

Estrategias para el éxito: hidalgos pobres «de camino» a la riqueza, en unas comedias urbanas del primer Lope de Vega

Serena Magnaghi
Universidad de Salamanca

La obsesión constante por el dinero que los galanes apicarados¹ protagonistas de las comedias urbanas² del primer Lope de Vega manifiestan en sus pensamientos y conductas (Arellano 1996: 54), se presenta a menudo estrechamente relacionada con el *status* de indigencia³ que padecen y declaran abiertamente, a pesar de ser hidalgos honrados.

En el clima de amoralidad característico que define estas piezas tempranas (Arellano 1996: 54), el dinero, o mejor dicho, su falta, se convierte con frecuencia en el motor⁴ que desencadena las acciones y los enredos de unos jóvenes e inexpertos vástagos de nobles familias, que «se muestran tan preocupados por su talle y vestido como por obtener dinero» y cuyos intereses económicos se hacen patentes también en sus relaciones amorosas (Farré Vidal 2010: 434-435).

Objetivo del presente trabajo es poner de manifiesto las estrategias⁵ que estos hidalgos indigentes idean para conseguir casarse con la dama querida y ascender social y económicamente⁶. El análisis se ciñe a algunas secuencias dramáticas

¹ Arellano (1996: 43-44), al perfilar el esquema de los personajes de la comedia urbana temprana de Lope, los define como «sistemáticamente antiheroicos, venales, lujuriosos, cobardes, tacaños y amorales», y precisa que «se mueven por las pasiones más primitivas del sexo, el dinero, la satisfacción del instinto primario, el placer de la burla y la venganza».

² Trambaioli (2012: 184) señala que «no hay uniformidad terminológica en la bibliografía crítica correspondiente», y que se suele denominar «comedia urbana» «a secas la de la primera época de Lope de Vega».

³ El tema de la pobreza de los personajes masculinos es un *leitmotiv* literario con evidentes repercusiones autobiográficas; este asunto no pasa inadvertido a uno de los grandes enemigos literarios de Lope, Cervantes, quien en su teatro no pierde ocasión de parodiar «la turbulenta biografía amorosa del poeta madrileño» (Trambaioli 2004: 411).

⁴ «Si bien es cierto [...] que el dinero o más ampliamente la riqueza, no es un personaje y por ende no puede realizar acción alguna, también es verdad que su importancia va a determinar el desarrollo de algunas acciones y hasta a motivar determinados desenlaces» (Campbell 1996: 309), afirmación aún más verdadera si aplicada al subgénero en cuestión.

⁵ «A diferencia de lo que se ha afirmado algunas veces, en la comedia de capa y espada no es ni mucho menos una constante el gracioso maquinador o tracista. Galanes y damas comparten con él esta función» (Arellano 2000: 27).

⁶ En estas primeras comedias urbanas se da desigualdad económica, pero nunca desigualdad social, siendo tanto las damas como los galanes, alternativamente ricos o pobres, pero siempre de ascendencia nobiliaria. Por lo tanto, no se puede hablar *stricto sensu* de ascenso social, sino más bien de

significativas de tres comedias: *El dómine Lucas* (1591-1595)⁷, *El maestro de danzar* (1594) y *El enemigo engañado*, (1590-1598, prob. 1593-1598). Su elección responde, en primer lugar, a sus cercanas fechas de composición, que se adscribe a los años que Lope pasa en Alba de Tormes, desterrado de la corte tras la condena por el escándalo de unos libelos que había dirigido contra su amante Elena Osorio y su familia (Castro & Rennert 1969: 31-44)⁸. En segundo lugar, se destaca su planteamiento común.

La acción de *El dómine Lucas* (Vega, ed. Gómez & Cuenca 1993a) se construye alrededor del galán Floriano, estudiante salmantino, que ha acudido a Alba de Tormes para alcanzar el amor de Lucrecia, de quien está prendado. Tras finalizar las fiestas, decide quedarse de incógnito en el pueblo y, disfrazado de pobre mendigo, consigue entrar en la casa de la amada con el propósito de conquistarla. Sin embargo, Lucrecia, contra su voluntad, es pronto prometida por su padre Fulgencio a Rosardo, pretendiente desechado por su prima Leonarda, quien está enamorada de Floriano y muy decidida a no casarse si no es con el estudiante. Al darse cuenta del peligro en que incurre, *el dómine* opta por declarar a Lucrecia su verdadera identidad y le promete trazar las más extremadas invenciones con tal de impedir el indeseado casamiento.

La estrategia más ingeniosa que el hidalgo pone en marcha a lo largo de la acción es, sin duda, la que le permite acceder a la casa de Lucrecia, y más importante aún, quedarse en ella con la función de *dómine*. La necesidad de tener que idear un ardid para poder cortejar a la dama se delata en las secuencias iniciales del texto, que dan cuenta de las diferencias de medios entre los dos amantes: Floriano es consciente de que Lucrecia es «mujer tan principal», mientras que él es solo un pobre estudiante, y además forastero, realidad que no se le escapa a su primo Alberto, quien intenta disuadirle, sin éxito, señalándole la imposibilidad de conseguir «un amor tan desigual» (652).

una mejoría que se da en el seno del mismo grupo social y de la que el galán se beneficia al recibir la dote matrimonial de la dama. Véase también las observaciones de Díez Borque (1976: 113-123).

⁷ Carrascón (1997b: 40) señala como posible *terminus ad quem* para su composición el 13 de mayo de 1593.

⁸ Se trata de una época importantísima en la fijación de la fórmula de la *comedia nueva* (Cañas Murillo 2000), y de relativa serenidad y tranquilidad sentimental para el poeta (Castro & Rennert 1969: 85), quien, ahora felizmente casado, empieza a reelaborar literariamente sus pasados amores, inaugurando el así llamado «tema de la *Dorotea*» (Trambaioli 2004: 416).

De ahí, la elección del galán de adoptar la identidad ficticia de *Lucas* y hacerse pasar por *dómine*⁹:

Alberto	¿Qué estudiantes?
Floriano	Mendicantes, que vienen a Alba a pedir. Y éstos uno he de ser, con pobre traje y vestido. (652)

La alteración de la identidad a través de la elección de un álgter ego y el uso coherente de un traje¹⁰ es un recurso relativamente frecuente en el teatro del primer Lope (Carrascón 1997a: 122) y de fundamental importancia en la construcción del enredo (Roso Díaz 1999). En lo específico, Floriano escoge un disfraz, en palabras de la crítica, social¹¹ o transocial¹², adjetivo que remarca el cambio de clase social que implica la transformación en *dómine*, y la humillación simbólica a que se enfrenta en este rebajamiento, en un eco de las convenciones cortesés (Carrascón 1997a: 127).

Tras robar «una sotana raída, / el ferreruero y sombrero» (653) a su mismo criado, empieza la actuación de Floriano como Lucas, papel que el hidalgo desarrolla a la perfección. El buen talle del pobre mendigo impresiona al tiempo que despista a Lucrecia, quien, al estar enamorada de Floriano por su fama, trasunto del *amor de lonh* provenzal (Ynduráin 1983: 589), sin embargo, no llega a reconocerle debajo del traje de *dómine* y lo toma por un tercero enviado por este¹³. No duda, por lo tanto, en revelarle padecer un cierto «dolor de muelas»¹⁴ y en aceptar de buen grado no solo

⁹ El fingimiento de un oficio para obtener la entrada en casa de una dama es una de las secuencias más aprovechadas por el Lope-pre-Lope, de acuerdo con Weber de Kurlat (1976: 131). Ejemplo más tardío de otro famoso maestro de latín fingido es Tello, criado de *El caballero de Olmedo*, quien aprovecha exactamente la misma estratagema para que su amo pueda acceder a la amada (Alviti 2011: 208-209).

¹⁰ «La evocación del vestido se convierte en verdadero eje estructural en la temática del ocultamiento de la identidad, que a su vez remonta a la fundamental oposición apariencia *vs* realidad» (Presotto 1995: 373).

¹¹ «El disfraz social es el que afecta a los cambios de estamento. Por ejemplo, un noble que se hace pasar por villano y al revés» (Huerta Calvo 2002: 108).

¹² «Cuando el disfrazado inventa su nueva personalidad, tiende a situarla en una clase social diferente de la suya, es decir, a adoptar un disfraz transocial». Los galanes suelen adoptarlo «como un ardid que les permite frecuentar a la dama pretendida» (Carrascón 1997a: 124, 127).

¹³ «Al fingirse alcahuete de sí mismo, Floriano se envuelve en un juego de identidad de tercer grado; [...] se trata, si no de un hapax, de un enredo de bastante raro en el teatro aurisecular» (Alviti 2011: 213-214).

¹⁴ Gómez Moreno y Giménez Calvente (1995: 99-100) relacionan la existencia de un refrán aún vivo, «mal de muelas, mal de amores», con el hecho de que los tratados médicos al uso señalaban que la aparición de estas dolencias bucales se producía en el momento de plenitud juvenil y con una sintomatología que recordaba la de las inquietudes venéreas consuetudinarias. No es casualidad que *Celestina* emplease la petición de este remedio para su toma de contacto con Melibea en la *Tragicomedia* (2000: IV, 129).

una celestinesca oración de Santa Apolonia, que esconde un papel del galán Floriano, sino también al mismo maestro en su casa¹⁵. El malentendido se explica en el cierre del primer acto, cuando el hidalgo, en apuros, se ve forzado a revelar a la amada su verdadera identidad para no echarlo todo a perder.

El fingimiento del oficio de *dómine*, además de garantizar a Floriano unos cuantos momentos a solas con Lucrecia, como su maestro de latín, en los que los amantes recrean unas divertidas escenas muy cargadas de sensualidad y erotismo (Balestrino 2010: 354), le beneficia en varias ocasiones. La más llamativa es la que se le presenta más o menos a mitad del segundo acto, cuando el padre de Lucrecia, cansado de los constantes aplazamientos de la boda de esta con Rosardo, le exige que se case con él en el acto. Floriano, presente en escena, aprovecha la «máscara» de *dómine* para apelar a sus conocimientos en derecho canónico y teología, y declarar no poder ser testigo en un «casamiento forzado», insistiendo en denegarse hasta dar en llorar por «un pecado / contra el dómine y maestro», en condenar la unión como «herejía» y en hacerse pasar por loco (689-690). Nadie duda de la credibilidad de su actuación ya que «este mozo es buen cristiano / y habla como estudiante» (690): con el apoyo de Lucrecia, que le sigue la corriente fingiéndose a su vez loca, todos los creen víctimas de unas setas que provocan alucinaciones y locura temporal, y el viejo Fulgencio se ve obligado a aplazar la boda.

Poco antes del final, se hacen de nuevo patentes los intereses económicos que guían al galán, en un diálogo con su primo Alberto:

Alberto	¡Plega a Dios que tus cuidados tengan fin tan venturoso, que añadas al ser su esposo más de doce mil ducados!
Floriano	Leonarda tiene seis mil, que seis millones quisiera; pero buena hacienda espera. (724)

Tras superar también los últimos obstáculos, no hay más estorbos en el camino hacia la riqueza de Floriano que, puede, en fin, gozar de «su dulce prenda» (735).

Pasando a *El maestro de danzar* (Vega, ed. Fernández Rodríguez 2012), su protagonista es Aldemaro, un caballero de Lerín sin pertenencias, recién vuelto de la guerra de Flandes. La acción se desarrolla en Tudela, donde acaban de celebrarse los

¹⁵ El entero pasaje es un homenaje a la *Celestina* de Fernando de Rojas; para la presencia de esta obra en las comedias de Lope se remite al estudio de Gómez Gómez (1998).

festejos en ocasión de las bodas entre Feliciano y Teodoro. El joven hidalgo se ha enamorado de la hermana de la novia, Florela, razón por la que ha determinado no marcharse del pueblo sin haber disfrutado de sus placeres carnales. Para introducirse en su casa, decide hacerse pasar por maestro de baile. La buena acogida que le reserva Alberigo, el padre de las damas, le abre las puertas al cortejo de Florela, quien, sin embargo, recibe atenciones también por parte de un rico caballero local, Bandalino. Tras desenredar los tejemanejes de la malcasada Feliciano, decidida a acostarse con Bandalino, y enredar a su vez nuevas tramas, manipulando los intercambios de mensajes y manejando los movimientos de su rival, Aldemaro, al final, consigue la bendición paterna para poder casarse con Florela.

Sin duda, al igual que en el caso de Floriano, la invención¹⁶ más determinante a los fines del desarrollo de la acción que traza Aldemaro es la que le permite ser admitido en casa de la dama y poder quedarse en ella sin despertar sospechas. Una vez más, la desigualdad de recursos económicos entre galán y dama es lo que obliga al hidalgo a tener que crearse una identidad ficticia (Badía Herrera 2007: 284), diferencia en la que insiste su primo Ricaredo, que ante todo le recuerda cuál es su *status*, «¿No ves que eres pobre hidalgo / señor de un pobre solar?» (97, vv. 250-251), y luego le advierte sobre lo que podría esperarle en un futuro: «¿[...] Quieres sustentar cuidados / de una dama como esta?» (97, vv. 267-268). Poco o ningún caso le hace Aldemaro, quien, tomándose el asunto casi a despecho, reacciona declarando sus intenciones de convertirse en *Alberto, maestro de baile*:

Aldemaro	Poder en su casa entrar para enseñar a danzar.
Ricaredo	¡Demonio debes de ser!
Aldemaro	No siendo aquí conocido, ¿Qué dificultades? (98, vv. 290-294)

También Aldemaro opta por la elección de un disfraz social o transocial para el éxito de su estratagema, pero, a diferencia de Lucas, no necesita ningún disfraz para ponerla en práctica: el cambio de aspecto le resulta ser innecesario dado que, como afirma él mismo, se vale del «desconocimiento previo de las personas a quienes pretende engañar» (Carrascón 1997a: 122), además de no ser el oficio de maestro de baile marcado por un código sémico específico. Su aceptación en casa de la dama

¹⁶ «Como dato significativo, *El maestro de danzar* es una de las nueve obras del periodo que abarca hasta el año 1595 que presenta mayor cifra de engaños» (Fernández Rodríguez 2012: 18).

pasa por la inevitable demostración de sus habilidades en la profesión: Alberto se estrena delante de toda la familia reunida, a la que asombra con su historia y conquista a son de nombres de bailes de moda, una «francesa nizarda» (108, v. 514), una «bella gallarda» (198, v. 515), una «alemana» (111, v. 569) y un «pié de jibao» (111, v. 570), y con la improvisación de unos pasos «cabriola, abrazo y salto» (108, v. 519). No se le escapa, sin embargo, a los presentes su aspecto de hidalgo honrado, que impresiona sobre todo a Florela, a la que «parece noble» (108, v. 510).

El momento de las aclaraciones sobre la verdadera identidad de Alberto se produce al principio del segundo acto, cuando galán y dama a solas mantienen una larga conversación en la que Florela quiere averiguar su sospecha acerca del *status* real del maestro. Las preguntas sobre su supuesta nobleza se suceden insistentes por parte de la dama, quien halagada por el extraño interés que acaba de demostrarle el galán, en realidad, quiere saber si puede corresponderle, de acuerdo con la mentalidad aristocratizante de la época que planteaba la necesidad de igualdad social para que pudiese existir el amor (Badía Herrera 2007: 284-285). Aldemaro por fin, quitándose la «máscara», le confiesa ser caballero y que por tenerle amor «para entrar aquí he tenido / la industria que viste ayer» (145, vv. 1297-1298).

El fingimiento de un oficio es, como en el caso anterior, lo que permite al hidalgo disfrutar de unos momentos a solas con su dama, con lo que dan vida a unas escenas donde prima el juego erótico de los cuerpos entre roces sensuales y abrazos ilícitos (Torres 1992). Además, la nueva identidad le facilita estar al tanto de lo que sucede en la casa, donde su estrategia se ve continuamente amenazada por el fracaso debido a los continuos manejos de la malcasada, la verdadera traxista de la comedia (Carrascón 1997b: 45). Aldemaro elabora su contra-trama aprovechando la alianza con Florela y la ingenuidad de Baldovino. Así, tras enterarse del intento de Feliciano de querer gozar de este último haciéndose pasar por Florela, planea escribir él mismo la respuesta para que la segunda dama no acuda al lugar acordado.

Todo sale acorde a lo esperado, pero la jugada no gusta nada a la malcasada, quien reacciona entregando en persona un papel a Bandalino, dejándole creer que el remitente es en realidad su hermana, y poniendo en escena un falso robo, del que acusa a Aldemaro. La invención final que soluciona el enredo llega inesperadamente por parte de Florela, quien, en una conversación secreta con su padre (Couderc 2000), le convence para que induzca a Bandalino de renunciar a sus propósitos,

poniendo en práctica una última «industria extremada» (86, v. 2906). El perdón paterno cierra la comedia.

Se concluye aquí el recorrido hacia la riqueza de Aldemaro. Aunque no se haga más referencia a los intereses económicos que guiaban las intenciones iniciales del galán, se sobreentiende que el pobre hidalgo se beneficiará de la rica dote de la dama. No se trata de un descuido por parte del dramaturgo, sino más bien de un ulterior indicio que apunta a la mayor estructuración y articulación de la trama en torno a una acción principal, señal de los evidentes progresos de Lope en la técnica de la construcción dramática (Fernández Rodrigo 2012: 30-31).

Por último, la acción de *El enemigo engañado* (Vega, ed. Gómez & Cuenca 1993b) tiene lugar en Barcelona, donde Pinabelo y Laurencia acaban de ser sorprendidos juntos por el hermano de la dama, Gerardo, quien jura vengar su honra a toda costa. Al poco el estudiante Lavinio, segundo hermano de Laurencia, se entera de lo acaecido y, sintiéndose culpable por haber traído el galán a su casa, determina ayudar a Pinabelo en sus amores. Fiel a la fama de tracista del gremio estudiantil¹⁷, le propone que finja haberse marchado de viaje a Italia y, mientras tanto, que se quede escondido en su aposento, del que no saldrá sino después de un tiempo, mudándose de traje para pasar inadvertido. La trama es pronto aprobada; al cabo de un año Pinabelo se presenta en la puerta de la casa de los hermanos en hábito de estudiante y bajo el nombre de Feliciano. El galán consigue ganarse el favor de Gerardo y, al final, tras solucionarse el enredo de la doble identidad de Feliciano/Pinabelo, se celebra su boda con Laurencia.

También en este tercer ejemplo, la necesidad por parte del galán de recurrir a una doble ficción, primero a la realización de un falso viaje y luego a la adopción de una identidad ficticia, se debe a la desigualdad de recursos económicos existente entre galán y dama. Pinabelo es «un mozuelo», galán por cierto, pero «sin dinero bastante» y «sin renta ni oficio alguno» (421-422), razón por la que, cuando Lavinio aconseja al hermano «que siendo iguales los cases» (426) y que solucione sin más alboroto el asunto, este reacciona fuertemente:

Gerardo ¿Cómo? ¿Igual es un mozuelo
 de trabajo, trato y suelo
 que no mereces a una esclava? (426)

¹⁷ «Pinabelo vivirá, / o en estudiantes no habrá / esto que llaman enredo» (428). En la época, los estudiantes eran famosos por sus tretas y engaños (Buezo 2004: 129).

Gerardo, pues, no considera que el galán esté a su nivel, y, por lo tanto, que sea digno de casarse con su hermana. El *status* económico de la familia de la dama se infiere del contexto: la manera en que Gerardo concibe su honra (414), su generosidad¹⁸ (434-435), el hecho de que la dote de Laurencia «no es mala herencia» (485), son todos indicios que apuntan a su pertenencia a la nobleza, por lo menos, a la baja hidalguía urbana, de acuerdo con los cánones del subgénero (Arellano 1996: 38).

Pinabelo no tiene el mismo ingenio en cuanto a enredos demostrado tanto por Floriano como por Aldemaro, ya que ambas estrategias le son facilitadas por Lavinio. Sin embargo, su correcta ejecución, y su éxito, dependen por completo del galán. La realización del falso viaje se planea y se lleva a cabo al final del primer acto; la narración informa sobre lo que el espectador no va a ver representado, pero que debe imaginarse que tendrá lugar en el arco temporal que transcurre en el entreacto, es decir, el enredo que permitirá a los dos amantes seguir comunicándose, gracias a un agujero en el techo del aposento en que ha de quedarse escondido el galán, a través del cual se intercambiarán papeles (437-438). La vuelta a la vida activa de Pinabelo se realiza a principio del segundo acto, mediante la adopción del *álter ego* del estudiante Feliciano. Como en el caso de *El dómine Lucas*, la nueva identidad se completa con la elección de un traje adecuado, que le confiera la credibilidad necesaria para que el engañado no se entere de la trama. A este mismo fin, la salida en escena del personaje es precedida por la llegada del capigorrón Rufino, que anuncia la venida del «licenciado» (447) a través de una serie de latinajos que recrean el ambiente estudiantil salmantino donde supuestamente Feliciano y Lavinio se han conocido. La ficción tiene el éxito esperado: el talle, los buenos modales y la hidalguía del estudiante conquistan en el acto a Gerardo, quien acepta encantado de hospedarle en su casa.

Las ventajas que la nueva identidad facilita al galán son, como para Lucas y Alberto, la posibilidad de disfrutar de unos momentos a solas con Laurencia y la de estar al tanto de lo que pasa en la casa, en este caso, con la intención de descubrir si han cambiado los sentimientos de Gerardo hacia Pinabelo y cómo procurar su remedio. Pronto el galán se da cuenta de las implicaciones que conlleva su

¹⁸ Rasgo distintivo del noble es su magnanimidad, «su constante actitud de dar, es decir, la situación del noble donante como actitud repetida» (Diez Borque 1976: 277-278).

personalidad fingida y la paradójica situación en la que se encuentra, siendo al mismo tiempo ausente y presente:

Pinabelo que él por Italia me mata
 y dentro en su casa vivo.
 Toda su imaginación
 es matar a Pinabelo,
 y permite ahora el Cielo
 que al mismo tenga afición. (467)

Pinabelo sabe que no puede permitirse desaprovechar la simpatía natural que Gerardo siente por él, afecto que le beneficia de una intimidad privilegiada y unas cuantas confianzas acerca de sus problemas amorosos. En breve, se convierte en tercero de sus amores, encargo que le acarrea no pocos inconvenientes: primero los celos de Laurencia, que, al sorprenderle junto con la dama de su hermano, cree que este la esté cortejando, y luego los de Gerardo, tras ser informado por Laurencia de lo acaecido. El malentendido es pronto explicado, quedando los dos implicados perdonados por sus respectivas parejas. El final está a la vuelta de la esquina: Gerardo puede casarse por fin con Cintia, tras recibir la bendición del padre de ésta, y el estudiante Feliciano puede casarse con Laurencia, con el beneplácito de Gerardo. La rehabilitación del galán Pinabelo, con la revelación de su verdadera identidad, llega solo al último momento, después de que el estudiante haya pedido perdón expresamente por el galán.

Acaba así el camino de Pinabelo hacia el bienestar económico. Aunque Lope no incida explícitamente en el móvil crematístico del galán, no deja de diseminar indicios a lo largo de la acción que apuntan a la desigualdad de medios entre galán y dama. Quedan sobrentendidos los beneficios y la implícita mejoría social que conllevan para el pobre «mozuelo» las bodas con su querida Laurencia.

En conclusión, en las tres comedias analizadas, la falta de recursos económicos de los galanes se convierte en el desencadenante de una serie de estrategias y enredos que se traducen, en el cierre, no solo en el matrimonio con la dama amada, sino también en un sorprendente ascenso socio-económico. El éxito gracias a su inteligencia de estos hidalgos pobres representa el triunfo de las capacidades personales y de la constancia contra las dádivas y la riqueza. Lope, que conoce por propia experiencia vital la importancia del dinero en las relaciones sociales, puesto que «por su pobreza se vio privado de Elena Osorio, [...]»,

experimentando así la derrota del amor ante el interés» (Fernández 1986: 110), parece querer recrear, en el mundo ficticio de las tablas el final que habría deseado para sí mismo. A diferencia de sus personajes, su afán de enriquecerse y de subir a lo más alto de la escala social nunca triunfó: a pesar de su fidelidad y devoción a la casa de Austria, de su defensa de los valores establecidos y de sus méritos como hombre de letras, la corte no le concedió nunca su favor.

Bibliografía

- Alviti, Roberta, «*El dómene Lucas*: Disfraz y juego de identidad en una comedia temprana de Lope de Vega», en María-Luisa Lobato (ed.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2011, p. 207-216.
- Arellano, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope», en Felipe B. Pedraza Jiménez & Rafael González Cañal (ed.), *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 37-60.
- Arellano, Ignacio, «La comedia de capa y espada (El género y su interpretación)» en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obligados y ofendidos*, Caracas, Fundamentos, 2000, p. 11-36.
- Badía Herrera, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, Tesis doctoral (dir. Teresa Ferrer Valles), Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 2007, p. 263-295. Accesible en línea: <http://hdl.handle.net/10803/9826>
- Balestrino, Graciela, «Erotismo, honor y honra en *El dómene Lucas* de Lope de Vega», en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010, p. 351-356.
- Buezo, Catalina, «La magia al servicio de la burla entremesil: El estudiante de la *Cueva de Salamanca*», en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2004, p. 127-135.
- Campbell, Ysla, «Conceptos dramáticos de la riqueza: el poder del dinero», en María Cruz García de Enterría & Alicia Cordon Mesa (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, vol. I, p. 309-315.
- Cañas Murillo, Jesús, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», *Anuario de Lope de Vega*, 6 (2000), p. 75-92.
- Carrascón, Guillermo, «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», *Edad de Oro*, 16 (1997a), p. 121-136.
- Carrascón, Guillermo, «Nunca segundas partes fueron buenas: Lope, del *Dómene Lucas* al *Maestro de danzar*», *Anuario de Lope de Vega*, 3 (1997b), p. 37-50.
- Castro, Américo & Rennert, Hugo Albert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968.

- Couderc, Christophe, «*Llega al oído: Ce que Florela ne peut dire qu'à voix basse à son père (El maestro de danzar de Lope de Vega)*», *Les langues néo-latines*, 312 (2000), p. 19-32.
- Diez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Farré Vidal, Judith «Galanes de donaire en las primeras comedias urbanas de Lope de Vega», en Germán Vega García-Luengos & Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), *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: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Valladolid, Universidad, 2010, vol. 2, p. 429-438.
- Fernández, Jaime, «Tensión de valores (honor-riqueza) en *La prueba de los amigos* de Lope de Vega», *Anales de literatura española*, 5 (1986), p. 121-144.
- Gómez Gómez, Jesús, «Primeros ecos de *Celestina* en las comedias de Lope», *Celestinesca*, 22.1 (1998), p. 3-42.
- Gómez Moreno, Ángel & Teresa Jiménez Calvente, «A vueltas con *Celestina*-bruja y el cordón de Melibea», *Revista de Filología Española*, 75 (1995), p. 85-104.
- Huerta Calvo, Javier, «Disfraz», en Frank Paul Casa; Luciano García Lorenzo; Germán Vega García-Luengo (ed.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, p. 107-109.
- Presotto, Marco, «Vestir y desvestir: Apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», *Annali di Ca' Foscari*, 34, 1995, p. 365-383.
- Roso Díaz, José, «El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega», *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, 2 (1999), p. 115-126.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera; Guillermo Serés; Paloma Díaz-Mas; Carlos Mota; Íñigo Ruiz Arzálluz; Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- Torres, Milagros, «Métaphores corporelles et corps métaphorique dans *El maestro de danzar* de Lope de Vega», en Augustin Redondo (ed.), *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles: du corps métaphorique aux métaphores corporelles: Colloque international (Sorbonne et collège d'Espagne, 1-4 octobre 1990)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 311-324.
- Trambaioli, Marcella, «El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca», *Revista de Filología Española*, 92/1 (2012), p. 181-210. Accesible en línea <http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewArticle/241>
- Trambaioli, Marcella, «Una protocomedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega», en Eva Reichenberger y Kurt Reichenberger (ed.), *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, 2004, vol. 1, p. 407-438.
- Vega, Lope de, «El dómene Lucas», en Jesús Gómez & Paloma Cuenca (ed.), *Comedias, III*, Madrid, Turner, 1993a, p. 641-735.
- Vega, Lope de, «El enemigo engañado», en Jesús Gómez & Paloma Cuenca (ed.), *Comedias, IV*, Madrid, Turner, 1993b, p. 325-499.

Vega, Lope de, «El maestro de danzar», en Daniel Fernández Rodríguez y Alessandro Martinengo (ed.), *El maestro de danzar; La creación del mundo*, Madrid, Gredos, 2012, p. 11-245.

Weber de Kurlat, Frida, «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro (con especial atención a la *comedia urbana*)», *Anuario de Letras*, 14 (1976), p. 101-137.

Ynduráin, Domingo, «Enamorarse de oídas» en Emilio Alarcos Llorach & Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Serta philologica F. Lázaro Carreter natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. 2, p. 589-603.