

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La tradición de los libros de aventuras en el primer Lope de Vega

La construcción del personaje de Juan Tomás,
El caballero de Illescas

Serena Magnaghi
(Universidad de Salamanca, España)

Abstract The latest criticism on Lope de Vega, when reflecting on the plays that are usually known as *comedias de pícaros*, has highlighted the inadequacy of *El caballero de Illescas* in relation to the other works because it features a character whose honorable disposition and noble origin give him a status different from the other protagonists. In light of these considerations, this article focuses on the character of Juan Tomás, the *Caballero de Illescas*, and aims at clarifying one of the possible sources from which Lope seems to start drawing his protagonist: the motifs that derive from the tradition of the adventure books, with specific reference to the popular tale of *Roberto el diablo*. The comparative analysis shows how, throughout the first act, anti-chivalric ideals embodied by the medieval character come to life again in the *Caballero de Illescas*.

Keywords Lope sources. Adventure books. Comedias de pícaros. Roberto el diablo. Caballero de Illescas.

En el conjunto de obras que Oleza (1991), en su propuesta de clasificación de los textos dramáticos lopescos, define como ‘comedias de pícaros’,¹ la inadecuación de *El caballero de Illescas* (1602)² con respecto a las demás

1 En ese primer trabajo sobre el tema, el crítico mallorquín proponía «un conjunto posible de estas comedias, todavía por determinar» (1991, p. 165), entre las que incluía y analizaba *El caballero del milagro* (1593), *El rufián Castrucho* (ca. 1598), *El caballero de Illescas* (1602) y *El anzuelo de Fenisa* (1602-1608). En un trabajo posterior (2001, p. 13), *El caballero de Illescas* ya no aparece más entre las piezas que integran el grupo de las ‘comedias picarescas’, aunque al redefinir el marco temporal del ‘primer Lope’ hasta los años 1599-1600, pudiera quedar excluida, más que por una implícita redefinición genérica, por razones cronológicas.

2 Mencionada en ambas ediciones de *El Peregrino* (1604 y 1618), *El caballero de Illescas* se publica por primera vez en 1620, en la *Parte XIV* de las comedias de Lope de Vega, aunque su composición ha de hacerse remontar a los primeros años del siglo XVII, hacia 1602 (Morley, Bruerton 1968, p. 592).

piezas del subgrupo ha llamado la atención tanto del mismo crítico³ como de las investigaciones más recientes.⁴

Enmarcada durante los conflictos de la sucesión castellana de Enrique IV (1469-1479), más precisamente en los días del cortejo de Isabel de Castilla por Fernando de Aragón hasta el comienzo de su reinado, la intriga gira en torno a las peripecias de Juan Tomás, labrador convertido primero en soldado y después en caballero. Campesino al principio de la obra, rápidamente sigue su reclutamiento para las tropas del rey y su igualmente rápida desertión. Su paso a Nápoles, a principio del segundo acto, marca su ascenso social a noble caballero de Illescas, con cambio de nombre incluido en don Juan de la Tierra y enamoramiento de la joven dama Octavia, a la que convence para que vuelva con él a España. El naufragio del barco en que viajaban con todas sus nuevas riquezas le obliga a revelar a su desposada que es un simple labrador y a retornar, resignado, a la vida del campo. Sin embargo, al final ve recompensada la única buena acción que ha realizado en su periplo: salvar la vida a un desconocido, el futuro rey Fernando el Católico al final del primer acto. Con ello se descubre que, en realidad, es noble por nacimiento, siendo nada menos que sobrino de su suegro y primo, por tanto, de la dama patricia que ha raptado.

Por la breve trama presentada resulta evidente la 'anomalía' de ese texto frente a las demás 'comedias de pícaros': la sola presencia de los Reyes Católicos y la anagnórisis final, preparada por las atípicas reflexiones del protagonista sobre su rápida e inesperada ascensión y caída social, obligan a una relectura del texto que tenga en cuenta de todos los ingredientes que Lope está aprovechando, según un procedimiento de hibridación de géneros y fuentes muy bien conseguido y tan natural en él (cfr. Alonso 1952, p. 6).

A la luz de estas consideraciones, el presente trabajo, sin adentrarse en controvertidas cuestiones de género,⁵ se propone esclarecer alguna de las posibles fuentes de las que Lope parece valerse a la hora de construir a su protagonista, con especial atención a una de ellas, perceptible en los

3 Ya en sus primeras consideraciones finales, Oleza se daba cuenta de que «En la ejemplarización del género que se produce en *El caballero de Illescas*, hay ya un comienzo de abandono del género. No es ya una comedia pura, como las otras picarescas, pues se mezclan en ella hechos graves e históricos, personajes reales y reflexiones de profunda índole moral [...]. La comedia picaresca se deja impregnar por otros géneros» (1991, pp. 186-187).

4 Vázquez Melio, en una aportación muy reciente, precisa: «El único que se salva íntegramente de este proceso de condena pública y exclusión de la comunidad es Juan Tomás, pues él, a diferencia del resto, posee un carácter honrado que lo lleva a reflexionar sobre la amoralidad de sus acciones ejerciendo un papel social que no le corresponde» (2013, p. 487).

5 Ya Oleza (1991, p. 187) reconocía la presencia de elementos del género de capa y espada (acto II), de la comedia palatina (en el desenlace) y también gérmenes de la fórmula de las tragicomedias de honor villano, con su trasfondo histórico (acto III).

motivos que derivan de la tradición de los libros de aventuras⁶ que Lope emplea para la caracterización de Juan Tomás, abiertamente inspirados en el personaje del cuento popular de *Roberto el Diablo*.

La primera novela que se conoce sobre *Roberto el Diablo* es la versión francesa *La vie du terrible Robert le Diable*, publicada en Lyon en 1496. El gran éxito de la leyenda explica su supervivencia y su exportación al resto de Europa (cfr. Tobar 1992, pp. 277-278). El texto se traduce también al castellano y se imprime por primera vez en Burgos, en 1509; el título de esta edición, hoy desaparecida, recitaba: *Aquí comienza la espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*. Durante todo el siglo XVI la novela se vuelve a imprimir numerosas veces en varias ciudades españolas (cfr. Wilkinson 2010, §§ 15954-15959, p. 623) y se seguirá editando a lo largo de los siglos siguientes (cfr. Cacho Blecua 1986, pp. 37-38).

La novela narra la historia del perverso hijo de los duques de Normandía, Roberto, engendrado tras invocar su madre al diablo. La trayectoria vital del personaje se cuenta desde el peculiar momento de su concepción, pasando por su malvada niñez y aún peor juventud, hasta su conversión, penitencia y completa redención, que se sella con su matrimonio con la hija del emperador. La primera parte (caps. I-XI), la interesante a los fines del presente trabajo, delinea un modelo negativo de comportamiento caballeresco: la narración se detiene sobre la descripción de los portentos misteriosos que acompañan el nacimiento de Roberto, su increíblemente rápido crecimiento, su predisposición innata a la maldad, su instinto homicida y su fuerza asombrosa, y, en fin, presenta la vida perversa de matanzas, robos y violaciones que lleva con otros forajidos al ser expulsado de la ciudad (cfr. Blecua 1968, pp. 200-210).

No es extraño que el atractivo de ese personaje seduzca el teatro: *Roberto el Diablo* se convierte en protagonista de la comedia *El loco en la penitencia o tirano más impropio*, editada en 1658 en la *Parte XI de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, a nombre de «un ingenio de esta corte» (cfr. Tobar 1992, pp. 279-281). El éxito también teatral de la novela está asegurado por la gran afición que el Siglo de Oro demuestra por las obras de santos y bandidos (cfr. García González 2012, p. 64), que proliferan en la época y que el mismo Lope cultiva en unos determinados momentos de su vida.⁷ Sin embargo, el personaje de *Roberto el Diablo* no despierta a tal punto la imaginación del dramaturgo

6 En vez que la denominación «libros de caballerías», se prefiere usar la de «libros de aventuras», de acuerdo con la agrupación realizada por Cacho Blecua (1986, p. 36). El mismo crítico, unas páginas después en su estudio, precisa: «*Roberto el Diablo* se puede definir como un libro breve de aventuras ejemplares y caballerescas» (1986, p. 50).

7 Las piezas que tienen como protagonista a un bandolero que, según García González (2012, p. 67), se pueden atribuir con seguridad a Lope de Vega serían tan solo tres, *La serrana de la Vera*, *Pedro Carbonero* y *Antonio Roca*. Mucho más numerosas en su repertorio, en

como para dedicarle una comedia entera, aunque sí que está presente en su memoria⁸ y, en el caso de *El caballero de Illescas*,⁹ constituye el modelo negativo en el que se inspira para la caracterización de Juan Tomás durante todo el primer acto.

La comedia se abre con una larga discusión entre Juan Tomás y su padre, que se inicia de manera intrascendente pero termina por encaminarse hacia el linaje del joven y su ascendencia.¹⁰ El asunto da la ocasión al padre de presentar al lector-espectador a Juan Tomás: frente a la pregunta del hijo «por qué a mí | labrador me hicistes?» (p. 115), que delata su incomodidad con respecto a su situación personal,¹¹ el padre se extiende en una larga descripción de su carácter, desde que era pequeño:

Tras de esto, considerado
tu humor de dentro y de fuera,
y averiguado el proceso
de tu traviesa niñez,
vi que a mi mala vejez
prenotaba un mal suceso. (p. 116)

No hubo, como en el caso de *Roberto el Diablo*, portentos extraordinarios que acompañasen su nacimiento y crecimiento, sino la conciencia del padre, en sintonía con el pensamiento neoplatónico de la época, de que la «inclinación» de cada uno depende de «su estrella» que «le obliga, | que juntas muy fuertes son» (p. 115), y que estos, considerado también el ‘humor’, probablemente colérico¹² de Juan Tomás, eran elementos suficientes para hacerle presagiar un mal agüero. La «traviesa niñez» del

cambio, son las comedias sobre vidas de santos, género que el Fénix cultiva con continuidad a lo largo de su vida (cfr. Morrison 2000).

8 Lope nombra a *Roberto el Diablo*, por ejemplo, en *Los donaires de Matico* (anterior a 1596), y en *La mocedad de Roldán* (1599-1603).

9 Las citas textuales remiten a la edición de Gómez y Cuenca (1994, pp. 107-204).

10 Juan: «Luego ¿en las malvas nací?» | Padre: «No son de padres tan buenos» (p. 114).

11 Desde el principio, Juan Tomás manifiesta una sensación de insatisfacción con respecto a su condición de labrador. Es su «sangre» de noble, reprimida, que lo empuja inconscientemente al cambio, porque «Nobleza es un concepto que se predica del alma y de la estirpe; es anhelo y hazaña y alienta en el espíritu y a la vez como aspiración, esfuerzo y conciencia» (Fernández Montesinos 1967, p. 23). El tema de la sangre como señal de un origen aristocrático tiene muchos testimonios en la literatura barroca.

12 Durante el siglo XVI se publican numerosos tratados médicos que desarrollan la teoría hipocrática de los cuatro humores; entre ellos cabe destacar el *Examen de los Ingenios para las Ciencias* de Huarte de San Juan, publicado en Baeza, en 1575, que proporciona numerosos datos para la configuración psíquica del héroe, de acuerdo con los fluidos corporales básicos y el carácter de la persona. La cólera se asociaba tradicionalmente a la bilis amarilla y a un temperamento «caliente y seco» (Romero López 1990, p. 879).

hijo prepara la abierta comparación con el personaje de *Roberto el Diablo*, a la que sigue la descripción del vil comportamiento actual de Juan Tomás:

PADRE Eres un Roberto el Diablo;
no me obedeces ni quieres;
sólo el juego y las mujeres
es tu ordinario vocablo.
Vendísteme, allá en Toledo,
tres lechones ahora un año;
tomaste a tu hermana el paño
que aún tengo a su llanto miedo;
húrtasme el trigo y cebada;
juras, votas, no te acuestas;
esgrimes todas las fiestas;
traes broquel, ciñes espada.
Es más notable tu historia
que la puente de Mantible,¹³
y tu enmienda es imposible. (p. 116)

Claro que las maldades del niño Roberto son mucho más chocantes que las de Juan Tomás: la narrativa medieval insiste en la excepcionalidad de Roberto, oscilando entre lo raro, lo historial y lo maravilloso (cfr. Lauer 2009), tanto en la primera parte de la narración como en la segunda; lo interesante aquí es constatar cómo Lope mantiene ese modelo negativo en su memoria y lo reelabora creando un personaje que reúne todas las maldades 'posibles' adaptadas a las circunstancias 'verosímiles' de su época. La «enmienda» de Juan Tomás parece tan utópica a los ojos de su padre como la de Roberto en opinión de los suyos y, en caso de este último, se cumplirá solo por mediación divina.

Después de esta conversación Juan Tomás decide marcharse de casa por no tener que escuchar y obedecer más a su padre. Empieza aquí el desfile en directo de las maldades del personaje. Esta parte sigue, a nivel referencial, el capítulo VI del texto que se titula: «Cómo Roberto el Diablo se partió de la ciudad de Roán y se fue por el Ducado de Normandía, robando y matando, y forzando dueñas y doncellas». Así, Lope empieza el relato de las peripecias de Juan Tomás, que parte de la casa del padre

¹³ La referencia a «la puente de Mantible» cierra el largo parlamento del viejo con una segunda alusión a los libros de caballerías. Se trata del puente, custodiado por unos gigantes, que marcaba la frontera entre los campos enemigos y las tierras de Carlomagno, el mismo en el que tuvo lugar el enfrentamiento final vencido por los francos, así como se narra en la *Historia del emperador Carlo Magno y de los doce pares de Francia* (Sevilla, 1525). Esa misma leyenda es recogida por Calderón en la comedia caballeresca *La puente de Mantible* (1685) (cfr. Londero 1996).

armado con una «espadilla mohosa» (p. 118) y ejecuta su primera diablura apenas salido de Illescas con unas mujeres, que acaban de apearse de un carro. Como un *Don Quijote*¹⁴ cuya espada se pone al servicio de los débiles e indefensos, «muy rozagante», precisa la acotación (p. 119), Juan Tomás les propone:

¿No harán
a esta espada mil mercedes
en que la nombren por suya
y al dueño por su escudero? (p. 120)

Frente a la reacción no muy amistosa por parte de las damas, Juan Tomás, olvidándose de repente de sus buenos propósitos y fiel a su temperamento enojadizo, reacciona dándoles «sopapos y coces», a los que, incrédula, Dorotea se pregunta: «¿Hay tal maldad?» (p. 121). La escena acaba con la muerte de uno de los dos hombres que acuden en su ayuda a manos de Juan Tomás, al que no le queda otra opción que huir hacia una torre¹⁵ vecina. Desde este momento en adelante, son los demás personajes quienes insisten en la caracterización, cargando las tintas, de este malvado estereotipado que es Juan Tomás: la otra dama Teodora exclama espantada «¡Que tanta maldad no asombre | la tierra!», comentario al que acompaña el del corregidor «¡Oh, perro, sin Dios, sin ley!» (p. 122), cuando se entera, que desde lo alto de la torre, el joven le está lanzando piedras. Siguen las palabras de los alguaciles, aterrorizados por tener que custodiarle solos: «¡Par Dios, que temo a este mozo! | No le quisiera guardar», exclama el primero, al que hace eco el segundo «Él es rayo del lugar» (p. 124). A través de su breve dialogo el lector se entera de acontecimientos precedentes que completan la caracterización a *Roberto el Diablo* de Juan Tomás:

ALGUACIL 2 Antes de apuntar el bozo,
sobre entrar en una viña
descalabró dos o tres.
ALGUACIL 1 ¿Y no tuvo, ahora un mes,
una peligrosa riña

14 Las armas oxidadas de Juan Tomás recuerdan a la armadura *sui generis* de *Don Quijote*. Tanto Lope como Cervantes, alineándose a las teorías de la época acerca de lo risible, basan su humor en el concepto de la *deformitas*: la risa nace de la inversión paródica del modelo, las magníficas espadas de que se sirven el rey y sus caballeros (cfr. Roncero 2005, pp. 758-759).

15 En las historias caballerescas, «la torre y el puente que a esta da acceso funcionan nada más que como barreras que los personajes tienen que traspasar para lograr sus propósitos, sean ellos su salvación, la derrota de los enemigos, o el encuentro con la doncella amada» (Londero 1996, p. 905). Aunque quede en el aire el recuerdo de esa simbología, no es este el caso, dado que Juan Tomás se refugia en la torre, que se precisa que fuera de una iglesia, por la inmunidad que le garantiza.

en que dejó medio muerto
 a mi sobrino Polanco,
 y a Francisco Esteban, manco
 y a Hernán Sánchez, patituerto? (p. 124)

Los dos alguaciles tienen justo el tiempo de pronunciar estas palabras antes de encontrarse cara a cara con Juan Tomás que, «con la espada desnuda» (p. 125), les amenaza con matarlos si se opusiesen a su huida. Como el personaje de la novela medieval, también el protagonista lopesco parece tener una innata «inclinación» a matar y herir a todos los que se le oponen en su camino, aparentemente sin una real justificación, sino por el puro placer de la violencia. Si en el caso de Roberto su mala predisposición procede de su ascendencia diabólica, no es así en el de Juan Tomás, quien, en realidad, es noble por nacimiento y, de acuerdo con el sistema de valores de Lope, en la opinión de Fernández Montesinos, su nobleza tendría que imponerse sobre su supuesta ‘mala estrella’ dado que «es la sangre heredada la que determina la trayectoria de la voluntad. La sangre heredada hace al héroe serlo» (1967, p. 23). A ese argumento se le podría oponer, con toda razón, la fase todavía no madura de composición de este texto, de ahí que también los tipos dramáticos no respondan *in toto* a la *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* así como presentada por José Prades (1963), sino más bien sean «personajes orgánicos que crecen y cambian a través de la acción dramática de acuerdo con las circunstancias existenciales del momento» (Poteet-Bussard 1981, p. 352).¹⁶ Sin descartar la validez de esa opinión, en este caso, considerada la mención explícita de *Roberto el Diablo*, la sensación es que Lope esté simplemente haciendo un calco del modelo, siendo esta maldad gratuita y sorprendente, el aspecto en que los dos personajes más se asemejan.¹⁷

De nuevo en libertad, empieza su segunda aventura. Al encontrar una compañía de soldados, decide alistarse. Comienza una larga escena, un tanto pintoresca, que tiene lugar en el campamento de los soldados, entregados a naipes y apuestas. Juan Tomás se lanza a tomar parte en la diversión colectiva y acaba ganando a los demás compañeros, que empiezan a dudar de la honorabilidad de sus éxitos en el juego y a reñir con él. El joven tahúr es salvado *in extremis* por el Capitán, que se pone de su parte y lo cubre en su huida.

Sin embargo, Juan Tomás no consigue escaparse, porque es interceptado por los alguaciles y los soldados; en el intento de defenderse, mata a un

16 Tanto Poteet-Bussard (1986) como Cañas Murillo (1991), no incluyen en el corpus de las obras que analizan *El Caballero de Illescas*, probablemente por razones cronológicas.

17 Con esto, no se excluye *a priori* que el modelo pueda ser el ‘pícaro real’, aunque se considere una propuesta menos válida, teniendo en cuenta también que la etiqueta ‘pícaro’ puede dar lugar a malentendidos, como señala en su análisis Vázquez Melio (2013, p. 484).

compañero antes de fugarse definitivamente. Frente al amigo muerto, el soldado Alvarado comenta, cerrando la escena: «Este hombre es Roberto» (p. 141). Se completa aquí la identificación de Juan Tomás con el personaje de *Roberto el Diablo*: es la segunda vez que se menciona y que se insiste en este parecido, que, no por casualidad, se repite tras el enésimo muerto que el joven ha dejado en su camino.

En este punto, cambia por completo la situación en el escenario: aparece el Infante don Fernando junto con sus caballeros. Es la escena que concluye el primer acto y que anticipa la ‘redención’ final de Juan Tomás. Su destino le llama a ser testigo de un ataque de tres soldados en contra del futuro rey; al admirar la destreza con la espada del Infante, Juan Tomás decide ponerse al lado de este contrincante, al que acaba salvándole la vida. En recompensa, el caballero desconocido le deja un diamante¹⁸ pidiéndole que «no le des a otro [sino al Rey] aunque te veas | en más necesidad que verte creas» (p. 145). Se trata del episodio que, en el final, le recompensará con el favor del Rey y el tan deseado ascenso social. A partir de esta escena deja de repetirse la comparación entre Juan Tomás y *Roberto el Diablo*. Al dramaturgo no le interesa seguir el hilo de la novela medieval: la experimentación de Lope, como ya observaba Oleza (1991, p. 187), se encamina no hacía una comedia de santos, sino hacia el género de capa y espada y el palatino.

En conclusión, la fase todavía precoz de composición de esta comedia la convierte en banco de prueba para la expresión artística del dramaturgo. De ahí, su inadecuación a integrarse, debajo de una etiqueta unívoca, en un grupo o subgrupo de comedias, y la dificultad de encaminar el análisis de sus personajes, en especial de su protagonista, hacia una categorización más general. La intención de ese trabajo no ha sido acercarse a ese objetivo, sino, al contrario, sacar a la luz una de las varias facetas del *Caballero de Illescas*, precisamente, la que comparte con su modelo de perversión *Roberto el Diablo* y que se activa durante todo el primer acto. Resulta, de hecho, de fundamental importancia para comprender a fondo el texto, no subestimar la tradición de los libros de aventuras y de caballerías, que en la manifestación más alta de sus ideales anti-caballerescos vuelve a tomar vida en el personaje de Juan Tomás, el *Caballero de Illescas*.

18 Se trata de una variante de las que Weber de Kurlat considera como «secuencias asociadas» (1976, p. 129) muy aprovechadas por el «Lope-preLope»: la entrega de una joya por el galán o la dama a su pareja, que tiene siempre un valor simbólico. De clara herencia caballeresca, sorprende que se trate de una piedra de gran valor y no de un anillo (como, por ejemplo, sucede en *Los comendadores de Córdoba*, probablemente de 1596-1598).

Bibliografía

- Alonso, Amado (1952). «Lope de vega y sus fuentes». *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 8, pp. 1-24.
- Blecua, Alberto (1969). *Libros de caballerías: Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarde y La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*. Barcelona: Juventud.
- Cacho Blecua, Juan Manuel (1986). «Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*». En: Fonquerne, Yves-René et al. (eds.), *Formas breves del relato: Coloquio Casa de Velázquez* (Madrid, 1985). Zaragoza: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 35-56.
- Cañas Murillo, Jesús (1991). «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro». *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, pp. 75-92.
- Fernández Montesinos, José (1967). *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.
- García González, Almudena (2012). «El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope». *Anuario Lope de Vega*, 18, pp. 63-79.
- José Prades de, Juana (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid: CSIC.
- Lauer, Robert (2009). «La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo y sus transmutaciones literarias hispánicas». En: Insúa Cereceda, Mariela; Rodrigues Vianna Peres, Lygia (eds.), *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*. Madrid: Iberoamericana, pp. 167-180.
- Londero, Renata (1998). «La puente de Mantible de Calderón y la historia del emperador Carlo Magno: comedia caballeresca y libros de caballerías». En: García de Enterría, María Cruz; Cerdón Mesa, Alicia (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Alcalá de Henares, 22-27 de junio de 1996), vol. 2. Alcalá: Universidad de Alcalá, pp. 899-908.
- Morley, Sylvanus G.; Bruerton, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos.
- Morrison, Robert R. (2000). *Lope de Vega and the Comedia de Santos*. New York: Peter Lang.
- Oleza, Joan (2001). «El primer Lope: un haz de diferencias». *Ínsula*, 658, pp. 12-14.
- Oleza, Joan (1991). «La comedia de pícaros de Lope de Vega: una propuesta de subgénero». En: Diago, Manuel; Ferrer Valls, Teresa (eds.), *Comedias y comediantes: Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, pp. 567-581.
- Poteet-Bussard, Lavonne C. (1981). «Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega». En: Criado de Val, Manuel

- (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español = Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega* (Madrid, 1987). Madrid: Edi-6, pp. 341-354.
- Roncero López, Victoriano (2005). «'Turpitudos et deformitas': el humor cervantino». *Príncipe De Viana*, 236, pp. 753-768.
- Tobar, María Luisa (1996). «Roberto el Diablo. La teatralización de la novela». En: Arellano Ayuso, Ignacio et al. (eds.), *Studia aurea = Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), vol. 2. Pamplona: GRISO, pp. 385-394.
- Tobar, María Luisa (1992). «El loco en la penitencia. Roberto el Diablo». En: Blasco Pascual, Francisco J. (ed.), *La comedia de magia y de santos*. Gijón: Júcar, pp. 277-292.
- Vázquez Melio, María (2013). «Una tupida red de engaños: las comedias de pícaros de Lope de Vega». En: Mata Induráin, Carlos et al. (eds.), *Festina lente = Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO)* (Pamplona, 2012). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 481-492.
- Vega, Lope de [1620] (1994). «El caballero de Illescas». En: Gómez, Jesús; Cuenca, Paloma (eds), *Comedias*, vol. 8. Madrid: Turner, pp. IX-XIV y 107-204.
- Weber de Kurlat, Frida (1976). «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época». *Segismundo*, 23-24, pp. 111-133.
- Wilkinson, Alexander S. (2010). *Iberian Books: Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula Before 1601*. Leiden: Brill.