo de pájaro nos revela inmediatamente la gran presencia de escenarios exteriores –sobre todo calles– y algunos interiores igualmente bajos y degradados –casas de citas y de juegos, alguna cárcel–. Evidentemente, estos aspectos no son ajenos a la ubicación geográfica y, en ocasiones, aportan a la caracterización de las mismas haciendo más complejas su imagen –pasando, por supuesto, de la simple referencia local que antes vimos–.

Las ferias de Madrid nos parece un caso excelente para explicar lo anterior. En esta comedia se representa una ciudad donde predomina un ambiente picaresco, como señala en su introducción David Roas [1998:1829]:³⁶⁴ «los hidalgos tratando de engañar a damas, las busconas a los hidalgos, los pícaros a los pobres villanos que han venido a vender sus mercancías a la feria, los buhoneros a los diversos compradores, etc.». Pero sería errado pensar que este ambiente es el cotidiano de la ciudad: debe

³⁶² Véase también Cornejo [2004:568] que apunta otras funciones: «La representación encomiástica de la urbe, además de ejercer un papel de *captatio benevolentiae* y constituir un *leitmotiv* poético, cumple las funciones de *delectare, movere, docere*, al favorecer el buen desarrollo del enredo y la transformación de Sevilla como sede del *ars amandi* de las damas y galanes».

³⁶³ Signo, según Cornejo [2004:561] de la Sevilla andaluza, en contraposición a la ciudad indiana, «es decir que es la que se deriva del sincretismo cultural andaluz y yuxtapone los estilos arquitectónicos hispanocristiano e hispanomusulmán, medieval y renacentista».

³⁶⁴ Con frecuencia ha notado la crítica el escaso desarrollo de la principal acción dramática, a la que dedica, según Frolidi [1973:143] «poco más de la mitad de los versos de la comedia»; por otra parte, gran parte de los estudios sobre la Corte en el teatro lopesco la han enfocado negativamente en contraposición con la vida rural, cfr. Frolidi [1981:322], Salomon [1985:197], Wardropper [1978:217] y Gavela García [2000:555], que recoge estas posturas.

tenerse presente el tiempo en que ocurre la acción, durante las ferias de San Mateo. En este marco espacio-temporal reunimos comportamientos que podríamos reunir bajo el adjetivo de interesados: todos intentan aprovecharse de los demás, obtener algún tipo de beneficio –ya sea sexual, material, monetario, inclusive de divertirse a costa del sufrimiento ajeno–.³⁶⁵ Es la estructura de la obra –que encadena cuadros costumbristas que poco o nada trascienden en el hilo argumental de la comedia– la que permite representar el ambiente imperante en estas fiestas. Un ejemplo claro es la escena en que los villanos, en primer lugar se quejan de Madrid y después sufren sobre las tablas la burla de dos muchachos que los golpean por pura diversión, provocando la risa de los circundantes (vv. 523-558). Frolidi [1981:322] ha descrito con precisión la comedia: «Asistimos a un verdadero desfile de personajes de vida pintoresca en el Madrid popular: comerciantes, carteristas, ladrones, esposas descontentas a la busca de aventuras, hidalgos sin un real y socarrones dados a diversiones groseras, a discutir de moda, de mujeres, de cosas baladíes; y, en fin, burdos campesinos, víctimas de las burlas de los pilluelos». Además, Gavela García [2000:559], en un estudio sobre la Corte en algunas comedias de Lope en torno a la primera década del XVII, señala que:

Si la cotidianeidad cortesana ofrecía numerosas posibilidades dramáticas, eventos extraordinarios de tipo comercial o religioso las multiplicaban. Piezas como *Las ferias de Madrid*, *La noche de San Juan* o *Santiago el Verde* son ejemplos evidentes de cómo Lope aprovechaba dramáticamente la confusión de estas celebraciones para facilitar los contactos entre damas y galanes sin miradas censoradoras.

Pero no son necesarias fiestas ni ferias para que Madrid se impregne de un aroma picante: no hay más que ver las escenitas que se dan en el Prado en *La bella malmaridada*: pululan galanes puestos «a lo burlesco / este rato que nos toca» (vv. 151-152); se acercan músicos a cantar (vv. 193 y ss.); damas ocultas (v. 204) –que será la propia protagonista, apoderada de los celos– y otra tan descubierta que se define a sí misma como «pecatriz» (v. 411). En fin, escenario de cortejos, diálogos subidos de tono e, incluso, negociaciones prostibularias. Personajes que, por otra par-

³⁶⁵ Así lo entiende también Thacker [2008:162]: «for Lope is primarily interested in setting up the “ambiente erótico-festivo de las ferias” [Roas 1998:1827] which he does by populating the stage with a certain city types who play tricks on others, dress up, and try their hands at seducing *madrileñas*. The cast is consequently large and the characters are a mixture of picaresque and bourgeois types; the scene is set mainly in the street, not within the house; and the register of language is low with frequent bawdiness and sexual double-entendres»; véase también Frolidi [1973:143]. Cornejo [2006] señala unas características muy similares de Madrid en *El sembrar en buena tierra*, comedia muy posterior a las aquí estudiadas.

te, aparecen durante toda la comedia, independientemente de si el espacio es una calle o una casa de citas.³⁶⁶ Apunta Querol [1998:1179] que «La dimensión trágica del honor afrentado parece diluirse en el espejo de costumbres, donde Lope puede criticar y ridiculizar algunos vicios que, sobre el papel, considera deben ser enmendados en su sociedad: la promiscuidad y el juego». Aunque matiza: «el ambiente moral será muy relajado y buscará más una complicidad con el público basada en situaciones procaces o libidinosas».

En *La prueba de los amigos*, por otra parte, tenemos un ejemplo de espacio privado –la casa de Feliciano– con características muy similares a las del Prado que acabamos de ver:

FULGENCIO	¡Qué es ver aquestas salas ocupadas de músicos, de damas, de alcahuetes, de jugadores bravos y de ociosos, y aun de pobres que llaman vergonzosos!
RICARDO	Acuden al dinero. (vv. 1135-1139)

Madrid, pues, es una «ciudad materialista», en palabras de Wardropper [1978:216], en la que todo es posible.³⁶⁷

En la picaresca del XVII Madrid también tendrá una gran importancia: aparecerá en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (I, II, 2-I, II, 7), dentro de lo que podríamos denominar con Mierau [2013:547] una «constelación espacial»; en la continuación apócrifa de Luján de Sayavedra –donde se hace cómico–; volverá el pícaro alemaniano a la ciudad en la segunda parte de 1604, allí contrae matrimonio por conveniencia; pasa brevemente el guitón Onofre por la villa (VIII, p. 146);³⁶⁸ aparecerá también en el *Buscón* y sucesivamente en casi todas las novelas del corpus. Sin embargo vale la pena retomar aquí la representación de Madrid en el *Guzmán* de Mateo

³⁶⁶ Rescata, sin embargo, Trambaioli [2006] la figura de Lisbella, «verdadera protagonista de la pieza» y destaca sus connotaciones heroicas y las referencias clásicas que la caracterizan, «aislándola con respecto a los demás personajes que actúan y pertenecen a otro nivel literario, a saber, el de la comedia renacentista de abolengo italiano con su mundillo rebajado y vulgar».

³⁶⁷ Cfr. Nagy [1974:15].

³⁶⁸ Aunque habría que matizar, siguiendo a Cabo [1995:21-22], un pormenor: «quizá habría que tener en cuenta la curiosa circunstancia de que en el capítulo 14 una serie de topónimos aparecen tachados y sustituidos por otros. Madrid es reemplazado por Valladolid; Alcalá de Henares por Medina de Rioseco; la Puerta de Guadalajara por la vallisoletana Plaza del Ocho. ¿Podría pensarse en el vestigio de una versión anterior que situase la acción no más tarde de 1601, cuando la Corte se hallaba aún en Madrid? Claro que entonces el enmendador de estos pasajes, sea quien fuere, en su esfuerzo de actualización renuncia a la lógica temporal interna de la obra, puesto que, teniendo en cuenta que ésta se firma en 1604 y que la parte que ahora se sitúa en Valladolid no puede remitir a una época anterior a 1601, ¿qué período de tiempo correspondería al relato que Onofre reserva para la prometida segunda parte?»

Alemán, el *Buscón*, *El diablo cojuelo* y *Las harpías de Madrid*, por ser, quizá, las más representativas.

En la primera parte del *Guzmán*, Madrid es para el pícaro el lugar de aprendizaje, donde entra de lleno en la vida picaresca:

No dejaba de darme pena tanto cuidado y andar holgazán, porque en este tiempo me enseñé a jugar la taba, el palmo y el hoyuelo. De allí subí a medianos: aprendí el quince y la treinta una, quínolas y primera. Brevemente salí con mis estudios y pasé a mayores, volviéndolos boca arriba con topa y hago. No trocara esta vida de pícaro por la mejor que tuvieron mis pasados. Tomé tiento a la corte, íbaseme sotilizando el ingenio por horas; di nuevos filos a mi entendimiento y, viendo a otros menores que yo hacer con caudal poco mucha hacienda y comer sin pedir ni esperarlo de mano ajena —que es pan de dolor, pan de sangre, aunque te lo dé tu padre—, con deseo de esta gloriosa libertad y no me castigasen, como a otros, por vagabundo, acomodeme a llevar los cargos que podían sufrir mis hombros. (I, II, 2, p.171)

Nótese el *crescendo* del aprendizaje metaforizado con clases de juegos: de juegos de niños —la taba, el palmo y el hoyuelo— a los mayores —«especialmente gustado por los tahures», anota Gómez Canseco [2012:171 n.]— *con topa y hago*; pasando por la fase intermedia de los estudios de gramática y de juego —«los medianos»—. ³⁶⁹ Conocimientos fundamentales para vivir en la Corte, por lo menos para gente de la calaña de nuestros pícaros, y llegar a «hacer con poco caudal mucha hacienda». ³⁷⁰ Ya está aquí el germen de la ciudad de Madrid como espacio de medro social, «lugar de los milagros» (I, p. 48), que dirían en *Las harpías de Madrid*.

Y es que este es el motivo que hace a Guzmán regresar a la ciudad, a pesar de lo bien que estaba en Alcalá de Henares: «Empero, como Madrid era patria común y tierra larga, pareciome no dejar un mar por el arroyo. Allí, al fin, está cada uno como más le conviene a cuento. Nadie se conoce, ni aun los que viven de unas puertas adentro. Esto me arrastró, allá me fui» (II, III, 2, p. 622). Es precisamente una de las plazas donde Guzmán, como ya señalamos, vuelve a usurpar calidades sociales y a ostentar bienes; pero también donde unas busconas se aprovechan de él y lo acusan injusta-

³⁶⁹ Los juegos de naipes, como elemento caracterizador de los bajos fondos y de los pícaros, son recurrentes no sólo en la obra de Alemán, sino también en las comedias lopescas: recuérdese la afición de Castrucho —y todos los soldados en esa comedia—; las partidas en casa de Fenisa o la inclinación de Leonardo en *La bella malmaridada*. También vale la pena anotar que el naipes, en diversos tratados del XVI se abordó como «desde una postura ética, [que] censura la ociosidad derivada por el afán lúdico de las gentes de mala vida en aras de ensalzar la doctrina cristiana» (Podadera Solórzano 2014:64); véase también Étienvre [1990:15], que diría que en este pasaje se habla «en lenguaje naipesco» y, para el mismo, Chamorro Fernández [2006].

³⁷⁰ También es Madrid espacio de aprendizaje para Pablos, pupilo de don Toribio en el arte de la usurpación social y la ostentación, como ya hemos tenido oportunidad de destacar.

mente ante la justicia; comercia con las joyas robadas; contrae matrimonio por interés, «Ya estoy casado, ya soy honrado» (II, III, 2, p. 630); estafa a los pobres, junto a su suegro, con un crédito falso, etc. En fin, espacio urbano de marcado carácter interesado, todos persiguiendo sus propios beneficios sin importar los métodos empleados.

Más allá de lo que la ciudad como espacio sirve en la andadura vital del pícaro, es el concepto que del mundo se empieza a plantear desde ella: «Un albañir, un herrero, un carpintero y otro cualquier oficial, sin que alguno se reserve, todos roban, todos mienten, todos trampean, ninguno cumple con lo que debe. Y es lo peor que se precian de ello» (I, II, 4, 189). ¿No recuerda este pasaje a *Las ferias de Madrid*? Soliloquio que apunta a la degradación social de una Madrid populosa.³⁷¹

Así mismo aparece en el *Buscón* de Quevedo, con esa ambivalencia vital y conceptual. Pablos se acomoda en una casa de pícaros –como la que acoge a Guzmán en su primera estancia en la ciudad–³⁷² donde aprende, entre otras cosas, a aderezar humildes trajes para parecer caballero y ve un desfile de personajes vergonzantes –una alcahueta, un falso soldado, estudiantones, y a don Cosme, artífice máximo del arte de mentir, «tanto que aun por descuido no decía verdad» (III, 3, p. 120), todos «caballeros de rapiña» (III, 3, p. 121)–. La casa de pícaros es espacio privado pero que, sin duda, nos apunta de nuevo a un ambiente bajo, propicio a los engaños y las tretas.

La corte madrileña, pues, se presenta como lugar propicio para la usurpación social y el anhelado afán de medro,³⁷³ como le comenta Brandalagas y sus compañeros: «Di traza, con los que me ayudaron, de mudar de hábito y ponerme calza de obra y vestido al uso [...]. Animáronme a ello, poniéndome por delante el provecho que se me seguiría de casarme con la ostentación, a título de rico, y que era cosa que sucedía muchas veces en la Corte» (III, 6, p. 138-139). Y es que la propia experiencia del pícaro sugiere que así es: después de ganar fraudulentamente «más de mil y trescientos reales [...] me levanté a buscar mi caballo y no hallé por alquilar ninguno; en lo que conocí que había muchos otros como yo» (III, 7, p. 148).

³⁷¹ Esta noción reaparece en *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (VI, p. 148).

³⁷² Mierau [2013] analiza extensamente el pasaje alemán a la luz de un pregón de 1574 y también resalta el paralelo con el episodio de la obra de Quevedo.

³⁷³ Álvarez-Ossorio Alvarino [2001:51-52] lo apunta: «La corte del monarca era el escenario en el que los súbditos culminaban sus pretensiones de ascenso social»; reúne además ejemplos picarescos, como prueba de la ficcionalización de este tema, de Castillo Solórzano y Vélez de Guevara. Cfr. Álvarez-Ossorio Alvarino [1998].

Más gráfica es la descripción de Madrid como centro de interés, malos hábitos y moral relajada que aparece en *El diablo Cojuelo*:³⁷⁴

Y levantando a los techos de los edificios, por arte diabólica, lo hojaldrado, se descubrió la carne del pastelón de Madrid como entonces estaba, patentemente, que por el mucho calor estuvo estaba con menos celosías y tanta variedad de sabandijas racionales en esta arca del mundo, que la del diluvio, comparada con ella, fue de capas y gorras. (I, p. 20)

Comienza una lista de tipos satíricos que pueblan la Corte, «teatro donde tantas figuras representan» (II, p. 21): unos caballeros sin dinero, un letrado, un lindo, una vieja «grandísima hechicera», un pretendiente gordo, un tabernero e incluso, un «caballero del milagro en las tripas como en las demás facciones, pues quitándose una cabellera, queda calvo; y un brazo de palo, estropeado, que pudiera irse más camino de la sepultura que de la cama» (II, 29). Una ciudad que hierve como «puchero humano» de hombres y mujeres «cada uno con disinio y negocio diferente, y pretendiéndose engañar los unos a los otros, levantándose una polvareda de embustes y mentiras que no se descubría una brizna de verdad por un ojo de la cara» (III, p. 33); y donde sus espacios alegóricos se denominan como «calle de los Gestos», «baratillo de los apellidos», «la pila de los dones» donde se «bautizan los que vienen a la corte sin él», la «casa de los locos», la «ropería de los agüelos». Espacios, pues, tanto públicos como privados.

Retomemos la noción de milagro que ya veíamos en la comedia lopesca de 1593, retomada por Vélez en el *Cojuelo*, y reafirmada esta vez por Castillo Solórzano en *Las harpías de Madrid*, aunque esta vez para describir el espacio de transformación, la mismísima corte madrileña:

Es Madrid un maremagno donde todo bajel navega, desde el más poderoso galeón hasta el más humilde y pequeño esquiife; es el refugio de todo peregrino viviente, el amparo de todos lo que la buscan; su grandeza anima a vivir en ella, si trato hechiza y su confusión alegra. ¿A qué humilde sujeto no engrandece y muda condición para aspirar a mayor parte? ¿Qué linaje obscuro y bajo no se bautizó con nuevo apellido para pasar plaza de noble? Finalmente, Teodora, la corte es lugar de los milagros y el centro de las transformaciones. (I, p. 48)

³⁷⁴ Véase Rice [2014:102], pero sobre todo Peale [1976] y [1977:40] y Valdés [1999:LII] que estudia cómo se desarrolla la sátira de tipos, «como una especie de “mosaico”», donde se retrata fragmentariamente: «Varias alusiones a un tema componen una visión cabal» (1999:LIII); para la presencia de Madrid en *Teresa de Manzanares* véase Rodríguez Mansilla [2012:75-87].

Una urbe donde reina la confusión, lugar propicio para el medro, la usurpación social y la ostentación: rasgos todos típicamente picarescos. Este pasaje aglutina aquí las principales características de la Madrid más picaresca, donde «todo bajel navega». Imagen que se repite en *La garduña de Sevilla*: la pícara, después de robar al miserable Marquina, decide partir a la Corte «por parecerle que aquella Corte era un *mare magnum* donde todos campan y viven, y que ella pasaría mejor que otra con su moneda, si bien adquirida en mala guerra, que son bienes que pocas veces lucen, granjeados por mal modo» (II, p. 480).

No podemos dejar pasar, a la luz de los textos y los pasajes aquí citados y para terminar con Madrid, la evidente relación de la imagen que se da de la Corte. Desde Lope hasta Castillo Solórzano –pasando por Alemán, Quevedo y Vélez de Guevara– la recreación de la Corte permite la sátira de distintos tipos y comportamientos. Pero la Corte será de materia literaria que superará con creces estas manifestaciones, ya lo señaló certeramente Muñoz Sánchez [2014:400-401]

En efecto, al mismo tiempo que se hacía más cortesana, más urbana, la literatura lo codificaba, lo tematizaba, lo convertía en modelo histórico-social, lo categorizaba sintácticamente como espacio, lo configuraba como protagonista. Así, la novela cortesana, la picaresca y la imbricación de ambas; la sátira, la prosa festiva y el relato costumbrista; la comedia, sobre todo la urbana de costumbres contemporáneas, y los entremeses; la epístola en verso, la poesía heroica [...].

Así como Madrid, Sevilla –en *El amante agradecido*– será escenario de espacios eminentemente picarescos y de un ambiente bajo y callejero. Una ciudad que rezuma confusión poblada por caballeros apicarados e inclinados a las prostitutas como Floriseo y Gerardo que «aquellas niñerías / os hicieron sudar ahora tres años» (vv. 1760-1761);³⁷⁵ cortesanas viejas y jóvenes –Belisa y Julia– e, incluso, indianos. La noción de metrópoli y de ciudad rica y escenario de tráfico:

Músicas, cuantas queráis,
barco y río cada tarde,
alameda... Haréis alarde
de cuanto bueno queráis.
Indianos como picones,
bobos, vienen a la red.
Aquí junto a la Merced

³⁷⁵ Sanz y Gómez Martín apuntan en nota que «sudar era el remedio más habitual para la cura de bubas, lesión producida por la sífilis o “mal francés”, que, al parecer, es a lo que está aludiendo en este fragmento, y de ahí “esas flaquezas” de Gerardo, debido a su afición a los burdeles».

tienen dos cien mil doblones. (vv. 1256-1263)

Ciudad de gran vitalidad, tanto social como comercial, como hace notar el criado:

GUZMANILLO [...] Y con la carroza sal,
con pajes que crujan seda,
una tarde a la Alameda
y otra tarde al Arenal.
Hagámonos de los godos,
y haya pescadas también,
que salir de un mal a un bien
es el mayor bien de todos. (vv. 97-104)

No perdamos de vista que estamos ante espacios públicos: el río, la calle junto a la Merced, la Alameda y Arenal. De este último tenemos la certeza de que era «lugar donde concurrían los soldados de galeras, pícaros, corchetes y maleantes de diversa especie» (Valdés 1999:127 n.).³⁷⁶ Recuérdese que, de hecho, el Cojuelo pasa por el Arenal «revolviendo dos o tres pendencias» (X, p. 127).

Y en este contexto, encontramos espacios interiores igualmente degradados – como también veíamos de Madrid–: es el caso paradigmático de la casa de Belisa, evidente prostíbulo:

Es casa, aunque honrada,
libre y no con ceremonias.
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.
No hay noche que esté acostada
esta muchacha a las tres;
yo con mis cincuenta y tres
también ando desvelada. (vv. 1244-1255)

Soto Escobillana [1992:169] ya apuntó la importancia de Sevilla dentro de la geografía picaresca, puesto que «ella propicia un espacio en donde el pícaro puede encontrar un medio adecuado para desarrollar sus habilidades».³⁷⁷ Y es que esta ciu-

³⁷⁶ Cfr. Lope de Vega, *El arenal de Sevilla*.

³⁷⁷ Recoge las siguientes novelas, en un orden hasta cierto punto arbitrario, que reproduzco: *La hija de Celestina*, *El Donoso (donado) hablador Alonso*, *Estebanillo González*, *La niña de los embustes*, *Bachiller Trapaza* y *La garduña de Sevilla*, *La vida del Buscón*, *El Guzmán de Alfarache* y *Rinconete y*

dad es la natal del pícaro por antonomasia, de Guzmán: inicio de su vida, pero también final, a donde regresa en circunstancias muy diferentes, como lo señala el mismo pícaro cuando ve el templo de san Lázaro: «¡Ah, glorioso santo! Cuando de vos me despedí, salí con lágrimas, a pie, pobre, solo y niño. Ya vuelvo a veros y me veis rico, acompañado, alegre y hombre casado» (II, III, 6, p. 705). Pero también Sevilla es ciudad grandiosa y rica, cosa que deslumbra a Gracia que «en sus primeros quince días no dobló el manto, que mañana y tarde siempre salía y nunca se cansaba ni hartaba de ver tantas grandezas» (II, III, 6, p. 706).

La prostitución y la casa privada aparecerá también en la novelita de Alemán: la pareja alcahueta-cortesana que representaban Belisa y Lucinda en la comedia lo-pesca, aquí la ejercen la madre y la esposa del pícaro, respectivamente. Las dos viejas tienen parejos conocimientos del negocio:

que no admitiese mocitos de barrio, que, además de infamar, decía de ellos que son como el agua de por San Juan, quitan el provecho y ellos no lo dan; [...] de pajes de palacio y estudiantes decía lo mismo: son como cuervos, que huelen la carne lejos y de otra cosa no valen que para picarla y pasearla. Decíale que hiciese cruces a su puerta para los casados [...]. Cuando venían a casa, unas veces volvían con amadicitos, otras con alanos, y de ellos escogían los que más a mi madre le parecían de provecho, que, como tan baquiiana en la tierra, todo lo conocía y, como sabía, todo lo traecía. (II, III, 6, p. 708)

Y es que las prostitutas sevillanas reaparecerán en el *Buscón* (III, 10) para socorrer a los retraídos en la iglesia. Éstas pululan por la ciudad acompañadas de personajes de la misma calaña: una cofradía de bravucones borrachos (III, 10, p. 177) y una justicia inepta y corrupta.

Permítasenos no extendernos más en la caracterización de Sevilla para evitar la repetición de tópicos, y baste consignar aquí que Sevilla tiene gran importancia en la picaresca del XVII. Unas referencias: Marcos de Obregón se mueve por Sevilla – donde pasa varias temporadas– entre «una especie de gentes que ni parecen cristianos, ni moros, ni gentiles, sino su religión es adorar en la diosa Valentía» (II, p. 25);³⁷⁸

Cortadillo (Soto Escobillana 1992:169); también la señala Carrasco Urgoiti [1984], aunque de manera indirecta.

³⁷⁸ Carrasco Urgoiti [1984:205] remarca que en la ciudad andaluza «Marcos se enfrenta unas veces con bravos y otras con corchetes, no muy distintos de los delincuentes a quienes persiguen. En contraste con el cuadro del hampa que cierra la vida del *Buscón* de Quevedo, el autor del *Marcos de Obregón*, guiado quizás por el ejemplo de Cervantes, llena el fondo de las escenas protagonizadas por valentones con gentes del pueblo artesano, quienes ven con simpatía las burlas que hace a más de un matón el ingenioso protagonista, quien aún viste ropa de estudiante».

Alonso pasa algunas temporadas en la ciudad (I, 6, 8 y 9)³⁷⁹ que califica de «madre de tantos extranjeros y archivo de las riquezas del mundo» (I, 6, p. 359) y donde, en su segunda estancia, decide seguir a don Fadrique a México para adquirir riquezas (I, 8, p. 418); y en la prosa picaresca de Castillo Solórzano tendrá una presencia notable, escenario de la gran estafa de Teresa (VIII, p. 288) –posteriormente a su vida de actriz en Sevilla–, y Trapaza, que lleva una vida licenciosa, muere de una estocada en el Arenal de Sevilla, a manos de un pretendiente de su hija, y que se recoge en *La garduña* (I, 442). Y, finalmente, en *El diablo cojuelo*, de la que don Cleofás apunta que «dicen que es Sevilla lugar tan confuso que no nos hallarán, si queremos, todos cuantos hurones tiene Lucifer y Bercebú» (VII, p. 85); y el narrador la describe como «estómago de España y del mundo que reparte a todas las provincias dél la sustancia de lo que traga a las Indias en plata y oro» (VII, 87).

Ahora bien, la presencia de los territorios italianos en algunas de estas comedias tiene una especial importancia, como ya lo ha señalado la crítica:³⁸⁰ en primer lugar, sus ciudades son el escenario donde se ambientan tres de ellas –recordemos: en Roma *El caballero del milagro* y *El galán Castrucho*; en Palermo *El anzuelo de Fenisa* y en Nápoles *El caballero de Illescas*–; en segundo lugar, las obras que ocurren en ciudades españolas tienen igualmente abundantes referencias a Italia: en algunos casos los protagonistas vuelven de tierras italianas, es el caso, por ejemplo, de *El amante agradecido*, del que podemos sospechar un pasado picaresco en Italia; o van a ellas, como Lisarda, la cortesana de *La ingratitud vengada* –que nos recuerda a Gracia, la esposa de Guzmán que lo abandona por un capitán para viajar también a la península itálica–; o aparece algún personaje italiano, como el Conde en *La bella malmaridada*. Finalmente, tres de las cuatro comedias ambientadas en la península itálica se ubican temporalmente lejanas a las fechas de escritura, aspecto que, según Oleza [1991:166], «otorgan a Lope un margen de libertad crítica y de desprejuiciamiento moral que sería imposible en las tragedias y tragicomedias de la honra».

Empecemos pues por la Roma que se retrata en *El caballero del milagro* y *El galán Castrucho*. Estas dos obras, como ya hemos señalado, se desarrollan principal-

³⁷⁹ Donoso Rodríguez [2005:104] apunta que «Sevilla es sin duda la ciudad preferida del narrador, ya que hasta cuatro veces la visita Alonso durante sus andanzas, todas en la primera parte».

³⁸⁰ Véase, por ejemplo, Oleza [1991], Sanz [2010a:156], Profeti [2003:42]; además, vale la pena señalar la constante presencia de la lengua italiana en las comedias de nuestro corpus, para un estudio exhaustivo véase Canonica-de Rochemonteix [1991:107-279].

mente en calles e interiores de casas romanas: el ambiente rufianesco, prostibulario y soldadesco domina estas comedias. En ella vemos una gran presencia de españoles fanfarrones (Castrucho y Luzmán), cortesanas (Fortuna, Otavia e Isabela, la francesa de *El caballero del milagro*)³⁸¹ y, en general, un ambiente degradado en el que los personajes se dedican al engaño, el juego y el trato con prostitutas. Es la Roma que los protestantes llamaban «*gran puttana* y gran prostituta de Babilonia» (Alcalá Galve 2002:91).³⁸² Una Roma, en fin, corrupta, que fue abundantemente retratada en la literatura de todo signo.

Las dos obras se ubican temporalmente en el primer tercio del siglo XVI: *El caballero del milagro* se desarrolla en tiempos del emperador Carlos V, después de la batalla de Pavía, que sucedió en febrero de 1525;³⁸³ *El galán Castrucho* sucede tras el Saco de Roma de 1527. Todas estas características nos remiten, inevitablemente, a *La lozana andaluza* de Francisco Delicado,³⁸⁴ ubicada temporalmente en los años anteriores al saqueo de la ciudad eterna y que describe un ambiente bajo y vicioso, hecho que ha notado Oleza; sin embargo el más que probable desconocimiento de Lope de esta obra —debido a que, en palabras de Gernert [2013:391], «Todos los indicios apuntan a que nuestra obra gozó de escasa difusión tanto entre sus potenciales lectores coetáneos como entre los posteriores»—³⁸⁵ es un obstáculo para relacionarlas directamente. Esto en términos generales. En todo caso, el retrato de la Roma corrupta en ningún caso dependería sólo de *La lozana andaluza*, puesto que también lo encontramos en la obra de Torres Naharro y de Aretino.

En términos particulares, por otra parte, veremos la imagen que construyen de Roma los personajes de *El caballero del milagro*.³⁸⁶ Recordemos la citada loa de Bea-

³⁸¹ Recuértese que en *La lozana*, el valijero le dice a la protagonista que en Roma «Todas son putas» (2013:102), y pasa a hacer un extenso catálogo; y en *El caballero del milagro*, Luzmán parece conocerlas todas, según palabras del propio Tristán: «sabe todas las damas de memoria, / hasta las más ocultas alcahuetas» (vv. 1543-1544).

³⁸² Un ambiente romano e italiano que también se recrea en las comedias de Torres Naharro. A propósito de la relación de Lope con la obra del dramaturgo quinientista, González Martínez [2012:619] señaló que «Torres Naharro desarrolló los elementos caracterizadores de la Comedia nueva de forma que va más allá de lo meramente «acceptable». Y aunque Lope de Vega nunca mencionó sus comedias, no cabría descartar por completo la posibilidad de que las leyera en la edición expurgada por la Inquisición y publicada en 1573»; opinión contraria tenía Froldi [1973:42-43]: «La dificultad es, a nuestro parecer, insuperable si se pretende establecer una relación genética directa entre Torres Naharro y Lope de Vega. La obra de Torres Naharro ha tenido su importancia histórica en la formación de un concepto y de una forma de teatro español, independiente de la tradición renacentista italiana, pero es hacer fuerza a la historia concebir que pueda nacer de ella, por evolución o filiación directa, la comedia barroca».

³⁸³ Cfr. Doménech [2007:12-13].

³⁸⁴ También han destacado esta relación Oleza [1991], Doménech [2007:11].

³⁸⁵ Véanse las iluminadoras páginas de Gernert [2013:391-395].

³⁸⁶ Véase Guarino [2001].

triz a Roma (vv. 512-520) que crea un telón de fondo imponente y majestuoso que sólo sobresaldrá a través de este parlamento: en la obra no quedan más rastros de la grandilocuencia de la ciudad, por el contrario los escenarios concretos de la comedia serán calles, una pensión y el interior de las casas de algunos personajes.

Más acorde con la imagen total que la obra crea de la ciudad son las palabras que Luzmán le dice a Beatriz para justificar la desaparición del supuesto cadáver del paje que él mismo había asesinado en defensa de la dama:

LUZMÁN Que murió puedes creello
 y lo contrario es malicia,
 pero como era extranjero
 y Roma es grande, ocultóse
 y esta sospecha acabóse
 con diligencia y dinero,
 que cualquier delito encubre. (vv. 2120-2126)

Parece que la mentira y el interés, fundamental para el desarrollo de la trama de la obra, traspasa la trama y se extiende a todo el escenario geográfico y social. Estas palabras nos muestran cómo los vicios particulares de los personajes son generales, propios de la sociedad en la que se desarrolla. Como señala Guarino [2001:161], «Si tratta di una Roma senza religiosità e senza clero, in cui l'unico "milagro" possibile è quello realizzato dal protagonista di vivere al di sopra dei propri mezzi e ben al di là del suo originario status di *plebeyo*».

En *El galán Castrucho*, por su parte, también se crea la imagen de una ciudad viciosa y ocupada por ejércitos extranjeros, donde los soldados dedican su tiempo apostando en juegos de cartas y visitando prostitutas, lo que les permite opinar con solvencia: «¡Qué caras que se nos venden!». Pero no es sólo el precio, sino su relación con la calidad: «Aún ya si tuvieran caras / pudieran venderse caras: / que caras sin caras ofenden» (vv. 217-220). Así mismo el protagonista se muestra como un rufián avezado que conoce a la perfección los bajos mundos de la ciudad eterna. Conforme a esto le promete a Héctor que le conseguirá las mejores prostitutas de la ciudad:³⁸⁷

CASTRUCHO Calla, príncipe, que quiero
 que goces de hoy más mil damas
 y que deshagas más famas

³⁸⁷ De nuevo se atraviesa el recuerdo de la *Lozana*, cfr. Molina [2002:1093], que matiza: «en nuestra comedia, Roma sólo luce como decorado de fondo y no con la viveza y presencia de personajes que muestra la obra de Delicado».

que cortó cabezas Nero.
Traeréte dos mil mozuelas,
y no de aquestas perdidas
sino las de ayer nacidas,
con su flor como ciruelas.
Vete en paz, y goza aquésta,
que a la tarde la tendrás. (vv.1149-1158)

Folke Gernet [2013:428] ha señalado, a propósito de *La Lozana andaluza*, que la perspectiva de Delicado frente al Saco de Roma coincidía con la actitud comprensiva que tenían otros autores españoles contemporáneos suyos que se ocupan de los acontecimientos: «Desde su punto de vista, el estado de postración de Roma antes del saqueo constituiría una justificación del “castigo” que le infringen las tropas del Condestable». ³⁸⁸ Lo curioso es que, a juzgar por el panorama que se revela en la comedia, Roma sigue siendo, en los años siguientes a la ocupación, escenario de vicios y corrupción. Recordemos que la obra se ubica temporalmente en los años siguientes a la ocupación romana y, según las propias palabras de Castrucho, de las que debemos dudar, él mismo participó en el saqueo. La datación del tiempo interno de la obra es posible fijarla gracias a este breve pasaje:

CASTRUCHO Donde se me ofrece,
que para treinta años voy
y he servido desde trece:
sobre Roma con Borbón
me hallé en aquella ocasión,
y en Santángel con el Papa
sobre quitar de la capa
a Dodofre de Bullón. [sic] (vv. 629-636)

Nótese los diferentes datos que aporta el rufián acerca del momento histórico en que se ubica la obra: en primer lugar dice que va a cumplir treinta años y ha servido desde los trece; dice que entró a Roma con Borbón, alusión evidente a Carlos III duque de Borbón, comandante de las tropas imperiales que forzaron el asalto a la ciudad eterna; además señala que estuvo en Castel Sant’Angelo con el Papa, una referencia al refugio que utilizó el pontífice Clemente II durante el asedio y saqueo de la ciudad. ³⁸⁹

En fin, tanto *El caballero del Milagro* como *El galán Castrucho* crean la imagen de una ciudad degradada, donde abundan los personajes de bajo raigambre social

³⁸⁸ Véase también Alcalá Galve [2002].

³⁸⁹ Cf. Doménech [2000:139 n.] y Molina [2002:1090], que desarrolla minuciosamente la cuestión.

que ostentan comportamientos moralmente reprobables. Imagen que coincide, hasta cierto punto, con la que se crea de Palermo en *El anzuelo de Fenisa*: un ambiente prostibulario donde los hombres entran a placer en casa de Fenisa si tienen algún regalo o dinero que ofrecer, como lo señala claramente Tristán:

TRISTAN	Pienso que tiene algunos huéspedes Fenisa.
LUCINDO	¿Es caballo de Troya aquesta casa, que siempre está preñada de armas y hombres?
TRISTAN	Pues ¿cuál audiencia pública, Lucindo, igual a al patio de una cortesana? Aquí tiene sus horas y aquí juzga. Verás los abogados y terceros, los solicitadores y escribanos, procesos de papeles que le envían sobornos de regalos y presentes, pleitos en vista, pleitos en revista... A unos despacha y a otros entretiene, como tienen favor o traen dineros. (vv. 1569-1582)

Un espacio, el patio de la cortesana y, por extensión, toda su casa, donde impera el interés, las relaciones viciadas y poco honestas, todo encaminado a beneficiarse a sí misma utilizando a los demás. Incluso el juego y las apuestas, tan propio de los bajos mundos:

OSORIO	Juguemos.
TRIBIÑO	Vengan dados.
OSORIO	Como entables juego en tu casa, y español se pique, habrá día que valga cien ducados, y doscientos es poco.
CAMPUZANO	Traigan dados.

Van llegando un bufete, mete un escudero en una salvilla los dados; comiencen a echar, y entra Tristán (vv. 1922-1925Acot)

Ahora bien, una de las principales características que se resaltan del territorio italiano en estas comedias de Lope es que es un espacio propicio para el ascenso social: para estos personajes Italia se configura como una especie de tierra de oportunidades para hacer fortuna. El caso más evidente y que ya hemos analizado es el de Luzmán, que está en Roma consiguiendo la riqueza que le permita volver a España

convertido en caballero; hecho que conocemos no sólo por las palabras del protagonista, sino también de otros personajes: Camilo le dice a Leonato que «fuera de que Luzmán salió de España, / cosa que a procurar honor esfuerza» (vv. 373-374). Noción que también expresa Juan Tomás, en *El caballero de Illescas*, pero en este caso es desde territorio español, antes de emprender el viaje: «A Italia voy, que de villano / espero volver a ser de Illescas caballero» (vv. 967-968). Igualmente piensa Octavio, en *La ingratitud vengada*, que argumenta su deseo de probar fortuna “haciendo las Italias” porque allá, como soldado, recibirá una serie de beneficios que le son imposibles de conseguir en tierras españolas (vv. 71-86).³⁹⁰ Misma opinión tiene el príncipe que dice que en Italia: «laurean al virtuoso, / dan valor al que es sabio, / y al que es galán como Octavio, / le dan un oficio honroso». Joan Oleza [1991:172] ya lo había señalado:

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.

Así pues, se consolida la idea de que el medro social es más factible fuera de España, no necesariamente en Italia, pero esta tierra ofrece beneficios indudables.

Esta imagen se termina de redondear en una escena de *El amante agradecido*: al comienzo del primer acto, cuando Juan de Urbina, el protagonista, quiere volver a hablar con una dama que está rondando en la ciudad. Su criado, Guzmanillo, le advierte de las más que probables malas intenciones de ésta –según, claro, su percepción–:

GUZMANILLO 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. (vv. 115-123)

³⁹⁰ Misma opinión tiene el príncipe que dice que en Italia: «laurean al virtuoso, / dan valor al que es sabio, / y al que es galán como Octavio, / le dan un oficio honroso».

Guzmanillo asume que la dama, basada en el tópico de que las personas que volvían de Italia lo hacían enriquecidos, sólo puede tener un interés económico en su trato con el galán: «habrá pensado / don Juan, que vienes cargado». Además señala de manera muy concreta la vestimenta, signo de riqueza y de posición social, en este caso todas las prendas de origen italiano.

El amante agradecido, como hemos señalado, hace partes de las comedias cuyo argumento se circunscribe al territorio español (Zaragoza y Sevilla), sin embargo sus referencias a Italia no se quedan simplemente en la citada. En la obra hay una presencia de lengua italiana que, como muy bien ha analizado Canonica-de Rochemonteix [1991:203], sirve como elemento caracterizador y «es la prueba de la estancia efectiva en el país extranjero»:

GUZMANILLO	Espera.
JUAN	¿Qué quieres?
GUZMANILLO	Di ¿he de hablar italiano? ¿Diré <i>fratelo</i> , o hermano?
JUAN	Pienso que es mejor así. Entiendan que hemos estado en Nápoles, que hay persona que dirá que a Barcelona apenas hemos llegado.
GUZMANILLO	La verdad ¡por Dios!, recelas. Luego pido <i>macarroni</i> , llamo a los mozos <i>poltroni</i> , a las mozas <i>fratichelas</i> , pido de comer <i>rostuto</i> ; y al dormir... (vv. 1136-1149)

Diremos con Canonica [1991:203] que para probar su estancia en Italia «bastarán un par de palabras típicas, sin que haga falta articular un discurso hecho y derecho». Este mismo caso se da en *El caballero del milagro*:

LUZMÁN	/.../ y como llaman indiano al que trato en Indias tiene, quien rico de Roma viene se ha de llamar el romano. Hablaré la lengua bien, diré <i>fratelo</i> , <i>vitela</i> , <i>bela dona</i> , <i>questa</i> y <i>quela</i> , <i>fanchulo</i> y <i>pillar</i> también; diré de los cardenales,
--------	--

del papa y embajadores. (vv. 2832-2841)

No sabemos si Luzmán regresa a España o sigue sus aventuras en tierras italianas; lo que sí sabemos es que los cardenales y embajadores serán personajes con un peso decisivo en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*:³⁹¹ recuérdese que es, precisamente, un cardenal quien acoge en su casa al pícaro (I, III, 6) y le permite mudar sus costumbres (I, III, 7)³⁹²; goza el amo de las astucias y burlas del pícaro hasta su muerte (I, III, 10). Esta situación lo deja en una breve penumbra que se alumbra cuando entra al servicio del embajador francés: «Y hablando claro, yo era su gracioso, aunque otros me llamaban truhán chocarrero» (I, III, 10, p. 326).³⁹³ Y es que en el *Guzmán*, como bien apuntó Cavillac [2007:181]:

el episodio romano —nueve capítulos de la Primera Parte y seis de la Segunda, o sea, unas 180 páginas en la edición de J. M. Micó—, demuestra por sí sola que, para Alemán, la estancia de Guzmán en la ciudad papal revestía una importancia clave en la trayectoria moral del protagonista, quien vive allí, desde los catorce hasta los veinte años, al servicio de un Cardenal y del Embajador de Francia.³⁹⁴

Podríamos apuntar aquí que la estancia italiana del pícaro se prolonga aún más: desde el primer capítulo del tercer libro de la primera parte, hasta el final del capítulo 9 del segundo libro de la segunda parte, en la que cierra el círculo en la misma ciudad en que comenzó, Génova.³⁹⁵ No olvidemos, tampoco, que el Guzmán apócrifo también continúa su periplo italiano después de abandonar la casa del embajador: viaja a Nápoles, donde sirve a un clérigo; pasa una temporada en la cárcel, debido a sus amoríos y raterías; cuando sale, se alista como ayudante del cocinero del virrey napolitano, con quienes regresa a España, no sin antes volver brevemente a las inmediaciones romanas. Las diferencias entre los dos Guzmanes también nos recuerdan a los pícaros

³⁹¹ Cavillac [2010a:164] señaló que «Entre las recurrentes imágenes paternas, trasuntos de la dualidad *Viejo* aristócrata / *Joven* mercader, son especialmente ilustrativos los retratos del Cardenal romano y del Embajador de Francia, pareja literaria —dicho sea de paso— bien documentada ya en la licenciosa *Lozana andaluza* (Venecia, 1528)»; véase también Sobejano [1959] y Cavillac [2010b:238].

³⁹² Aunque Guzmán relativiza su medro: «Fue mucho salto a paje, de pícaro —aunque en cierta manera son correlativos y convertibles, que solo el hábito los diferencia—: por fuerza me había de lastimar» (I, III, 7, p. 300).

³⁹³ Véase también Roncero López [2010:129] que analiza la imagen de Guzmán como bufón en estos episodios.

³⁹⁴ Marcos de Obregón, en la novela de Vicente Espinel, también recorre la península itálica, entrando por Génova (III), después de su estancia como preso en Argel; el pasaje, si bien no fundamental, está repleto de engaños, matones y cortesanas estafadoras, como recuerda Zamora Vicente [1962:52].

³⁹⁵ Y donde también completa un ciclo vital y simbólico en torno a su familia paterna, que lo rechaza y humilla a su llegada, y que contemplará atónita la devastadora venganza de Guzmán.

lopescos: el alemaniano regresa a España con un caudal nada despreciable –menor, pero también considerable es el de don Juan en *El amante agradecido*, antes de ser robado en Zaragoza–; el apócrifo regresa sin ganancias –como también Juan de la Tierra en *El caballero de Illescas*–.

En fin, pues, más allá de la localización geográfica de las ciudades que aparecen en nuestras comedias –a pesar, claro, de su importancia en las mismas–, lo más relevante es que todas ellas representan espacios urbanos donde el interés, el afán de medro y la usurpación social ejercen de brújulas de las acciones de personajes igualmente bajos –rufianes, soldados, cortesanas y alcahuetas–, así como en la picaresca del XVII. Además, podríamos añadir, los espacios públicos y privados aportan desde distintos ámbitos a la conformación y configuración de un ambiente picaresco.

III. 4. PERSONAJES

Una vez caracterizado el espacio donde se desarrollan las comedias de nuestro corpus, con sus respectivas ubicaciones geográficas, es importante ahora detenernos en los personajes que habitan tales parajes, en especial en los que tienen predominancia en éstas. Nos centraremos sobre todo en tres tipos de personajes que aparecen recurrentemente en las obras de nuestro estudio –dejando de lado algunos fundamentales, pero no caracterizadores–: es decir, en los soldados arrufianados o rufianes soldadescos; las cortesanas de mayor o menor categoría; y, finalmente, las alcahuetas.

Antes de comenzar este capítulo, es inevitable acercarnos, aunque de soslayo, a ciertas consideraciones de índole teórica acerca de los personajes en el teatro de Lope y, en términos más generales, en el teatro español del Siglo de Oro. Ríos de tinta han corrido en torno a este tema desde el siglo XIX, por tanto un panorama exhaustivo se nos impone como imposible en esta tesis. Sin embargo, contentémonos con formular el debate de una manera un tanto esquemática y, evidentemente, sin superar la categoría de mero bosquejo. Es de sobra conocido que aún hoy, aunque con significativas excepciones y matices, el estudio de los personajes del teatro áureo español se ha trabajado principalmente desde la perspectiva de la tipología, frente al de la caracterología.³⁹⁶ Ya desde el XIX se oponían estas perspectivas, y cuando decimos perspectivas decimos que se oponía el teatro español frente a Shakespeare. Un botón de muestra nos lo proporciona Menéndez Pelayo [1942:101] cuando reseña la visión de Schlegel sobre Calderón: «Schlegel, en todo lo que dice de Calderón, jamás desciende a pormenores, no le analiza tan minuciosamente como a Shakespeare, no se atreve a decir que creara caracteres tan vivos, tan personales, tan próximos a la realidad que llegan a confundirse con ella».³⁹⁷ Y la apoya: «efectivamente, el desarrollo de los afectos en Calderón es superficial, y solo por intervalos alcanzan sus personajes la expresión verdadera y humana» (Menéndez Pelayo 1942:101). Eso sí, para Menéndez Pelayo [1942:101] Lope –y Tirso, incluso– es superior en este aspecto a Calderón: «Después de todo, más vida, más realidad, más energía hay en el don Juan que creó Tirso, que en casi todos los personajes de Calderón y en ese teatro, tan injustamente

³⁹⁶ Véase Bentley [1982:48-49].

³⁹⁷ Quien ha llevado más lejos esta noción, aunque no en el ámbito hispánico, es Bloom [1998:4], que da un giro tan fascinante como debatible al concepto: «Personality, in our sense, is a Shakespearean invention, and is not only Shakespeare's greatest originality but also the authentic cause of his perpetual pervasiveness».

olvidado, de Lope que no solo escribió mejor que casi todos sus discípulos sino que inició todos los recursos de la escena española, encontraríamos más poder característico que en Calderón». Como sea, los personajes áureos –y los autores, digámoslo claro– palidecían frente al colorido que la crítica quiso –y supo– ver en la obra y genio de Shakespeare. Ante este panorama, a lo largo del siglo XX no han parado las defensas, desde diferentes frentes, a los autores de nuestro Siglo de Oro, en algunos casos – numerosos– en detrimento de la profundidad de los personajes, aunque poniendo de relieve, por supuesto, otros valores del teatro español.³⁹⁸

Por otra parte, Juana de José Prades, partiendo de la hipótesis de que hay una uniformidad en los personajes de la Comedia Nueva, intenta esquematizar con bastante éxito las características de los mismos. Su conclusión –tras el estudio detallado de autores menores– es que seis categorías –dama, galán, gracioso, criada, padre y rey– contienen a todos los personajes del teatro áureo español. Claro, su planteamiento no carece de matices y sus conclusiones tienen en cuenta las excepciones: «No es que los personajes de dichos escritores sean rígidas reproducciones de un arquetipo inflexible, sino que *en la mayoría de esos personajes se dan la mayoría de las normas que acabamos de indagar; ello es en sí una legislación dramática bastante sólida*» (de José Prades 1963:253). Sin embargo, por supuesto, la idea de personaje-tipo se mantiene incólume en el sentido que explica Pavis [1998:422, s.v. Type]: «Conventional *character* possessing physical, psychological or moral attributes that are known to the audience in advance and remain constant throughout the play».³⁹⁹

El debate, por supuesto, no se ha quedado en estos términos y posteriormente hemos asistido a distintas propuestas y matices:⁴⁰⁰ Evans [1983:136] vislumbra en los personajes de los dramaturgos áureos una complejidad mayor que el de meros arquetipos; Ruiz Ramón [1988:136], aunque en términos generales acepta el concepto de tipos, matiza significativamente:

En cada uno de los personajes del drama español me parece ver siempre un “dentro” y un “fuera”, a manera de un rostro y su máscara. La máscara o el “fuera” del personaje corresponde al personaje-tipo o figura teatral estudiado por los críticos. Esta “fi-

³⁹⁸ Véase, por ejemplo, Parker [1976], Wilson [1976] y [2010], y Courderc [2006], quienes sacan oportunamente las preceptivas de Aristóteles en su *Poética*, XV, pero conceden la superficialidad de los personajes del teatro áureo.

³⁹⁹ Concepto sin duda emparentado con el «representaciones arquetípicas» que utiliza Profeti [1992:176]; y en la misma línea de negación de la individualidad de los personajes, véase Ynduráin [1985], Gómez [2006:29] y Cañas Murillo [2009].

⁴⁰⁰ Además de los ejemplos a continuación reseñados, es imprescindible el texto de Díez Borque [1989].

gura” [...] presenta un cuadro caracteriológico uniforme que responde a una especie de ortodoxia psicológica para uso de dramaturgos. El rostro o “dentro” del personaje no actúa ya como figura teatral al nivel de la intriga, sino como auténtico héroe dramático, a nivel de la acción, en el centro mismo del conflicto creado por el choque de fuerzas (honor, amor, fe, monarquía) que estructuran el universo del drama nacional

Y más recientemente las consideraciones de Ruano de la Haza [2005:113]: «El personaje-tipo de Juana de José Prades equivale a la especie; pero el verdadero personaje teatral ha de crear la ilusión de que es un individuo que, aunque perteneciente a una especie, es diferente de los otros miembros de esa especie».

No conviene para nuestro propósito, pues, perder de vista ninguna de las consideraciones recién aludidas. Como veremos, en nuestras comedias encontramos de manera muy patente la presencia de tres tipos –rufianes soldadescos, cortesanas y alcahuetas– con sus respectivos rasgos característicos; sin embargo, no procede descartar de tajo la posibilidad de que alguno de nuestros personajes supere o no se adapte por completo a la definición y descripción de su respectivo tipo –piénsese, por ejemplo, en Juan Tomás en *El caballero de Illescas* o Luzmán, en *El caballero del milagro*.

III. 4. 1. RUFIANES SOLDADESCOS O SOLDADOS RUFIANESCOS

Dentro de las comedias objeto de este estudio aparecen una gran cantidad de soldados:⁴⁰¹ algunos con papeles determinantes dentro de ellas –protagonistas o secundarios–, otros simplemente hacen presencia y tienen escasa relevancia en el desarrollo dramático de las obras. He aquí la lista completa: Octavio, soldado galán que aparece en *La ingratitud vengada*; Filiberto y Leonato, alférez, en *El caballero del milagro*, y el mismo Luzmán que, al parecer, finge un pasado militar; en *El galán Castrucho*, que se desarrolla en un ambiente soldadesco, están Belardo, don Álvaro, que es sargento, don Héctor, capitán, don Jorge, alférez y el General del ejército, además de Guzmán y Mendoza, que tienen escasa presencia; en *El caballero de Illescas* también encontramos una escena de juego entre soldados donde participan Alvarado, Campuzano, Lisena –prostituta que actúa de soldado–, Mendoza y Rosales; por otra parte Orozco,

⁴⁰¹ Véase Díez Borque [1976:218-221] ya apunta los atributos del personaje, «desde el tono heroico que escamotea la realidad al muy próximo y verdadero *soldado rufián y apicarado*» (subrayado nuestro); por su parte Gómez [1998:26], recoge un catálogo de los rufianes que aparecen en las comedias lopescas. Crowford [1911] se interesa por el este personaje entre rufián y soldado en la teatro del XVI.

Osorio –capitán español–, Tribiño y Campuzano son soldados españoles que aparecen en *El anzueto de Fenisa*; y, finalmente, Ricardo, en *La prueba de los amigos*.⁴⁰² Nos centraremos, sin embargo, solamente en los más importantes.⁴⁰³

Como soldados se presentan o les conocen: Octavio, en *La ingratitude*, por ejemplo, dice que «No más, Luciana, no más, / que todo cuanto me has dado / recibí como soldado, / ¡no de otra suerte jamás!» (vv. 49-52) y el príncipe lo tiene también por tal (vv. 187-208); a Luzmán también, como apuntan Leonato –«¿Qué he de hacer a un hombre honrado / que me ha recibido así, / que quiere honrarse de mí / y que es, como yo, soldado?» (vv. 1726-1729)– y Camilo (v. 982). Castrucho dará cuenta de su carrera castrense:

CASTRUCHO Donde se me ofrece,
que para treinta años voy
y he servido desde trece:
 sobre Roma con Borbón
me hallé en aquella ocasión,
y en Santángel con el Papa
sobre quitar de la capa
a Dodofre de Bullón. (vv. 629-636)

La referencia de Castrucho a Godofredo de Bouillon (1061-1099?), que constituye un desliz anacrónico,⁴⁰⁴ como explica Doménech [2000:139 n.], «es propia de su fanfarronería y falta de cultura», y cubre con más que un manto de dudas la veracidad de sus palabras.⁴⁰⁵ Y Juan Tomás, en *El caballero de Illescas*,⁴⁰⁶ se alistará en las tropas del rey para evadir la justicia (vv. 381-392), pero su pericia en la milicia durará menos

⁴⁰² Para la lista completa de rufianes y soldados en las comedias de Lope véase Morley y Taylor [1961:646 y 649-653] y ARTELOPE (s.vv. rufián, soldados) en la búsqueda por personajes computables, que nos da una extensa lista de comedias donde aparece uno u otro.

⁴⁰³ Sin bien no nos ocuparemos de Ricardo –*La prueba de los amigos*– su caso es, sin lugar a dudas, muy significativo en algunos aspectos; véase para éste Ziomek [1973], que lo calificó como mezcla de *gigoló* y alcahuete; y Fernández [1987:109].

⁴⁰⁴ Discrepan Doménech y Molina en la fecha de fallecimiento, pero no señalan sus fuentes.

⁴⁰⁵ Molina [2002: n. v. 636] anota que era «caballero cuyas hazañas en Las Cruzadas se usaban de ejemplo para los caballeros cristianos», pero no señala el anacronismo; Gómez [1998:26], no duda de que Castrucho sea un soldado, lo que lo diferencia, según el estudioso, de la figura de Luzmán y lo relaciona con la tradición del *miles gloriosus*.

⁴⁰⁶ Gavela [2015] ha relacionado el ambiente soldadesco de esta comedia con otras de Lope de ambiente bélico que tienen «su anclaje histórico en las campañas flamencas, aunque también italianas, y de época no contemporánea»; éstas son: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (1579-1583), *El cerco de Santa fe* (1596-1598), *Los españoles en Flandes* (1597-1606), *El asalto de Mastroque por el príncipe de Parma* (1596-1607), *El blasón de los Chaves de Villalba* (1599), *La contienda de García de Paredes* (1600), *Pobreza no es vileza* (1620-1622) y *¿De cuánto acá nos vimos?* (1612-1614). Todas estas fechas cfr. Morley y Bruerton [1968].

de un acto —y obvio, sin escenas militares de por medio—. Son pues soldados pero que no ejercen, soldados-no soldados, si se quiere.

Lida de Malkiel [1958:270] nos da luces sobre la tradición que podría estar detrás de las comedias lopescas en un ensayo que busca desmentir la relación sólo aparente del Centurio de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y el famosísimo *miles gloriosus* de las comedias de Plauto y Terencio.⁴⁰⁷ entre las diferencias que encuentra, cabe resaltar ahora que el personaje de Rojas no es realmente soldado, contrario a los soldados fanfarrones de las comedias latinas; además, éstos «particularmente en las *Bacchides*, en el *Miles gloriosus*, *Truculentus* y *Eunuchus*, es rico y sustenta parásitos y cortesanas», mientras que Centurio es pobre y se mantiene de su enamorada. En este sentido, nuestros personajes se acercan más al modelo celestinesco que al latino: ni son soldados, en sentido estricto, ni mucho menos ricos, más bien todo lo contrario. Sólo cabría resaltar que Octavio, en *La ingratitude*, se aleja de Centurio en el sentido que no es un rufián, en contraposición al personaje de Rojas, de quien Areúsa dice que tiene «treinta mujeres en putería» (XV, p. 286).

Si no ejercen la milicia aquellos que se llaman soldados, ¿a qué se dedican? Apuntábamos arriba, aunque por omisión, el caso de Octavio, que funciona como excepción. Por tanto, podrá el lector suponer acertadamente que los otros personajes ejercen, como Centurio, de proxenetas. Luzmán, por ejemplo, en palabras de Gómez [1998:26] «es una de las figuras rufianescas mejor dibujadas por Lope y, en este sentido, más próximas a la caracterización de Centurio». El texto le da la razón, como en aquel episodio en que Luzmán le lleva unos soldados a Beatriz como clientes: «los que aquí a la puerta dejo / son dos soldados Guzmanes, / que serán buenos galanes / para cuando falte el viejo» (vv. 2494-2497). Tal condición de rufián es clarísima en el protagonista *El galán Castrucho*, quien ofrece constantemente los servicios de Fortuna (vv. 1093-1109) y otras «más mil damas» (v. 1150).⁴⁰⁸ Y aunque en *El caballero*

⁴⁰⁷ Véase Crawford [1911], Lobato [2010] Prokov [2013:60], que además explora el caso francés; Lida de Malkiel [1958] apunta que las únicas convergencias del modelo latino y el celestinesco son, precisamente, la fanfarronería y la cobardía, mientras que en otros aspectos se separan decididamente; Puerto Moro [2010]. Señala además Lida de Malkiel [1966:179] la trascendencia de la figura en la literatura española: «hasta, por momentos, la Comedia que arranca con Lope de Vega, la tienen muy presente, pero ninguna refleja el equilibrio irónico, antes la esquematizan, convirtiéndole en un figurón, en el rufián indigente y codicioso, brutal y cobarde, lascivo, con verborrea que oscila entre la germanía y la pedantería». Véase también, para la influencia de Plauto en Lope, el clásico artículo de Profeti [2006].

⁴⁰⁸ Basta señalar el título con que aparece en la lista del *Peregrino* de 1604: *El rufián Castrucho* (apud Tubau 2004:VIII); cambio de nombre que, como habíamos señalado, Di Pinto [2000:150] atribuye, posiblemente, a la «“inflación” de rufianes», aduciendo *El rufián cobarde* de Lope de Rueda y *El ru-*

de *Illescas* no queda del todo claro si Juan Tomás ejerce de rufián o no, Oleza [1991:175] defiende tal condición, puesto que el protagonista se encarga de la protección de Lisena, prostituta de cuartel.⁴⁰⁹ El capitán también comparte esta opinión: «¡Por Dios, que era algún rufián, / y que me he corrido» (vv. 337-338); y Campuzano: «Lo que es rufián, es sin duda» (v. 841). El soldado Osorio, en *El anzuelo de Fenisa*, recuerda su pasado como «galán de esquina, / el bravo de tu puerta» (vv. 1878-1879) de la protagonista.

Ahora bien, el retrato que Corcina hace Octavio en *La ingratitud vengada* nos apuntará a otra característica fundamental de estos personajes: «¡Bellaco desvergonzado, / fanfarroncillo soldado / de estos de medio real!» (vv. 1305-1307). Fanfarrones, bravos y cobardes será, sin lugar a dudas, términos que los emparenten. Del mismo Octavio dice Mauricio que es «todo plumas y nonadas» (v. 590). Otavia, en *El caballero del milagro*, describe a Luzmán como «pobre y fanfarrón» (v. 977) y el mismo soldado dice que «soy oveja y león me pinto» (v. 330). Castrucho no será excepción y su exageración será evidente:

CASTRUCHO /.../ ¿Has visto por el aire la cometa?
 ¿Has visto el trueno horrisono y el rayo?
 ¿Has visto disparar de una escopeta?
 Pues desta suerte a batallar me ensayo,
 y más veloz y mucho más ligero
 doy enemigos al mortal desmayo.
 ¡Oh, poderoso Dios! ¿Qué Orlando fiero,
 qué fuerte Aquiles sobre Troya hizo
 lo que sobre mi dama hacer espero? (vv. 909-917)

Los actos de Castrucho, como en Octavio y en Luzmán, desvirtúan sus palabras, aunque él mismo se delate: «De cólera, por Dios, me atemorizo» (v. 920). En el segundo acto abunda en compararse con símbolos de la fuerza y valentía: «Mal conoces la espada de Castrucho, / sola en el mundo y heredada de Hércules» (vv.1608-1609).⁴¹⁰ Elena di Pinto [2008:156] remarcaba así esta característica del personaje: Castrucho «ya actúa como cobarde y habla como valiente. El suyo es un disfraz verbal, que for-

fián dichoso y *El rufián viudo* de Cervantes; argumento que ha discutido Molina [2002:1088] que señala que «tampoco eran tantos».

⁴⁰⁹ Ryjik [2011:160] también comparte esta opinión: «El villano arrogante avanza rápidamente en su carrera criminal y se nos presenta como ladrón, asesino, rufián y desertor».

⁴¹⁰ Rasgo también característico de los rufianes fanfarrones de la *Tragicomedia* y las coplas del quinientos. Cfr. Lida de Malkiel [1958-1966] y Puerto Moro [2010]. Véanse otros pasajes similares en la misma comedia, vv. 1164-1182.

ma parte de toda una tramoya verbal. Es el único personaje de la comedia que no se disfraza o emboza, tan sólo lo hace con sus palabras». Juan Tomás, en *El caballero de Illescas*, no será menos:

JUAN /.../ Aquí tiende el rumbo y mira,
 como me trates verdad,
 que tienes en amistad
 un hombre que el mundo admira,
 un ministro de la muerte,
 un rayo, un tigre, un león,
 para cuyo corazón
 no hay cosa en el mundo fuerte.
 Los muros y terraplenos
 son de alcorza en estos brazos,
 que haré sus piedras pedazos,
 voto a tus ojos serenos.
 Dos hombres soy con dos nombres,
 a quien dos mil tienen miedo
 y así por dos hombres puedo.
 Lisena, porque te asombres,
 comereme un elefante;
 desharé un rinoceronte,
 que tengo carnes de monte
 y pieles de cuero ante.
 Con sólo que tú me nombres
 verás el mundo temblar,
 y así no te ha de espantar
 que me mate con mil hombres. (vv. 757-780)

Sin embargo, en Juan Tomás la fanfarronería no oculta una ridícula cobardía, sino que se corresponde con la valentía que ostenta a lo largo de la comedia (vv. 265-275, 349-355, 935-940).

Y es que este rasgo no está sólo presente en las tradiciones que aquí hemos apuntado –la comedia latina de Plauto y Terencio y la *Celestina* de Rojas–, sino que también es una de las características principales de *Il Capitano* o *Il Capitano Spavento* de la *Commedia dell'arte*: «empobrecido, cobarde, jactancioso, fantástico», en palabras de Nicoll [1977:110]; o Morata García de la Puerta [2011:181] que describe al Capitano Fracassa –una variante de Spavento, así como Matamori, Coccodrillo, Rinoceronte, Terremoto–del xvii: «È fanfarone e truffatore, spaccone e buffonesco; di solito narra di lotte avventurose mai vissute, tranne che nella sua immaginazione. Ma

quando deve dimostrare sul serio il suo coraggio, si intimidisce». ⁴¹¹ Sánchez Jiménez [2012b:84-85] da cuenta del origen histórico de tal personaje, porque no olvidemos que una variante era el *Capitano Spagnolo*: a pesar de la buena fama que cultivaron los ejércitos españoles en XVI,

pronto surgió un prejuicio negativo ligado a los soldados españoles en Italia: los españoles serían ceremoniosos y ridículamente solemnes. Todos se jactarían de ser nobles hidalgos y se atribuirían una retahíla de nombres ilustres. Serían, en suma, soberbios y orgullosos, e insoportablemente fanfarrones. Así surgió una encarnación literaria de este estereotipo, un nuevo *miles gloriosus* (soldado fanfarrón) que representaba en las tablas de la *commedia dell'arte* las baladronadas de los soldados españoles en Italia. ⁴¹²

Resulta inevitable, desde luego, ver los paralelos clarísimos de nuestros personajes – que incluso algunos de ellos, Luzmán y Castrucho, ejercen como militares fanfarrones en tierras italianas en época de guerra–. Es más, nos lo pinta perfectamente Fenisa: «Soldados y españoles, plumas, galas, / palabras, remoquetes, bernardinas, / arrogancias, bravatas y obras malas» (vv. 1903-1912).

No sólo encontramos rasgos de estas tradiciones en los principales elementos que describen la figura sino también en los motivos que desencadenan la acción. ⁴¹³ Y es que será Rojas el primero en plantear la situación, pero será seguido muy de cerca por Rodrigo de Reinosa en *Catalina Torres-Altas* y, ⁴¹⁴ posteriormente, por Lope en sus comedias. En las tres, una cortesana ofendida, le pide a su rufián que la vengue, éste presume de su valentía y promete llevar a cabo el desagravio, pero después no cumple y reniega, ⁴¹⁵ como apunta Areúsa en la *Tragicomedia*: «agora una cosa que te

⁴¹¹ Para la *commedia dell'arte* en España, véase los trabajos de Falconieri [1956] y [1957], Arróniz [1969], Frolidi [1973], D'Antuono [1981], Ojeda-Calvo [1995] y, más recientemente, Mazzocci [2003] y Mazzucato [2007] que se centra en el capitán español de la *commedia*; por otra parte, resulta muy sugerente el estudio iconográfico de la *commedia dell'arte* en España que hizo Álvarez Sellers.

⁴¹² Véase Infantes [2011].

⁴¹³ Sigo en el siguiente pasaje a Restrepo y Valdés [en prensa, 2016] en el prólogo a la edición de *El caballero del milagro*.

⁴¹⁴ El título completo de la copla es «Comiença un razonamiento por coplas en que se contrahaze la germanía e fieros de los rufianes e las mugeres del partido; e de un rufián llamado Cortaviento y ella Catalina Torres-Altas» (Reinosa 2010:279); utilizaré el título abreviado *Catalina Torres-Altas*, como su editora Puerto Moro [2010]; por otra parte, la relación Reinosa-Lope se ha estudiado a la luz de la evolución del tipo del Negro en la literatura española, cfr. Weber de Kurlat [1965] y [1970], Baranda Leturio [1989].

⁴¹⁵ Gimber [1992:67] lo explica a propósito de la copla: «En catorce estrofas, que no se pueden entender sin el uso de un diccionario del lenguaje marginal en el siglo de oro, se fija el modelo de la relación entre prostitutas y sus rufianes como sería tratado en la literatura del siglo XVI: la prostituta le pide protección contra alguien que la ha insultado y aquel contesta fanfarroneando y amenazando al adversario sin que se pueda dar crédito a tal intención»; Gimber [1992:75] –y lo siguen Rico *et al.* [2011:918]– ve una clara influencia de las coplas de Reinosa en *La tragicomedia*; Puerto Moro [2010:52], en cambio,

pido que por mí hagas, pónesme mil achaques» (XV, p. 286). Miremos los paralelos: en el primer acto, después de que Otavia irrumpe dando gritos, Luzmán se le acerca y le pregunta: «¿Qué es esto, gentil Otavia? / ¿Cómo o con quién has reñido? / ¿Quien te agravia no ha sabido / que mi propia vida agravia?» (vv. 205-208); igualmente hace Cortaviento⁴¹⁶ en la copla de Reinosa: «Catalina de mí querida, / Catalina Torres-Altas, / di, ¿quién te me enoja, vida? / Que yo le daré una estampida / que no pare en las Graltas» (vv. 1-5); y el mismo Centurio, que se ha negado a darle dinero a la cortesana, le ofrece sus servicios guerreros:

Mándame tú, señora, cosa que yo sepa hacer, cosa que sea de mi oficio. Un desafío con tres juntos, y si más vinieren, que no huya por tu amor; matar un hombre, cortar una pierna o brazo, harpar el gesto de alguna que se haya igualado contigo; estas tales cosas antes serán hechas que encomendadas. (XVIII, p. 308)⁴¹⁷

Sin embargo, la actitud de la prostituta, por otra parte, se desvía del modelo en *El caballero del milagro*: frente a la exigencia de protección y venganza de las cortesanas del quinientos –«Areúsa. [...] yo te perdono con condición que me vengues de un caballero que se llama Calisto, que nos ha enojado a mí y a mi prima» (XVIII, p. 310)–, y los reproches a la cobardía del rufián – «Areúsa. Por excusas lo haces. ¡A otro perro con ese hueso»–; Otavia intenta evitar el conflicto: «El que hoy a la tuya infama / de tus hazañas incierto, / un hombre que ya se fue / y con eso se acabó» (vv. 219-222), aunque termina por dar las coordenadas del agraviante. Siguen las bravuconerías y fanfarronadas: Centurio alardea de su espada, que si «dijese lo que hace, tiempo le faltaría para hablar [...]. Por ella soy temido de hombres y querido de mujeres, sino de ti» (XVIII, pp. 310-311); y Cortaviento «¡Por vida de mi çuardo / que el brial de Santa María / ni la mar no le valdría, / ni aun lo hueco del cardo!» (vv. 47-50); y Luzmán, que se interesa en quién ha ofendido a Otavia «Para sacalle la lengua / que

señala que «parece más lógico, sin embargo, pensar en la inserción de Cortaviento y Centurio dentro de una tradición común, que, probablemente –y es testimonio, hasta donde me consta, no puesto de relieve hasta ahora–, estaría asomando ya tangencialmente en la páginas del Arcipreste de Talavera».

⁴¹⁶ Que sepamos, la crítica no ha reparado en la similitud de nombres del rufián de Reinosa y el personaje de la *commedia*: Cortaviento (2010:v.11) y Aspaviento; además, en los romances de germanía que recoge Juan Hidalgo aparece una elocuente descripción de un rufián: «Animoso en los aprietos; / grande amigo de antuviada, / de gran fuerça y ligereza / que al viento hazía ventaja» (Hill 1949, 69, Nº. XXIX, vv.117-120). No sobra apuntar, por otra parte, que hay un claro paralelo entre estos personajes y Escarramán, para éste último véase el magnífico estudio de Di Pinto [2005]; Palma-Ferreira [1981] se ocupa de estudiar el pícaro en el entremés.

⁴¹⁷ Puerto Moro [2010:59] recoge otro ejemplo: los primeros versos de *Canción de germanía*, que se recoge en el *Cancionero General* de Ámberes y que resuena en *La pícaro Justina* (I, II, p. 213-214) – «vean que sois pícaro de ocho costados, y no como otros, que son pícaros de *quién te me enojó Isabel*, que al menos repiquete, se meten a ganapanes»–.

movió para tu agravio» (vv. 225-226). También sigue a la tradición Lope en el final de la escena: una vez se ha ido la cortesana, los rufianes revelan su verdadera condición de cobardes y ridículos. Centurio, por ejemplo, lo dice explícitamente: «Agora quiero pensar cómo me excusaré de lo prometido» (XVIII, p. 313); Luzmán remarca su cobardía con una imagen jocosa pronunciada en aparte: «Soy oveja y león me pinto» (v. 330).

Ahora bien, la relación de los soldados de estas comedias con las mujeres de vida alegre no se limita únicamente a los negocios: ellos muestran un claro gusto por el trato con prostitutas también para tener amores y gozar de su cuerpo. Ejemplos sobran en nuestras comedias: Leonato y Filiberto, en *El caballero del milagro*, que persiguen respectivamente a Otavia y a Beatriz; Jorge, Héctor y Álvaro en *El galán Castucho*, por sólo citar los más importantes; o Osorio, que le lleva a Fenisa unos soldados españoles para su provecho –escena que marca tanto la función de Osorio como rufián, como la preferencia de los milites por estas compañías–.⁴¹⁸ Sin embargo tenemos una excepción, por lo menos en el carácter mismo de la relación que se desarrolla: Octavio, en *La ingratitud vengada*, se enamora perdidamente de Lisarda, una joven prostituta, aunque el príncipe banalice los deseos de Octavio: «quiso / más el gusto y paraíso / de una española ramera, / tras quien se vino perdido». (vv. 203-206). A lo largo de toda la obra el soldado actúa con el claro objetivo de conseguir el amor de la bella prostituta: por esto abandona a Luciana, la dama que lo protege (vv. 1-106); intenta de nuevo seducirla para conseguir el dinero que se le exige como prenda de amor (vv. 750 ss); y finalmente persigue a Lisarda cuando ella se dirige a Italia en un último y desesperado intento por no perderla. Amor, pues, más que probado. En este caso sí que tenemos un paralelo clarísimo con el *miles gloriosus* clásico: si bien Octavio no es enamorado como el Pirgopolinices plautino –que no tiene problema en cambiar de amante según el tiempo–,⁴¹⁹ sí termina burlado y castigado como aquel, precisamente, por sus amores. Recordemos la escena de Plauto en que se castiga al soldado por haber echado «mano a la mujer de otro» (v. 1401): Periplectómeno man-

⁴¹⁸ Véase Hernanz [1998:57], que analiza las estrategias de verosimilitud en la comedia a través de la noción de mimesis a la luz de la literatura europea y española del siglo XVI: «Frente al universo reflejado en la convención dramática al uso, Lope nos ofrece un retrato verosímil y preñado de elementos de aquella realidad, de unos seres encarnados en un tiempo de decadencia, y las críticas al momento son flores extrañas que aparecen en el bosque conocido de la comedia que el propio Lope instaura». Por otra parte, Oliva [1995:63 y 67] apunta que la escena «no se relaciona con ninguna de las acciones descritas» y, de hecho, decide eliminarla de su montaje, según explica.

⁴¹⁹ Véanse los versos, todos significativos, que apunta Lida de Malkiel [1958:270]: vv. 90, 775 y ss.; 957 y ss.

da «sacadlo fuera y lo colgáis despatarrado entre cielo y tierra», pero «primero una paliza» (vv. 1398-1400). Esta escena resuena en la de Lope.⁴²⁰

El otro gran pasatiempo de los rufianes lopescos, o una de las actividades que con más frecuencia les vemos realizando en estas comedias, es el juego;⁴²¹ también fundamental en la picaresca, como señala Maravall [1986:5013]: «En efecto, desde fines del XVI se presenta como jugador por excelencia al pobre marginado e inconformista». Éste aparece siempre relacionado con el bajo mundo y los soldados rufianescos demuestran especial afición por él, pues, como señaló Strosetzki [1998:1547], el objetivo del juego era única y exclusivamente conseguir dinero. Lo apuntaba Octavio en *La ingratitude* refiriéndose a las ventajas de ir a Italia: «juegos, boletas, ganancias, / de un hombre de bien soldado» (vv. 83-84). Y Luzmán, aunque de refilón, también nos informa de su afición al juego: «¿Ya no has visto que me dan [las mujeres] / todo lo que juego y visto? (vv. 189-190). Más elocuente es el caso de Castrucho, a quien vemos en escena en actitud violenta y pendenciera reclamando más dinero para seguir jugando (vv. 529 ss.).⁴²² O seguir perdiendo, a juzgar no sólo por la escena aludida, sino por las propias palabras del rufo, que denotan que incluso con trampas es incapaz de ganar:⁴²³

CASTRUCHO En dos suertes no más, pese a mi abuelo,
 porque engendrarse al padre que me hizo,
 y que lo pierda yo con un mozuelo...
 Que ni el dado cargado ni el hechizo
 me sirvan más que al otro su inocencia,
 que máquina tan grande un seis deshizo. (vv. 867-872)

⁴²⁰ Para la influencia de Plauto en el teatro español, véase Grismer [1944], Rothberg [1981], Ley [1982], Pociña y López [2005] y las páginas que dedica a Lope Márquez López [2015:357-366] en su tesis doctoral; paradójicamente, años más tarde, Lope escribiría en su *Arte nuevo*: «Y cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves, / saco a Plauto y a Terencio de mi estudio / para que no me den voces» (vv. 40-43).

⁴²¹ Recuérdese que Salomon [1985:199-220] —a quien sigue Gavela García [2000:560]— apunta que la afición al juego es uno de los principales peligros para los recién llegados a la corte, entre los que están también el apego al oro y la ostentación de prendas y coches. Véase también Maravall [1986:506] y Strosetzki [1998:1547], que apunta, siguiendo a Luque Fajardo (*Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, 1603), que «el fin de los juegos de cartas es ganar dinero y por ello, su motivación son la avaricia y la codicia. Se trata de ganar mucho dinero a costa de los jugadores y no de recrearse por medio del juego».

⁴²² Similar actitud tiene Alvarado en *La ingratitude vengada* (vv. 461 ss.).

⁴²³ Maravall [1986:501] apuntaba, a propósito de los pícaros y la trampa en el juego: «Representa el juego, en el dominio de la acción picaresca, una de sus líneas de preferencia. En él tienen eficaz y favorable aplicación la “industria” y la práctica del robo por parte del pícaro y con ello los caracteres de limitación calculada en la violencia, de aprovechamiento de las posibilidades triunfalistas de la sagacidad, de pragmatización de la virtud, en la acepción de arte o “techné” de esta última».

Habilidad que, en cambio, sí tiene Juan Tomás en *El caballero de Illescas*, según se entiende de los refunfuños de Campuzano: «¡Que venga con un real / un hombre medio fullero / a quitarnos el dinero!» (vv. 545-547); aunque, claro, asoma la sombra de la trampa: «con estas flores y modos / de andar hurtando dinero» (vv. 564-565). Sintetiza el padre de Juan Tomás: «sólo el juego y las mujeres / es tu ordinario vocablo» (vv. 111-112).

Los rasgos fundamentales de nuestros rufianes soldadescos –o soldados rufianescos, como se prefiera– quedan pues aquí dibujados: soldados que no lo son y que están más cerca al proxenetismo, que actúan fanfarrona y cobardemente, que se inclinan por las cortesanas y el juego, inmersos en un mundo bajo y prostibulario. Cóctel de tradiciones que, si bien cercanas y parientes, adquiere nuevos matices en algunas de nuestras comedias –por ejemplo en *La ingratitud vengada* o en *El caballero del milagro*–. Si bien el molde del tipo se puede vislumbrar perfectamente en estas comedias, no podemos renunciar –en un estudio posterior que pueda detenerse más en este aspecto– a estudiar si hay o no rasgos que humanicen a nuestros rufianes. Nos queda, eso sí, la sensación de que en algunos casos los hay.

III. 4. 2. CORTESANAS

Las cortesanas son otros de los personajes que protagonizan estas comedias: mujeres de cierta belleza, algunas dependientes de sus rufianes pero con un alto grado de independencia.⁴²⁴ Sus acciones se guían, casi siempre, por sus propios intereses, inclu-

⁴²⁴ Lo señaló acertadamente Oleza [1991:174], que las describe: «Y con los fanfarrones, las cortesanas. Son cortesanas de lujo, a veces tanto como Fenisa, que puede aportar al matrimonio una dote de 14.000 ducados (III, 12), y siempre con un aspecto de damas, capaces de inspirar elevados conceptos amorosos en los galanes que las persiguen, y aún de hacer dudar sobre su verdadera condición, como es el caso de Fenisa, que tiene desconcertados al mercader Lucindo y a su criado, buena parte de la obra. Así son, aunque en menor grado, la Octavia y la Beatriz de *El caballero del milagro*, o la jovencísima Fortuna de *El rufián Castrucho*. Sólo la Lisena de *El caballero de Illescas* es de condición más dura, como puta de soldado, y quedan en el fondo las muchas putas de Roma especializadas en españoles, y a las que glosan regocijadamente el alferez y el capitán en el Acto I de *El rufián Castrucho*»; también Arellano [1996:49], a propósito de lo erótico en las comedias tempranas: «Esta presencia directa y constante del erotismo desemboca con frecuencia en un ambiente francamente prostibulario, al que pertenecen numerosas de estas damas (herederas de las meretrices de las comedias latinas) y los tipos de alcahueta (herederos de la madre Celestina), igualmente abundantes, sin que falten los rufianes y caballeros arrufianados»; véase también Gómez [1998:19 y ss.] y el capítulo «Lope de Vega's Comedias» del trabajo de Hsu [2002] sobre las cortesanas en la literatura del Siglo de Oro. Para la lista completa de cortesanas y prostitutas en las comedias lopescas, véase Morley y Tyler [1961:669 y 696] y ARTELOPE (s.v. cortesana): además de nuestras comedias, aparecen *La contienda de García Paredes y el capitán Juan de Urbina*, *La discreta enamorada*, *El galán escarmentado*, *El mármol de Felisardo*, *La prueba de los ingenios* y *La serrana de Tormes*; s.v. prostituta da, además de *El caballero de Illescas* y *El galán Cas-*

sive sus relaciones con los hombres que las administran. De las nueve comedias que constituyen el corpus estudiado, en ocho de ellas hay cortesanas o prostitutas, de mayor o menor rango: en *La ingratitud vengada* está Lisarda; Casandra en *La bella malmaridada*; Octavia y Beatriz, la cortesana francesilla de *El caballero del milagro*; Fortuna en *El galán Castrucho*; Lisena en *El caballero de Illescas*; Julia, hija de la vieja alcahueta Belisa, en *El amante agradecido*,⁴²⁵ Fenisa, en *El anzuelo* y, finalmente, Dorotea, en *La prueba de los amigos*. Como puede verse, un abanico muy amplio de cortesanas, algunas de ellas con papeles protagónicos, otras secundarios, pero siempre —o casi siempre, en *Las ferias de Madrid* no encontramos ninguna cortesana propiamente dicha, aunque sí se mencionan algunas—⁴²⁶ presentes y significativas.

Empecemos por su oficio. En *La ingratitud vengada* Lisarda ya no ejerce la prostitución —Arellano [1996:49] la califica como «uno de los ejemplos más recatados de meretriz»—, pero su pasado es claro, según las palabras de Cesarino: «española ramera» (v. 205) y «afeitadilla» (v. 1538).⁴²⁷ Otavia recibe el apelativo por parte de Camilo de «mujer interesable» (v. 359); y a Beatriz la vemos ejerciendo de cortesana cuando Luzmán le lleva los soldados españoles (vv. 2486 ss.). Doménech [2007:25] apunta sus diferencias: «Octavia, la española, es una mujer temperamental, dominadora y presta a dejarse engañar; Beatriz, la francesa nueva en el oficio, es independiente, calculadora y fría, se mueve por el interés antes que por la pasión». Fortuna, en *El galán Castrucho*, «dejó de ser doncella / por no tener qué comer» (vv. 1600-1601)—,⁴²⁸ cabe apuntar que ésta es quizá una de las cortesanas más dependientes de nuestro corpus, siempre a merced de la voluntad de Castrucho y de Teodora, la vieja alcahueta.⁴²⁹ Tenemos, como figura protagónica, por otra parte, a Fenisa: Gómez [1998:24] dice que esta es la comedia «donde la cortesana adquiere su máximo protagonismo»; Navarro Durán [2011:31], por su parte, apunta que a la protagonista se la denomina “dama”, aunque pone de relieve la dicotomía de dicho término: «aunque es cierto que tampoco esa palabra “dama” significa lo que parece, o, mejor dicho, puede significar una cosa y la contraria». Camilo la describe con precisión:

trucho: El castigo sin venganza, Juan de Dios y Antón Martín, Roma abrazada y Virtud, pobreza y mujer.

⁴²⁵ Gómez [1998:22-23] la incluye dentro de la lista de cortesanas, siguiendo a Morley y Tyler [1962:669], y señala que «interviene sólo de manera incidental».

⁴²⁶ Arellano [1996:49] ya lo había resaltado y después Gómez [1998:20].

⁴²⁷ Cfr. Boadas [2015:917].

⁴²⁸ Cfr. Doménech [2000:43], que apunta a sus orígenes literarios en las cortesanas plautinas, las prostitutas de la *Celestina* y las de Ariosto.

⁴²⁹ Cfr. vv. 2226-2238 y 2613-2628.

CAMILO /.../ mas donde una mujer forma escuadrones
de tantos hombres, que con menos gente
Alejandro venció dos mil naciones,
donde hay un galán dentro y otro enfrente,
doce de a pie, cuarenta de a caballo,
tal en la posesión, tal pretendiente,
vergüenza es ésta; y más que no lo hallo
aun en los animales, pues sabemos
que viven cien gallinas con un gallo,
que glorioso levanta los extremos
el pardo gamo entre cincuenta gamas,
de las puntas que nunca ofender vemos.
Albano, este género de damas
huye la bolsa, pon en salvo el oro;
que es lo demás andarte por las ramas. (vv. 28-42)

La otra cortesana de nuestro corpus con gran protagonismo, Dorotea en *La prueba de los amigos*, mantiene una relación de dependencia, al comienzo de la obra, con Ricardo a quien «da lo que a los otros quita» (v. 863). Cabe apuntar, sin embargo, más allá de la relación económica, hay un vínculo amoroso –Dorotea declara que «a Ricardo adoro» (v. 698)–, lo que ha valido para que Gómez [1998:24] la catalogue como cortesana sentimental.

El primer rasgo a resaltar es la capacidad seductora de estas cortesanas, ya sea por su belleza física y, en otros casos, por sus habilidades. Ésta última es la que cabe sospechar de Lisarda puesto que no hay ninguna alusión a su belleza, pero el efecto que ejerce sobre Octavio y el marqués Fineo revela su encanto; así mismo Casandra en *La bella malmaridada*, quien cautiva a Teodoro (vv. . 389 ss.) y Leonardo, el protagonista, que declara: «siempre la veo, / siempre la visito y trato; / sólo dormir y comer / es lo que dejo de hacer» (vv. 1312-1315). En *El caballero del milagro*, en cambio, sí hay una descripción de Otavia: «Bellos ojos, bellas manos, / bello mirar, gracioso, boca bella. (vv. 361-362);⁴³⁰ y de Beatriz, «francesilla hermosa» (v. 767), «hermosa dama» (v. 1397) o «Beatriz bella» (v. 2539). Fortuna, en *El galán Castrucho*,⁴³¹ es uno de los casos donde se desarrolla más este aspecto, no hay más que ver la hiperbólica descripción de Alvarado:

⁴³⁰ No podemos dejar de resaltar la respuesta burlesca de Camilo: «Que vellosa mujer» (v. 363); expresión además con doble sentido de ‘bella’ y ‘velluda’, incluso de ‘astuta’, uso que encontramos en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* (II, I, 7, p. 444): «era el mozo vellosa, y no menos que yo». Cfr. Restrepo y Valdés [2016, en prensa].

⁴³¹ Véase Gitlitz [1980], que emparenta esta obra de Lope con la «tradition of bawdy».

ÁLVARADO /.../ más hermosa que el sol, cuando nos pinta
el alba de colores matizada
una encarnada y venturosa cinta
que a la mejilla hermosa y encarnada
hurtó el color, ceñida por su frente,
a imitación del arbol de Oriente.

Los ojos, yo no sé que fuesen ojos,
estrellas sí, y aun pienso yo que estrellas,
que quien al sol quitó sus rayos rojos,
despreciará comparación con ellas:
decir yo, que mi alma por despojos,
ceniza el corazón de sus centellas
llenaron, y quedo, será un lenguaje
tan ordinario, que su cielo ultraje. (vv. 3-16)

Y la de Teodora, que no rebaja la calidad de la cortesana (vv. 1596-1621), donde resalta, además, su edad: «no tiene dieciséis años / fresca como una camuesa». Doménech [2000:43] resalta que las características de Fortuna coinciden con el modelo de belleza típico del Renacimiento: «gordita, con buenas carnes y piernas robustas que suponen caderas anchas, pero pequeños pechos como quería el canon de la época. Es la belleza de las Venus de Tiziano, de Giorgione más que de Rubens». Además de su tierna edad que, como ha señalado Martínez Crespo [1993:203], «en este modelo ideal de belleza la juventud es característica fundamental».⁴³² Y Fenisa gozará elogios similares: Lucindo dice que «Si dije que iría tras ella, / fue porque la vi tan bella» (vv. 477-478) y después la califica de «celestial» (v. 1205); Camilo: «confieso que es hermosa» (v. 24); y Albano: «hermosa Fenisa» (v. 3099). Será la misma Fenisa quien nos lleve a la función de la belleza: «Yo he dado en esta flaqueza / de burlar cuantos engaña / esto que llaman belleza» (vv. 142-144). O, mejor, Lucindo advertirá de los peligros: «ni hay pirata que despoje / como una hermosa mujer» (vv. 299-300).

Las palabras de Lucindo que acabamos de reproducir, apuntan por otra parte a uno de los rasgos fundamentales de las cortesanas de nuestro corpus: el interés que las mueve. Sólo teniendo en cuenta esto podemos entender el hecho mismo de que Lisarda, por ejemplo, haya abandonado su trabajo de cortesana. Lo explica la misma:

LISARDA /.../ Tíeneme el marqués Fineo,
como sabes, retirada

⁴³² Característica, además, que se intenta imitar a través de los afeites, como señala la misma autora (Martínez Crespo 1993:209).

y con obras regalada
a medida del deseo.
Vine de Italia con él.
Pensé que aquí me dejara,
pero pues que aquí me ampara
no es razón serle crüel. (vv. 378-385)

Su decisión, pues, es puramente interesada y no duda ni un instante en privilegiar sus propios deseos –y los de su madre–. Oleza [1991:175] ha apuntado esta característica de las cortesanas: «no son dóciles al rufián, y en cuanto pueden lo cambian por otro mejor»: también encontramos este caso en Lisena, *El caballero de Illescas* (vv. 460 ss.); y, aunque no con el rufián, Julia, en *El amante agradecido*, riñe con su madre –que es una vieja alcahueta– para quedar al servicio de Guzmán, a quien considera mejor (vv. 2787-2795); y después, como si fuera poco, también intenta separarse de Guzmanillo en cuanto ve que sus deseos se frustran (vv. 2942-2950).

Interés que, por otra parte, no sólo se manifiesta en esta relación de Lisarda y el marqués –que mantiene durante toda la obra y se prolonga en el futuro–, sino que es el motivo por el cual la cortesana le exige a Octavio que, para gozar de su amor, iguale en metálico la oferta del marqués. Aunque el soldado consigue malamente una cantidad superior a la exigida por Lisarda, ella y su madre terminan rechazando este dinero por las dudas que les genera su procedencia: al final es un criterio igualmente interesado: con el marqués se aseguran un dinero y un estatus social, digamos, legítimo.

Y como Lisarda, Lisena y Julia, tampoco Beatriz en *El caballero del milagro* tendrá problemas en dejar a su protector para buscar mejores horizontes: deja a Filiberto para «pelar» (v. 481) al pretencioso Luzmán; posteriormente, aunque con el beneplácito de aquel, se instala a instancias del viejo Patricio (v. 2235) y, desde allí, continúa ejerciendo su oficio. No sobra recordar aquí –como ya hemos hecho– que Luzmán le lleva a unos soldados españoles para que saque algún provecho (vv. 2489 ss.). Ambos personajes –rufián y cortesana– se benefician mutuamente de esta relación: Beatriz juzga que Luzmán es «importante para mí, / porque éste conoce aquí / lo mejor de la ciudad, / y es lo que yo he menester» (vv. 2523-2526), y buenos clientes, como los citados, cubrirán «de oro su mano» (v. 2501). Otavia, por otra parte, también adscribe el rasgo, como lo entiende Camilo:

Récipe, dice el Interés: «dinero,

Y también Fortuna se suma a las cortesanas que aspiran –y buscan– a las nupcias: la inocencia y poca perspicacia de esta jovencita la han llevado a creer las promesas de matrimonio del rufián, como le comenta al general en el último acto de la obra:

GENERAL ¿Y está en el lugar el hombre?
FORTUNA Sí, señor.
GENERAL ¿Pues es soldado?
FORTUNA En aventurero ha dado,
 no le conozco otro nombre.
GENERAL ¿Es hidalgo?
FORTUNA Es bien nacido.
GENERAL Bien le debes de querer.
FORTUNA Ya, señor, ¿qué puedo hacer
 después de ser mi marido?
 Aunque no tengo esperanza
 que la palabra ofrecida
 se verá jamás cumplida.
GENERAL No perdáis la confianza,
 que yo me ofrezco, si puedo,
 y sí creo que podré,
 hacer que las manos os dé,
 y por fiador suyo quedo. (vv. 2554-2569)

Promesa que se cumple al final, en una escena en que el general escenifica un poder reorganizador del mundo y donde le exige al rufián que cumpla con su vieja promesa, que él acepta gustosamente.

Pero el caso de Fenisa es aún más revelador: el anhelo máximo de la cortesana se convierte, por lo mismo, en su gran debilidad, como demuestra Osorio: «ninguna cosa estas mujeres / buscan ni intentan más que el casamiento. / Toca esa tecla si engañarlas quieres» (vv. 2703-2705). Y lo explica: «el temor que al tiempo tienen, / viendo que ya se acaba la hermosura / y que, si a verse con arrugas vienen, / no tienen cama o posesión segura» (vv. 2710-2713). Y es que estas palabras nos dan la medida perfecta de este deseo: no buscan amor, ni compañía; buscan estabilidad económica, seguridad, incluso estatus social. Su temor, y esto nos lleva al siguiente personaje de nuestras comedias, es convertirse en esos seres viejos y feos que son las alcahuetas.

Interesadas e independientes, pues, son las cortesanas y prostitutas del corpus estudiado. Señala Gómez [1998:25] que en las comedias lopescas «el mundo de la prostitución aparece dramatizado tan sólo en su vertiente cómica sin ulteriores preocupaciones morales», porque no son castigadas –pone de ejemplo Fabia, Octavia, Lisarda, Fortuna y Beatriz– aunque matiza que esto sucede «siempre que sus activida-

des licenciosas permanezcan dentro de unos límites que pueden sobrepasar llevadas por la excesiva codicia, pecado capital que sí recibe su merecido escarmiento en el caso de Fenisa o Dorotea». ⁴³³

III. 4. 3. ALCAHUETAS/CELESTINAS

Otro de los personajes que aparecen en estas comedias es la alcahueta, ⁴³⁴ que, en algunos casos, comparte ciertos rasgos con las cortesanas. En las comedias del corpus encontramos viejas que cumplen esta función en cuatro comedias: Corcina, en *La ingratitud vengada*; Dorotea, en *La bella malmaridada* versión manuscrita, en la imprenta se llama Marcela; en *El galán Castrucho*, está Teodora; y, finalmente, Belisa, en *El amante agradecido*. ⁴³⁵

La función que cumple cada uno de estos personajes en sus respectivas comedias es diferente: algunas aparecen ocasionalmente y juegan un papel determinado y específico; otras, en cambio, son fundamentales en el desarrollo de la obra. Sin embargo, comparten algunas de sus características definitorias. Miremos, por ejemplo, su aspecto físico. Recordemos las esclarecedoras palabras que Nagy [1974:114] le dedica a este asunto: «Por boca de sus personajes, los criados generalmente, Lope las caricaturiza [a las viejas alcahuetas] con palabras poco selectas. Una vez será el cuerpo, otras su vejez».

En *La ingratitud vengada* apenas se insinúa la fealdad de Corcina, con una evidente referencia a *La Celestina*, de Rojas. ⁴³⁶ Mauricio, un criado del marqués, en una discusión que sostiene con la vieja, le dice lo siguiente: «¿Hela de llamar barbu-

⁴³³ A propósito del caso de Fenisa, se pronuncian en el mismo sentido Oleza [1991] y Navarro Durán [2011:35].

⁴³⁴ Véase Oliver Asín [1928:70, 72 y 73], Rothberg [1981], Oleza [1984:26-27] y Arellano [1995:50].

⁴³⁵ La lista de Lida de Malkiel [1962c:573] coincide con esta y añade *La francesilla*; véase también la lista de alcahuetas que suministran Morley y Tyler [1961:667] compuesta por las citadas más Fabia (*El caballero de Olmedo*), Saluscia (*La victoria de la honra*), Teodoreta (*Los embustes de Fabia*) y Zarabanda (*Las ferias de Madrid*) –éstas dos últimas sólo nombradas–; y los ejemplos que añade Gómez [1998:12]: Belarda (*El leal criado*), Teodora (*El acero de Madrid*) y Urbana (*El arenal de Sevilla*), aunque éstas no son alcahuetas profesionales; y otras que no aparecen en escena pero que son aludidas en *El ruiñeñor de Sevilla*, *El alcalde mayor*, *El llegar en ocasión* y *La noche de San Juan*. Una búsqueda en ARTELOPE de ‘alcahuetas’ en los «personajes computables» nos da una lista de cuatro comedias ya citadas: *El amante agradecido*, *La francesilla*, *El galán Castrucho* y *La victoria de la honra*; si se busca ‘celestina’ el resultado es el siguiente: *La bella malmaridada*, *El caballero de Olmedo* y *El leal criado*, también aludidas por otros críticos. Llama la atención, sin embargo, que estas búsquedas no reflejen el caso de Corcina en *La ingratitud vengada*, a quien se califica en la misma base de datos como «[dama], [madre de Lisarda]».

⁴³⁶ Cfr. Arellano [2001:254].

da?» (v. 1226). Este es quizá el aspecto que menos se desarrolla del personaje en esta obra, sin embargo nos sirve como referente para ver cómo después Lope lo explota con mayor intensidad. Y es que la ambivalencia del adjetivo ‘barbuda’ es muy importante: no sólo hace referencia a la fealdad de estas mujeres, sino a su avanzada edad, e, incluso, a los ámbitos sociales en los que se mueve.⁴³⁷ Sanz Hermida [1994:19] explica a propósito de la *Celestina* —«conozco en fin desta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina» (I, p. 46)—⁴³⁸ que las barbas femeninas son síntoma de edad avanzada: «hemos de pensar que sería bastante normal que aquellas mujeres que alcanzasen una edad avanzada en la que no pudieran de forma natural “purgar sus flores”, habrían de eliminar estos malignos humores por otro medio y, por qué no, mediante la aparición de la barba». Pero también, según las teorías médicas de la época, son signo de lujuria y brujería, por ende «su consiguiente vínculo con lo putesco» (Sanz Hermida 1994:20).⁴³⁹ Por tanto, el adjetivo “barbuda” que le dedican a Corcina apunta a su fealdad, vejez y, por supuesto, a su vínculo con el mundo prostibulario.⁴⁴⁰

Teodora, en *El galán Castrucho*, no tiene barbas, pero reúne todas las características que las mismas connotan: Álvaro le dice «¡Oh, puta vieja!» (v. 1830). Y la fealdad será un punto sobre el que se hace especial énfasis en varios pasajes. En primer lugar el contraste entre su monstruosidad y la belleza de Fortuna:

ÁLVARO /.../ El día que yo vi, volviendo al cuento,
 esta dama gentil, esta hermosura,
 vi detrás della un negro paramento
 y una fantasma de la noche obscura:
 una vieja, señor, bebiendo el viento,
 que cual suele la sombra en la pintura
 parecía detrás del ángel bello
 junto al realce y luces del cabello. (vv. 57-64)

⁴³⁷ Covarrubias (s.v. barba) apunta que «La barba distingue en lo exterior el hombre de la mujer, porque a la mujer no le salen barbas, y si alguna las tienen, son de condición singular, como en nuestros tiempos hemos visto la barbuda de Peñaranda y otras algunas».

⁴³⁸ Hay varias referencias a la barba de Celestina, recoge algunas Von der Walde Moheno [2007:131-132].

⁴³⁹ Rico *et. al.* [2011:757 n.] citan el estudio de Sanz Hermida y aportan referencias iconográficas al respecto.

⁴⁴⁰ Explica Von der Walde Moheno [2007:132] que «Ser “barbuda” es característica que, como se observa, se halla asociada a otras, entre las que destacan: sagacidad, desvergüenza, lujuria, maldad demoníaca. Se trata de una suerte de *amplificatio* pues, de hecho, tal solo elemento fisonómico implica todo lo demás». Por otra parte, aunque no barbuda, será igual de vieja y fea Marcela en *La bella malmariada*: «soy vieja, torpe de pies, / y descanso» (vv. 2602-2603); por tanto Teodoro la escoge para la burla final de la comedia (vv. 2640 ss.).

Nagy [1968:115] explica el pasaje así: «La fealdad de la vieja destaca con lo atractivo de la joven en uno de estos cuadros estáticos de las dueñas alquiladas. Es una pareja de contraste pictórico, donde Lope combina poesía, pintura, el juego de contraste “luz-sombra”». La descripción del soldado irá mucho más lejos, conservando algunos rasgos de la *Celestina* de Rojas:

ÁLVARO /.../ Tiene unos ojos vivos, que parece
que como dos lancetas los aguza;
de día duerme, en viendo que anochece
sale como murciélagos o lechuza;
no que a maitines con los frailes rece,
porque entre once y doce ronda y cruza
los cuerpos del real, donde había
los cuerpos el 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;
las manos de raíces, y doradas
del oro y plata que recibe y toca;
los pechos hasta el vientre, que hay en ellos
para cuatro corcovas de camellos.
Quién no la ve haldeando 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, sustancia, farro, pisto,
y a mi costa también parte sustenta,
que como el cardo y pago la pimienta. (vv. 73-96)

No hace falta comentar más. Quizá que la deformidad de la boca, como señala Von der Walde [2007:138], ya aparece en la *Celestina* caracterizada por la falta de dientes; y en la *Lozana*: «Que gran pena tenéis en maxcar» (XII, p. 51). El rasgo de las cejas negras y tiznadas es síntoma de la sífilis, como apunta Molina [2002:v. 83 n.],⁴⁴¹ y se la relaciona directamente con la prostitución. Los rasgos apenas insinuados de Corcina están ya plenamente caracterizados y explotados en Teodora.⁴⁴²

⁴⁴¹ Cfr. Delicado, *Lozana andaluza* (XII, p. 51 y n. 48-51).

⁴⁴² No olvidemos el pasaje en que Castrucho (vv. 1885-1971) recrea un retrato paródico de la alcahueta y en el que, como señala Arellano [2001:253], «se integran los elementos tomados de *La Celestina* (brujería, afición al vino, corozas, chirlo...)». Por otra parte, también es vieja y fea Belisa en *El amante agradecido*: no más en las coplas que le dedica una cuadrilla la llaman «setentona» (v. 1937) y «Matusalén» (v. 1948); y el no menos infamante «ya no hay gallo en el mundo / que se atreva a tu persona»

El interés es otro de sus rasgos característicos, y que las enlaza con los personajes de estas comedias. Ellas, como casi todos los que vemos desfilar por el escenario, actúan siempre buscando su propio beneficio. Este elemento, además, nos revela la función de este personaje en las comedias: es decir, sus motivaciones serán siempre interesadas, pero dependiendo de su peso escénico serán personajes episódicos –como en *La bella malmaridada*– o fundamentales. Dorotea/Marcela, en *La bella malmaridada*, ya apunta el rasgo: Mauricio dice de ella que «es la misma Celestina / en el comprar y vender» (vv. 1848-1849); posteriormente, según la versión impresa de la comedia, Marcela reclama un pago para llevar a cabo la burla al conde Cipión, a lo que Teodoro le ofrece «Lindo doblón» (v. 2660); ella acepta, pero no sin dejar claro que «yo le pescaré ciento / y haré después la razón» (vv. 2662-2663). Como se ve, el gancho de sus actuaciones episódicas es su propio interés: juega el papel de herramienta para que los demás hagan su voluntad.

Muy diferente papel tendrán Corcina en *La ingratitude vengada* y Teodora en *El galán Castrucho*. La influencia de la primera en las decisiones de su hija es providencial, como bien saben Lisarda y Octavio (vv. 412-451). Ella, por ejemplo, decide rechazar el dinero del soldado con estas sonadas razones: «Y pues que mi corazón / no se alegra con dinero, / tenlo tú por mal agujero, / porque es monstruo y maldición» (vv. 1184-1187). No es otra que Corcina quien decide que el marqués es la mejor apuesta que puede hacer su hija Lisarda y que, en cambio, Octavio no es más que una amenaza a sus intereses: «Lisardica, éste es un loco, / y porque no nos afrente / echándole de repente / nos hemos de ir poco a poco» (vv. 1468-1471). Su papel de guía y brújula de las decisiones de la joven ex prostituta es fundamental para el desarrollo de la comedia: su ambición y su inteligencia marcan, sin lugar a dudas, el discorrir de la trama que termina, precisamente, con el triunfo de ellas –que viajan con el marqués a Italia– y la derrota última de Octavio.

Teodora, por su parte, será la contrafigura de Castrucho, su rival absoluto, y, por ende, tiene una extraordinaria importancia dentro de la comedia. Si el rufo busca explotar a la bella Fortuna, Teodora hará otro tanto; los dos guiados por sus propios intereses. Su actuar lo describe –de nuevo– Álvaro con una gran plasticidad:

ÁLVARO ¡Y cómo si lo fue! Porque es la hembra

(vv. 1950-1951). Versos éstos últimos que recuerdan un pasaje de *El galán Castrucho* (vv. 430-443) entre Teodora y Camilo, que rechaza a la vieja: «¡Oh, muerte del apetito!» (v. 436). Véase Sanz [2010a:160-161].

de mayor interés que ha producido
el más villano que la tierra siembra;
no hay pez, apenas en la red caído,
cuando parte por parte lo desmiembra
sacándole el dinero con los sesos
de la menor medula de sus huesos. (vv. 66-72)

Palabras que se encarga de confirmar la misma vieja a lo largo de la comedia: siempre pidiendo dinero, negociando, ofreciendo el disfrute de la cortesana. Y llegará tan lejos en su carrera por satisfacer sus deseos que encarga, en dos ocasiones, el asesinato de su oponente Castrucho (vv. 885-886 y vv. 1567-1576), obviamente con el fin de controlar a Fortuna sin el estorbo de su rival. Hecho que no llega a concretarse y que pagará con una paliza la misma vieja (vv. 2037-2045), evidenciando, además, su inocencia frente a la astucia del rufo. Teodora es, pues, la vieja con más peso escénico de nuestro corpus: su enfrentamiento con Castrucho es el motor de la acción y, por tanto, no importa que salga derrotada.

Y las motivaciones de Belisa en *El amante agradecido* no serán distintas. Veamos su reacción cuando le ofrecen regalos:

GUZMANILLO Traigánle mañana aquí
mil escudos.
LUIS (Eso sí.)
BELISA ¡Qué señor tan liberal!
¡Vivas mil años, amén!
(Háblale, Lucinda mía,
mira que es descortesía.)
GUZMANILLO Para vos, madre, también
traerán un gentil jubón
de una telilla estremada.
BELISA Y ¿qué color?
GUZMANILLO Encarnada. (vv. 2529-2538)

Por otra parte, como señaló Arellano [2001], en las alcahuetas de Lope aparece un rasgo caracterizador que está ya en la *Celestina*: este es el de la labor de aconsejar a las cortesanas. En nuestras comedias tenemos dos ejemplos de este elemento. El primero de ellos en *El galán Castrucho*, cuando Teodora alecciona a Fortuna acerca de cómo debe comportarse con el general:

Dile discretamente cómo vives
con la necesidad que no mereces,
que sabes leer y que también escribes.

Dile que eres más noble que pareces,
no te levantes mucho del asiento
y, si te levatares, no tropieces.
Come algún buen olor para el aliento,
no hagas de suerte que te tenga en poco
y, si te convidare el instrumento,
danza rogada, diestramente y poco.
Y cuando llegue a la amorosa danza,
allí es el ceño y el melindre y coco,
no rompa luego en allegando lanza;
cuéstele su trabajo, sude, llore,
que eso es gustoso, lo que mal se alcanza.) (vv. 2194-2208)

Lo mismo hace Belisa con Lucinda, aunque, en este caso, sin conseguir que la joven dama acepte tales consejos; a pesar de las negativas, la vieja no cesa de instruirla, e, incluso, alaba su modo de comportamiento porque, entiende, es muy eficiente para su nuevo oficio: véanse, por ejemplo, los versos 1796-1835, donde, en medio de esta exaltación, señala la función primordial que cumple y que apunta directamente al interés: «Tus principios me contentan; / serás mujer, no lo dudes, / que esas varas de virtudes / la vida y la hacienda aumentan». El pasaje es paralelo al «Sétimo auto» de *La Celestina* cuando la vieja encuentra a Areúsa a punto de irse a la cama: como en la comedia, primero exalta su belleza: «¡Qué gorda y qué fresca estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! [...] ¡Oh quién fuera hombre y tanta parte alcanzara de ti para gozar tal vista!» (VII, p. 175); los consejos a una boba: «En dicha me cabe que jamás ceso de dar consejos a bobos, y todavía hay quien yerre; pero no me maravillo, que es grande el mundo y pocos los experimentados» (VII, p. 178).⁴⁴³

Hay otros rasgos de *Celestina* en algunas de nuestras alcahuetas, pero son facetas que apenas aparecen esbozadas en alguna de ellas. Por ejemplo la hechicería que practica Corcina en *La ingratitud vengada*: «Yo haré un cierto conjurillo / con que una sombra levante / que de la calle le espante / con resolver mi librillo» (vv. 1472-1475).⁴⁴⁴ Referencia evidente al apelativo de «hechicera» que Sempronio y Pármeno le dedican a *Celestina* (I, pp. 47 y 54).⁴⁴⁵ O el conocimiento de afeites y ungüentos que tiene la alcahueta de Rojas (I, pp. 54-61) –y que reproduce Reinoso en su *Coplas*

⁴⁴³ Para este pasaje en la *Celestina*, véase Morros Mestres [2010]; más allá del aspecto de consejeras de prostitutas que comparten *Celestina* y las alcahuetas lopescas –por ejemplo Arellano [2001:255]–, la crítica no ha reparado en el paralelo entre estos pasajes.

⁴⁴⁴ Véase Nagy [1968:181-ss.], Rusell [1978] y Vian Herrero [1997] y [1990].

⁴⁴⁵ Cfr. Botta [1994].

de las comadres, vv. 776 ss.— y que también ostenta Dorotea en *La bella malmaridada* (vv. 2418 ss.).

Así pues, estas son las alcahuetas que aparecen en las comedias de este corpus. Destacan como elementos comunes su avanzada edad, su fealdad, además de ser interesadas y actuar siempre como consejeras de las prostitutas y damas que están bajo su cuidado, en un ambiente evidentemente prostibulario. Todo esto con más o menos énfasis, dependiendo del caso.

III. 4. 4. PÍCAROS, PICAÑOS: LOS PERSONAJES Y LA HISTORIA DEL TÉRMINO

Más allá de los diferentes tipos que aparecen en nuestras comedias y de los diversos papeles que representan los personajes en ellas presentes, encontramos en nuestro corpus una constante: a menudo se los califica de ‘pícaros’ o ‘picaños’. Voces que encontramos desde la comedia más temprana de nuestro corpus, *Las ferias de Madrid*, hasta la más tardía, *El anzuelo de Fenisa*.⁴⁴⁶ 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 lopecos, vale la pena hacer un brevísimo repaso histórico a las connotaciones de la acepción.⁴⁴⁷ 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 su gama de significaciones y acepciones».⁴⁴⁸ Como se ve en el diccionario de Covarrubias (*s.vv. picaño y pícaro*), en un primer momento el vocablo *picaño* significaba «El andrajoso

⁴⁴⁶ Arellano [1995:43 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* (1992:16-17) 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».

⁴⁴⁷ Ver *supra*, «Estado de la cuestión».

⁴⁴⁸ Más recientemente, Meyer-Minnemann [2008:24] volvía a señalar 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 Corominas [1974:768-771], Malkiel [1972], Heiple [1979] y, más recientemente, Rutherford [2001], que han intentado alumbrar el asunto con diferentes propuestas, ninguna de ellas concluyentes. Laurenti [2000:13-14] recoge los estudios sobre este asunto publicados.

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». ⁴⁴⁹ 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». ⁴⁵⁰ 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: ⁴⁵¹ «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*), que han centrado también la atención de la crítica sobre la picaresca en su afán por dilucidar los orígenes del mismo género, nos apuntan también a esta polisemia: desde personajes bajos, hasta lo que se refiere a su astucia –en obras incluso anteriores al *Guzmán*–. Veamos los casos. En *Las ferias de Madrid*, por ejemplo, encontramos los vocablos utilizados en distintos sentidos: el primero de ellos se puede ver cuando Alberto se encuentra con su esposa, que va con el rostro oculto, los dos acompañados por sus respectivos criados; en esta situación, Isidro, criado de Alberto, le habla a Teodora y le dice confianzudamente «cuñada», a lo que ella responde indignada: «¿Cuñada? ¿Han visto el picaño? / ... / Darele una bofetada» (vv. 260-262). El calificativo, como señala Molina, equivale en este pasaje a ‘descarado’, que se asemeja al sema ‘desvergonzado’ o «poca vergüenza» que apunta Covarrubias. ⁴⁵² Más adelante, en la misma comedia, se relaciona el término con los hampones ociosos:

ALGUACIL Muestre las manos a ver.

⁴⁴⁹ *Autoridades* (s.v. ‘picaño’) lo define como «Pícaro, holgazán, andrajoso y de poca vergüenza».

⁴⁵⁰ Aporta el autor ejemplos de Juan Ruiz en *El libro del buen amor* y al autor de *La vida del pícaro* (1601) (*apud* Mesa 1971:561).

⁴⁵¹ Lo constata también Meyer-Minnemann [2008:25].

⁴⁵² También recoge Serés [2014: n. 10] este episodio como ejemplo de los usos de ‘picaño’ en las comedias de Lope.

¡Miren qué callos aquéstos!
 ¡Éstas son de guantes puestos
 y no manos de coser!
 ¡Venga conmigo el picaño!
 LADRÓN ¡No me maltrate le digo! (vv. 963-968)

Y, luego, con la habilidad y astucia de los muchachos para burlarse, golpeando, a los villanos, que no se dan cuenta de la treta y que Claudio, que ejerce de observador pasivo de la escena, califica al final:

MUCHACHO 1 (Llegad vos por aquel lado.)
 MUCHACHO 2 Pues, compadres, ¿cómo va?
 ¿Habemos feriado ya?
 VILLANO 2 Pardiez, poco se ha feriado.
 VILLANO 3 ¡Oh pésete mi linaje!
 ¿Quién me dio?
 CLAUDIO (Quedo, ¿no veis?)
 LUCRECIO ¡Paso, no lo alborotéis!
 ROBERTO ¡Buena es la invención del paje!)
 VILLANO 2 ¡Qué palo me han sacudido!
 MUCHACHO 2 ¿A cómo van los sombreros?
 ¡Bravo casco!
 VILLANO 1 Son groseros:
 las espaldas me han rotpido.
 MUCHACHO 1 ¿No comprastes boleados
 de la horma segoviana?
 VILLANO 3 ¡Compré el diablo!
 MUCHACHO 2 Es fina lana,
 y los negros estremados,
 pero márchanse en lloviendo.
 Los contrahechos me agradan.
 VILLANO 2 Y a mí los palos me enfadan,
 que estoy callando y sufriendo.
 ¿Vos veis aqueste embeleco?
 CLAUDIO (¡Oh, cómo el paje es picaño!
 ¡Bien disimula!) (vv. 535-557)

También el escudero, después de que es burlado por un muchacho, lo llama «hideputa picaño» (v. 1846) y «picarillo sucio» (v. 1850). Adjetivo, pues, que se utiliza para designar siempre a personajes de bajo rango social, ya sea un criado, Alberto, como unos delincuentes juveniles, pero que también apunta a un evidente rasgo de astucia – se les llama así a los burladores–, pero conviene subrayarlo y darle toda su importancia en el discurso crítico a propósito de la picaresca: una década antes que el *Guzmán* alemaniano, cuando hasta ahora se había venido sosteniendo que el cambio semántico

se debía, sobre todo, a la influencia de la obra de Alemán –como apuntan Meyer-Minnemann [2008:24] y Schlickers [2008:173]– ya Lope en sus comedias utiliza el término con ese sentido de astuto y burlador.

Sin embargo, una de las apariciones más interesantes del término está relacionada con la vida de una jovenzuela que no aparece en la comedia. En el tercer acto, cuando Claudio, Lucrecio, Adrián y Roberto están comentando acerca de las mujeres que ven pasar, dicen lo que sigue a propósito de una tal Isabel: «Medrada está de casa y de vestido / después que usa el estilo picaresco» (vv. 2545-2546). Es decir, se hace evidente la relación entre los pícaros y el afán de medro, que ya vimos detalladamente.⁴⁵³

En *La ingratitude vengada* (recuérdese: 1587-1588) encontramos más ejemplos con connotaciones muy similares: al soldado Octavio se lo califica en dos ocasiones de «picaño», la primera vez Corcina, que lo encadena con otras expresiones peyorativas –«fanfarroncillo soldado» (v. 1306)–; antes Garrancho, un matonzuelo contratado por el Príncipe a través de su secretario Tancredo, se refiere a Octavio con el mismo término:

TANCREDO	Lleve consigo un amigo de quien se pueda fiar.
GARRANCHO	¿Amigo para matar un hombrecillo conmigo? ¿No sé yo que es un gallina ese picaño malquisto? (vv. 290-295)

Y la misma Luciana, cuando al final lo encuentra medio desnudo y golpeado, le espetta con brutal ironía: «¡La gravedad del picaño!» (v. 2732). De esta manera, pues, varios personajes describen y se refieren a Octavio como *picaño*.

Por otra parte, hacia el final del tercer acto, encontramos otro ejemplo del uso de esta voz, sólo que esta vez no es para referirse a Octavio. En este caso, Belardo y Alejo, los que ejercieran de pajes del soldado, se enzarzan en una infantil riña que culmina con uno de los dos pajes llamando al otro en tono irónico «señor picaño», como se puede ver a continuación:

BELARDO	¿Los dátiles me arrebatas? ¿No bastan las peladillas?
ALEJO	¿No me tomó él las rosquillas

⁴⁵³ Véase *supra*, «Afán de medro».

¡a reveder Tristano!» (v. 2985). Es evidente la connotación negativa, puesto que tiene, y que adquiere un carácter más festivo en muy pocas ocasiones.⁴⁵⁵

El término *pícaro* aparece por primera vez en nuestro corpus de comedias en *La bella malmaridada* (1596), además repetidamente. La primera en boca de Casandra, la cortesana, que se refiere a Teodoro como «pícaro desgarrado» (v. 1373). Debe señalarse lo particular de este caso: como hemos visto, generalmente se utiliza el apelativo para denominar a personajes de baja extracción social, sin embargo, en este caso, no es así. Teodoro es uno de los pocos galanes, en todo el sentido de la palabra, que es calificado de esta manera. Pero esto no es ni mucho menos accidental: el comportamiento del personaje –aficionado a las prostitutas, al juego y a las tretas– se puede asociar fácilmente con el de los pícaros pobres hasta ahora retratados. Estamos, pues, ante un caballero apicarado, no frente a un pícaro en el sentido que estamos entendiendo aquí –porque no busca un medro social por medio de su ingenio–, sino que simplemente tiene una inclinación innata por este tipo de vida. He aquí su autorretrato, en el que se considera a sí mismo como “pícaro” utilizando el término exactamente en el sentido que aquí nos importa:

TEODORO Señora, yo soy hombre
 moreno y desvergonzado,
 Teodoro en Madrid llamado
 y Galaor por mal nombre.
 Dicen que soy por ahí
 perrillo de todas las bodas,
 y, aunque es verdad que ando en todas,
 con vos no ha de ser así.
 Yo no sé de amancebarme;
 donde yo entro, entren todos,
 procuren por varios modos
 lo que tuviere quitarme.
 No doy pesadumbre en nada;
 a lo firme pongo el pie,
 porque dos cosas juré
 cuando me ceñí la espada.
 Son, si acaso os dan codicia,
 señora, de las saber,
 no reñir sobre mujer
 ni acuchillar justicia.
 Yo no escribo ni doy celos,

⁴⁵⁵ Sirvan de ejemplo, el caso de *Las Fiestas de Madrid* que hemos citado y el de Teodoro, en *La bella malmaridada*.

adelante los soldados criados de don Héctor, ante los alardes de valentía de Castrucho:

BELARDO (¡Y harto ligero de pies!
¿No es gracioso el fanfarrón?
PRADELO ¿Cuándo has visto tú rufián
que no parezca Roldán
y sea después lebrón?
¡Pese a tal con el picaño!) (vv. 1128-1133)

Y don Hector, pide, para justificar lo que piensan hacer contra Castrucho, lo siguiente:

HÉCTOR Ea, soldados, no se sufra aquesto,
vamos en busca del rufián infame.
JORGE Vamos, que no se escusa en cualquier puesto
que aquella sangre bárbara derrame.
ÁLVARO A darle dos mil palos voy dispuesto.
HÉCTOR Para eso haced que un pícaro se llame,
mas donde no hay afrenta, pues no cabe,
mejor será que de una vez acabe. (vv. 1559-1566)

De nuevo, como veremos, el término *picaño* se utiliza justo después de descubrir alguna treta del personaje en cuestión, remarcando aún más lo que ya habíamos señalado. Es el caso de Castrucho, que al final de la comedia se revela que ha engañado a los tres soldados entregándoles sus respectivas suplantaciones de Fortuna:

HÉCTOR ¡Engaño es éste soldados,
pues tenemos tres y una!
ÁLVARO Asid aquese picaño
y vaya alguno por ellas.
HÉCTOR Pues ¡sús! yo voy a traellas,
que sé que es vuestro engaño. (2867-2872)

Sin embargo no es al único personaje al que se la aplica la denominación de *picaño*. Teodora, por ejemplo, lo utiliza para referirse a ciertas mujeres que, podríamos deducir, ejercen el oficio de la prostitución:

TEODORA No te alborotes,
bellaco, rufián, ladrón
y gran lebrón,
que un muchacho de Sevilla,
Jaramilla,

te quitó una vez la espada
y fue sonada
tu infamia por toda España,
y no hay picaña
que se precie de ser tuya,
sino que huya
porque las hurtas y robas
a las bobas;
esta casa tiene dueño
que a buen sueño
está con Fortuna agora.
¡Vete en mal hora! (vv. 1926-1942)

Este ejemplo me parece significativo porque es la primera vez que se utiliza en su versión femenina dentro de nuestro corpus y,⁴⁵⁶ al mismo tiempo, pone el énfasis en aspecto social de estos personajes. Aspecto que también se puede ver en el pasaje en que Castrucho llama a su paje ‘pícaro’:

CASTRUCHO Pues, ¡alto, Escobarillo! allá me guía,
que quiero hacer pedazos este mozo
con mi siempre dichosa valentía.
Échate al rostro, pícaro, el rebozo,
y no hagas más que ver, puniendo en lista,
la mortandad de mi crüel destrozo,
 porque si acaso fueres coronista
o dieres algún tiempo con ser poeta,
escribas la verdad como de vista. (vv. 900-908)

En *El caballero de Illescas* los ejemplos no son tan abundantes como en *El galán*, sin embargo sus dos apariciones refuerzan las nociones que hemos planteado: que se usa para designar a personajes de baja extracción social y que está muy relacionado con el ingenio y el engaño. Esto se puede ver, por ejemplo, en el cruce de acusaciones que se hacen Campuzano, soldado, y Juan Tomás, durante su estancia militar, después de que el Capitán detenga su enfrentamiento:

CAMPUZANO Agradeced, ganapán,
la vida al seó Capitán,
que de por medio se ha puesto;
 que si no fuera por él...
Pero aquí en campaña espero.
JUAN Agradeced vos primero
la vida, picaño, a él,

⁴⁵⁶ Recuérdese que *En el libro del buen amor* aparece dos veces así (*apud* Mesa 1971:561).

Finalmente el catálogo es más extenso en *El anzuelo de Fenisa*, donde aparecen cuatro términos similares: ‘picardía’, ‘pícarón’, ‘pícaro’ y su versión femenina, ‘pícara’. La primera de ellas aparece en la descripción que hace Albano del amor que le interesa y que está representado en la comedia en Fenisa:

ALBANO Lo mismo que te cansa a mí me obliga.
 Aquella libertad me rinde y mata,
 y el ver que deje amor y interés siga.
 Una mujer que quiere y se recata
 de ofender el galán con pensamientos,
 aunque la den un Potosí de plata,
 allá puede tratar de casamientos;
 que amor ha de ser fina picardía,
 poca seguridad, menos contentos.
 No ha de estar el amo sin compañía,
 digo sin competencia y sin disgusto;
 que por la noche es tan hermoso el día.

CAMILO A fe que habéis hallado vuestro gusto.
 Si esto es amor, Fenisa es alto objeto.
 Digo que améis y que el amor es justo.

ALBANO Esotro es amor bobo, éste discreto. (vv. 91-106)

Apunta Gómez Canseco [2009: n.] en su edición de esta comedia que ‘picardía’ equivale a ‘astucia, disimulo’, como en *El amante agradecido*.⁴⁵⁸ Pero a nuestro modo de ver esta vez, única en nuestro corpus, no se utiliza para calificar un personaje, sino para caracterizar un concepto de amor atípico o, por lo menos, no ideal, platónico.

Las otras tres voces sí aparecen para designar a personajes, todos ellos diferentes: “pícarón” la utiliza Fenisa para referirse a Tristán, el criado de Lucindo, al intuir la astucia de éste, que le niega la cadena (vv. 830 y ss.); “pícaro” será el término que utilizará Tristán para insultar a Fabio —el paje disfrazado de criado de Dinarda—, después de que éste le ha llamado «lacayo»; finalmente, es el mismo Tristán quien, ya al final de obra, cuando han consumado su venganza y van a huir en barco, dice, describiendo su hazaña:

TRISTÁN Notable gatazo ha sido.
 Todos tenemos anzuelo.
 ¡Hola, pícara gallarda,

⁴⁵⁸ Y otro paralelo: a pesar de que el concepto de amor que desgrana Albano es bastante promiscuo, se le ve con absoluta simpatía; igual que Julia, que aprecia «la picardía, / la libertad, la risa mesurada, / la Italia y soldadesca valentía». ¿Se presenta por estos años el elogio a esa *libertad* que aparecía ya en el *Guzmán* (I, III)?

quédate a Dios! (vv. 2950-2953)

Como se puede ver, las tres palabras aparecen para describir a personajes pertenecientes a un bajo estrato social y que destacan sobre todo por su ingenio y astucia: Tristán, en primer lugar, merece el calificativo después de que ha mentido audazmente acerca de la ausencia de las prendas de Lucindo y para justificar que tampoco tengan dinero; Fabio, por su parte, porque utiliza el idioma italiano para burlarse de su interlocutor cómicamente; y Fenisa, que a lo largo de la obra se ha caracterizado, sobre todo, por sus tretas y su astucia para conseguir sus objetivos.

No es sino revisar el catálogo de personajes que a lo largo de este corpus son calificados y designados como pícaros, picaños, o picarones, para notar que siempre –salvo con la excepción de Teodoro, en *La bella malmaridada*– son criados, soldaduchos de poca monta, alcahuetas o cortesanas, que brillan sobre todo por su astucia y su comportamiento desviado –algunos de ellos, que luchan incansablemente por su medro social–: son pues, pícaros. Estaríamos de acuerdo con Gómez [2000:176] cuando argumenta lo siguiente:

Ahora bien, el término “pícaro” (al igual que “picaño” que Lope utiliza como sinónimo) no implica ninguna categorización genérica desde el punto de vista literario. Como es sabido, aunque en el *Lazarillo* no aparece el término “pícaro”, sí se emplea en el *Guzmán*. El vocablo parece popularizarse durante el último tercio del siglo XVI, en coincidencia con las comedias de Lope (1580-1604), en las que se emplea con relativa frecuencia, tan sólo en su sentido literal, sea adjetivo o sustantivo. Como adjetivo, sirve para calificar conductas licenciosas (Gómez 2000:176)

Sin embargo, a la luz de este trabajo, nos es imposible aceptar lo siguiente:

Más raro es que aparezca en la comedia la temática picaresca asociada directamente al problema de la ascensión social. Uno de los escasos ejemplos que se puede aducir en este sentido es el que protagoniza *El caballero del milagro*, un rufián que se hace pasar en Italia por caballero. (Gómez 2000:183)

Como hemos tenido la oportunidad de ver, en muchas de las comedias en que aparece el término se aborda con contundencia el problema del medro social, rasgo que sí nos permite asociar una obra con el género picaresco, puesto que éste se acompaña de una serie de estrategias y elementos propios de las novelas del XVII –algunos ya esbozados en el *Lazarillo*– y que hemos tenido oportunidad de examinar detenidamente.

III. 5. RISAS Y ADOCTRINAMIENTO

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 raja tabla. Este aspecto nos parece fundamental porque no sólo nos permitirá entender mejor el sentido de algunas de nuestras comedias, sino que, incluso, las pondrá en relación con la literatura picaresca.

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» (Oleza 1986:252). Años más tarde el mismo Oleza [2002:*) lo plantearía de nuevo 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 Nueva⁴⁵⁹

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.⁴⁶⁰ Incluso en el caso

⁴⁵⁹ Fragmento casi idéntico –con pequeñísimas variaciones– puede verse en Oleza [1997:xvi].

⁴⁶⁰ Véanse para *Las ferias de Madrid* Roas [1998:1826]; Molina [2002:1090], para *El galán Castrucho* y Gómez Canseco [2009:168] para el *Anzuelo de Fenisa*; Sanz y Gómez Martín [2010:633] para *El amante agradecido*; Gavela [2015:1004-1005], que estudia la mezcla de géneros, para *El caballero de Illescas y*, en la misma *Parte*, Boadas [2015:915] acerca de *La ingratitud vengada*; además Restrepo y Valdés [2016, en prensa], que plantean un problema muy parecido al aquí expuesto sobre el género en *El caballero del milagro*.

de *La bella malmaridada*, donde la fuente apunta hacia el género opuesto, «En un hábil golpe de mano, fiel a su propuesta poética, Lope transforma la historia trágica del romance en una comedia de costumbres urbana» (Querol Coll 2010:1179). 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 amor fingidos exageradamente por prostitutas y rufianes;⁴⁶¹ 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, etc. La lista de escenas que podríamos confeccionar –con ejemplos– sería extensísima y creemos que, a estas alturas, el lector ha tenido oportunidad de vislumbrar el cariz cómico de nuestro corpus. Estamos, pues, frente a una serie de obras teatrales destinadas a divertir a sus espectadores, a provocar la risa y, 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 realizó 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*.

O

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, po-

⁴⁶¹ 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.

co 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, 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 sólo por el ambiente costumbrista y muy laxo moralmente, sino

incluso por el sentido que tiene el final de la obra. Muy discutido éste, por cierto.⁴⁶² Recordemos: Patricio –que es infiel– encarga a Belardo, su suegro, que vengue 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).⁴⁶³

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 ingratitud 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» (Boadas 2015:919) 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 palabras de Boadas [2015:919]: «La justicia poética aparece en escena y después del castigo público de la ingratitud 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* donde también el pícaro protagonista recibe un castigo ejemplar, de hecho, muy simi-

⁴⁶² 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 Weber de Kurlat [1976], Oleza [1986], Cañas [1995] y McGrady [1974].

⁴⁶³ 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 (Querol Coll 1998:1183-1189)–, «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 recoban un castigo claro» (Querol Coll 1998:1179).

lar al de Octavio:⁴⁶⁴ todos sus engaños, traiciones y burlas 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 desastrado le corresponda más a Luzmán que a Castrucho.⁴⁶⁵ 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 sólo 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, «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: «¡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 <i>caballo de caña</i> y la esperanza <i>de pluma!</i> 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?)
LEONATO	¡Ah, mi señor don Luzmán

⁴⁶⁴ Sigo el «Prólogo» de Restrepo y Valdés [en prensa, 2016] para este asunto.

⁴⁶⁵ A propósito de esta cita cabría preguntarse, además, cuál es el supuesto final desastrado de Castrucho; más bien al contrario: éste 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.

de Toledo y de Mendoza,
señor de potro y carroza! (vv. 2312-2320)⁴⁶⁶

Los abusos que comete Luzmán a lo largo de la obra no sólo provocan que su criado Tristán le advierta de las posibles consecuencias de su actuar, sino que alimentan de sobras 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, para redondear, que incluso el carácter cómico de la obra no solo no riñe con su también carácter moralizante, sino que más bien lo refuerza, por medio de un humor corrosivo y una risa humillante. Roncero López [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 [2002:64], 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 sí 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 del público, como ya hemos señalado, constituyendo un primer nivel de la risa. Risa que invade también el escenario 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 hacer referencia los amigos de su antiguo amo: un pícaro embustidor y mal nacido.

⁴⁶⁶ Para los dobles sentidos de este pasaje, véase las notas correspondientes en el texto editado por Restrepo y Valdés [en prensa, 2016].

Y si este valor tienen esta situación y estos gestos en la novela, imagínese cuánto más en la puesta en escena. El desnudo –que no es otra cosa que el desenmascaramiento 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. El desnudo y la carcajada, pues, forman parte de una misma estrategia moral 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 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 errado criterio de Feliciano lo lleva a la cárcel pero que, al corregirse, 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 pícaro termina humillada, despojada y sola.

Tal vez, más que hablar de evolución y progresiva moralización, 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,⁴⁶⁷ a la diversidad de posibilidades de llegar a muy diferentes soluciones partiendo de los mismos mimbres. La lógica de esta realidad la expone brillantemente Oleza [2009:55-56] comparando la dramaturgia de Lope y la obra de Montaigne:

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 contra- casos, en un esfuerzo denodado para alcanzar algo de luz sobre la precaria condición humana, sobre la vida

⁴⁶⁷ Cfr. Oleza [1995], [2001b] y [2009a].

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 rijan 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 sólo 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 señalar aquí que este carácter moralizante de algunas de nuestras comedias no riñe necesariamente con su carácter desenfadado y cómico. La solución a este aparente conflicto genérico nos la provee López Pinciano en un esclarecedor fragmento 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? (ed. Carballo Picazo, III, pp. 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 señalando que «Si desto no os reís que merecéis, digo otra vez, que se rían de vos» (ed. Carballo Picazo, III, p. 23).

Ahora cabe 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. (Sobejano 1959:283)

Más allá de la fortuna que tuvo el carácter explícitamente moralizante aportado por Alemán en la picaresca posterior –sobre lo que se ha debatido bastante–,⁴⁶⁸ es muy significativo que éste 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*. Objetivo que, como hemos podido ver, siguió buscando en los primeros años del XVII.

⁴⁶⁸ Sirva de ejemplo la polémica entre Parker [1971] y Lázaro Carreter [1973] sobre la interpretación del *Buscón* y que desglosa Cabo Aseguinolaza [2011:211 y ss.].

IV. CONCLUSIONES

Después de tan largo camino, es necesario cerrar este trabajo evaluando los resultados alcanzados y los aspectos que merecen ser continuados en investigaciones posteriores. También es imprescindible tasar, teniendo en cuenta los objetivos propuestos, qué aporta este estudio al desarrollo del conocimiento del teatro de Lope de Vega y de las letras hispánicas de los Siglos de Oro, en especial del surgimiento de un género tan importante como el picaresco. Para esto, conviene hacer un breve repaso de los temas más importantes que hemos abordado y recoger las conclusiones a las que hemos llegado.

Muy brevemente, podríamos decir, en esta tesis hemos abordado el estudio de un corpus de comedias de Lope de Vega que, a menudo, se han calificado de picarescas y su relación con la novela picaresca tanto del siglo XVI como del XVII. Hemos partido de unas preguntas que la crítica no había formulado hasta ahora: ¿cumplieron alguna función las comedias lopescas en el desarrollo de la picaresca posterior?, ¿cuál fue su trascendencia e importancia en la historia del género?, e incluso, ¿estas consideraciones afectan a nuestra noción de la literatura picaresca y de su concepto genérico? Para responder a estas preguntas hemos comenzado por unas consideraciones sobre la picaresca y su historia para, después, hacer una propuesta de género entendiéndolo como espacio de comunicación, siempre teniendo en cuenta, por supuesto, la diferencia entre comedia y novela. Posteriormente hemos expuesto el corpus de comedias, sus fechas y la relación de las mismas con la cronología más aceptada de la narrativa picaresca. Cuestión ésta de las fechas fundamental, pues nos ha permitido ubicar las comedias de Lope en un momento histórico importantísimo para el género, su momento fundacional. Recordemos las palabras de Rico [2011:131]: «una golondrina no hace verano». Según nuestras fechas, la segunda –y tercera y hasta cuarta– golondrina que anunciarían aquel verano, como hemos visto, serían comedias de Lope. Todo esto nos ha servido de base para, inmediatamente después, entrar en materia, en la materia picaresca: a través del estudio de determinados rasgos que consideramos caracterizadores de la materia del género (como el afán de medro, el papel del dinero, la usurpación y ostentación social, la presencia de determinados personajes, espacios y geografías, o la doctrina moral y la risa), hemos establecido un vínculo entre las *comedias picarescas* y las *novelas picarescas* y hemos observado y subrayado la trascendencia que las

primeras pudieron tener en el desarrollo de las segundas en el siglo XVII. El estudio de estos elementos a la luz de las fechas, nos ha permitido responder a las preguntas que nos habíamos planteado y reconocer el papel que le corresponden a Lope y a sus comedias en la historia de la literatura picaresca, en la que hasta ahora habían sido ignorados.

El origen de esta investigación, desde su concepción, podemos ubicarlo en los cuestionamientos que surgen a partir del desinterés, por parte de la crítica y los historiadores, por algunas comedias de un dramaturgo de la importancia y trascendencia de Lope de Vega a la hora de estudiar la historia y evolución del género picaresco. Un desinterés que deriva del hecho de que la crítica ha acotado el objeto de estudio con el término *novela*, sin reparar en las posibilidades de influencias intergénericas o la transdiscursividad entre distintos géneros o distintos cauces de un género (el cauce narrativo o de la prosa y el dramático, en este caso). Si Cotarelo [1917], al filo de la segunda década del siglo XX, ya había llamado la atención –aunque muy breve y sutilmente– sobre el carácter picaresco de ciertas comedias del dramaturgo madrileño, ¿por qué la crítica se había empeñado en ignorarlo? La ya clásica reflexión de Rodríguez-Moñino en torno a la lírica de los Siglos de Oro que recordábamos al inicio de estas páginas nos señalaba algunas explicaciones y, por ende, un nuevo camino. Lo había vislumbrado Avalor-Arce [1990] a propósito de la picaresca cervantina: nuestro panorama crítico y teórico, distinto al contemporáneo de los autores estudiados, afectan sobremanera nuestra interpretación de la historia literaria. Son evidentes las diferencias entre Lope y Cervantes en cuanto a lo picaresco –por los años de escritura, la inminente reflexión teórica del segundo, absolutamente ausente en el primero, incluso porque la mayor parte de las incursiones cervantinas se inscriben en la narrativa,⁴⁶⁹ frente a las teatrales de Lope–, sin embargo ambos autores, a nuestro juicio, han sido víctimas de circunstancias críticas paralelas.

Por tanto, resulta absolutamente legítima la pregunta que nos hacíamos al comienzo de este trabajo, sobre todo teniendo en cuenta la evolución de la picaresca entre el XVI y el XVII: ¿la comedia de Lope jugaría algún papel en la conformación y desarrollo del género picaresco? Y, en caso de que tal respuesta resultara afirmativa, ¿cuál sería su importancia? Oleza, con sus múltiples y provechosos trabajos, marcó las pautas para el estudio del subgénero picaresco en las comedias de Lope, pero na-

⁴⁶⁹ Dejando de lado, por supuesto, *Pedro de Urdemalas* y *El rufián dichoso*.

die antes –y sólo Sanz [2010] después a propósito de la relación entre *El amante agradecido* y el *Guzmán de Alfarache*– las puso en relación con la tradición de la novela picaresca que inauguró el *Lazarillo*. Laguna crítica que hemos intentado subsanar, por lo menos dando los primeros pasos, con esta propuesta.

Antes, pues, de entrar en materia, resultaba necesario trazar las coordenadas genéricas sobre las que trabajamos:⁴⁷⁰ es decir, delinear el concepto de género del que partiríamos en nuestro estudio. En primer lugar, acogimos la propuesta de Fernando Cabo Aseguinolaza [1992] de entender el género literario como un modo de enunciación dentro de un sistema comunicativo e institucionalizado, que es la literatura; y en ella, identificando los distintos tipos de género todos con una función importante dentro de dicho sistema: entiéndase el autorial, de la recepción y crítico. El primero, que permite ver la amalgama de fuentes y relaciones intertextuales entre una obra y varias tradiciones, lo que Guillén llamaría escritura multigenérica; el segundo, que intenta definir el lugar *desde dónde se lee*, anterior a la lectura, con una actitud activa de un lector que, una vez puede identificar elementos entre varios textos, consolida, así, la formación del género receptivo; finalmente el crítico, de rango textual, que es comentario que intenta comprender y explicar los procesos propios de un texto: tiene la función de la reelaboración. Esta perspectiva nos permite estudiar varios aspectos de la obra de Lope y su relación con la picaresca: no sólo cómo la materia picaresca aparece en comedias de otra índole, sino también poner en relación unos textos (las comedias de Lope) que antes no se habían tenido suficientemente en cuenta para configurar ya no un panorama histórico de cuerpo entero del *género picaresco*, en especial en su configuración y desarrollo, sino siquiera para entender lo que se podría haber entendido cuando menos como una fructífera *relación intergenérica* (los rastros de la comedia en la novela picaresca del XVII). Esta perspectiva nos permitió desplazar el foco y estudiar las relaciones intertextuales de unas comedias picarescas y de la novela picaresca a través de los rasgos conjuntivos.

Ahora bien, la propuesta de Cabo que hemos acogido no riñe –más bien se complementa– con la solvente y fundamental propuesta de Oleza para los géneros en el teatro, sobre todo en el de Lope, y que hemos intentado explicar muy brevemente al comienzo de este trabajo. Entiéndase bien: que podamos leer estas comedias prestando atención a ciertos elementos que trascienden en la narrativa picaresca posterior no

⁴⁷⁰ Por supuesto, después de reseñar brevemente las principales aproximaciones teóricas y críticas tanto al género picaresco, en general, como a éste en la obra de Lope de Vega.

niega ni invalida unos rasgos internos que las emparentan entre sí y que se pueden explicar como el microgénero picaresco dentro del sistema de la comedia nueva, según propone acertadamente, a nuestro juicio, Oleza. Así, estas obras son también, y ante todo, comedias, en contraposición, por su función, con los dramas: su finalidad inminente es la de divertir, aunque, como hemos visto, algunas de ellas con un fuerte componente moralizador. Además, se ubican dentro de un universo de verosimilitud, distinto a las comedias palatinas, caballerescas o pastoriles. Comparten otros rasgos: personajes de baja extracción social, se ubican –o tienen presencia– en Italia, costumbrismo urbano, y otros. Quizá habría que matizar mejor el concepto de verosimilitud al que se refiere Oleza porque ciertamente es difícil aceptar sin más que nuestras comedias son verosímiles: es decir, son propensas a la exageración y la fabulación es importante. Más difícil todavía aceptar la existencia de personajes y situaciones como las de *El caballero del milagro* o *El anzuelo de Fenisa*. Incluso porque, como hemos podido ver, nuestros textos –y en especial nuestros personajes– tienen una vigorosa relación con tradiciones literarias anteriores, por lo que no sería erróneo ubicarlas en el más reciente esquema de Oleza (en ARTELOPE) en el universo de irrealidad y dentro de las que provienen de una Tradición literaria. Sin embargo, como en tantos problemas teóricos que hoy nos desvelan, López Pinciano nos da algunas pistas: ante la acusación contra Virgilio de no guardar la verosimilitud en su descripción de un puerto africano, Fadrique explica que «no está contradicha la verisimilitud, porque pudo ser haber puerto y puertos semejantes, haberlos el tiempo escondido, como otras muchas» (II, p. 80). Y después, Hugo explica las diferencias entre distintas imitaciones:

Así que si quiero pintar la cosa grave, como ella es, pintaré la senectud en un hombre grave, reposado, perezoso en su determinación, que así son naturalmente los viejos, más si la quiere pintar ridícula y de pasatiempo, pintaréla en un hombre en un hombre súbito y colérico, el cual dé de reír con demasiada desproporción. Así que esta acción súbita del viejo es verisímil y no verisímil: verisímil a la naturaleza particular de algunos viejos y no verisímil a la universal. (II, p. 82).

Por tanto, debemos aceptar que nuestras comedias pertenecen al universo de verosimilitud: la simple posibilidad de que existieran estos personajes y algunas de estas situaciones nos permite aceptarlo; pero, más aún, teniendo en cuenta su carácter de comedia quedan plenamente justificados algunos rasgos exagerados de nuestros personajes.

Nuestro corpus de comedias abarca un periodo histórico de especial interés para el estudio de la evolución del género picaresco, pues algunas de éstas se ubican, como ya hemos visto detalladamente, entre los *Lazarillos* quinientistas y el *Guzmán de Alfarache: Las ferias de Madrid* (1587-1588), *La ingratitud vengada* (1587-1588), *El caballero del milagro* (1593), *La bella malmaridada* (1596) y *El galán Castrucho* (1598). Las restantes son redactadas en un momento no menos importante en la evolución de la picaresca, cuando ésta goza de un alto reconocimiento del público – posterior a las ediciones del *Guzmán* de Alemán y la continuación apócrifa en 1602: *El caballero de Illescas* (h. 1602), *El amante agradecido* (h. 1602), *La prueba de los amigos* (1604) y *El anzueto de Fenisa* (1604-1606). Estas fechas, sumadas a la amplia difusión de estas comedias mediante las puestas en escena de las compañías de teatro, así como su posterior publicación en las *Partes*, creó un campo de influencia en los prosistas y narradores del XVII: ya hubiera sido porque las vieron sobre las tablas o las hubieran leído en las *Partes*. Esta situación, pues, justifica las preguntas planteadas y se establece como punto de partida inequívoco para un estudio de la importancia de las comedias lopescas en el desarrollo de la novela picaresca.

El primer elemento que analizamos, fundamental dentro de nuestro punto de vista para definir el género por su carácter estructural, es el afán de medro. Tema que aparece ya perfilado muy sucintamente en el *Lazarillo*, pero que se desarrolla y consolida definitivamente en el *Guzmán* de Mateo Alemán, para luego continuar en toda la estela de novelas picarescas del XVII: *Guzmán*, en contraste con Lázaro, no pretende simplemente lograr una posición cómoda, sino ascender a la opulencia, consolidarse dentro de una capa social a la que no pertenece y a la que aspira sin legítimo derecho. Pretensión que llevan hasta lo ridículo Gregorio González y Quevedo en sus respectivas novelas. Sin embargo, como tuvimos oportunidad de estudiar, Lope se anticipa no pocos años al gran salto de pretensiones que significa el *Guzmán* para la picaresca posterior: ya *Luzmán*, en *El caballero del milagro*, hacía gala de una ambición comparable con la de Pablos y Onofre Caballero, incluso en su carácter marcadamente ridículo. El afán de medro, como se vio, es motor de la acción, como en la novela del seiscientos, de algunas de nuestras comedias: *El caballero del milagro*, *El galán Castrucho*, *El caballero de Illescas* y *El anzueto de Fenisa*; tiene una importancia menor en *Las ferias de Madrid*, *La ingratitud vengada* y *El amante agradecido*; y no aparece en *La bella malmaridada* y *La prueba de los amigos*, por lo menos en lo que se refiere a sus personajes principales. Este primer elemento ya nos perfila la impor-

tancia de las comedias lopescas en la narrativa picaresca posterior, pues como pudimos ver detenidamente en el capítulo correspondiente, el dramaturgo madrileño se adelantó a la evolución que tal cuestión sufrió en la obra de Mateo Alemán. El afán de medro, pues, se erige como uno de los ejes principales de la novela picaresca desde el *Lazarillo*, pero verá un cambio significativo y cuantitativo en las obras posteriores: salto que, según hemos podido comprobar, se da en primer lugar en algunas comedias de Lope –con *El caballero del milagro* como paradigma– y luego se retoma en el *Guzmán* y hace probada carrera en la picaresca del XVII.

Este salto y esta nueva concepción de medro –no ya como una intensa lucha por lograr la comodidad, sino por pretender una dignidad mucho mayor, ajena a los derechos y posibilidades de los pícaros– viene acompañada, por supuesto, por la intensificación de unas estrategias que, en algunos casos, no aparecen siquiera en el *Lazarillo*. Entiéndase: el dinero y sus usos; la apariencia de la opulencia en las prendas y vestidos, lacayos, pajes, caballos; y el fingimiento de un linaje noble, absolutamente ajeno a sus indecorosos orígenes.

El papel del dinero, así como el afán de medro, evoluciona desde el *Lazarillo* al *Guzmán* dentro de la tradición picaresca, en la que es inexcusable integrar las comedias de Lope: en el primero apenas si tiene importancia y se utiliza para alcanzar una comodidad media; en el *Guzmán*, por el contrario, el dinero influye en todos los aspectos de la vida del pícaro, marca las relaciones sociales y sentimentales, así como también es el medio perfecto para lograr el ansiado medro. Peso y poder que se anticipa también en Lope, en una obra tan temprana como *La ingratitude vengada* (1587-1588), en la que el propio Octavio señala «que como la calidad / estriba ya en los dineros, / puédense hacer caballeros / con mucha facilidad» (vv. 902-905). Noción que se repite también en *La bella malmaridada* y en *El caballero del milagro*, por supuesto, en la figura del pícaro Luzmán que pretende una gran cantidad de florines para volver convertido en caballero a España. Tres comedias, pues, anteriores a la publicación del *Guzmán* de Mateo Alemán ya plantean una noción –en algunos personajes– del dinero como medio de ascenso social –o como rasgo distintivo y propio de las clases dominantes– y, a su vez, de sustento de cierta posición. Idea que se perpetuará en los pícaros lopescos posteriores al cambio de centuria y con la obra de Alemán ya en las calles: es el caso, por ejemplo, del *Caballero de Illescas*, donde Juan Tomás le atribuye a la riqueza el cambio de vida que experimenta en Italia. Como pudimos observar, en la última comedia de nuestro corpus, algunos estudiosos, como Ziomec

[1973:26] y Fernández S.J. [1986], han visto que el tema central de la comedia es el poder del dinero. No son en absoluto descartables sus propuestas pues el argumento de la comedia ilustra el cambio de las relaciones personales de un personaje que pasa de la opulencia a la pobreza e incluso ingresa en la cárcel: sus amigos lo abandonan en cuanto pierde su capital.

Pero éste no será, ni mucho menos, el único aspecto de la vida de los personajes que se ve afectado por el poder del dinero. Como vimos, también tiene una gran presencia en la forma en que se modulan las relaciones sentimentales o carnales, todas precedidas y regidas por el interés pecuniario. En *La ingratitude vengada* el interés define las relaciones de Octavio y de Lisarda. En *El caballero del milagro* es Luzmán quien saca beneficio de su evidente atractivo físico y de su labia. Caso paralelo, pero en versión femenina, es el de Fenisa en *El anzuelo*; *El galán Castrucho*, por su parte, representa más explícitamente el mundo prostibulario y la relación mercantil entre cuerpo y dinero. Sin embargo, en *La prueba* el dinero no sólo regirá la relación amorosa, sino también amistosa.

La visión que se plantea del dinero, pues, de gran parte de los personajes de nuestras comedias, lo revelan como un elemento de inmensa atracción y poder dentro del mundo que permite subvertir el orden social –revelándose como uno de los principales medios de ascenso social– y, a su vez, determinar las relaciones humanas, que, en estos casos, son casi siempre interesadas. Nos encontramos con obras a las que es posible aplicar las palabras de Bataillon [1969:207] a propósito del *Guzmán* de Mateo Alemán: no es posible entender nuestras comedias sin atender a la «denuncia del poder del dinero». Y, aprovechando la cita del maestro francés, conviene –recordando no sólo el caso de la obra de Alemán sino también el de su continuación apócrifa, además de las obras de Gregorio González, López de Úbeda, el *Buscón* de Quevedo y las novelas picarescas de Castillo Solorzano– que esta misma oración también explica en gran medida la picaresca del XVII. En las obras citadas, como tuvimos oportunidad de ver, el dinero no sólo penetra los más diversos aspectos de la vida y de la persona –afectando la valoración del mundo y de su gente en la medida en que se posee este bien casi absoluto–, sino que también influye en las relaciones personales interesada, como apuntamos arriba.

La usurpación social, como el dinero, es otro de los elementos que aparece con gran importancia dentro del corpus picaresco. Es uno de los métodos preferidos de los pícaros para ascender socialmente, para 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 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». Teniendo en cuenta la ausencia del recurso en el *Lazarillo*, la primera vez que lo encontramos en la narrativa picaresca es en el *Guzmán de Alfarache*; posteriormente hizo carrera, como bien tuvimos oportunidad de ver, en las novelas del XVII: el *Guzmán* apócrifo, *El guitón Onofre*, *El Buscón*, las novelas de Castillo del Solórzano llegando, incluso, hasta Vélez de Guevara en su *Diablo cojuelo*.⁴⁷¹ Sin embargo Lope será también pionero incluyendo este motivo en algunas de sus comedias: se inaugura muy tempranamente en *La ingratitude vengada* y llega a su máxima expresión pocos años después en *El caballero del milagro*, años antes, las dos, de la redacción y publicación de la obra de Alemán. El caso de Luzmán vale la pena recordar no sólo por su indiscutible valor paródico, sino por su importancia: «Ya el nombre me alborozca: / don Luzmán de Toledo y de Mendoza / Girón Enríquez Lara» (vv. 1655-1657). Dentro de la obra de Lope el recurso se mantiene en comedias de comienzo de siglo: *El caballero de Illescas* y *El anzuelo de Fenisa*.

Ahora bien, las estrategias de usurpación social no se quedan solamente en la fabulación de un linaje honrado que contrasta inevitablemente con los orígenes deshonrosos de los personajes; por el contrario, los pícaros echan mano de todos los recursos que están a su alcance para hacer verosímil su supuesta posición social. Es el caso, que hemos visto ampliamente, de la contratación de criados y la compra o alquiler de caballos. En cuanto a los primeros, encontramos que en las comedias lopescas tienen dos grandes implicaciones: en primer lugar, se utilizan como signo de estatus social; por otra parte, en las relaciones que se presentan entre amo-criado ya no impera la mentalidad medieval de mutua fidelidad y compromiso casi familiar, sino unos intereses en el mayor de los casos egoístas.

El primer caso se ha expuesto a la luz de varias comedias lopescas: en todas estas el pícaro, apenas logra una posición económica más cómoda, lo primero que hace es conseguir unos pajes que lo acompañen y, de ser posible, un caballo para pasearse y pavonearse por la ciudad. Tanto las palabras de los personajes como, en al-

⁴⁷¹ Incluso pasa a los entremeses el recurso, como se puede ver, por ejemplo, en *Getafe*, de Antonio Hurtado de Mendoza (ed. Bergman, p. 85, vv. 77-78): «FRANCISCA. ¿Más caballero? Dios se lo reciba. / LUCAS. Tengo Castros, Guzmanes y Velascos».

gunos casos, las acotaciones nos señalan el sentido mismo de estas adquisiciones: es lo que Maravall [1968:88] llama la ley de la ostentación. *La Celestina* podría ser el más claro antecedente a este tipo de estrategias, pero es Lope quien lo lleva a este nivel con personajes como Octavio (*La ingratitud vengada*), Juan Tomás (*El caballero de Illescas*), Fenisa y Dinarda (*El anzuelo de Fenisa*) en sus comedias. Y, si bien, de origen celestinesco, el tópico se perpetúa y funde con la picaresca del XVII. Ejemplos hemos aludido en abundancia: el episodio toledano de la primera parte del *Guzmán*, o, ya en la segunda parte, su regreso a Génova acompañado de Sayavadra para estafar a su familia paterna, son buenos ejemplos alemanianos; aunque también podríamos recordar las consideraciones de Onofre, en la obra de Gregorio González (XIV, pp. 199-200); o las de Alonso (I, 8) y las de Pablos en el *Buscón* (II, VI, pp. 98-99), incluso las de *Teresa de Mazanares* (XIX, p. 410), *La garduña de Sevilla* (IV, p. 585) y también las de Trapaza (II, p. 73).

Por otra parte, en las comedias de Lope, como en *La Celestina*, no existe la relación filiar y familiar entre amos y criados –de origen medieval–, sino que se establece un vínculo lucrativo, interesado y, la mayor parte de las veces, desleal. El caso paradigmático será la relación entre Luzmán y sus criados Tristán y Lofraso de *El caballero del milagro*. La ingratitud de Luzmán desencadenará luego su desastroso final. Pocos años después, en *El galán Castrucho*, se volverá a representar esta relación interesada entre amo-criado.⁴⁷² Lo significativo es que todos están dispuestos a traicionar, sin remordimientos, a los supuestamente deudores de lealtad.

Las prendas y vestidos, por otra parte, son elementos que se perfilan como fundamentales dentro de la lógica de aquella *ley de la ostentación* de que hacen gala los pícaros y, por ende, en tópicos o elementos ilocucionarios del género. El primer caso, dentro de la novela picaresca, es la del escudero del *Lazarillo*, que simula, por medio de sus vestidos, una prestancia que resulta absolutamente falsa a la mirada de Lázaro. Sin embargo, será el mismo pícaro del quinientos, ya hacia el final de la novelita, el primer imitador de esta forma de actuar, quien gasta sus humildes ganancias en unas prendas que le permitan vestir «hábito de hombre de bien» (VI, p. 76). Esta función de los vestidos lo encontramos desde muy temprano en las comedias lopescas en *Las ferias de Madrid*, donde se dice de Raimundo que tiene «tanto vestido, mesa,

⁴⁷² Recuérdese que en *El galán Castrucho* no aparecen los criados como signo de dignidad social, ni son objeto de ostentación, como en las comedias antes citadas. Esto se debe quizá, como hemos apuntado en el capítulo correspondiente, a que el protagonista no tiene como motivación el medro social, aunque al final lo logre paradójicamente.

casa y gente» (v. 1255). Expresión esta que nos anticipa, cómo no, el actuar de Luzmán en *El caballero del milagro* y que hemos analizado detalladamente. Pero en los años que median entre una comedia y otra, el caso de Lisarda, en *La ingratitude vendada*, también nos permite ver una variante del tópico. Aparecerá de nuevo en *El galán Castrucho, con bizarro calzón y coletto, un sombrero de halda grande, capotillo corto y su espada en las manos»* (v. 491Acot). Vestimenta que coincide, como pudimos observar, con la de un gentilhombre que llama la atención de Guzmán en la primera parte de la obra de Alemán (I, II, 8, p. 224). Sin embargo no será la única manifestación del tópico en esta obra de Lope: también se presentará con la forma del regalo de lujo, aquel vestido que Álvaro le pide prestado al alférez Jorge para deslumbrar a Fortuna.

En el *Guzmán de Alfarache* el tópico tendrá largo recorrido. Guzmán es especialmente cuidadoso a la hora de cuidar sus vestimentas para aparentar ser un gentilhombre, rico y prestante. Y, como estudiamos, el tópico continúa en el *Guzmán* apócrifo cuando el personaje llega a Nápoles, donde compra prendas para conquistar una dama; y en *El guitón Onofre*, además de *La pícaro Justina*, *El caballero puntual* y *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo, en el *Buscón* de Quevedo. Y no pierde fuelle con el paso del tiempo, incluso en las obras más tardías continúa su presencia y su importancia en el actuar fingido de los pícaros: *Las harpías de Madrid* y *El bachiller Trapaza* son buen ejemplo de esto.

Y así como los vestidos y las prendas se erigen dentro del mundo picaresco como signos de calidad y de prestancia económica, la desnudez aparecerá como el castigo perfecto para la usurpación social que intentaban los pícaros. Es el caso de Octavio y de Luzmán, por ejemplo, quienes al final de sus comedias terminan despojados de sus bienes y humillados públicamente, volviéndose, incluso, blanco de burlas y humillaciones de sus antiguos criados. Incluso Juan Tomás en *El caballero de Illescas* queda, náufrago, como Luzmán y Octavio, desnudo y empobrecido. Castigo que también sufrirán los pícaros de la prosa: como señala Juárez Almendros [2006b:86]: «El Guzmán final es un hombre desnudo y apaleado que declara su papel de adulador y bufón del poder como única forma de subsistencia». Y también en Onofre que es despojado de su herreruelo, hecho que entiende el pícaro como una situación vergonzosa: «me partí a la calle adelante con más vergüenza que entendí podría tener, porque jamás imaginé que era vergonzoso hasta este punto» (XII, p. 191).

De esta manera, la indumentaria se erige como un elemento significativo y fundamental dentro de las estrategias de usurpación social de los pícaros: alquilan casa y caballos, contratan criados y visten, en la medida de lo posible, imitando las formas de las clases dominantes. La conjunción de estos elementos, sin lugar a dudas, es lo que permitiría a dichos pícaros lograr y mostrar, mezcla de medio y fin, su ansiado medro social.

Todo este entramado de estrategias para alcanzar el medro social que hemos venido recogiendo, se desarrollan en diferentes espacios geográficos y escénicos que abarcan ciudades españolas e italianas, calles, prostíbulos y casas de juego que están fuertemente marcadas por su caracterización de bajo mundo, por las relaciones interpersonales que allí se desarrollan, por, al fin y al cabo, unas sociedades viciadas y corruptas. Es el caso, por ejemplo, del Madrid de *Las ferias de Madrid*, donde se pasean, en medio de la celebración urbana, personajes de todas las raleas: landronzuelos, busconas, caballeros de pocos escrúpulos, todos ellos en busca de saciar sus intereses, ya sean monetarios o hedonistas; o el ambiente cortesano y callejero de *La bella marmaridada*. Imagen que no se aleja –más bien todo lo contrario: se corresponde– de la que posteriormente plasmarán las novelas picarescas del XVII de la corte madrileña: empezando por el *Guzmán de Alemán* (en su primera y segunda parte), y la continuación apócrifa; presente también en el *Guitón* y ni qué decir de su representación en el *Buscón* o en el *Diablo cojuelo*, donde Madrid hierve como «puchero humano» (III, p. 33).

Por otra parte, las ciudades italianas que ejercen como escenario de nuestras comedias –Roma en *El caballero del milagro* y en *El galán Castrucho*, Palermo en *El anzuelo de Fenisa* y Nápoles en el segundo acto de *El caballero de Illescas*– tienen características muy similares a las españolas: espacios urbanos de moral relajada donde conviven y pululan prostitutas con rufianes, soldados de poca monta, trepadores y picarillos de todos los pelajes. Italia es, simbólicamente, un destino al que se dirigen los pícaros en busca de fortuna. No debe olvidarse, por otra parte, la relevancia de los espacios italianos en el devenir vital de los Guzmanes, tanto del alemániano, como del apócrifo.

En fin, según hemos visto, son tres los tipos de personajes más recurrentes en nuestras comedias y que, de hecho, están directamente relacionados con aquel bajo mundo del que veníamos hablando: rufianes soldadescos –o soldados rufianescos–, cortesanas y alcahuetas.

De los primeros, los soldados rufianescos, recogimos una buena muestra donde destacan los protagonistas. El estudio de todos en conjunto nos permitió dibujar algunas características del tipo: son personajes que nunca ejercen la milicia, penden- ciosos de boquilla, pero claramente cobardes, inmersos en un mundo urbano –salvo la compañía de *El caballero de Illescas*– bajo y prostibulario, que obviamente termina por remarcar, en algunos casos, el rol de proxenetas que ellos ostentan; se ocupan de gastar su tiempo en el trato con prostitutas y en el juego –la mayor parte de dados o cartas–, además de ser pedigüños e interesados. La épica brilla por su ausencia; más bien domina una mirada desoladora e, incluso, satírica.

Algunos de nuestros soldados-rufianes se ubican a medio camino entre el *mi- les gloriosus* de la comedia clásica latina (llámese Plauto o Terencio) y el Centurio celestinesco –seguido, claro, de las coplas germanescas– y con claros rasgos de los capitanes de la *commedia dell'arte*. El caso paradigmático, quizá, es Luzmán: perso- naje donde confluyen rasgos comunes –la fanfarronería y falsa bravura de unos y otros– y divergentes –la pobreza de Centurio e, incluso, el motivo de la defensa de la prostituta (también presente, recordémoslo, en la copla de Reinosa); o la belleza del militar en las comedias latinas– de estas tradiciones.

Junto a nuestros soldadescos rufianes destacan las cortesanas y prostitutas que pueblan las calles españolas o italianas: mujeres hermosas e interesadas, busconas, inteligentes, sagaces y determinadas a saciar los apetitos pecuniarios y de estatus que las definen. En escena, con carácter protagónico o de primer nivel dentro de la trama destacan Lisarda en *La ingratitud vengada*, en *El galán Castrucho* está Fortuna, por supuesto el personaje principal y homónimo de *El anzuelo de Fenisa* y en *La prueba de los amigos* aparece Dorotea.

Recordemos, pues, sus características principales: en primer lugar, casi todas son personajes de gran independencia. Sin duda, los casos más reveladores son el de Fenisa –núcleo central de la comedia que protagoniza– y Dorotea, en *La prueba de los amigos*: ambas, de presumible larga carrera en las calles, han alcanzado un nivel de independencia tal que les permite tener sus propias casas, criadas, ya sin depen- dencia de ni ningún rufián. Ejercen la administración doméstica y empresarial como mejor les conviene.

Son además mujeres bellísimas: sólo recuérdese aquí el caso paradigmático de Fortuna, que enloquece –literalmente– a todo el elenco masculino. Este aspecto es fundamental principalmente por dos razones: es el instrumento que les permite atraer

y burlar, con mayor facilidad, a los hombres interesados en ellas; y, al mismo tiempo, su caducidad —o la vejez acompañada de fealdad, a la que tanto teme, por ejemplo, Fenisa— les hace aspirar al matrimonio, pero no por amor, sino por un evidente afán de prestigio social, de medro, si se quiere.

El trío de tipos que dominan nuestro corpus se complementa con las alcahuetas de evidente raigambre celestinesca, éstas, claro, en un número e importancia significativamente menor a los rufianes o a las prostitutas. Cuatro son los personajes que cumplen esta función en nuestro corpus de nueve comedias: Corcina, en *La ingratitude vengada*; Dorotea o Marcela —el nombre depende del texto que se consulte, ya sea el manuscrito o el impreso, respectivamente— en *La bella malmaridada*; en *El galán Castrucho* aparece, con bastante peso escénico, Teodora; y, finalmente, Belisa, en *El amante agradecido*.

Como en las cortesanas, el aspecto físico de las alcahuetas también es un rasgo que las caracteriza. Y transversal será también la motivación de estos personajes: el puro interés personal y pecuniario. Desde Dorotea, en *La bella malmaridada*, que trabaja por un «lindo doblón» (v. 2660), hasta Teodora, a quien Álvaro retrata como «la hembra / de mayor interés que ha producido / el más villano que la tierra siembra» (*El galán Castrucho* vv. 66-68). El peso escénico, en todo caso, y la importancia de cada alcahueta en su respectiva comedia marca definitivamente el alcance de las ambiciones de cada una. Muchos elementos apuntan a un evidente vínculo intertextual, implícito, con la *Celestina* de Rojas.

En fin, nuestro corpus de comedias, como hemos tenido la oportunidad de ver, está plagado personajes a los cuales se les califica en diversos momentos de pícaros o picaños. El uso de tales términos —sinónimos, como se sabe— está ya presente en la obra más antigua de nuestro corpus, *Las ferias de Madrid*, y aparece en todas nuestras comedias hasta llegar, incluso, a *El anzuelo de Fenisa*. Hemos podido estudiar las diferentes acepciones e implicaciones del uso de tales términos y afines. Vale la pena recordar, antes de cerrar, que tal adjetivo se le aplica a una amplísima gama de personajes. Desde ladronzuelos y prostitutas de poca monta que apenas si aparecen o son nombradas —casos varios en *Las ferias*—, hasta nuestros protagonistas: Octavio, en *La ingratitude vengada*, Luzmán en *El caballero del milagro*, Castrucho. Todos estos ejemplos obedecen a fechas anteriores a la publicación del *Guzmán de Alfarache*, es decir a 1599. El uso del término no decae con el cambio de siglo: de hecho, curiosamente, en *El amante agradecido*, las dos veces que se utiliza pícaro o un sinónimo es

para calificar a Guzmanillo, criado de don Juan; y a Juan Tomás en *El caballero de Illescas*; en *La prueba de los amigos* será Dorotea, la cortesana, quien sea llamada pícaro; posteriormente, merecerá el mismo trato Fenisa en diversos pasajes.

El estudio de estas comedias nos ha permitido confirmar lo que Oleza ya había propuesto: evidentemente se puede hablar, sin temor a equivocación, de un subgénero picaresco dentro de las comedias lopescas. Es decir, una serie de obras que comparten un ambiente urbano, callejero, prostibulario las más de las veces; donde pululan prostitutas, rufianes y alcahuetas, además de otra gente de malvivir; comedias donde el dinero y la ostentación tienen un papel fundamental en la configuración de las relaciones y donde el afán de medro destaca entre las motivaciones personales de los personajes. Cabría, con Sanz [2010], distinguir, en todo caso, entre comedias picarescas y comedias con pícaros: entre las primeras estarían, sin dudas, *La ingratitud vengada*, *El caballero del milagro*, *El galán Castrucho*, *El caballero de Illescas*, *La prueba de los amigos* y *El anzuelo de Fenisa*: todas ellas protagonizadas por pícaros y donde los elementos picarescos abundan y estructuran los conflictos particulares de cada una. Las comedias con pícaros, donde estos personajes ocupan un lugar secundario aunque importante, serían *Las ferias de Madrid*, *La bella malmaridada*, *El amante agradecido*.

Por otra parte, recogiendo, pues, todos los elementos que hemos estudiado detenidamente en este trabajo –digamos de nuevo la *materia picaresca*–, conviene concluir que se han reunido una serie abundante de pruebas que apuntan con certeza a un papel importante de la comedia lopesca en el desarrollo de la novela picaresca o, por supuesto, del género picaresco en el XVII. Si era la intención de Lope o no es asunto secundario: independientemente de su postura personal, es evidente que los autores de novela picaresca –empezando por Mateo Alemán– echaron mano de elementos específicos que habían añadido algunas comedias lopescas a la excelente base que era el *Lazarillo*. Lope anticipa en sus comedias muchos aspectos de la novela picaresca del XVII: el salto que da el concepto de medro desde la obra apócrifa del quinientos hasta las ridículas pretensiones de dignidad de los personajes del seiscientos; los elementos de ostentación y usurpación social como el cambio de nombre, el uso de genealogías falsas, la falsificación de signos de clase como las prendas, la casa y compañía; incluso, podríamos sumar, la cantidad de connotaciones y matices que el propio Lope le da a los términos ‘picaño’, ‘pícaro’ y sus aledaños. Lo quisiera o no, Lope, al fin y al cabo, aportó elementos fundamentales y estructurales en aquello que la crítica ha deno-

minado casi homogéneamente la *picaresca*, entendiendo por tal casi homogéneamente *novela picaresca*. Por tanto, la aportación de nuestra tesis a la historia de la literatura estriba precisamente en que, poniendo en relación unas comedias y unas novelas – calificadas ambas de picarescas– y estudiando los trasvases y las relaciones intertextuales e intergenéricas que hay entre unas y otras, se puede determinar que las comedias picarescas también prefiguraron temas, espacios y personajes, en definitiva rasgos, que se han juzgado propios de la narrativa picaresca del XVII. Por tanto la integración del estudio de estas comedias resulta indispensable para historiar de manera más veraz y cercana a la realidad el género de las novelas picarescas.

Además, en el contexto de la historia de la literatura del Siglo de Oro tal vez habría que asumir con mayor frecuencia los estudios intergenéricos y las posibilidades de revertir su habitual sentido: se tiene muy asimilada la relevancia de la poesía o de la novela en el teatro, pero, ¿ocurre lo mismo en sentido inverso? ¿Qué relevancia tuvo el teatro en otros géneros, o en otras expresiones en prosa o verso de un mismo género? Se habla de la influencia del romancero, de la novella italiana, pero, ¿qué hay de la posible influencia ejercida por un arte multitudinario como el teatro o del papel que éste pudo jugar? Lo que aquí se ha venido descubriendo no queda solo y aislado. En estos momentos Daniel Fernández Rodríguez está escribiendo su tesis sobre la comedia bizantina y de nuevo el orden cronológico de sucesión entre la precedencia de la experimentación dramática de determinados temas, y el posterior auge de la novela bizantina nos darán qué pensar en torno a planteamientos como los aquí realizados.

Ahora bien, esta *realidad histórica* que hemos intentado reflejar en nuestra tesis tiene también unas consecuencias teóricas: si hay unas novelas picarescas, unas comedias picarescas y, como hemos comprobado, están estrechamente vinculadas unas con otras, ¿no se impone la necesidad de hablar, con Cabo Aseguinolaza, de un *género picaresco*? Es evidente que esta propuesta no anula, en ningún caso, la tradición que ha dedicado sus esfuerzos por dilucidar los entresijos de la *novela picaresca* –que sería, desde luego, una manera de acotar el objeto de estudio–. Pero si se quiere entender cabalmente y reflejar una realidad histórica compleja, de relaciones intertextuales entre géneros y medios –entiéndase comedia y novela–, como la de los géneros literarios –en este caso el picaresco– es necesario abandonar ciertas posiciones teóricas que anulan la posibilidad siquiera de las mismas y abordar el problema desde

otras perspectivas. Así, quizá, podamos acercar de nuevo las realidades históricas y las construcciones teóricas sobre nuestra literatura.

APÉNDICE 1. FICHAS DE COMEDIAS

1. *LAS FERIAS DE MADRID.*

Títulos: *Ferias de Madrid*, listas del *Peregrino* y manuscrito de mediados del siglo XVIII conservado en la Biblioteca Palatina de Parma (sign. CC* V. 28032/32); *Comedia famosa de las ferias de Madrid*, en *Parte II* (1609); *El trato de la Corte y ferias de Madrid*, en manuscrito de la Biblioteca de Palacio (*Comedias varias*, tomo 464, sign. II-464, folios 54r a 70v.).⁴⁷³

Fecha de composición: 1587-1588; Morley y Bruerton [1968:245] proponen: 1585-1588.

Fechas de representación: 1588, Gaspar de Porres; 1589, Granada, Mateo Salcedo; 1606, Salamanca, presumiblemente Gaspar de Porres.⁴⁷⁴

Fecha de publicación: 1609, *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.

Sinopsis de la comedia: la comedia representa las peripecias del ilícito amor de Leandro y Violante –que es casada– y cómo se soluciona el enredo. Como telón de fondo, y donde realmente se aprecia el sabor picaresco de la comedia, Madrid es escenario de escenas costumbristas durante sus ferias: destacan los robos, las burlas, las juergas nocturnas y las conversaciones picantes.

Resumen del argumento⁴⁷⁵

Jornada primera. Entre escenas costumbristas, un grupo de amigos (Lucrecio, Roberto, Alberto, Leandro, Adrián y Claudio) se reúnen en una calle madrileña durante la Feria de San Mateo en busca de aventuras amorosas, *feriando* –regalando– a las mujeres que por allí pasan en busca de sus favores. Dentro de este ambiente festivo y caótico, Alberto corteja –sin saberlo– a su esposa Eufrasia, que iba, junto con su criada, cubierta para conseguir regalos; Claudio intenta lo mismo con Eugenia, que se arrepiente después de que ésta se le muestre («es un caimán») y finge ser robado; sin embargo se da cuenta que de verdad le han quitado su bolsa

⁴⁷³ Cfr. Roas [1998:1825].

⁴⁷⁴ Seguimos las bases de datos DICAT Y CATCOM, salvo en los casos que se indique otra fuente. En todo caso, las referencias precisas están en el cuerpo del trabajo, ver *supra*.

⁴⁷⁵ Para comodidad del lector, ofreceremos un resumen muy breve de cada obra dividido en sus jornadas o actos, sin embargo, para resúmenes más completos remitimos a los que proporcionan las ediciones de PROLOPE o, si se prefiere, a los que aparecen en ARTELOPE; para esta comedia véase Roas [1998:1831-1832] o ARTELOPE (s.v. ‘Ferias de Madrid’), más completo y preciso que el primero citado.

y Adrián se encarga de pagar los regalos. Posteriormente, Leandro galantea a la recién aparecida Violante –que está vestida de labradora–, sin embargo ésta lo burla con cuidada discreción, lo que enamora al galán. Entretanto llega el alguacil, que se lleva al ladronzuelo. Finalmente Violante acepta de regalo una escribanía, le entrega a Leandro un valioso anillo, y se marcha. Por su parte, Alberto se le queja a la desconocida de su mujer, lo que hace que se descubra el engaño. / *Jornada segunda*. Escena nocturna que comienza con los galanes reuniéndose en la calle para encaminar su noche de fiesta, lo que los lleva a comentar las mujeres que visitan y discutir sobre las modas madrileñas. Llegan a casa de una mozuela y llaman a las puertas, pero lo que reciben son las inmundicias que les arroja una fregona. Deciden buscar comida y bebida en casa de un hombre, que los recibe. El único que no entra es Leandro –melancólico por Violante– y se queda en la calle quejumbroso; en esas aparece Patricio (esposo de Violante) cubierto rondando la calle, al igual que el galán; finalmente lo aborda, se hacen amigos, y Leandro le cuenta la verdad –ignorando su verdadera identidad–. Violante abre paso a su amante y éste le pide al cornudo que guarde la calle por él, cosa que hace a regañadientes: mientras unos se declaran amor –además de un papel que le entrega la dama al joven–, el otro jura venganza. Finalmente Leandro se va y Patricio entra en casa, donde riñe duramente con Violante. Ya de madrugada, de camino todos a misa (la juerga masculina continúa), Leandro encuentra a Patricio y le comenta el contenido del papel, en el que la dama lo cita en casa de Eufrosia esa misma mañana. / *Jornada tercera*. Los enamorados se reúnen en casa de Eufrosia, pero son interrumpidos por la llegada del esposo, que obliga al galán a huir sin ser visto –no sin antes citarse en casa de Violante–, mientras los cónyuges se enzarzan en otra violenta discusión. Leandro, después de pasar un rato con sus amigos en la calle –que planean colarse en una boda–, en el camino a su cita se encuentra con Patricio y le cuenta lo ocurrido en la mañana y los planes nocturnos; Patricio sigue fingiendo ser Alejandro, con la esperanza de esta vez atrapar a los amantes y ejecutar su venganza. Sin embargo, esto no ocurre y Leandro logra escapar de nuevo. Posteriormente se vuelven a ver y ante los reclamos del galán por haberlo abandonado, el fingido Alejandro se excusa, pero promete ser competente en la próxima ocasión en que se demande su colaboración. Entre tanto, los amigos se vuelven a encontrar, ya disfrazados y se leen las coplas satíricas que han preparado contra sus amadas. Patricio –que sabe que Leandro visitará a su esposa– acude al lugar acompañado de Belardo, padre de la dama: ambos ven cómo el galán entra en casa –evidencia absoluta de deshonor–, pero el viejo, en un giro, asesina a su cuñado y huye. Huyen también los galanes de la fiesta, perseguidos por el alguacil, que tropieza con el cuerpo de Patricio. Finalmente Leandro jura casarse con Violante tras un año.

2. *LA INGRATITUD VENGADA*

Título: *La ingratitud vengada*, en las listas del *Peregrino*; *Comedia famosa la ingratitud vengada*, Parte XIV (1620).

Fecha de composición: 1587-1588; Morley y Bruerton [1968:246] proponen «1590-1595, probablemente 1585-1595?».

Fechas de representación: no hay datos, aunque el propio Lope dice que «Represento la Osorio, el autor antiguo».

Fecha de publicación: 1620, *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles.

Sinopsis de la comedia: Octavio, soldado, intenta por todos los medios –entre estos aprovecharse de la noble Luciana, que le da regalos y dineros– conquistar a una cortesana llamada Lisarda; el interés de ésta la hace decidirse por el marqués Fineo, siguiendo los consejos de su alcahueta madre. Octavio termina desnudo y humillado.

Resumen del argumento⁴⁷⁶

Acto primero. En casa de Luciana –mujer principal y rica–, ésta riñe con Octavio, un soldadito que ha fingido amor por la dama buscando un beneficio económico; en la discusión, el pícaro le anuncia, falsamente, que viajará a Italia en busca de mejor suerte y se va. Llega el príncipe Cesarino y su criado, enamorados de la dama, que le ofrecen consuelo y colaboración creyendo que el soldado es primo de Luciana. El príncipe, que conoce la verdadera relación entre la mujer y Octavio, se propone matarlo a través de unos matones. Entretanto, Octavio acude a casa de su amada Lisarda –una prostituta– que lo rechaza, en detrimento del marqués Fineo, noble de gran riqueza; el soldado intenta contrarrestar el gusto de la cortesana prometiéndole dinero. Fineo, escondido, escucha la conversación y posteriormente también planea contratar dos bravos para que acaben con el soldado. Mientras los criados contratan a sus respectivos matones, Octavio consigue congraciarse con Luciana para que le dé el dinero prometido a Lisarda. El acto se cierra con la emboscada nocturna a Octavio, que se frustra porque tanto el grupo del marqués como el del príncipe creen que los otros son acompañantes del soldado. / *Acto segundo.* Al día siguiente, Octavio, feliz, contrata servicio y compra un caballo para presumir por las calles de la ciudad; mientras tanto Corcina –madre de Lisarda– cambia de opinión y pone un manto de dudas sobre la recién adquirida riqueza del soldadillo, convenciendo a su hija para que no siga adelante con sus intenciones. Aparece Mauricio –criado de Fineo– e informa a las damas que el marqués debe emprender viaje a Italia, con ellas. Posteriormente Octavio acude a casa de Lisarda, pero Corcina –entre burlas– le devuelve su dinero; entre súplicas, Corcina acepta de nuevo el dinero y lo cita para la noche. Luciana es avisada de los amores de su amado con la cortesana sucesivamente por Tancredo –criado del príncipe–, que se ofrece como esposo, el príncipe y, finalmente, Fineo y Mauricio; dudas todas que disipa Octavio con falsas promesas. Sin embargo éste último –Mauricio–, que increpa duramente a la dama, es asesinado por el soldadillo; intentan esconder el cuerpo, pero la justicia captura al asesino. / *Acto tercero.* Un mes después, Corcina y Lisarda comentan el alto precio de la fianza que se le ha impuesto a Octavio, sin embargo éste mismo las interrumpe y les revela que alguien se ha encargado de pagarla; además continúa su intenso cortejo y las promesas de dinero a la cortesana. Ellas, sin embargo, le comunican que están prontas para partir a Nápoles con Fineo. Mientras tanto, el príncipe –que ha pagado la fianza– recomienda a Luciana que se case con el soldado para salvaguardar su honor. Octavio va a casa de la dama para despedirse e informarle que viajará a Italia; ella le pide que reflexione y la acepte como esposa, pero él se niega rotundamente. Deshonrada, Luciana intenta suicidarse

⁴⁷⁶ Véase Boadas [2015:924:928] y ARTELOPE (s.v. ‘ingratitude vengada’).

con un cuchillo, pero en esas aparece Tancredo que no sólo impide la tragedia, sino que se ofrece –de nuevo– como esposo; esta vez la dama acepta. Octavio, por su parte, alcanza a los viajeros en pleno camino para rogarle a Lisarda por su amor; Fineo y sus criados lo golpean brutalmente y sólo impide el asesinato los ruegos de la cortesana, que se apiada del soldadillo. Humillado y desnudo, regresa a la ciudad para aceptar el matrimonio con Luciana, sin embargo se encuentra la boda de ésta con Tancredo y las degradantes burlas de los que fueron sus criados.

3. *LA BELLA MALMARIDADA*

Títulos: *La bella malmaridada*, en las dos listas del *Peregrino*; *Comedia famosa la bella malmaridada*, en *Parte II* (1609); *Comedia la bella malmaridada o la cortesana*, manuscrito Gálvez.

Fecha de composición: diciembre de 1596 (ms. Gálvez); Morley y Bruerton [1968:220] la datan «antes de septiembre de 1598, probablemente antes de 1596».

Fechas de representación: 2 de enero de 1606, probablemente por Nicolás de los Ríos.

Fechas de publicación: 1609, *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.

Sinopsis de la comedia: Lisbella, la hermosa protagonista, intenta durante toda la comedia corregir los vicios de su marido: su gusto por las mujeres y por el juego. Pasatiempos que comparte con su amigo Teodoro mientras un conde italiano se interesa por Lisbella, a quien intenta conquistar infructuosamente.

Resumen del argumento

Acto primero. En el Prado de Madrid, Leonardo –joven casado pero perdido por las mujeres y el juego– y su amigo Teodoro se divierten hablando sobre sus costumbres mientras el lugar se va llenando de gente que viene a escuchar a los músicos. Aparecen el conde Escipión con su criado junto a los músicos; Lisbella –esposa de Leonardo– acude también encubierta, presa de los celos, para espiar las actividades de su marido y es cortejada por Teodoro, que no la reconoce, pero la dama lo rechaza acusándolo de alcahuete. Aparece una cortesana y Teodoro se interesa por ella –para entonces ya ha declarado que ama a todas las mujeres–: los dos acuerdan, después de una graciosa negociación, el ‘alquiler’ de ésta por un mes. Entre tanto, Leonardo aprovecha que Lisbella ha quedado sola y también intenta seducirla, sin reconocerla tampoco; ella se dice casada, pero con mal marido; él lo lamenta, y también hace chistes sobre su matrimonio. Una vez ido el esposo, el conde intenta cortejar a Lisbella, pero se encuentra con una rotunda negativa; Mauricio, criado de Escipión, insiste, pero sólo consigue que la dama huya en busca de su marido, lo que enciende más el deseo del noble italiano. Entre tanto, en casa de Casandra, la meretriz, Leonardo le pide a su amigo Teodoro que le ceda a la

cortesana, pero este no accede; posteriormente llegará Lisbella encubierta junto con el alguacil, que se encarga de sacar a Leonardo de la casa de Casandra; la dama le da un nombre falso, su marido la confunde con una criada y aprovecha para intercambiarla por la cortesana, dejando burlados tanto a Teodoro como a Lisbella. Antes de regresar a su casa, Lisbella le pide a Escipión que mate a su marido. El acto se cierra con el regreso del adúltero al hogar, donde lo espera la bella joven resignada. / *Acto segundo*. En una calle, Escipión, después de exaltar la belleza de la dama, la ve pasar y le pide a su criado que le entregue una cadena que supuestamente se le ha caído a ella. Por su parte, Teodoro y Leonardo, después de reflexionar sobre el posible autor del ataque de la noche, idean un plan para comprobar si Casandra ama a Leonardo, que se niega a dejarla. Plan que ejecutan inmediatamente: el galán le comunica a la meretriz que tendrá que salir de la ciudad y esta finge infinita tristeza, mientras Teodoro se burla de la ingenuidad de su amigo y de la astucia de Casandra. Lisbella, entre tanto, escribe una carta al conde con la intención de frenar sus pretensiones, pero en esas aparece Leonardo que, consumido por los celos le riñe. En su casa, Escipión reflexiona sobre las mujeres y su condición con sus criados cuando aparece Leonardo disfrazado de criado, junto a Belardo, quien le exige al conde que confiese el engaño de la cadena y pruebe su inocencia. Éste lo hace y promete no cortejarla si su marido la ama, entonces Leonardo le entrega la cadena y el mensaje de Lisbella. Idos el marido y su criado, el conde lee la carta y la malinterpreta, creyendo que tras el rechazo hay en verdad un amor correspondido; es entonces cuando decide acudir a una alcahueta. Al día siguiente, Leonardo le comunica a su amigo que ha decidido dejar a Casandra, a quien visita para desmentir su engaño; finalmente se va con su amigo a casa de otra cortesana. / *Acto tercero*. Leonardo ha dejado su afición por las mujeres, pero ahora se dedica al juego: esta situación provoca la discusión con que se abre el acto, pues el galán, que ha perdido mucho dinero, ahora quiere jugarse las joyas de la dama, a quien golpea. Su hermano la encuentra en el piso, pero ésta encubre a su marido; en esas llega la vieja alcahueta. Mientras tanto, Leonardo busca a Teodoro para pedirle que le ayude a vengarse de Escipión, pues sospecha que su mujer lo traiciona; en esas aparece el conde y Leonardo – fingiéndose de nuevo criado– le dice que Lisbella se ha rendido ante él y que lo espera en casa; la sorpresa del noble italiano y sus palabras revelan la inocencia de su esposa, pero eso no cambia los planes del marido. Aprovechando la visita del conde, meten en el cuarto de Lisbella a la vieja Teodora y, a oscuras, hacen que Escipión la goce creyendo que está con la joven; el plan funciona, pero el padre de Lisbella impide que se riegue sangre; la humillación del conde parece suficiente castigo; por otra parte se restablece la paz en casa de Lisbella y Leonardo.

4. *EL CABALLERO DEL MILAGRO*

Título: *Comedia famosa el caballero del milagro*, en *Parte XV* (1621); *Comedia el caballero del milagro*, en el manuscrito Gálvez; *El arrogante español*, título que aparece en el *explicit* de la comedia y que tuvo éxito en el siglo xx.

Fecha de composición: noviembre de 1593 (ms. Gálvez); Morley y Bruerton [1968:238-239] proponen «antes de 1598 (probablemente 1593-98)».

Fechas de representación: 1595 (licencias ms. Gálvez); presumiblemente se representó en Aragón en 1598 por las compañías de Luis de Vergara y Mateo de Salcedo; 1608-1609 (licencias ms. Gálvez).

Fecha de publicación: 1621, *Decima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.

Sinopsis de la comedia: El rufián Luzmán endulza el oído de dos cortesanas y una dama para sacar un provecho personal y regresar triunfante a España; en la búsqueda de su meta engaña y burla a todo el elenco, incluso a sus propios y fieles criados. Finalmente sus engaños se descubren y sufre un contundente castigo.

Resumen del argumento⁴⁷⁷

Acto primero. En una calle romana, Luzmán y Tristán, su criado, charlan sobre la belleza del protagonista, su vanidad, el desprecio que siente hacia las mujeres y su deseo de conseguir dinero a costa de éstas. En esas irrumpen gritando Otavia –cortesana– y persiguiendo a alguien; Luzmán la cuestiona, y ésta le cuenta las ofensas de Leonato, alférez español; el rufián jura venganza, pero una vez ida la meretriz, se desdice. Aparece Leonato, pero en vez de un enfrentamiento, los personajes intercambian trajes para engañar a la cortesana. Cuando el alférez entra, sale Lofraso, alcahuete de Luzmán, que viene a darle cuenta de una mujer adinerada que le podría interesar. Por la calle llega Beatriz, cortesana francesa, con Filiberto, soldado, y un criado buscando posada: Luzmán aprovecha la situación para engañar a los acompañantes –a quienes sus criados se llevan con mentiras– y cortejar a la recién llegada, que acepta. Vuelven, con el escenario ya vacío, Filiberto y el criado, pero Luzmán vuelve a engañarlos acusando al alférez; llega entonces Otavia y el rufián le entrega las prendas de Leonato, para probar su falsa venganza; consigue, a cambio, unas prendas para huir; el alférez llega intentando el mismo engaño, pero revela la treta y Otavia se ofende. En esas llegan Filiberto y Lofraso, que se enfrentan a Leonato. / *Acto segundo.* Luzmán y sus criados inventan una treta para engañar a Isabela –bella casada con un viejo Patricio–: fingen una riña que gira en torno al honor y belleza de la susodicha; huyen los criados y la dama italiana, a la ventana, se acerca al rufián y, deslumbrada por las bravatas, le ofrece refugio en su casa. Mientras tanto, Isabela –quejumbrosa– se encuentra con Otavia y Deofrido: la cortesana española ataca a la francesilla para quitarle sus prendas –las mismas que en el primer acto había dado a Luzmán– y la desnuda; Patricio la encuentra y le ofrece ayuda; éste y su mujer, poco después, aceptan acoger a los afrentados. Por su parte, el rufo conviene con Isabel mantener el engaño. De nuevo en una calle romana, Lofraso y Tristán enaltecen a su amo, que llega para pedirles que le consigan acompañamiento y caballo; mientras van a cumplir el recado, llegan Leonato y Camilo buscando venganza: una muestra más del ingenio de Luzmán, que los convence por medio de loas a sus logros militares. Después de dos cuadros breves, Tristán engaña a Filiberto y Lombardo, exculpando a su amo en detrimento de Patricio; éstos acechan la casa del ita-

⁴⁷⁷ Cfr. ARTELOPE (s.v. ‘Caballero del milagro’) y la edición de Restrepo y Valdés [en prensa, 2016].

liano, pero sólo reciben inmundicias; llega Luzmán, que termina por acusarlos, traicioneramente, ante un alguacil y hace que los lleven a la cárcel. / *Acto tercero*. Isabela cuestiona la veracidad del amor de Luzmán, mientras el rufián se finge ofendido; posteriormente, ya reconciliados, hablan de Beatriz y de un cofre lleno de dinero que tiene la dama y que interesa sobremanera al rufián. En la calle, Leonato y Camilo –burlados por Luzmán– manifiestan su deseo de desquite: en ese momento llega el aludido, que evita el enfrentamiento recitando un poema; el rufián les ofrece trato con una cortesana, que éstos aceptan gustosos. Isabela, por su parte, manda el cofre a Luzmán con Tristán, que lo pierde momentáneamente ante Filiberto, pero que recupera al llevarlo ante la francesilla. En casa de Beatriz está Luzmán, que le ha traído dos clientes –Leonato y Camilo–, cuando llega Tristán con Filiberto y Lombardo: después de unos reproches, Filiberto y la francesilla se reconcilian, lo que deja al alférez y su amigo ofendidos. Luego, Tristán le entrega el cofre a Luzmán y éste le revela su intención de regresar a España con ese dinero, no sin antes pagar miserablemente los servicios del criado. Ofendido, Tristán fragua su venganza: descubre a Isabela el plan del rufián, quien, desengañada, ofrece recompensa para que ataquen al pícaro. Entre tanto, Deofrido y Octavia se casan. Luzmán, después, es atacado por Tristán, Lofraso, Leonato y Camilo, que lo dejan desnudo y sin dinero. La obra se cierra con un Luzmán humillado por todos aquellos a quienes ha engañado –uno por uno, uno tras otro–.

5. *EL GALÁN CASTRUCHO*

Títulos: *El rufián Castrucho*, en las dos listas del *Peregrino*; *Comedia famosa el galán Castrucho, Parte IV*.

Fecha de composición: 1598; Morley y Bruerton [1968:256] también proponen esta fecha.

Fechas de representación: No hay datos.

Fecha de publicación: 1614, *Doce comedias de Lope de Vega Carpio familiar del santo oficio sacadas de sus originales. Cuarta parte*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, a costa de Miguel de Siles, librero.

Sinopsis de la comedia: Catrucho y Teodora escenifican un duro y mañoso enfrentamiento por el control de la bella Fortuna, que es una cortesana; los soldados españoles asentados en Roma enloquecen por contratar sus servicios, lo que permite que el rufián los burle a todos. Finalmente, cuando se presume la venganza, un general del ejército español arregla el entuerto y premia, sorpresivamente, la astucia de Castrucho.

Acto primero. En la Roma ocupada por las tropas imperiales de Carlos V, Álvaro, sargento español, le solicita al alférez Jorge unas galas para ofrecérselas a una joven cortesana de la que está prendado; la petición es otorgada y enviada a Fortuna –así se llama la joven– con el criado del alférez. Tanto la meretriz como su alcahueta, Teodora, reciben el regalo con júbilo; sin embargo averiguan que las prendas no son de Álvaro, sino de Jorge, que, según informa el mismo criado, es muy rico. Una vez ido el criado, entra Castrucho de mal humor exigiendo dinero y joyas para seguir jugando –ha perdido ya–; las bravatas del rufián son interrumpidas por la llegada del alférez Jorge y el capitán Héctor, que regala una cadena a Castrucho para que vaya a jugar. Ido el rufo, Jorge ofrece protección y Teodora pone al tanto de la situación a los militares, pidiéndoles den muerte al pícaro; acude entonces Álvaro, que después de una breve discusión se lleva a la meretriz. Ya en la calle, Escobarillo –dama disfrazada que ha presenciado toda la escena anterior– informa a su amo Castrucho de las intenciones de los soldados: en esas presencian la riña nocturna entre el alférez, que quita la cortesana a Álvaro; y, posteriormente, la del capitán, que hace lo propio contra Jorge; la meretriz huye y cae en manos de Castrucho. / *Acto segundo.* El rufián alardea ante su criado de haberse quedado con Fortuna y, después, le comenta su intención de ganarse el favor del maese de campo; están en esas cuando se encuentran al capitán, a quien Castrucho engaña acusando al sargento de tener a la meretriz; seguido a continuación, aparece el mismo Álvaro y el rufo hace lo propio, esta vez responsabilizando al alférez; ya libre de los soldados, entra en escena un criado llamado Beltrán –otra dama disfrazada–, que solicita los favores del rufián y éste decide encomendarle el cuidado de Fortuna. Los burlados soldados se encuentran y comienzan una riña que sólo se interrumpe con la llegada de Teodora, que revela la treta del picarillo: los soldados, entonces, se determinan a matar a Castrucho. A continuación Teodora ofrece los servicios de Fortuna a Rodrigo, maese de campo. Mientras tanto la cortesana se prenda de Beltrán, generando una situación cómica que se interrumpe con la llegada del alférez, momento en que Beltrán –Lucrecia– reconoce a su ofensor. Sin embargo, Teodora ordena a Fortuna visitar al maese de campo, mientras la cortesana organiza su escape con el fingido Beltrán. Posteriormente, el capitán y sargento van a casa de Fortuna, pero la alcahueta los ahuyenta tirándoles inmundicias; luego llega Castrucho –quien Teodora creía muerto– y tras una riña verbal, el rufián consigue entrar a la casa para burlar y golpear a la vieja. / *Acto tercero.* Los fingidos criados –Beltrán y Escobar– se descubren y conciertan intentar recuperar a sus amados. Rodrigo, por su parte, va a casa de Fortuna para llevarla a un general; mientras el maese reflexiona acerca de gozar a la cortesana, ésta es instruida por Teodora. Castrucho, en la calle, se encuentra sucesivamente con Jorge, Álvaro y Héctor: todos lo amenazan de muerte, pero el rufo les promete un encuentro con la prostituta esa misma noche. En casa del general, entre tanto éste atiende un criado, Rodrigo declara sus intenciones a Fortuna. Ya en la noche, el pícaro lleva a cabo su gran embuste y entrega tres damas embozadas –sus dos criados y la vieja– a los tres soldados. Más tarde, el general toca una falsa alarma para frustrar el encuentro de Rodrigo y Fortuna: ese evento causa gran confusión y, en medio de tal caos, se revela el embuste de Castrucho. Es el general el encargado de resolver el asunto: Castrucho, paradójicamente, no es castigado sino premiado por su astucia, así como Brisena y Lucrecia –que habían estado disfrazadas de criados– son recompensadas con el matrimonio con sus amados.

⁴⁷⁸ Véase ARTELOPE (s.v. ‘Rufián Castrucho’), Molina [2002:1099-1101].

6. EL CABALLERO DE ILLESCAS

Título: *Comedia famosa el caballero de Illescas, Parte XIV* (1620).

Fecha de composición: h. 1602; Morley y Bruerton [1968:48 y 81] coinciden con esta fecha.

Fechas de representación: 1604-1605, por Nicolás de los Ríos.

Fechas de publicación: 1620, *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles.

Sinopsis de la comedia: Juan Tomás huye de su casa en busca de mejor posición; en tal aventura comete algún crimen y ayuda, sin saberlo, al infante Fernando en una pelea, que lo premia con una joya. Viaja a Italia, finge ser caballero y conquista a la hija de un conde; máscara que se cae en el regreso a España tras naufragar en sus costas. Finalmente, de nuevo en Illescas, el rey Fernando reconoce su valor y se revela su verdadero origen noble.

Resumen del argumento⁴⁷⁹

Acto primero. En el campo, Juan Tomás discute con su padre, Pedro Tomás, acerca de la vida rural y de soldado, que el viejo le sugiere como alternativa a sus vicios; el joven villano se marcha enfadado. De camino, se encuentra con dos damas que viajan a Toledo: intenta cortejarlas, pero ante el rechazo de éstas, arremete contra ellas; intervienen sus acompañantes y uno de ellos, termina muerto por mano de Juan. Huye entonces y se refugia del corregidor y dos alguaciles, en la torre de una Iglesia; desde allí increpa a los oficiales y les tira piedras. Las diligencias del corregidor permiten que el villano escape y se aliste en las tropas militares, donde reclama su primer sueldo, que gasta en el juego con sus compañeros. Los soldados acusan a Juan Tomás de tramposo y el general se interpone en la riña; inmediatamente después, Lisena –disfrazada, moza de otro soldado–, a solas con el villano, se descubre y, encantada por las bravatas de éste, huye con él hacia Madrid. Juan se declara a Lisena, pero los soldados los alcanzan y hay un nuevo enfrentamiento que termina con otro muerto a manos de Juan Tomás, quien huye nuevamente. Extramuros del palacio, aparece el infante Fernando – que será después el católico– acompañado de tres nobles, que se adelantan dejando al infante solo; cruza el escenario corriendo Juan y, detrás, sus perseguidores, que arremeten, confundidos, contra Fernando; sin embargo el villano se pone de su lado y consiguen repeler el ataque. En muestra de agradecimiento el infante le da un diamante al villano, quien decide viajar a Italia. / *Acto segundo.* En Nápoles, Juan Tomás se hace pasar por noble y justifica su desastrosa vestimenta en un supuesto naufragio, pero dándose crédito con el diamante; Camilo, su huésped, lo acoge y lleva la joya al conde Antonio. Éste último, cotiza la joya a un alto precio, y decide darle un crédito de dos mil ducados a su dueño; Juan Tomás se presenta a recoger el dinero y Octavia, hija del conde, queda prendada del villano. Ya en casa de su huésped,

⁴⁷⁹ Cfr. ARTELOPE (s.v. ‘Caballero de Illescas’) y Gavela [2015].

decide cortejar a Octavia y hacerse con un séquito de criados y un caballo frisón que le den más prestancia social. Por su parte, el celoso Leonelo, pretendiente de Octavia, decide deshacerse de Juan Tomás, pero en medio de la noche observa anonadado cómo éste se adentra en la casa de la dama. En el interior, los amantes se juran amor y deciden huir con sus riquezas a España. /*Acto tercero*. Desnudos, heridos, maltratados, medio ahogados, salen los amantes del mar a una playa española: esta vez sí ha sufrido un naufragio Juan Tomás y comprueban, juntos, que han perdido todos sus bienes, a excepción del diamante, que no venden por temor de que se les acuse de ladrones. En esta situación el villano confiesa su verdadero origen y marchan juntos a Illescas. En Italia, el conde decide viajar a Illescas en busca del usurpador y de su hija. Volviendo a España, el padre de Juan recibe a regañadientes a la pareja, no sin antes burlarse de las pretensiones de su hijo y exigirles que se casen. Entre tanto, se anuncia la visita de los ya reyes Fernando e Isabel a la villa; Pedro Tomás se encarga del recibimiento. Leonelo y el viejo conde, de camino, se enteran de la impostura del villano y deciden acudir a los reyes. Posteriormente al recibimiento, se presentan los reyes y Fernando es informado de las burlas del tal ‘caballero de Illescas’ al conde Antonio; poco después le avisan que alguien en la villa dice poseer un diamante cuyo valor alcanza los catorce mil escudos, que el rey reconoce como suyos. Es entonces cuando Juan Tomás se presenta ante los reyes, es reconocido por éste y congratulado; así mismo, su padre revela que no es hijo suyo, sino de un señor italiano que se lo entregó a su mujer por ser hijo ilegítimo; el conde Antonio, entonces, lo reconoce como hijo de su hermano y lo acepta jubilosamente como sobrino y yerno. Tal alegría y final se cierra con regalos de los reyes que, además, se ofrecen como padrinos de la boda.

7. EL AMANTE AGRADECIDO

Títulos: *El galán agradecido*, en las dos listas del *Peregrino*; *Comedia famosa el amante agradecido, Parte X* (1618).

Fecha de composición: 1602; Morley y Bruerton [1968:80] también proponen esta fecha.

Fechas de representación: No hay datos.

Fecha de publicación: 1618, *Décima parte de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Miguel de Siles.

Sinopsis de la comedia: La obra versa sobre el dificultoso amor entre Juan de Urbina y Lucinda, jóvenes de cierta prestancia económica. Sin embargo, el ambiente de la comedia es más bien bajo: robos en la venta donde se hospedan en Zaragoza; el prostíbulo donde el tío de Lucinda, engañado, la hospeda en Sevilla; galanes apicarados, una vieja alcahueta e interesada, un criado que busca su propio beneficio. Tales escenarios son los que ponen trabas al finalmente feliz amor de Juan y Lucinda.

Acto primero. Juan de Urbina y su criado Guzmanillo llegan a Zaragoza, ciudad que alaban en los primeros versos, procedentes de Italia: han vuelto, como dicen, porque al caballero lo espera la herencia de su padre, recién fallecido. Aparece entonces Lucinda y su criada: la dama se enamora del recién llegado con apenas verlo; entablan conversación y se revela que los dos son hijos de indianos. A pesar de la interrupción de Riselo y Doristeo –pretendiente de Lucinda–, los enamorados conciertan una cita en la noche antes de ser de nuevo estorbados por la llegada de otro pretendiente –Clenardo–. Doristeo y Clenardo acuden a Claridano, tutor de la joven, que les dice que sólo casará a su sobrina con quien ella quiera. Por su parte, Juan descubre que han robado su dinero en la posada y queda desconsolado; tanto que no acude a su cita, lo que provoca que Lucinda envíe a su criada. Sola en el escenario, la dama presencia cómo un Doristeo malherido, le dice a su amigo que culpen al sevillano su muerte; inmediatamente después llega la criada y le informa de la situación de Juan. Ya en casa, Claridano informa a Lucinda que la enviará a Sevilla para guardar su honor debido a los acontecimientos de la noche; paralelamente, la dama escribe a Juan para avisarle que ha sido acusado de una muerte. Posteriormente, Leonarda, criada de Lucinda, entrega el papel a su destinatario junto con un dinero y joyas, éstas últimas que no acepta, para que huya. / *Acto segundo.* Entran Juan de Urbina y Guzmanillo a Sevilla y se dirigen a casa del primero, mientras éste añora a Lucinda; ésta, entretanto, se despide –también en Sevilla– de su tío, que la ha dejado encomendada en casa de Belisa y Julia –alcahueta y cortesana–. Pronto se dará cuenta espantada de la vida licenciosa que reina aquella casa; cosa que se confirma con la llegada de dos jóvenes caballeros que, finalmente, las llevan de paseo. Más tarde, Juan recibe en su casa la visita de sus viejos amigos; entre éstos, Gerardo, que ha paseado con Lucinda, y que le pide lo acompañe esa noche a visitar a la dama. Ya en la noche, después de las alabanzas de Belisa a la joven zaragozana, le pide que salga a la ventana para Gerardo, que lo rechaza; entran entonces unos musiquillos que tras cantar contra la vieja, son perseguidos por Gerardo y Guzmanillo, permitiendo el diálogo entre Juan y Lucinda, aunque sin reconocerse en un comienzo, hasta que el galán –después de nombrar a los principales caballeros sevillanos a petición de la dama– pronuncia su propio nombre: convienen, entonces, citarse más tarde. / *Acto tercero.* Al día siguiente Juan visita a Lucinda, que le pide que la saque de aquella casa para salvar su honor, mientras Guzmanillo entretiene a la vieja con requiebros de amor; el galán sevillano se niega por temor a la opinión de su madre, lo que enfurece a la zaragozana. Traman entonces un plan para comprobar la honra de Lucinda: Guzmanillo se disfraza de indiano y, en compañía de su amo y dos amigos de éste –en disfraz de criado los tres–, intenta cortejar a la dama, que lo rechaza contundentemente. Probada su honra, Juan se descubre y decide llevarla a su casa, no sin antes explicarle a su amigo Gerardo –ofendido porque entiende que le han quitado a su dama– la situación. Una vez idos, Belisa y su hija riñen por el amor de Guzmanillo, que se termina inclinando por la joven. Ya en casa de Juan de Urbina, su tío echa a la pobre Lucinda porque cree que es una mujerzuela venida de Italia con su sobrino; también expulsa a Guzmanillo y a Julia, quienes informan al caballero de lo sucedido, quien increpa a su tío y va en busca de la amada. Entre tanto, regresa Claridano con Clenardo –quien desea casarse con la joven–; sin embargo Juan se presenta como su prometido y se descubre que la joven no es pobre, sino que ha recibido una gran dote de su padre. El caballero zaragozano renuncia a la dama y admite a la prima de Juan. La comedia se cierra con el triple matrimonio

⁴⁸⁰ Cfr. ARTELOPE (s.v. ‘Amante agradecido’) y Sanz y Gómez Martín [2010:649-651].

Juan-Lucinda, Clenardo-prima y Guzmanillo-Julia, quienes reciben una recompensa por su fidelidad.

8. *EL ANZUELO DE FENISA*

Títulos: *Famosa comedia de el anzuelo de Fenisa*, en *Parte VIII* (1617); *El anzuelo de Fenisa*, segunda lista del *Peregrino*.

Fecha de composición: 1604-1606; Morley y Bruerton [1968:281-282] la datan entre «1602-1608, probablemente 1604-1606».

Fechas de representación: no hay datos.

Fecha de publicación: 1617, *Octava parte de sus comedias: con loas, entremeses y bailes*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles.

Sinopsis de la comedia: La comedia trata de los enredos y engaños amorosos que utiliza Fenisa, una cortesana italiana, para despojar a víctimas. No conoce escrúpulos y hace de las suyas durante toda la obra: su modo de actuar es castigado severamente al final, cuando se convierte en burladora burlada.

Resumen del argumento⁴⁸¹

Acto primero. Cerca al puerto de Palermo, Camilo y Albano, caballeros españoles, comentan el amor de éste por Fenisa; ella aparece y Albano aprovecha la ocasión para ofrecerla, mientras la cortesana hace gala de sus astucias. Llega entonces Lucindo, mercader valenciano, acompañado de su criado, Tristán; Fenisa y su criada, Celia, los abordan preguntando por su supuesto hermano, pero se aseguran de informarse de la mercancía que trae el comerciante. Lucindo queda prendado de Fenisa, que ofrece su casa al valenciano; Tristán, sospechando que son busconas, guarda el dinero y la cadena de su amo. Paralelamente, llegan a la ciudad Dinarda –disfrazada de hombre– y dos pajes: deciden, carentes de dinero, hacerse pasar por un noble español, papel que se ganará la dama por suerte. Ya en casa de Fenisa, ésta intenta engañar a Lucindo por medio de regalos, atacando la reticencia de Tristán, que sigue desconfiado. Después de que se van los españoles, entra Osorio acompañado de Dinarda, a quien presenta como don Juan de Lara, y los dos pajes; la cortesana queda prendada de Dinarda. / *Acto segundo.* Un mes después, Fenisa sigue regalando a Lucindo, los recelos de Tristán continúan, aunque matizados: Celia entrega en la posada de los valencianos unas camisas, y se niega a recibir regalos, remarcando la veracidad del amor de la cortesana. Entretanto, Albano cuenta a Camilo la razón por la que ha terminado en Italia: su familia lo ha exiliado para evitar el enfrentamiento con la familia de Dinarda, de quien él estaba enamorado, después de que una disputa hubiera herido a su hermano. Fenisa, al fin, logra convencer a Dinarda de que corresponda su amor cuando se hallen solas. Posteriormente Lucindo y Tristán llegan a puertas de la casa de Fenisa, pero Celia sale para informarlos que ésta no puede recibirlos; ante las

⁴⁸¹ Véase ARTELOPE (s.v. ‘Anzuelo de Fenisa’) y Gómez Canseco [2009:177-179].

quejas del valenciano mercader, se le permite la entrada y encuentra a la cortesana de luto, llorando, supuestamente, la condena a muerte de su hermano, que sólo se revertirá con dos mil ducados: finalmente Lucindo cae en la traza y envía a su criado a que entregue el dinero, cosa que hace de mala gana después de que el mercader se ha ido. Llegan entonces unos soldados españoles a casa de Fenisa y, entretenida con ellos, no acepta la visita de Lucindo –a quien antes había invitado a comer– y niega haber recibido el dinero. El valenciano, furioso, golpea la puerta con brutalidad: los españoles salen y Lucindo, frustrado, tiene que marcharse. / *Acto tercero*. Tras otro mes, en casa de Osorio, Bernardo y Fabio intentan descubrir a Dinardo, de quien sospechan es mujer; sin embargo Fenisa y Celia los interrumpen, y la dama disfrazada aprovecha para escapar de los mozos llevando a la cortesana a su aposento. Queda Celia con los pajes y les comenta que su ama, prendada de Dinardo, se ha entregado a él. En el puerto de Palermo, don Félix –hermano de Dinarda– y Lucindo se confiesan mutuamente sus intenciones: el primero viene a matar a un hombre, mientras el segundo pretende vengarse de Fenisa, burlándola y haciéndole creer que ha vuelto más rico. Llega la cortesana junto a Celia y el joven valenciano le hace creer que sigue enamorado de ella: el mercader le comenta que ha traído mucha mercancía, pero que necesita un préstamo mientras la vende, a lo que se ofrece la meretriz; Lucindo le da, como garantía, la llave de la bodega donde supuestamente tiene guardados los bienes. Por otra parte, Osorio y Dinarda conciertan hacer creer a Fenisa que don Juan quiere casarse con ella, lo que provoca el júbilo de la cortesana. Sin embargo, Dinarda añora a Albano, a quien encuentra y quien le confiesa su parecido con la dama que ama, la misma Dinarda; finalmente ésta le cuenta que va a casarse con Fenisa. Ya con el dinero de la pícara, Lucindo y Tristán parten para Valencia; Celia y Fenisa, ignorantes del engaño, se burlan de la inocencia del mercader. Con la inminente ganancia y la promesa de matrimonio, la cortesana reparte regalos; pero Albano le comunica, a través de una carta, de la venganza de Lucindo. El otro enredo también se resuelve: Albano promete casarse con Dinarda, y ésta se descubre, dejando a Fenisa burlada y humillada, que reclama los regalos repartidos ante las burlas.

9. LA PRUEBA DE LOS AMIGOS

Título: *Comedia famosa la prueba de los amigos*, manuscrito autógrafo, apógrafo

Gálvez y la lista del *Peregrino* de 1618.

Fecha de composición: 12 de septiembre de 1604.

Fechas de representación: 1608-1612, probablemente por la compañía de Antonio Granados (licencias del mss. autógrafo).

Fecha de publicación: No consta.

Sinopsis de la comedia: Feliciano, que ha heredado la riqueza de su padre, se empeña en vivir rodeado de gente de malvivir –prostitutas, pillos, ladrones–, a quienes regala ampliamente por considerarlos sus amigos. Leonarda, por su parte, intenta que Feliciano cumpla con la promesa de matrimonio, hecho que sólo logra al final cuando el desengañado Feliciano entiende que el interés era el motor de sus relaciones.

Resumen del argumento⁴⁸²

Acto primero. Feliciano hereda una gran fortuna de su padre, que acaba de morir; entre las visitas que recibe, está la de Leonarda que se presenta con la firme intención de hacerle cumplir la promesa de matrimonio una vez que el obstáculo que aquél argumentaba ya no existe: su precariedad económica. El heredero, una vez ida la dama, confiesa a su criado que no tiene intenciones de cumplir su palabra; prefiere, en cambio, gastar su hacienda en diversión. En casa de Dorotea, cortesana, por otra parte, entre los juegos de los hombres, aparece Clara, su criada; le narra el gran cortejo fúnebre del difunto y la herencia recién adquirida de Feliciano. Al momento, éste llega acompañado de Galindo, su criado: Dorotea hace salir disimuladamente a los visitantes y, dejando entrar al joven, finge un desmayo. Galindo, escéptico, es mandado por la comida, mientras las busconas despluman a Feliciano; tras un intento fallido de Clara por hacer cómplice a Galindo, llega a la puerta Ricardo, soldado amante de Dorotea, pero que ésta dice ser su celoso hermano para sacar al joven. Ya de noche y en la calle, Leonarda, vestida de hombre, revela el engaño de Dorotea Feliciano, que confirma sus palabras con el alboroto que escucha en casa de la cortesana; ofendido, golpea la puerta, pero va en busca de acompañamiento para atacar a Ricardo; entre tanto, sale el soldado y Leonarda se descubre como dama y le pide que la acompañe a su casa; cuando llega de nuevo Feliciano con Galindo y unos matonzuelos, ya no hay nadie y suben a casa de Dorotea. / *Acto segundo.* Meses más tarde, Ricardo se confiesa enamorado de Leonarda y lamenta los tratos de Dorotea con Feliciano. Mientras tanto se ilustra el derroche del joven a través de la riqueza de su casa y de su acompañamiento, además de las excelsas muestras de generosidad: regala telas, vestidos, ayuda a sus amigos a salir de la cárcel pagando su fianza. Esa misma mañana, después de misa, Leonarda se encuentra con su tío, que se escandaliza ante la noticia de que ella todavía quiere a Feliciano; posteriormente, se encuentra con el galán, que sin reconocerla —esta cubierta— la corteja, haciendo incluso chistes sobre Leonarda; en esas llega Dorotea que, celosa, increpa a la dama y se enzarzan en una discusión llena de insultos. Tras descubrirse, Leonarda le reprocha a Feliciano sus amores con la prostituta y su ingenuidad, a lo que el joven responde con una bofetada e intenta clavarle una daga, acto que impide Ricardo. En casa de la dama, Ricardo expresa su deseo de vengar a la dama, pese a la oposición de ésta. Ya en la noche, Feliciano, Galindo, Fulgencio y Tancredo disfrutan de la compañía de Dorotea, con quien se ha reconciliado tras regalarle una joya; interrumpe la reunión Leonarda, quien cubierta advierte al galán de los planes de Ricardo: Feliciano y su acompañamiento salen a enfrentarlo. / *Acto tercero.* Tiempo después, llegan a Madrid Fabricio —un antiguo amigo de Feliciano— y don Tello, un indiano; en la calle, frente a casa del galán, encuentran a su criado, que les narra lo que ha ocurrido: Ricardo muerto, Feliciano fue capturado y, aunque con el dinero evitó la ejecución, está en la cárcel pobre y sin amigos. Fabricio, igual que los demás, ignora las peticiones de ayuda de Galindo y, en cambio, lleva al indiano a casa de Dorotea, buscando que también se aproveche de éste. Por su parte, Fabricio recibe la visita de su criado en la celda, donde se lamenta largamente; llega entonces el procurador y le comunica el precio de su libertad: quinientos ducados, que intentará conseguir el criado. Camino de la Platería, a donde se dirige Dorotea con don Tello y Fabricio y Clara, buscando, por supuesto, que aquel le compre regalos, se encuentran con Galindo: primero le cobra a Fabricio el viejo préstamo y, ante la negativa, le entrega a la cortesana una carta de Feliciano, donde le pide el dinero para

⁴⁸² Cfr. ARTELOPE (s.v. ‘La prueba de los amigos’) y Crivellari [2013:173-182], que ofrece un detalladísimo resumen de la comedia dividido en la métrica de la misma.

salir de la cárcel, pero ella se niega. Petición que satisface anónimamente Leonarda. Mientras tanto, don Tello —que no es indiano, sino un ladrón llamado Marbutto— planea el asalto de la casa de Dorotea con tres ladrones, que huyen ante la presencia de Feliciano, que pasa casualmente; entonces sale Marbutto y entrega el botín al galán —que corresponde al mismo dinero que antes había regalado a la cortesana—, que lo lleva a casa de Leonarda: allí se entera que ha sido ella la que ha pagado su fianza. Posteriormente se encuentra con el alguacil que tiene prendido a Feliciano, a quien no defiende, como represalia por el trato recibido. Finalmente da su dinero a Leonardo como dote, promete casarse con ella y premia la fidelidad de su criado con la promesa de su hacienda.

APÉNDICE 2. CRONOLOGÍA⁴⁸³

	1499	Rojas, Fernando de, <i>La Celestina</i> .
	1517	Torres Naharro, Bartolome de, <i>Comedia Soldadesca</i> y <i>Comedia Tinelaria</i> .
	1529	Delicado, Francisco, <i>La lozana andaluza</i> .
	1554	<i>Lazarillo de Tormes</i> .
	1555	<i>Segunda parte del Lazarillo de Tormes</i>
Lope de Vega, <i>Las ferias de Madrid</i> (C). ⁴⁸⁴	1587-1588	
Lope de Vega, <i>Las ferias de Madrid</i> , Gaspar de Porres (R).		
Lope de Vega, <i>La ingratitud vengada</i> (C).		
Lope de Vega, <i>Las ferias de Madrid</i> , Granada, Mateo Salcedo (R).	1589	
Lope de Vega, <i>El caballero del milagro</i> (C).	1593	
Lope de Vega, <i>El caballero del milagro</i> (R).	1595	
Lope de Vega, <i>La bella malmaridada</i> (C).	1596	
	- ⁴⁸⁵	Alemán, Mateo, <i>Guzmán de Alfarache</i> (C).
	h. 1597	Narváez de Velilla, Francisco. <i>Diálogo intitulado el Capón</i> .
Lope de Vega, <i>El galán Castrucho</i> (C).	1598	
Lope de Vega, <i>El caballero del milagro</i> , posiblemente Aragón por Luis de Vergara y Mateo Salcedo (R).		
	1599	Alemán, Mateo, <i>Primera parte de Guzmán de Alfarache</i> .

⁴⁸³ Como verá el lector, se consignan al lado izquierdo de la tabla las obras de Lope y en el derecho las que tienen cierta relevancia en la cronología picaresca.

⁴⁸⁴ De las comedias lopescas se consignan en esta cronología tanto las fechas de composición (C), como las de representación y publicación impresa (P), indicadas con la capital entre paréntesis; de la narrativa, por otra parte, su fecha de publicación –sin marca– y las hipótesis de redacción (R). Sólo se consignan las ediciones príncipes de las obras; aunque el dato de las reediciones puede ser interesante, nos interesa esta cronología como instrumento para establecer sólo fechas *ante quem* y *post quem* para tener presente las posibles influencias.

⁴⁸⁵ Este guión indica que la obra, en este caso el *Guzmán* de Mateo Alemán, se redactó presumiblemente entre la fecha superior y la inferior, es decir 1596-1597

	-	Luján de Sayavedra, Mateo, <i>Segunda parte de Guzmán</i> (C).
Lope de Vega, <i>El caballero de Illescas</i> (C). Lope de Vega, <i>El amante agradecido</i> (C).	1602	Luján de Sayavedra, Mateo, <i>Segunda parte de Guzmán</i> .
	-	Alemán, Mateo, <i>Segunda parte de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana</i> (C). López de Úbeda, Francisco, <i>La pícaro Justina</i> (C). Cervantes, Miguel de, <i>Rinconete y Cortadillo</i> (C). ⁴⁸⁶
Lope de Vega, <i>El caballero de Illescas</i> , Nicolás de los Ríos (R). Lope de Vega, <i>La prueba de los amigos</i> (C).	1604	Alemán, Mateo, <i>Segunda parte de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana</i> . González, Gregorio, <i>El Guitón Onofre</i> (C).
Lope de Vega, <i>El anzuelo de Fenisa</i> (C). Lope de Vega, <i>Las ferias de Madrid</i> , Salamanca, posiblemente Gaspar de Porres (R). Lope de Vega, <i>La bella malmaridada</i> , posiblemente Nicolás de los Ríos (R).	1604-1606	
Lope de Vega, <i>El caballero de Illescas</i> , Nicolás de los Ríos (R).	1605	López de Úbeda, Francisco, <i>La pícaro Justina</i> .
	1606	Cervantes, Miguel de, <i>El casamiento engañoso y El coloquio de los perros</i> (C).
	1606-1612	Cervantes, Miguel de, <i>La ilustre fregona</i> (C).
Lope de Vega, <i>El caballero del milagro</i> (R).	1608	
Lope de Vega, <i>La prueba de los amigos</i> , probablemente Antonio Granados (R).	1608-1612	
Lope de Vega, <i>Las ferias de Madrid</i> (P). Lope de Vega, <i>La bella malmaridada</i> (P). Lope de Vega, <i>El caballero del milagro</i> (R).	1609	
	1610	Cervantes, Miguel de, <i>Pedro de Urdemalas</i> (C). Posterior a la muerte de Nicolás de los Ríos.
	1612	Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, <i>La hija de Celestina</i> .
	1613	Cervantes, Miguel de, <i>Novelas ejemplares</i> .

⁴⁸⁶ Conocemos la fecha *ante quem*, pero difícil establecer la *post quem*, por tanto la ubicamos en esta posición, antes de 1604.

Lope de Vega, <i>El galán Castrucho</i> (P).	1614	
	1615	Cervantes, Miguel de, <i>Pedro de Urdemalas</i> .
Lope de Vega, <i>El anzuelo de Fenisa</i> (P).	1617	
Lope de Vega, <i>El amante agradecido</i> (P).	1618	Espinel, Vicente, <i>Vida del escudero Marcos de Obregón</i> .
	1619	García, Carlos, <i>La desordenada codicia de los bienes ajenos</i> .
Lope de Vega, <i>El caballero de Illescas</i> (P). Lope de Vega, <i>La ingratitud vengada</i> (P).	1620	Luna, Juan de, <i>Segunda parte de la vida de Lázaro de Tormes</i> .
Lope de Vega, <i>El caballero del milagro</i> (P).	1621	
	1625	Alcalá, Jerónimo de, <i>Alonso, mozo de muchos amos</i> .
	1626	Quevedo, Francisco de, <i>La vida del Buscón</i> .
	1631	Castillo Solórzano, Alonso de, <i>Las harpías de Madrid</i> .
	1632	Castillo Solórzano, Alonso de, <i>La niña de los embustes, Teresa de Manzanares</i> .
	1637	Castillo Solórzano, Alonso de, <i>Aventuras del Bachiller Trapaza</i> .
	1640	Vélez de Guevara, Luis, <i>El diablo cojuelo</i> .
	1642	Castillo Solórzano, Alonso de, <i>La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas</i> .
	1644	Enríquez, Antonio, <i>El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña</i> .
	1646	<i>La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor</i> .

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS GARCÍA, Emilio, *El dinero en la obra de Quevedo. (Discurso de apertura) Curso 1942-1943*, Universidad de Valladolid, 1942.
- ALCALÁ, Jeronimo de, *Alonso, mozo de muchos amos*, ed. de Miguen Donoso Rodríguez, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- ALCALÁ GALVE, Ángel, «Erasmus, Alfonso de Valdés y el Saco de Roma a cuenta de Dios», en *Erasmus en España. La recepción del humanismo en el primer renacimiento español*, Madrid, Sociedad Estatal para Acción Cultural Exterior, 2002, pp. 80-95.
- ALCALDE FERNÁNDEZ LOZA, Pilar, «Harpías, estafadoras y engañadoras en el Madrid del siglo XVII », en *Madrid en la literatura y las Artes*, ed. Jorge H. Baldivieso y L. Teresa Baldivieso, Madrid, Editorial Orbis Press, 2006, pp. 2-8.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (SS. XVI- XVIII)», en *Revista de historia moderna*, 17 (1998-1999), pp. 263-268.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «El arte de medrar en la Corte: Rey, nobleza y el código de honor», en *Familia, poderosos y oligarquía*, eds. Francisco Chacón Jiménez y Juan Hernández Franco, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 39-60.
- ALEMÁN, Mateo, *The Rogue: or the Life of Guzman de Alfarache*, translated by James Mabbe, prefatory verse by Ben Jonson, London, Edward Blount, 1623.
- ALEMÁN, Mateo, «Dos cartas de Mateo Alemán a un amigo», en Edmond Cros, *Pro-tée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature de récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Didier, París, 1967, pp. 436-444.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, edición, introducción, notas y apéndices de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983,
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012. (edición que cito)
- ALÍN, José María y María Begoña BARRIO ALONSO, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Támesis, 1997.

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1976.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles en los siglos XVI y XVII: la germanía. (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis y Javier HUERTA CALVO, *Historia de mil y un Juanes*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.
- ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona-Toulouse, Anejos del RILCE-L.E.S.O., 1995.
- ANTONUCCI, Fausta, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos ARTELOPE», *TEAPAL No. 7* (2013), pp. 141-158.
- APRAÍZ, Julián, *Estudio histórico crítico de las Novelas ejemplares*, Vitoria, Domingo Sar, 1901.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori, 1989.
- ARATA, Stefano, «El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro*, ed. Fausta Antonucci, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 169-189.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia de la literatura española: Renacimiento y Barroco. Volumen II*, Madrid-León, Everest, 1993.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las VIII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1996, pp. 37-59.
- ARELLANO, Ignacio, «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope», en *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 7-31.
- ARELLANO, Ignacio, «La Celestina en la comedia del siglo XVII» *La Celestina, V centenario (1499-1999). Actas del congreso internacional*, ed. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 247-268.
- ARELLANO, Ignacio, *Introducción a «El Buscón»*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad., introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

- ARJONA, José Homero, «Un dato sobre la fecha de *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega», en *Modern Language Notes*, 53 (1938), 190-192.
- ARJONA, José Homero, «La introducción del gracioso en la obra de Lope de Vega», en *Hispanic Review*, VII (1939), pp. 1-21.
- ARRÓNIZ, Othon, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Editorial Gredos, 1969.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Cervantes entre pícaros», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2 (1990), pp. 591-604.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Lectura del capítulo XXII», en M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, 2 vols, II, pp. 93-95.
- AYALA, Francisco, *Experiencia e invención*, Madrid, Taurus, 1960.
- BARANDA LETURIO, Consolación, «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario», en *Revista de Filología Española*, vol. LXIX, nº 3/4, 1989, pp. 311-333.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Londres, Tamesis Book, 1968; edición facsímil de Madrid, Imprenta Estereotipia de M. Rivedeneira, 1860.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973.
- BARRIO OLANO, José Ignacio, «Funciones de la indumentaria en la picaresca», en *Compostela aurea. Actas del VIII congreso de la AISO*, coord. Antonio Azaustre y Santiago Fernández, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 73-79.
- BATAILLON, Marcel, *El sentido del Lazarillo de Tormes*, Paris, Libraire des Éditions Espagnoles, 1954.
- BATAILLON, Marcel, *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»*, trad. Luis Cortés, Salamanca, Anaya, 1968.
- BATAILLON, Marcel, «Prólogo», en Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968b, pp. 7-9.
- BATAILLON, Marcel, *Pícaros y picaresca. La pícaro Justina*, Madrid, Taurus, 1969.

- BENNASSAR, Bartolomé, «Los hidalgos en la España de los siglos XVI y XVII: una categoría social clave», en *Vivir el siglo de oro: poder, cultura e historia en la época moderna: estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, pp. 49-61.
- BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, trad. Alberto Vanasco, Barcelona, Paidós, 1982.
- BERGMAN, Hannah E., ed. *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1970.
- BERMÚDEZ, Berta, «*Celestina* como intertexto de *La pícara Justina*», en *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 107-132.
- BERNIS, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Instituto Diego de Velázquez, del Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1956.
- BERNIS, Carmen, «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte», en *Catálogo de la exposición Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 66-111.
- BERNIS, Carmen, *Los trajes y los tipos sociales en el Quijote*, Ediciones el Viso, Madrid, 2001.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo» *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11 (1957), pp. 313-342.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género», en *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 49-65.
- BLECUA, José Manuel [1969]: véase su edición de las *Obras poéticas* de Lope.
- BLEILBERG, Germán, «Nuevos datos de Mateo Alemán», en *El "informe secreto" de Mateo Alemán sobre el trabajo forzoso en las minas de Almaden*, Londres, Tamesis Books, 1985, pp. 9-32.
- BLOOM, Harold, *Shakespeare: the Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1998.
- BOADAS, Sònia, «Prólogo», en Lope de VEGA CARPIO, *La ingratitud vengada*, ed. Sònia Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, 2 vols, II, pp. 913-929.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón*, trad. Juan G. de Luances, introducción de Vittore Branca, Barcelona, Random House Mondadori, 2013.
- BOTTA, Patrizia, «La magia en *La Celestina*», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 12 (1994), pp. 37-67.

- BRANCAFORTE, Benito, Guzmán de Alfarache: *¿conversión o proceso de degradación?*, Madison, The Hispanic Seminary-University of Wisconsin, 1980.
- BRANCAFORTE, Benito, «Introducción», en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Akal, 1996, pp. 13-68.
- BRUERTON, Courtney, «Las ferias de Madrid, de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 57 (1955), pp. 56-69.
- BUCHANAN, Milton A., *The Chronology of Lope de Vega's Plays*, University of Toronto, 1922.
- CABO ASEGUINILAZA, Fernando, «El Guitón Onofre y el modelo picaresco», *Revista de Literatura*, tomo 48, Nº 96, (1986), pp. 367-386.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, «Bajtín y a teoría de la historia literaria: el caso de la picaresca», en *Revista de Asociación Española de Semiótica*, III (1994), pp. 77-88.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, «Introducción», en Gregorio González, *El guitón Onofre*, Logroño, Biblioteca Riojana, 1995, pp. 13-49. (estudio introductorio)
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, «La novela picaresca y los modelos de la historia literaria», en *Edad de Oro*, XX (2001), pp. 23-37.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, «Francisco de Quevedo y *La vida del Buscón*», en Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, Madrid, Real Academia Española, 2011, pp. 179-241. (estudio introductorio)
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, «Cosas de la edad: notas sobre la fecha del *Buscón*», *Nuevas trazas para la ficción de pícaros*. Ínsula 778. Octubre, 2011b. pp. 31-34
- CALVO, Florencia, «“Ni temeraria, ni quimérica”. La literatura picaresca española en Marcelino Menéndez Pelayo. Desde los estudios sobre Lope de Vega al epistolario», en *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XII-1 (2009), Vigo, Universidade de Vigo, pp. 59-74.
- CAMPBELL, Ysla, «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, 1995, pp. 155-164.

- CAMPBELL, Ysla, «Conceptos dramáticos de la riqueza: el poder del dinero», *AISO. Actas VI*, 1996, pp. 309-315.
- CAMPBELL, Ysla, «La otra imagen del indiano en algunas comedias de Lope de Vega», en *Revista de estudios teatrales*, 15 (2001), pp. 69-81.
- CAMPS PERARNAU, Susana, «Propuesta de lectura fiscal del *Lazarillo de Tormes*», en *Bulletin Hispanique*, 113-2 (2011), pp. 663-699.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturgue. Un théâtre à naître*, París, Presses Universitaires de France, 1977.
- CANAVAGGIO, Jean, ed. Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, Madrid, Taurus, 1992.
- CANONICA DE ROCHEMONTEIX, Elvezio, *El poliglottismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991, pp. 107-279.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», en *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 75-92.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «En los orígenes del tipo de figurón: *El caballero del milagro* (1593), comedia del destierro de Lope de Vega», en *En buena compañía: Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos et. al., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 2009, pp. 159-170.
- CAÑEDO, Jesús, «El “curriculum vitae” del pícaro», en *Rilce*, 23.2 (2007), pp. 350-393.
- CARO BAROJA, Julio, *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- CARRASCO, Félix. «Inicios de la picaresca: *Lazarillo de Tormes*», en María Soledad CARRASCO URGOITI, Francisco LÓPEZ ESTRADA y Félix CARRASCO, *La novela española en el siglo XVI*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 217-294.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «Reflejos de la vida de los moriscos en la novela picaresca», en *En la España medieval*, 4 (1984), pp. 183-223.
- CASA, Frank P., «El mercader, el hidalgo y la dama en *El anzuelo de Fenisa*», en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992,*

- Ciudad Juárez*), ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, 165-172.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de las partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1975.
- CASEDA TERESA, Jesús Fernando, «*El guitón Onofre*, de Gregorio González. Una novela picaresca poco conocida», *Kalakorikos*, 4 (1999), pp. 281-288.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Las harpías de Madrid*, edición e introducción de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, edición de Jaques Joset, Madrid, Cátedra, 1986.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, edición y estudio de Fernando Rodríguez Mansilla, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 117-420.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, edición y estudio de Fernando Rodríguez Mansilla, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 421-644.
- CASTRO, Américo y Hugo RENNERT, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968.
- CASTRO, Américo, «Alusiones a Micaela Luján en las obras de Lope de Vega» en *Revista de filología española*, V (1918), pp. 256-292
- CASTRO, Américo, «Lo picaresco y Cervantes», en *Revista de Occidente*, XI (1926), pp. 349-365.
- CASTRO, Américo, *Ensayo de historiología*, Nueva York, Feger, 1950.
- CASTRO, Américo, «Perspectiva de la novela picaresca», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, pp. 83-105.
- CASTRO, Américo, «Introducción», en *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades*, ed. Everett Hesse y H.F. Williams, Madison, University of Wisconsin Press, 1973, pp. V-XII.
- CAVILLAC, Michel, «*San Antonio de Padua* y el “Familien Roman” de Mateo Alemán», en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 1990, pp. 225-231.
- CAVILLAC, Michel, «Problemas de la picaresca», *La invención de la novela*, ed. J. Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 171-188.
- CAVILLAC, Michel, «*El Guzmán de Alfarache*: ¿una ‘novela picaresca’?», *Bulletin Hispanique*, 1 (2004), pp. 161-184.

- CAVILLAC, Michel, «Del *Guzmán de Alfarache* al *Persiles*: Cervantes frente a Mateo Alemán (¿Por qué Clodio no merece ir a Roma?)», en *Criticón*, 101 (2007), pp. 177-178.
- CAVILLAC, Michel, «La cuestión del “padre” en *El guzmán de Alfarache* desde la “ética, económica y política”», en *Studia Aurea: Revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 4 (2010), pp. 159-173.
- CAVILLAC, Michel, *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010b.
- CERVANTES, Miguel de, *Teatro completo*, ed., introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Madrid, Crítica, 1998, edición en línea:
<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, 2 vols.
- CHAMORRO FERNÁNDEZ, María Inés, *Tesoro de villanos: lengua jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*, Barcelona, Herder, 2002.
- CHAMORRO FERNÁNDEZ, María Inés, *Léxico del naípe del Siglo de Oro. Juegos, gaiteros, gansos, abrazadores, adarrios, floreos, fullerías, fulleros, guiñones, maullones, modorros, pandilladores, saladores, voltarios y ayudantes de las casas de tablaje*, Gijón, La Trea, 2006.
- CHANDLER, F.W. *Romances of Roguery*, New York, McMillan, 1899; traducción española: *La novela picaresca en España*, Madrid, España-Moderna, 1912.
- CHEVALLIER, Maxime, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.
- CHEVALLIER, Maxime, «“Lectura y lectores...” veinte años después», en *Bulletin Hispanique*, 99 (1997), pp. 19-24.
- COLL-TELLECHEA, Reyes, *Pícaras en la picaresca*, University of Minnesota, 1993 (tesis doctoral).

- COLL-TELLECHEA, Reyes y Anthony ZAHAREAS, «Estudio preliminar», en *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Akal, 1997, pp. 9-68.
- COLÓN DOMÉNECH, Germán, «Rocinante no es pariente de *rozagante*», en *Revista de Filología Española*, LXXVII (1997), pp. 5-31.
- CORNEJO, Manuel, «Algunas funciones del espacio sevillano en las comedias de Lope de Vega», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*, coord. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Verbuert, 2004, 2 vols, I, pp. 559-570.
- CORNEJO, Manuel, «Reflexiones sobre la representación de Madrid en *El sembrar en buena tierra* de Lope de Vega», en *Criticón*, 96-97 (2006), pp. 7-29.
- COROMINAS, Sebastián, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1974, 6 vols, III.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de L'Université de Bordeaux, Burdeos, 1967.
- COTARELO VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- COTARELO Y MORI, Emilio, ed. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas. Desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Casa editorial Bailly/Bailiere, 1911.
- COTARELO Y MORI, Emilio, et al. eds.: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [nueva edición]* (Con prólogos de E.Cotarelo y Mori y otros, 13 vols.), Real Academia Española, Madrid, 1916-1930, IV.
- COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, 2006, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- CRiado DE VAL, Manuel, «*El guitón Honofre*: un eslabón entre “celestinesca” y “picaresca”», en *Cervantes y el Quijote, de ayer y hoy. Colección de trabajos en torno a Cervantes, el Quijote y la literatura española del Siglo de Oro*, Méxi-

- co, Aache ediciones, 2005, pp. 189-198; Inicialmente publicado en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras, Actas del I congreso internacional sobre la Picaresca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 539-546.
- CRIADO VEGA, Teresa, «Las artes de la paz. Técnicas de perfumería y cosmética en recetarios castellanos en los siglos XV y XVI», en *Anuario de Estudios Medievales*, 41/2 (2011), CSIC, pp. 865-897.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Edition Reichenberger, 2013.
- CROS, Edmond, *Contribution à l'étude des sources de Guzmán de Alfarache*, Montpellier, Université de Montpellier, 1967.
- CROWFORD, Wickersham J.P. «The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century», en *Romanic Review*, 2, 1911, pp. 186-208.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, «Teatro antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV, en los sitios reales, en el Alcázar de Madrid, Buen Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el Archivo de Palacio de Madrid», en *El Averiguador* (Segunda época), I (1871), pp. 7-11, 25-27, 73-75, 106-108, 123-125, 170-172, 201-202.
- DADSON, Trevor J., «La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII», en *Bulletin Hispanique*, 113.1 (2011), pp. 13-42.
- DAMIANI, Bruno M., «Las fuentes literarias de *La pícaro Justina*» en *Thesaurus*, XXXVI, 1 (1981), pp. 44-70.
- D'ANTUONO, Nancy, «Lope de Vega y la *Commedia dell'arte*: Temas y figuras», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. Manuel Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 217-228.
- DA SOMMAIA, Girolamo *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, ed. de George Haley, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- DELICADO, Francisco, *La lozana andaluza*, edición, estudio y notas de Folke Gernert y Jacques Joset, Real Academia Española, Madrid, 2013.
- DI PASTENA, Enrico, «La séptima parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols, I, pp. 9-59.

- DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo, «Las fechas del *Buscón*», en *Estudios sobre el Buscón*, ed. Alfonso Rey, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2003, pp. 19-36.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Notas sobre la crítica para un estudio del personaje de la comedia española del siglo de oro», en *Teoría del personaje*, coord. Carlos Castilla del Pino, Madrid, Alianza, 1989, pp. 97-120.
- DÍEZ DE REVENGA, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Publicaciones del departamento de literatura española, 1983.
- DI PINTO, Elena, «De rufián a galán (1598)», en *Otro Lope no ha de haber: atti del Convegno internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999*, a cura di Maria Grazia Profeti, vol. 2, Firenze, Alinea, Secoli d'Oro, 2000, pp. 151-158, 3 vols.
- DI PINTO, Elena. *La tradición escarramanesca en el teatro del siglo de oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- DIXON, Victor, «Dos comedias ‘ejemplares’ en la evolución del primer Lope: *La ingratitud vengada* y *El sufrimiento premiado*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, coord. José Juan Berbel Rodríguez *et al.*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1996, pp. 193-202.
- DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», en *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 45-63; publicado de nuevo en *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana- Vervuert, 2013, pp. 93-115.
- DIXON, Victor, «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Bocaccio» en *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 45-63; publicado de nuevo en *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana- Vervuert, 2013b, pp. 47-58.
- DIXON, Victor, «La comedia de corral de Lope como género visual», en *Edad de Oro*, 5 (1985), pp. 35-58; publicado de nuevo en *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013c, pp. 71-92.

- DOMÉNECH, Fernando, «Estudio de *El rufián Castrucho*», en Lope de Vega, *El rufián Castrucho*, versión y ed. Fernando Doménech, RESAD-Editorial Fundamentos, 2000a, pp. 11-75 (estudio preliminar).
- DOMÉNECH, Fernando, «La puesta en escena de *El rufián Castrucho* hoy», en *Otro Lope no ha de haber: atti del Convegno internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999*, a cura di Maria Grazia Profeti, vol. 3, Firenze, Alinea, Secoli d'Oro, 2000b, pp. 177-189, 3 vols.
- DOMÉNECH, Fernando, «Análisis de *El arrogante español*», en Lope de Vega, *El arrogante español o Caballero de milagro*, versión de Guillermo Heras y Fernando Doménech, ed. Fernando Doménech, RESAD-Editorial Fundamentos, 2007, pp. 9-45 (estudio preliminar).
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, Instituto Balmes de Sociología, 1963, 2 vols, I.
- DONOSO RODRÍGUEZ, Miguel, ed. Dr. Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera, *Alonso, mozo de muchos amos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- DUNN, Peter, «Problems of a Model for the Picaresque and the Case of Quevedo's *Buscón*», *Bulletin of Hispanique Studies*, 49 (1982), pp. 95-105.
- DUNN, Peter, *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- EGIDO, Aurora, «Linajes de burlas en el Siglo de Oro», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, I, Toulouse-Pamplona, 1993, pp. 19-50.
- ESPINEL, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. María Soledad Carrasco Urgoiti, Castalia, Madrid, 1972.
- ESQUERDO SIVERA, Vicenta, «Indumentaria con la que representaban los cómicos en el siglo XVII », en *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII (1978), pp. 447-544.
- ESQUERDO SIVERA, Vicenta, «¿Éxito de las comedias de Lope de Vega?», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, «La (re)escritura cervantina de Pedro de Urdemalas», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1 (1995), pp. 82-93.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Márgenes literarios del juego. Una poética del naípe: siglos XVI-XIX*, Londres, Tamesis Books Limited, 1990.

- EVANS, Peter, «*Peribáñez* and ways of looking at Golden Age dramatic characters», en *Romanic Review*, 74, 2, (1983), pp. 136-151.
- FALCONIERI, John, «Historia de la *commedia dell'arte* en España», en *Revista de Literatura*, XI (1956) pp. 3-37; y *Revista de Literatura*, XII (1957), pp. 69-90.
- FARRÉ VIDAL, Judith, «Galanes de donaires en las primeras comedias de Lope de Vega», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, coord. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, vol. 2, 2010, pp. 429-438.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. Juan Pérez de Tudela Bueso, Madrid, Atlas, 1992, 5 vols.
- FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo, *Literatura y sociedad en los entremeses del XVII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», en *Studia Aurea*, 8, 2014, pp. 277-314.
- FERNÁNDEZ S. J., Jaime, «Tensión de valores (honor-riqueza) en *La prueba de los amigos* de Lope de Vega», en *Anales de literatura española*, 5 (1986-1987), pp. 110-120.
- FERRER VALLS, Teresa, «Damas enamoran damas o el galán fingido en la comedia nueva», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, eds. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, 2003, pp. 191-212.
- FERRER VALLS, Teresa, «Luis de Vergara: un autor en la etapa de formación de la comedia barroca», en Michael J. McGrath (ed.), «*Corónente tus hazañas*»: *Studies in Honor of John Jay Allen*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware (USA), 2005, pp. 165-184.
- FERRER VALLS, Teresa, ed., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), edición digital, Edition Reichenberger, Kassel, 2008.
- FERRER VALLS, Teresa et al., *Base de datos de las comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>.

- FOUCAULT, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», en *Bulletin de la Société française de philosophie*, nº3 (1969); reimpresso en *Dits et écrits. 1954-1969*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences humaines, 1994, t. 1. pp. 789-820.
- FRANCIS, Alán, *Picaresca, decadencia, historia. Aproximación a una realidad histórico-literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1978.
- FROLDI, Reinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Anaya, Madrid, 1973.
- FROLDI, Reinaldo, «Autobiografismo y literatura en una de las primeras comedias de Lope: el tema de *La Dorotea* y *Las ferias de Madrid*», en *Separata de Actas del coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: la influencia italiana: (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978). Anexos de Pliegos de Cordel*, Roma, Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma, 1981, 2 vols., II, pp. 315-324.
- GARCÍA, Carlos, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, edición crítica, introducción y notas de Giulio Massano, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1977.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «Vanitas, vanitatis: *Las ferias de Madrid*», en *Anales de Literatura Española*, 20 (2008), pp. 219-240.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Nueva lectura del Lazarillo*, Madrid, Castalia, 1981.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, ed. *El lazarrillo de Tormes*, prefacio de Gregorio Marañón, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- GARCÍA HERNÁN, David, *La nobleza en la España moderna*, Madrid, Istmo, 1992.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of América*, 19.2 (1999), pp. 113-124.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge [2000]: véase su edición de Cervantes, *Novelas ejemplares*.
- GARCÍA OREJANA, Fermín, «Violencia narrativa en la novela picaresca del Siglo de Oro: análisis del plano diegético y extradiegético en *El Buscón*», en *Compostela aurea. Actas del VIII congreso de la AISO*, coord. Antonio Azaustre y Santiago Fernández, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 247-254.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Notas a un problema de repertorios teatrales (Lope de Vega, Pinedo y el difunto Vergara)», en *En Teoría hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, coords. Antonio César Morón

- Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, Dauro—Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 462-468; versión en línea revisada, 2011.
<http://www.midesa.it/articoli.html>)
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Prólogo», en Lope de Vega, *Mujeres y criados*, ed. Alejandro García Reidy, Gredos, Barcelona, 2014, pp. 25-66.
- GARCÍA ROMERO, Fernando, «Una golondrina no hace primavera», en *Paremia*, 17 (2008), pp. 131-142.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2008.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, «Gerineldo en los tablados: amor y medro en Lope de Vega y Gaspar Aguilar», en *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 333-345.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «Función dramática de la Corte en algunas comedias de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra, Madrid, Castalia, 2000, pp. 554-564
- GAVELA GARCÍA, Delia, «Perfilando géneros. Algunas comedias urbanas del primer Lope», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico, Toledo, 14,15 y 16 de noviembre de 2003*, eds. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 303-317.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «Prólogo», en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López, Barcelona, Gredos-Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, en prensa.
- GENETTE, Gérard, «Géneros, “tipos”, modos», en *Teoría de los géneros literarios*, compilación de textos y bibliografía de Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 183-233.
- GERNET, Folke, «Del caballero humanista al humanismo picaresco. La *imitatio auctorum* en el *Baldo* y en el *Guzmán de Alfarache*», en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 290-307.
- GERNET, Folke, «Francisco Delicado y *La lozana andaluza*», en Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, edición, estudio y notas de Folke Gernert y Jacques Joset, Real Academia Española, Madrid, 2013, pp. 371-478, (estudio).

- GIMBER, Arno, «Los rufianes de la primera *Celestina*: observaciones acerca de una influencia literaria», en *Celestinesca*, 16, 2, otoño de 1992, pp. 63-76.
- GITLITZ, David M., «*El galán Castrucho*: Lope in the Tradition of Bawdy», en *Bulletin of the Comediantes*, 31 (1980), pp. 3-9.
- GITLITZ, David M. trad. e introducción, Lope de Vega, *El anzuelo de Fenisa*, San Antonio, Trinity University Press, 1988.
- GIULIANI, Luigi, «La *Tercera parte*: historia editorial», en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, Lleida, Milenio, 2002, pp. 11-49.
- GIULIANI, Luigi, «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, coord. Xavier Tubau, Editorial Milenio, Barcelona, 2004, pp.189-196.
- GÓMEZ, Jesús, «Primeros ecos de *Celestina* en las comedias de Lope», en *Celestinesca*, 22.1 (1998), pp. 3-42.
- GÓMEZ, Jesús, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2000.
- GÓMEZ, Jesús, «Discontinuidades y contradicciones en los personajes de la comedia», *Bulletin of Hispanic Studies*, 83, 1 (2006), pp. 27-41.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Prólogo», *El anzuelo de Fenisa*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, 3 vols, I, pp. 163-304.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Mateo Alemán y el *Guzmán de Alfarache*», en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 758-929. (estudio)
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Humanismo y humanidades en Mateo Alemán», en *Rome vue d'Espagne. Humanisme, humanités et littérature en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. *e-Spania* [Online], 21 (2015), consultado 17 de mayo de 2016.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas», *Annali. Sezione Romanza*, 37.2 (1995), pp. 155-167.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «Las acotaciones en una comedia de santos en el Nuevo Mundo: *El rufián dichoso* de Cervantes», en *Mira de Amescua en Candelero. Actas del congreso sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, coord., Agustín de la Granja, Juan Antonio Martínez Berbel, 1996, 2 vols, I, pp. 211-222.

- GONZÁLEZ, Aurelio, «La palabra y el gesto de amor en obras de Lope», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, eds. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, 2002, pp. 85-108.
- GONZÁLEZ, Gregorio, *El Guitón Onofre*, edición, introducción y notas de Fernando Cabo Aseguinolaza, Logroño, Biblioteca Riojana, 1995.
- GONZÁLEZ, Manuel Antonio, «Viena, parada y fonda de grandes pícaros. *Gusman von Alfarache, Simplissimus, Estebanillo González y la Pícaro Courasche*», en *Revista de Filología Alemana*, 2 (1994), pp. 59-78.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1945.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola, «De la *Himenea* de B. de Torres Naharro al *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Sobre el inicio y la consolidación del género “comedia”», en *Literatura medieval y renacentista en España. Líneas y pautas*, coord. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pp. 617-624.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 3 (1921), pp. 17-26.
- GRANJA, Agustín de la, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 57-79.
- GRANJA, Agustín de la, «Datos dispersos sobre el teatro en Granada entre 1585-1604», en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 13-28.
- GRANJA, Agustín de la, «Estudio preliminar», en Lope de Vega Carpio, *El bosque de Amor. El labrador de la Mancha*, Madrid, CSIC, 2000, pp. 13-158.
- GUARINO, Augusto, «L’Italia sulla scena nel teatro spagnolo della seconda metà del Cinquecento. Il caso di *El caballero del milagro* di Lope de Vega», in *Italia e Spagna nella seconda metà del Cinquecento* (atti del colloquio, Napoli, IUO,

- 21-23 ottobre 1999), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2001, pp. 157-173.
- GUARINO, Augusto, «*La ingratitud vengada* de Lope de Vega ¿Un modelo de comedia?» en *Etiópicas*, 3 (2007), pp. 1-34.
- GUERREIRO, Henri, «Guzmán y el cocinero o el estilo de servir a príncipes. Breve cala y cata en el parasitismo del mundo aristocrático», en *Criticón*, 28 (1984), pp. 137-179.
- GRISMER, Reymond Leonard, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega. Together with chapters on The dramatic technique of Plautus and The revival of Plautus in Italy*, New York, Hispanic Institute of the United States, 1944.
- GUILLÉN, Claudio, «Luís Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Antonio Rodríguez Moñino*, I, Madrid, Castalia, 1966, pp. 223-231.
- GUILLÉN, Claudio, «Toward a Definition of the Picaresque», *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literature History*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 71-106.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005.
- HALEY, George, «Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1606», en *Homenaje al Profesor William L. Fichter*, eds. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 257-268.
- HEIPLE, Daniel, «El apellido pícaro se deriva de picar. Nueva documentación sobre su etimología», en *La picaresca: orígenes, textos y estructura. Actas del I Congreso Internacional sobre Picaresca*, coord. Manuel Criado de Val, Madrid, Fundación Universitaria Española 1979, pp. 217-230.
- HENNINGS, Von Dr. Wilhelm, *Studien zu Lope de Vega Carpio. Eine Klassifikation seiner Comedies*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprechts Verlag, 1891.
- HÉRIZ, Ana Lourdes de, «Castillo Solorzano: el oficio de escribir. Entre *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla*, alzuelo de las bolsas», en *Quaderni del Dipartimento di Langue e Letteratura Straniere Moderne*, 8 (1996), pp. 59-96.
- HERNÁNDEZ, Bernardo, «Monedas y medidas», en *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1998, vol. complementario, pp. 905-910.
- HERNANZ ANGULO, Beatriz, «Hacia una nueva mimesis: elementos de modernidad en *El anzuelo de Fenisa*», en *La comedia de enredo. XX Jornadas de teatro clásica*

- sico de Almagro, eds. Felipe Pedraza Jimenez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha, 1998, pp. 51-58.
- HERRERA, Pedro de, *Translación del Santissimo Sacramento, á la iglesia colegial de San Pedro de la Villa de Lerma; con la solenidad, y fiestas, que tuuo para celebrarla el Excmo. Sr. D. Fr. Gomez de Sandoual y Roxas Cardenal de España, Dúque de Lerma*, en casa de Luís Sánchez, Madrid, 1617 [BNE, R 15.880; RAH, 5-9-8-1.812].
- HILL, John M., *Romances germanescos*, Bloomington, Indiana University, 1949.
- HOROZCO, Sebastián de, *Teatro universal de proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, 1968.
- HSU, Carmen Y., *Courtesans in the Literature of Spanish Golden Age*, Kassel, Edition Reichenberg, 2002.
- IGLESIAS OVEJERO, Ángel, «Figuración proverbial e inversión en los nombres propios del refranero antiguo: figurillas populares», en *Criticón*, 35 (1986), pp. 5-98.
- INFANTES, Victor, «La sátira antiespañola de los fanfarrones, fieros, bravucones y matasietes: *las rodamuntanas españolas* y *Los emblemas del señor español* (1601-1608)», en *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la Imagen, Iconología del texto*, eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza, Sociedad Española de Emblemática-Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 363-372.
- INSÚA, Mariela, «Aspectos del ingenio y la industria en el *Buscón* de Quevedo», en *Revista Signos*, Valparaíso, 38.57 (2005), pp. 101-109. (Versión en línea)
- IRISO ARIZ, Silvia, y José Enrique LAPLANA GIL, «La segunda parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso Ariz, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols, 3 vols, I, pp. 11-48.
- IRISO ARIZ, Silvia, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III (1998), pp. 99-144.
- JAURALDE POU, Pablo, «Acerca de la realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII», en *Philologica Pragensia*, Praha, 24 (1981), pp. 120-123.
- JAURALDE POU, Pablo, «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII », en *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 55-64.
- JAURALDE POU, Pablo, «Introducción», en Francisco de Quevedo, *El Buscón*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 7-55.

- JAUSS, Hans-Robert, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en *La actual ciencia literaria alemana*, ed. H.U. Gumbrecht, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 37-114.
- JOLY, Monique, *La "Bourle" et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe- XVIIe siècles)*, Lille, Atelier National Reproduction des Theses, Université de Lille III, 1982.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, CSIC, 1963.
- JOSET, Jaques [1977]: véase su edición de *El viaje entretenido*, de Rojas Villandrando.
- JOSET, Jaques, «El otro humanismo de Francisco Delicado», en Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, edición, estudio y notas de Folke Gernert y Jacques Joset, Real Academia Española, Madrid, 2013, pp. 353-370, (estudio).
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación, «Ideología y creación de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro: el papel de la ropa en *El Guzmán de Alfarache*», en *Actas del XIII Congreso AISO*, 2000 tomo 1, pp. 609-615.
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación, «Virilidad, impotencia y ropas en el *Guzmán de Alfarache*», en *Actas del VII Congreso AISO*, 2006a, pp. 379-383.
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación, *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis, 2006b.
- JULIO, María Teresa, «La mitologización del Cid en el teatro español», *Actas XIII congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, coord.. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, vol. 4, 2000, pp. 134-144
- KIRKPATRICK, Frederick Alexander, «The first picaresque romance», en *Bulletin of Spanish Studies*, 5 (1928), pp. 147-154.
- KRAUSS, Werner, «Die Kritik des Siglo de Oro amb Ritter- und Schaeferroman», en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona, 1936, pp. 225-246.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, «Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en la *Celestina*», en *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia medieval*, III (1990), pp. 95-120.
- LANGÉARD, Paul, «Un roman picaresque inédit: *El guitón Honofre* (1604) de Gregorio Gonçalez», en *Revue Hispanique*, LXXX (1930), pp. 718-722.

- LARA GARRIDO, José, «Teatro y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia 1579-1597)», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 91-126.
- LAURENTI, Joseph L., «Etimología de pícaro y ganapan», en *Ensayo de una bibliografía de la novela picaresca. Año 1554-1964*, Madrid, CSIC, 1968, pp. 13-14.
- LAURENTI, Joseph L., *Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca. Siglos XVI-XIX*, Kassel, Edition Reichemberger, 2000. (Segunda edición, refundida, corregida y aumentada)
- Lazarillo de Tormes*, edición, estudio y notas de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- Lazarillo de Tormes, Segunda parte*, edición y estudio de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2014.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Para una revisión del concepto ‘novela picaresca’», en “*Lazarillo de Tormes*” en *la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 195-229.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Glosas críticas a *Los pícaros en la literatura* de Alexander A. Parker», en *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 469-497.
- LEY, Charles David, «La importancia de la comedia grecorromana como fuente de las comedias de Lope», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 685-690.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «La leyenda de Alejandro en la literatura medieval», en *Roman Philology*, 15.3 (1962a), pp. 311-318.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «Datos para la leyenda de Alejandro en la Edad Media castellana», en *Roman Philology*, 15.4 (1962b), pp. 412-123.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de “La Celestina”*, EUDEBA, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962c.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «Función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*», en *Actas del Primero Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Cyril A. Jones y Frank Pierce, Oxford, 1964, pp. 349-360.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», en *Romance Philology*, XI, 1957-1958, pp. 268-291; después en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba 1966, pp. 173-202.

- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- LOBATO, María Luisa, «Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas en la época de los Austriais», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coord. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp.88-114.
- LOBATO, María Luisa, «Del *miles gloriosus* al protagonista de la literatura germanesca española: herencia y renovación», en *Analele Universităţii din Craiova*, Anuul VII, n. 1-2, 2010, pp.189-201.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícaro Justina*, edición, introducción y notas de Luc Torres, Madrid, Castalia, 2011.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1940.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, *Edición y estudio de la novella «El caballero puntual»*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, director Francisco Rico, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011. Tesis doctoral.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «Un nuevo personaje en la corte: *El caballero el milagro*, *El buscón*, y *El caballero puntual*, de Jerónimo Salas Barbadillo», en *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, ed. Valentina Nider, Università degli Studi di Trento, Trento, 2012, pp. 405-429.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, «Epístola nona. De la comedia», en *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Instituto «Miguel de Cervantes», 1973, 3 vols, III, pp. 5-87.
- LUJÁN DE SAYAVEDRA, Mateo. *Segunda parte de Guzmán*, edición, introducción y notas de David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2007.
- LUQUE FAJARDO, Francisco de, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, Madrid, Casa de Miguel Serrano de Vargas, 1603.
- MALKIEL, Yakov, «El núcleo del problema etimológico de *pícaro/picardía*. En torno al proceso de préstamo doble», en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, 2 vols, II, pp. 307-342.
- MANCING, Howard, *The Cervantes Encyclopedia. Volume II, L-Z*, Westport, Greenwood Press, 2004, 2 vols., II.

- MAÑERO LOZANO, David, «Trayectoria editorial de *La pícaro Justina*. Estudio bibliográfico y textual», en *Criticón*, 109 (2010), pp. 73-93.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1968.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminarios y ediciones, Madrid, 1972a.
- MARAVALL, José Antonio, «Economía dineraria y forma política estatal», en *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV al XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1972b, t. II, pp. 57-100.
- MARAVALL, José Antonio, «La aspiración social de ‘medro’ en la novela picaresca», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312 (1976), pp. 590-625.
- MARAVALL, José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social*, Taurus, Madrid, 1986.
- MARAVALL, José Antonio, «Relaciones de dependencia e integración social. Criados, graciosos y pícaros», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- MARIGNO, Emmanuel, «El concepto de “picaresca dramática” y la prefiguración de un teatro de lo absurdo», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 1998, 2 vols., II, pp. 993-1004.
- MARQUÉS LÓPEZ, Eva, *Recepción e influencia del teatro de Plauto en la literatura española*, dir. Emilio del Río Sanz, La Rioja, Universidad de la Rioja, Servicio de publicaciones, 2015. (Tesis doctoral)
- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Literatura bufonesca o del loco», en *Nueva revista de filología hispánica*, 34.2 (1985), pp. 501-528.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Sevilla y Mateo Alemán», en *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, 2002, pp. 45-64.
- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV», en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 197-221.
- MARTÍN ORTEGA, Alejandro, *Notas tomadas por D. Alejandro Martín Ortega de escrituras del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, con índices de César Augusto Palomino Tossas (tomos I, II, IV y VI) y María Teresa Baratech Zalama (tomos III y V), 1989-1991.
- MAZZOCCHI, Guiseppe, «La *commedia dell’arte* y su presencia en España», en *Historia del Teatro Español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier

- Huerta Calvo, coord. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Gredos, Madrid, 2003, pp. 549-579.
- MAZZUCATO, Tiziana, «'Lo Spagnolo': el cañamazo de un figurón de novelas (El carácter del capitán español de la Comedia del Arte y su transposición a la ficción narrativa)», en *XXI Congreso Internacional AITENSO*, 2007, pp. 315-324.
- MCGRADY, Donald, «Mateo Luján de Sayavedra y López Pinciano», en *Thesaurus*, XXI.2 (1966), pp. 331-340.
- MCGRADY, Donald, «The Comic Treatment of Conjugal Honor in Lope's *Las ferias de Madrid*», *Hispanic Review*, 41 (1974), 33-42.
- MCGRADY, Donald, «Further Notes on the Sources of Lope de Vega's *La prueba de los amigos*» en *Hispanic Review*, 48 (1980), pp. 306-317.
- MCGRADY, Donald, «El sentido de la alusión de Cervantes a *La ingratitude vengada* de Lope», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22-2 (2002), pp. 125-128.
- MCGRADY, Donald (ed.), Lope de Vega, *Las ferias de Madrid*, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.
- MCGRADY, Donald, «Lope de Vega y 'La Dorotea'», en Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011, pp. 407-474. Estudio.
- MCGRADY, Donald y Suzanne, FREEMAN, eds., Lope de Vega, *La bella malmaridada o La cortesana*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1986.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. III. Teatro: Lope, Tirso y Calderón*, Santander, CSIC, 1942.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Enrique Sánchez Reyes y Ángel González Palencia, Madrid, CSIC, 1949, 6 vols.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, ed. E. Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1963, IV.
- MÉRIMÉE, Henri, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-Paris, Edouard Privat-Auguste Picard, 1913.
- MESA, Carlos E., «Divagaciones sobre la literatura picaresca», en *Thesaurus*, XXVI.3 (1971), pp. 559-617.
- MEYER-MINNEBANN, Klaus, «El género de la novela picaresca», en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (Siglos XVI y XVII)*, Klaus

- Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers (Eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 14-40.
- MICÓ, José María [1987]: véase su edición del *Guzmán de Alfarache*.
- MICÓ, José María, «Mateo Alemán y el *Guzmán de Alfarache*: la novela, a pie de imprenta», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad de Valladolid, 2000, pp. 151-169.
- MIERAU, Konstantin, «La “casa de los pícaros” en el *Guzmán de Alfarache*, un pregón de 1579 y la poética del espacio urbano en Mateo Alemán», en *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, ed. Alan Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), 2013, pp. 543-552.
- MILLER, Stuart, *The Picaresque Novel*, Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1967.
- MOLHO, Maurice, *Introducción al pensamiento picaresco*, trad. A. Gálvez Cañero, Salamanca, Anaya, 1972.
- MOLHO, Maurice, «¿Qué es el picaresco?», en *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 127-135.
- MOLHO, Maurice, «El pícaro de nuevo», en *Modern Language Notes*, 100 (1985), pp. 199-222.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, «Estampas del Siglo de Oro», en *El País*, 22 de octubre de 2011.
- MONTE, Alberto de, *Itinerario de la novela picaresca española*, Traducción de Enrique Sordo, Barcelona, Editorial Lumen, 1971; Originalmente: *Itinerario del romance picaresco*, Florencia, Sansoni, 1957.
- MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH, Luis, *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*, Sevilla, Gironés, 1921-1922, 2 vols.
- MOLINA, Julián, «Prólogo», en *El galán Castrucho, Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, vol III, pp. 1085-1220. (estudio introductorio)
- MOLL, Jaime, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Arco libros, Madrid, 2011, pp. 11-78; edición revisada y ampliada de «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», en *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, 1979, pp. 49-107.

- MORALE RAYA, Remedios, «Divulgación de un género literario en el Barroco», en *Actas V de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 2001, pp. 914-925.
- MORATA GARCÍA DE LA PUERTA, Mar, «Carlo Goldini, un maestro dell'arte. Ma è la sua locandiera un esempio di commedia dell'arte?», en *XXIV y XXV jornadas de teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricard Salvat*, coord. Elisa García-Lara, Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 171-189.
- MORATILLA GARCÍA, Emilio, «*El guitón Onofre* en la configuración de la picaresca», en *Ínsula*, 503 (1988), pp. 14-15.
- MORATILLA GARCÍA, Emilio, «Celestinesca en *El guitón Onofre*», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXV (1989), pp. 50-70.
- MORLEY, S. Griswold, «Notas sobre cronología lopesca», *Revista de Filología Española*, 19 (1932), pp. 151-157.
- MORLEY, S. Griswold, «Lope de Vega's *Peregrino* Lists not *Termini a quo*», *Modern Language Notes*, 49 (1934), pp. 11-12.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *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, Editorial Gredos, 1968.
- MORLEY, S. Griswold y Richard W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. (Estudio de onomatología)*, Madrid, Castalia, 1961, 2 vols, II.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «Areúsa en *La Celestina*: de la *Comedia* a la *Tragi-comedia*», en *Anuario de Estudios Medievales*, 40.1 (2010), pp. 355-385.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «“La corte, del mundo maravilla”: la picaresca durante el reinado de Felipe IV», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXII, 2º (2014), pp. 383-480.
- NAGY, Edward, *Lope de Vega y «La Celestina». Perspectiva pseudocelstinesca en las comedias de Lope*, Halapa, Universidad Veracruzana, 1968.
- NAGY, Edward, *El pródigo y el pícaro: la escuela de la vida en el Siglo de Oro español*, Valladolid, Editorial Sever-Cuesta, 1974.
- NARVÁEZ DE VELILLA, Francisco, *Diálogo intitulado el Capón*, prólogo y edición de Víctor Infantes y Marcial Rubio Árquez, Madrid, Visor Libros, 1993.

- NAVARRO DURÁN, Rosa, ed. Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, en *Novela picaresca*, II, Madrid, Biblioteca Castro, 2005.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Más datos sobre la fecha de escritura del *Buscón*», en *La Perinola*, 10 (2006), pp. 195-207.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Caballeros que no lo son y damas que no lo parecen: entra Lope pisando fuerte», en *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*, eds. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 17-37.
- NICOLL, Allardyce, *El mundo de Arlequín: estudio crítico de la commedia dell'arte*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Barral Editores, 1977.
- NIEMEYER, Katharina. «'...El ser de un pícaro el sujeto de este libro'. La primera parte de *Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1599)», en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (Siglos XVI y XVII)*, Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers (Eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 78-116.
- NIETO IBÁÑEZ, Jesús María, *La novela en la literatura española. Estudio sobre mitología y tradición clásica (siglos XIII- XVII)*, León, Universidad de León, 2004.
- NOLTING-HAUFF, Ilse, *Visión, sátira, agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Gredos, Madrid, 1974.
- NORI, Aparna, «Muestras de literatura bufonesca en *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*», en *Actas del I Congreso Ibérico-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e hispanismo general (Delhi 9-12 de noviembre, 2010)*, ed. Vibha Maurya y Mariela Insúa, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO/ Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 471-479.
- OJEDA-CALVO, María del Valle, «Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zilbaldone* de Stefanello Bottarga», en *Criticón*, 63, 1995, pp. 119-138.
- OLEZA, Joan, et al., *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTE-LOPE*, publicación en web: <http://artelope.uv.es/>
- OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatro y prácticas escénicas. I: El quinientos valenciano*, dir. Joan Oleza, Tamesis Bools, Londres, 1984, pp. 9-42.

- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope», *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 (1981), pp. 153-223; reimpr. en J.L. Canet, ed., *Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia*, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan, «La comedia de pícaros de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en M. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 165-187.
- OLEZA, Joan, «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega o las armas sutiles de la comedia», en *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos del Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 85-119.
- OLEZA, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en I. Arellano, V. García-Ruiz y M. Vitse, eds., *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250.
- OLEZA, Joan, «Del primer Lope al *Arte nuevo*», en Lope de Vega, *Peribáñez*, edición de Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 1997a, pp. IX-LV.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, XVI, (1997b), pp. 235-251.
- OLEZA, Joan, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658 (2001), pp. 12-14.
- OLEZA, Joan, «La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, coord. Christoph Strosetzki, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2001b, pp. 42-68.
- OLEZA, Joan, «Del gracioso a la dama donaire. Mutaciones de género», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 351-379.
- OLEZA, Joan, «Mesones de teatro», en *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, coord. por Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 681-694.
- OLEZA, Joan, «De venta en venta hasta el *Quijote*. Un viaje europeo por la literatura de mesón», en *Anales Cervantinos*, XXXIX (2007), pp. 17-51.
- OLEZA, Joan, «Las posibilidades extremas de una traza grave: *El amor desatinado de Lope de Vega*», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, et. al., Madrid, CSIC, 2009a, pp. 489-504.

- Oleza, Joan, «De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión», en *Revista de literatura*, LXXI (2009b), pp. 39-56.
- OLEZA, Joan y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», en *RILCE*, 29.3 (2013), pp. 689-741.
- OLIVA, César, «*El anzuelo de Fenisa*: del texto al espectáculo», en *El escritor y la escena III. Estudios en honor de 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 Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, pp. 61-75.
- OLIVER ASÍN, Jaime, «Más reminiscencias de la *Celestina* en el teatro de Lope», en *Revista de Filología Española*, XV (1928), pp. 67-74.
- OLTRA, José Miguel, «Los modelos narrativos de *El guitón Honofre* de Gregorio González», en *Cuadernos de investigación filológica*, 10 (1984), pp. 55-76.
- PÁEZ MARTÍN, Juan J., «Visión de las clases sociales en el *Guzmán de Alfarache*», en *Philologica Canariensia*, 1994, pp. 363-392.
- PALMA-FERREIRA, João, «O pícaro no entremez», en *Do pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ministério da Educação e Ciência, 1981.
- PAMP, Diane J., *Lope de Vega ante el problema de la limpieza de sangre*, Northampton, Smith College, 1968.
- PARKER, Alexander, «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en *Calderón y la crítica: historia y antología*, ed. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, pp. 329-357.
- PARKER, Alexander, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1971; Originalmente: *Literature and the delinquent. The picaresque novel in Spain and Europe, 1599-1753*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1967.
- PASCUAL-BONIS, María Teresa, «Las compañías de comedias y su actuación en Pamplona de 1600 a 1664», en *Rilce*, II.2 (1986), pp. 223-258.
- PASCUAL-BONIS, María Teresa, «Los protocolos civiles y los procesos civiles y eclesiásticos, fuente fundamental para el conocimiento del teatro. El caso de Navarra», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, eds. Luciano García Lorenzo y John E. Varey, Londres, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 111-123.

- PAVIS, Patrice, *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis*, Toronto, University of Toronto Press, 1998.
- PEALE, Clifford George, «Novedades editoriales y críticas en la historia de la comedia española: el teatro de Luis Vélez de Guevara», en *El escritor y la escena III. Estudios en honor a Francisco Ruiz Ramón*, México, Universidad Autónoma de México, 1995, pp. 19-44.
- PEALE, Clifford George, «La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en *El Diablo Cojuelo*», en *Buletin Hispanique*, LVIII (1976), pp. 5-33.
- PEALE, Clifford George, *La anatomía de «El Diablo Cojuelo»: Desindes del género anatómico*, Chapel Hill, University of North Carolina Department of Romance Languages, 1977.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe [1993-1994]: véase su edición de las *Rimas* de Lope.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «La picaresca y los géneros literarios de la Edad de Oro», *Le roman picaresque. La vida de Larazillo [sic.] de Tormes. Francisco de Quevedo, La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. de R. Carrasco, Paris, Ellipses Édition Marketing, 2006, pp. 29-46.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, Madrid, Edaf, 2009.
- PEDROSA, José Manuel, «Moralidad, parodia e imagen social de ricos y pobres: del *Eclesiastés* y el *Guzmán de Alfarache* a la canción tradicional», en *Revista de literaturas populares*, VIII, 1 (2008), 102-111.
- PÉREZ, Joseph, *Mitos y tópicos de la historia de España y América*, Madrid, Álgaba Ediciones, 2006.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, José María, «Translation, Diplomacy and Espionage: New Insights into James Mabbe's Career», en *Translation and Literature*, 23-1 (2014), pp. 1-22.
- PINEDA, Victoria, «Prólogo», en *El secretario de sí mismo, Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Llerida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, 3 vols, II, pp. 1163-1179.
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, traducción y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Ámbito, 1989.
- PLAUTO, Tito Macio, *El militar fanfarrón (Miles gloriosus)*, en *Comedias*, introducción y traducción de Mercedes González-Haba, Madrid, Gredos, 1992, 3 vols, II.

- POCIÑA, Andrés y Aurora LÓPEZ, «La pervivencia de Plauto en los teatros europeos», en *Fortvnatae*, 16 (2005), pp. 225-235.
- PODADERA SOLÓRZANO, Encarnación, «La fraseología del *Desengaño* (1603): un nuevo acercamiento a la lengua de los bajos fondos a través de la obra de Francisco Luque Fajardo», en *Res Diachronicae*, 12 (2014), pp. 60-77.
- PONTÓN, Gonzalo y María MORRÁS, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones. La parte primera de comedias de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, I, (1995), pp. 75-118.
- POTEET-BUSSARD, La Vonne C., «*La ingratitud vengada* and *La Dorotea*: Cervantes and *La ingratitud*», en *Hispanic Review*, 48 (1980), pp. 347-460.
- POTEET-BUSSARD, La Vonne C., «Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 341-354.
- PRESOTTO, Marco, «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», en *Annali di ca' foscari*, XXXIV, 1-2 (1995), pp. 365-383.
- PRESOTTO, Marco, «Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 153-165.
- PRESOTTO, Marco, *La commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel Edition Reichenberger, 2000.
- PROFETI, Maria Grazia, «La obra dramática de Lope de Vega», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, dir. Aurora Egido, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 172-184.
- PROFETI, Maria Grazia, «Gli italiani di Lope», en *Lo sguardo sull'altro*, ed. M. Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2003, pp. 39-52.
- PROFETI, Maria Grazia, «Plauto, Lope y el teatro áureo», en *Anuario Lope de Vega*, XII (2006), pp. 191-210.
- PROKOV, Josef, «El soldado fanfarrón Gascón en el teatro francés del XVI y XVII», en *Ecco des études romanes IX/2*, 2013, pp. 59-67.
- PUERTO MORO, Laura, «Estudio», en *Obra conocida de Rodrigo de Reinoso*, ed. Laura Puerto Moro, Salamanca, CiLengua, 2010, pp. 15-144.
- PUYOL Y ALONSO, Julio, ed. *La pícaro Justina*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1912, 3 vols.

- QUEROL COLL, Enric, «Prólogo», en Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso Ariz, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols, 3 vols, II, pp. 1177-1189. (Estudio introductorio)
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José María Blecua, Madrid, Castalia, 1971, 4 vols., III.
- QUEVEDO, Francisco de, *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García-Valdés, Madrid, Cátedra, 2007.
- QUEVEDO, Francisco de, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. Lía Schwartz, Castalia, 2009.
- QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, edición, estudio y notas de Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- RABATÉ, Philipe, «Cervantes y la sombra de Guzmán: reflexiones sobre la poética de Ginés de Pasamonte (*Quijote*, I, 22)», en *Criticón*, 101 (2007), pp. 35-56.
- RAMÓN MUÑOZ, Juan, «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio). Parte I», en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura y cultura*, XVII (2011), pp. 85-106.
- RAMÓN MUÑOZ, Juan, «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio). Parte II», en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura y cultura*, XIX (2013), pp. 116-149.
- RAMÓN RESINA, Joan, *Un sueño de piedra. Ensayos sobre la literatura del modernismo europeo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- RAMOS, Rafael, «La octava parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, 3 vols, I, pp. 9-55.
- REDONDO, Agustín, «Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación del *Buscón*», en *Actas del V congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1974, pp. 699-711.
- REDONDO, Agustín, «Leyendas genealógicas y parentescos ficticios en la España del Siglo de Oro», en *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2007b, pp. 63-81. Originalmente: «Légendes généalogiques et parentés fictives en Espagne au Siècle d’Or», en *Les pa-*

- rentés fictives en Espagne aux XVI et XVII siècles*, ed. Agustín Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, pp. 15-35.
- REDONDO, Agustín, «Mesianismo y reformismo en Castilla a raíz de la batalla de Pavía: el *Memorial* de don Beltrán de Guevara dirigido a Carlos V (1525)», en *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2007a, pp. 29-48.
- REINOSA, Rodrigo de, *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, ed. Laura Puerto Moro, CiLengua, Salamanca, 2010.
- RENNERT, Hugo, «Notes on the Chronology of the Spanish Drama I», en *The Modern Language Review*, II.4 (1907), pp. 331-341.
- RENNERT, Hugo, «Notes on the Chronology of the Spanish Drama II», en *The Modern Language Review*, III.1 (1907), pp. 43-55.
- RESTORI, Antonio, *Piezas de títulos de comedias. Saggi e documenti inditi o rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII*, Messina, Vincenzo Muglia, 1903.
- RESTREPO-GAUTIER, Pablo, «“Tanto crece el amor cuanto la pecunia crece”. La asociación del amor y el dinero en *La pícaro Justina*», en *Hispanic Journal*, 24 (2003), pp. 331-344.
- RESTREPO, Santiago y Ramón VALDÉS [2016]: véase su edición de *El caballero del milagro* de Lope.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso, «La novela picaresca y el narrador fidedigno», *Hispanic Review*, XLVII (1979), pp. 55-75.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso, «El género picaresco y la novela», *Bulletin Hispanique*, 89 (1987), pp. 85-118.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso, «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», en *Perinola*, 4 (2000), pp. 309-344.
- REY HAZAS, Antonio. «La compleja faz de una pícaro: hacia una interpretación de *La pícaro Justina*», en *Revista de Literatura*, 90 (julio-diciembre. 1983), pp. 87-110.
- REY HAZAS, Antonio, «*El Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», en *Edad de Oro*, 15 (1996), pp. 141-160; Publicación en web, *Antología de la crítica sobre El Quijote en el siglo XX*, recopilación José Montero Reguera.
- (http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/default.htm)

- REY HAZAS, Antonio, «El “caso” de Lázaro de Tormes, todo problemas», en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558). Congreso Internacional*, coord. José Martínez Millán, Madrid, 2001, 4 vols, III, pp. 277-300.
- REY HAZAS, Antonio, «Compromiso y libertad en la literatura del Siglo de Oro», en *Leer y entender la poesía: consciencia y compromiso poéticos*, coord. Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 49-107.
- REY HAZAS, Antonio, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.
- RICAPITO, Joseph V, «La figura del Escudero del *Lazarillo de Tormes*, sus gestos y vestimenta», en *Studia Philologica Valentina*, 15.12 (2013), pp. 3-12.
- RICE, Robin Ann, «Diablillos y sátira en *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara y *Fausto* de Goethe», en *Hipogrifo*, 2.2 (2014), pp. 95-106.
- RICO, Francisco, «Estructuras y reflejos de estructuras en *Guzmán de Alfarache*», en *MLN*, 82.2 (1967), pp. 171-184.
- RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1973. (Edición aumentada y corregida)
- RICO, Francisco, «Guitonerías», en *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1982, pp. 77-79.
- RICO, Francisco, [1983]: véase su edición de Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*.
- RICO, Francisco, «Puntos de vista. Postdata a unos ensayos sobre la novela picaresca», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 227-240.
- RICO, Francisco, *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988.
- RICO, Francisco, «A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo», en *Bulletin Hispanique*, 104.2 (2002), pp. 673-702.
- RICO, Francisco [2011a]: véase su edición del *Lazarillo de Tormes*.
- RICO, Francisco, «*Mimesis*: un libro inconcluso», *Nuevas trazas para la ficción de pícaros. Ínsula*, 778 (2011b), pp. 2-6.
- ROAS, David, «Prólogo», en *Comedias de Lope de Vega, Parte II*, coord. Silvia Iriso Ariz, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, pp. 1825-1833.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «“Émulo de Guzmán de Alfarache y tan agudo y gracioso como don Quijote”. El lugar del *Buscón* en la picaresca», en *Etíopicas*, I (2004-2005), pp. 144-160.

- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, *La nave de los pícaros. Investigaciones sobre la novela picaresca*, Lima, Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2005.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «*La niña de los embustes*, entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 27 (2009), pp. 109-130.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «Estudio preliminar», en Alonso de Castillo Solórzano, *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 11-174.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «“Cuidadoso descuido”: los pícaros, la mentira y el teatro en la narrativa picaresca», en *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del siglo de oro*, 3.1 (2015), pp. 55-67.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Rinconete y Cortadillo, novela de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920; publicado originalmente en Sevilla, Real Academia Española, 1905.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, «Vida de Mateo Alemán. Discurso del excmo. señor D. Francisco Rodríguez Marín», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Sevilla, Tipografía de Francisco de P. Díaz, 1907, pp. 3-59.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Lope de Vega y Camila Lucinda: Conferencia de d. Francisco Rodríguez Marín leída en el Ateneo de Madrid el día 21 de diciembre de 1913*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y museos, 1914.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, «Los manuscritos del *Buscón* de Quevedo», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), pp. 657-672.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Castalia, Madrid, 1968.
- ROIG MIRANDA, Marie, «¿Qué quiso hacer Quevedo con el *Buscón*? El caso de don Toribio», en *Sociocriticism*, XXII (2007), 153-172.
- ROJAS, Fernando, *La Celestina*, ed. Francisco Rico, Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzalluz, Real Academia Española, Madrid, 2011.

- ROJAS VILLANDRANDO, *El viaje entretenido*, ed. Jacques Joret, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, 2 vols.
- ROJO VEGA, Anastasio, «Propuesta de nuevo autor para *La pícara Justina*», en *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 22 (2004), pp. 201-228.
- ROMERO DEL CASTILLO, María del Pilar, *Los afeites femeninos en la Edad Media española. Estudio léxico*, tesis doctoral, Universidad de Castilla, Castilla, 2014.
- ROMEU, Luís María, «‘El juego de no ser ellos’. Los personajes y la inclusión de un conector de identidad en ARTELOPE», en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), pp. 57-69.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, ed., Carlos García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, Pamplona, EUNSA, 1996.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «La ideología del *Buscón*», en *Estudios sobre el Buscón*, Pamplona, EUNSA, 2003, pp. 173-190.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «El humor, la risa y la humillación social: el caso de *El Buscón*», en *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 10 (2006), pp. 271-286.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «El pícaro sigue al conquistador: Pablos surca los océanos», en *Revista de Literatura*, LXXI (2009), pp. 609-626.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- ROSO DÍAZ, José, *El engaño y la acción en el teatro de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001.
- ROSO DÍAZ, José, *Tipología de los engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Extremadura, Universidad de Extremadura, 2002.
- ROSO DÍAZ, José, «Descaro y amor en el teatro de Lope», en *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de teatro clásico. Almagro 5, 6 y 7 de julio de 2011*, edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad Castilla-la Mancha, 2011, pp. 39-70.
- ROTHBERG, Irving, «Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado de Val, Edi-6, 1981, pp. 61-66.
- ROYO MARTÍNEZ, María del mar, «La moneda castellana en la obra de *El lazarillo de Tormes*», en *Cuadernos de investigación histórica*, 20 (2003), pp. 210-238.

- ROZAS, Juan Manuel, «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en su *Estudios sobre de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 355-383.
- RUAN, Felipe E., *Pícaro and Cortesano. Identity and the Forms of Capital in Early Modern Spanish Picaresque Narrative and Courtesy Literature*, Maryland, Bucknell University Press, 2011.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Un gracioso en busca de un autor: *La villana de Getafe*, de Lope de Vega», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, coord. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 111-122.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1988.
- RUSSELL, Peter, «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de “La Celestina” y otros estudios: del “Cid” al “Quijote”*, Barcelona, Caracas, México, Ariel, 1978, pp. 241-276.
- RUTHERFORD, Jhon, *Breve historia del pícaro preliterario*, Vigo, Universidade de Vigo- Servicio de Publicacións, 2001.
- RYJIK, Veronika, *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge, Tamesis, 2011.
- SÁEZ, Adrián J., «Fortunas y adversidades de Pedro de Urdemalas, un pícaro dramático», en *Etiópicas*, 10, 2014, pp. 111-127.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *La hija de Celestina*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *El caballero puntual*, ed. José Enrique López Martínez, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, 2 vols, II, (tesis doctoral).
- SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- SÁNCHEZ, Francisco J., «Subjetividad literario-política y riqueza en *Guzmán de Alfarache* y en Gracián», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), pp. 299-307.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín, ed. Lope de Vega, *La noche toledana*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. Luigi Giuliani, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, 3 vols, I, pp. 57-251.
- SÁNCHEZ ALONSO, Benito, «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», en *Revista de Filología Española*, 11 (1924), pp. 33-62 y 113-153.

- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, «La disposición espacial de la picaresca: del *Lazarillo al Buscón*», en *Annali dell'Università degli studi di Napoli «L'Orientale»*, LI, 1 (2009), pp. 15-42.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Fanfarronería española en La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina: Lope de Vega y la Leyenda Negra», en *Europa (historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, coord. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012b, pp. 83-98.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Lope de Vega y los lindos: sátira y masculinidad en *De corsario a corsario*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI, 2015, pp. 116-155.
- SANZ, Omar, «La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*», en *Anuario Lope de Vega*, XVI, 2010a, pp. 155-180.
- SANZ, Omar y María Dolores GÓMEZ MARTÍN, «Prólogo», en Lope de Vega Carpio, *El amante agradecido*, ed. Omar Sanz y María Dolores Gómez Martín, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord.. Ramón Valdés y María Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010b, 3 vols, II, pp. 633-652.
- SANZ HERMIDA, Jacobo, «“Una vieja barbuda que se dice Celestina”: notas acerca de la primera caracterización de Celestina», en *Celestinesca*, 18.1 (1994), pp. 17-34.
- SARRIÓ RUBIO, Pilar, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.
- SCHRÖEDER, Juan Germán, ed. Lope de Vega, *El arrogante español o Caballero del milagro*, Madrid, Editora nacional, 1964.
- SCHWARTZ, Lía, «La identidad genérica del *Buscón*: notas sobre la trayectoria de su recepción», en *La Perinola*, 14 (2010), pp. 19-31.
- SCORDILIS BROWNLEE, Marina, «Generic Expansion and Generic Subversion: The Two Continuations of *Lazarillo de Tormes*», en *Philological Quarterly*, 61 (1982), pp. 317-327.
- SERÉS, Guillermo, «Lope rechaza el “arte nuevo” de la nueva narrativa “realista”», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Iberoamericana, 2014, pp. 497-516

- SERRERA CONTRERAS, Ramón María, «Lope de Vega y *El arenal de Sevilla*», en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baticae*, 35 (2007), pp. 149-168.
- SHERGOLD, Norman D. y John VAREY, «Some Palace Performances of Seventeenth-century plays», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 212-144.
- SIMPSON, Lesley Byrd, «The Sources of Lope de Vega's *La prueba de los amigos*», EN *University of California Publications in Modern Philology*, XIV (1930), pp. 367-376.
- SOBEJANO, Gonzalo, «De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache*», en *Romanische Forschungen*, 71 (1959), pp. 267-311.
- SOBEJANO, Gonzalo, «El *Coloquio de los perros* en la picaresca», en *Hispanic Review*, 43.1 (1975), pp. 25-45.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Lope de Vega ante la materia picaresca», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. G. Bellini, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 987-995.
- SOGUERO, Francisco M., «El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina», en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 15 (1997), pp. 289-303.
- SORIA MESA, Enrique, «Genealogía y poder. Invención de la memoria y ascenso social en la España Moderna», en *Estudis*, 20 (2004), pp. 21-55.
- SORIA MESA, Enrique, «Tomando nombres ajenos. La usurpación de apellidos como estrategia de ascenso social en el seno de la élite granadina durante la época moderna», en *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, coord. Enrique Soria Mesa, Juan Jesús Bravo Caro, José Miguel Delgado Barrado, vol. 1, Córdoba, Nuevas Perspectivas, 2009, pp. 9-28.
- SOTO ESCOBILLANA, Luis, «Sevilla en la novela picaresca», en *Logos: revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 6-7 (1992), pp. 165-177.
- STOLL, Anita K., «Lope's *El anzuelo de Fenisa*», en *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisbourg, Bucknell University Press, 1991.
- STROSETZKI, Christoph, «Ocio, trabajo y juego. Aspectos de su valoración en algunos tratados del Siglo de Oro», en *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 2 vols, II, pp. 1547-1554.

- TERRÓN GONZÁLEZ, Jesús, *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1990.
- TESO: Teatro Español del Siglo de Oro, base de datos en formato CD-ROM, Madrid, Chadwick-Healey, 1998.
- THACKER, Jonathan, «Lope, the Comedian», en *A companion to Lope de Vega*, ed. Jonathan Thacker y Alexander Samson, Woodbridge, Tamesis, 2008, pp. 159-170.
- TIERNO GALVÁN, Enrique, *Sobre la picaresca y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1974.
- TOMILLO, Antonio y PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Fortanet, 1901.
- TORRES, Milagros, «Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope», *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 323-334.
- TORRES COROMINAS, Eduardo, «“Un oficio Real”: el *Lazarillo de Tormes* en la escena de la Corte», en *Criticón*, 113 (2011), pp. 85-118.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Teatro completo*, ed. Julio Vélez-Sainz, Cátedra, Madrid, 2013.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El protagonismo femenino en la épica de amor de la comedia urbana», en *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega: (en memoria de Stefano Arata)*, Pescara, Librería dell'Università Editrice, 2006, pp. 157-173,
- TUBAU, Xabi, ed. *Lope en 1604*, Editorial Milenio, Barcelona, 2004. V-XIX.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Tapándole la vergüenza a la comedia: censura y teatro clásico», en *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*, eds. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2013, pp. 179-215
- VAÍLLO, Carlos, «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380 (1981), pp. 364-393.
- VAÍLLO, Carlos, ed., Francisco de Quevedo, *El Buscón*, Barcelona, Ediciones B, 1988.
- VALERO DE BERNABÉ, Luis y Martín DE EUGENIO, *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispánicos*, Universidad Complutense de Madrid, 2007. Tesis doctoral, sin publicar.

- VALDÉS, Ramón, «Prólogo», en Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Barcelona, Crítica, 1999, pp. XXVII-XCVI.
- VÁZQUEZ LEÓN, Antonia M^a., «Los refranes en la obra *El guitón Onofre* de Gregorio González», en *Paremia*, 8 (1999), pp. 521-524.
- VÁZQUEZ MELIO, María, «“Si hay burlas con el amor”: *El caballero del milagro* y la identidad masculina problematizada», en *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, eds. María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo, Roma, Aracne editrice, 2013, pp. 167-176.
- VÁZQUEZ MELIO, María, «Una tupida red de engaños: las comedias de pícaros de Lope de Vega», en “*Festina lente*”. *Actas del II congreso internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, eds. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Saéz y Ana Zúñiga Lacruz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 481-492.
- VEBLEN, Thorstein, *La teoría de la clase ociosa*, trad. Vicente Herrero, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El ruiseñor de Sevilla*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1890-1913, 15 vols, XV.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los embustes de Fabia*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [Nueva edición]*, ed. y prólogos Emilio Cotarelo y Mori *et. al.*, Madrid, Real Academia Española, 1916-1930, 13 vols, V.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El leal criado*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [Nueva edición]*, ed. y prólogos Emilio Cotarelo y Mori *et. al.*, Madrid, Real Academia Española, 1916-1930, 13 vols, VII.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Victoria de la honra*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [Nueva edición]*, ed. y prólogos Emilio Cotarelo y Mori *et. al.*, Madrid, Real Academia Española, 1916-1930, 13 vols, X.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín Gómez de Amezá, Madrid, Real Academia Española, 1935-1943, 4 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973.

- VEGA CARPIO, Lope de, *La noche de San Juan*, ed. de Anita K. Stoll, Kassel, Reich- enberger, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mesón de la Corte*, en *Tres comedias madrileñas*, ed. J. I. Farreras, notas R. González Cañal, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1992.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, en *Comedias*, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, 15 vols, I.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Embustes de Fabia*, en *Comedias*, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, 15 vols, I.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El galán escarmentado*, en *Comedias*, Madrid, Turner- Biblioteca Castro, 1993, 15 vols, IV.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La contienda de García de Paredes*, en *Comedias*, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, 15 vols, VII.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas II [Segunda parte]*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de publicaciones, 1994.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Olmedo; Fuente Ovejuna*, ed. introducción y notas de Antonio Prieto y María Grazia Profeti, Barcelona, RBA, 1994.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El cerco de Santa fe*, ed. Delmiro Antas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols, I, pp. 459-557.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Comedia de Bamba*, ed. David Roas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols, I, pp. 559-685.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La bella malmaridada*, ed. Enric Queroll, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols, II, pp. 1175-1389.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las ferias de Madrid*, ed. David Roas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols, III, pp. 1823-1954.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. de Stefano Arata, Madrid, Castalia, 2000.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La noche toledana*, ed. Agustín Sánchez Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. Luigi Giuliani, Lérida, Milenio- Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, 3 vols, I, pp. 57-251.

- VEGA CARPIO, Lope de, *El asalto de Mastroique por el príncipe de Parma*, ed. Enrico di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, 3 vols, I, pp. 289-411.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El galán Castrucho*, ed. Julián Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, 3 vols, III, pp. 1085-1220.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El llegar en ocasión*, ed. Guillermo Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, 3 vols, I, pp. 1307-1437.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El postrer godo de España*, ed. Jorge García López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, 3 vols, I, pp. 163-304.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El anzuelo de Fenisa*, ed. Luis Gómez Canseco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, 3 vols, II, pp. 723-870.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El amante agradecido*, ed. Omar Sáenz y María Dolores Gómez Martín, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols, II, pp. 631-767.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El blasón de los Chaves de Villalba* ed. José Javier Rodríguez Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols, III, pp. 1187-1361.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Juan de Dios y Antón Martín* ed. Giuseppe Mazzocchi, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols, III, pp. 1363-1508.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.

- VEGA CARPIO, Lope de, *El arenal de Sevilla*, ed. Manuel Cornejo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols, II, pp. 459-610.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los españoles en Flandes* ed. Antonio Cortijo Ocaña, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, 2 vols, II, pp. 909-1108.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Illescas*, ed. Delia Gavela, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, 2 vols, I, pp. 1001-1155.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La ingratitud vengada*, ed. Sònia Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, 2 vols, II, pp. 911-1058.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero del milagro*, ed. Santiago Restrepo y Ramón Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Lailla, Madrid, Gredos, 2016, en prensa.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El Cid en el teatro del Siglo de Oro español. Las múltiples caras de una figura persistente», en *El Cid en el teatro de los Siglos de Oro. Catálogo de la exposición organizada por el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2007, pp. 49-78.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luís, *El diablo cojuelo*, ed. Ramón Valdés, estudio preliminar de Blanca Perrián, Crítica, Barcelona, 1999.
- VENKATARAMAN, Vijaya, «¿Novela policiaca? o ¿novela picaresca? Formas paródicas e intentos satíricos en la novelística de Eduardo Mendoza», *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general* (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010), ed. Vibha Maurya y Mariela Insúa, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 659-670.
- VIAN HERRERO, Ana, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje litarario», en *Cinco siglos de La Celestina*, ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet, Servei de publicacions de la Universitat de València, 1997, pp. 209-238.
- VIAN HERRERO, Ana, «El pensamiento mágico en *Celestina*, instrumento de lid o contienda», en *Celestinesca*, 14 (1990), pp. 41-92.

- VILANOVA, Antonio, «Erasmus y Quevedo en el *Buscón*», en *Quevedo in Perspective*, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, Newark, 1982a; posteriormente en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, coord. Victoriano Roncero López y Enrique Duarte, Pamplona, Universidad de Navarra, 2002, 2 vols, II, pp. 251-288. (Cito por la primera edición).
- VILANOVA, Antonio, «Fuentes clásicas y erasmianas en el episodio del Dómine Cabra», en *Homenaje a Quevedo*, dir. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982b, pp. 355-388.
- VIÑAS Y MEY, Carmelo y Ramón PAZ eds., *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II: Ciudad Real*, Madrid, Instituto Jaime Balmes-CSIC, 1971.
- VON DER WALDE MOHENO, Lillian, «El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad», en *eHumanista*, 9 (2007), pp. 129-142.
- WARDROPPER, Bruce, y Elder OLSON, *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «El tipo del Negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, 1967, pp. 695-704; reeditado con ampliaciones en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, 1970, pp. 337-357.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época», en *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, vol. 12, N° 23-24 (1976), pp. 111-133.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega (Problemática en torno a la clasificación de las comedias)», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, coord., François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevallier, Université de Bordeaux, 1977, 2 vols., II, pp. 867-871.
- WILDER, Thornton, «New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega», en Friedrich Klingner (ed.), *Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster-Köln, Böhlau Verlag, 1952, pp. 194-200; trad. española: «Nuevos instrumentos para fechar las comedias tempranas de Lope de Vega», trad. Guillem Usandizaga, en *Lope en 1604*, coord. Xavier Tubau, Editorial Milenio, Barcelona, 2004, pp.189-196.

- WILSON, Edward M, «La vida es sueño» en *Calderón y la crítica: historia y antología*, ed. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Gredos, Madrid, 1976, I, pp. 300-328. Publicado originalmente en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, tercera época, año IV, núm. 1 /enero-mayo de 1946), pp. 62-78.
- WILSON, Edward M, *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010. Publicación original 1980.
- YNDURÁIN, Domingo, ed., Francisco de Quevedo, *El Buscón*, Madrid, Cátedra, 1980.
- YNDURÁIN, Domingo, «Personaje y abstracción», en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 27-37.
- YNDURÁIN, Domingo, «El Quevedo del *Buscón*», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 62 (1986), pp. 77-136.
- ZAHAREAS, Anthony N., «La función de la picaresca en Cervantes», en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 459-472.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1962.
- ZIOMEK, Henryk, ed. *La prueba de los amigos*, Athens, University of Georgia Press, 1973.
- ZUGASTI, Miguel, «*La ocasión perdida* de Lope de Vega, antecedente necesario de *El castigo de pesenque* de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina: textos e intertextos. Actas del congreso internacional*, eds. Laura Dolfi y Eva Galar, Pamplona-Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, pp. 11-38.