

# ***En los orígenes del tipo del figurón: el caballero del milagro (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega***

Jesús Cañas Murillo

Universidad de Extremadura

## *1. Una comedia del destierro: El caballero del milagro*

En otro lugar estudiamos la importancia que tuvieron, en los orígenes de la comedia nueva, los años de destierro que hubo de cumplir Lope de Vega por sentencia judicial, tras el pleito que entabló contra él Jerónimo Velázquez y su familia (Cañas Murillo, 2000a [y 2004]). En ellos, especialmente en los que entró al servicio del duque de Alba y pasó junto a éste en sus posesiones de Alba de Tormes y su alrededores, el sur de Salamanca y el norte de la actual provincia de Cáceres (Abadía, La Vera, Las Hurdes), se creó el modelo dramático (Cañas Murillo, 1984) que estaba llamado a convertirse en triunfador en el Barroco, dejando desplazadas todas las demás propuestas que se presentaron (Cañas Murillo, 1991, 1995, 2000a [y 2004], 2003b).

Por esta época se efectuó la composición de un conjunto de textos dentro de los cuales se perfilaron de forma definitiva las características esenciales que iban a conformar dicho modelo dramático, que iban a ser imitadas por escritores posteriores que aceptaron la propuesta lopista, convirtiéndose así en consolidadores de su labor (Cañas Murillo, 1991, 1995, 2000a [y 2004], 2003b, y 1999 [y 2003a]). De una de esas obras nos vamos a ocupar en el presente trabajo. Se trata de *El caballero del milagro*.

*El caballero del milagro* es obra también conocida por el título de *El arrogante español*. De hecho, los editores-adaptadores modernos incluyen esta segunda denominación como primera, dándole preferencia sobre aquella por la que la pieza es generalmente recordada (Lope de Vega, 1964 y 2007). Juan Germán Schroeder (Lope de Vega, 1964: XIV) explica las causas de esta elección:

respecto al título, he preferido el primitivo, que el mismo Lope dio a su comedia, y con el cual cierra la misma:

“... y aquí, senado, se acaba  
el arrogante español.”

El título con que posteriormente, en la parte XV, aparece impreso, “El caballero del milagro”, podría dar una impresión equivocada al público que no asistiera a la representación haciéndole pensar en una comedia “de santos” de las muchas que escribió el Fénix. He mantenido como subtítulo –al modo de la época– “Caballero de milagro”, utilizado por Lope en el estribillo que abre y cierra la acción: “Por eso es caballero de milagro”.

Razones similares defiende Fernando Doménech [Lope de Vega, 2007: 30]. No obstante, nosotros hemos preferido mantener el título único, simple y no doble, con el que el texto es identificado en las dos versiones editadas en el Siglo de Oro que conocemos y han sido catalogadas, y, en consecuencia, ése es el que utilizaremos en el presente trabajo. Tal opción se ve corroborada por el propio Lope de Vega, quien incluye la comedia en la conocida lista que insertó en el “Prólogo” a su novela *El peregrino en su patria*, ya desde la edición de 1604, y allí la denomina *El caballero del milagro* (Lope de Vega, 1973: 58). Quizá el mismo Fénix modificó el título que primero asignó a su creación, explicitado en el último verso de ésta, tras

reflexionar [...] que su Luzmán nada tenía de arrogante en lo moral, aunque lo fuese en lo físico, y, para evitar equívocos, lo rebautizó definitivamente.

como sugirió en su día Cotarelo (Lope de Vega, 1917: X).

*El caballero del milagro* se publicó dentro de la *Decimaquinta Parte de las Comedias* de Lope de Vega Carpio, impresa en Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez<sup>1</sup>, mercader de libros, en el año 1621, aunque recibió aprobación

---

<sup>1</sup> Padre del escritor Juan Pérez de Montalbán, destacado seguidor de Lope, como es bien sabido. Véase Anne CAYUELA (2005), *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur (Biblioteca Litterae, 6).

de Vicente Espinel firmada el 24 de septiembre de 1620. En dicho volumen figuraban también *La malcasada*, *Querer la propia desdicha*, *La vengadora de las mujeres*, *El caballero del sacramento*, *La Santa Liga*, *El favor agradecido*, *La hermosa Esther*, *El leal criado*, *La buena guarda*, *Historia de Tobías*, y *El ingrato arrepentido*. *El caballero del milagro* ocupaba allí el lugar número doce, con lo que cerraba el tomo (La Barrera, 1860: 444). La parte recibió otra impresión, en el mismo año 1621, también en Madrid, por Fernando Correa de Montenegro, igualmente a costa de Alonso Pérez, mercader de libros, lo que prueba su gran aceptación por parte de los lectores,

Esta doble impresión, al mismo tiempo, prueba la gran venta que tenían las comedias de Lope de Vega.

como explica Cotarelo (Lope de Vega, 1917: X, nota 1).

La fecha de composición de la comedia fue establecida por Morley y Bruerton (1968: 238-239), quienes, basándose en la métrica, siguiendo su conocido método, la localizaron en los años anteriores a 1598, y, dicen, probablemente, entre 1593 y 1598. No obstante, es una de las piezas que figuran en el manuscrito Gálvez, en donde se informa que fue escrita en “30 noviembre-diciembre 1593” (Morley y Bruerton, 1968: 660).

*El caballero del milagro* figura en la *Decimaquinta Parte* dedicada a Pedro de Herrera (Lope de Vega, 1993: 145). Morley y Bruerton (1968: 238) informan: “Representóla Vergara”.

## 2. Sobre problemas generales de composición

*El caballero del milagro* es una comedia de capa y espada y enredo, que se centra en las artimañas que sabe tramar un joven español, toledano, que se encuentra en la ciudad de Roma en el siglo XVI. Unas artimañas que le sirven para vivir a costa de los demás, y, especialmente, de las mujeres, a quienes engatusa con su buena planta, resaltada por los buenos vestidos que luce. La acción principal relata las relaciones

amorosas que mantienen diversos galanes y damas, todos los cuales sufren las maquinaciones del protagonista principal.

El tema básico que se aborda es la fortuna, los cambios de fortuna en concreto. A él se unen el engaño y el enredo. Luzmán lo destaca y lo explica con claridad en su última intervención que cierra la comedia (Lope de Vega, 1993: 241):

De milagro al fin subí  
y por milagro bajé;  
grave ejemplo en mí se ve.  
¿Qué he de hacer, triste de mí?  
¡Ah, humilde fortuna y brava!  
A España quiero partirme,  
que en Roma podrán decirme:  
“Quien mal anda mal acaba.”  
Esto es más claro que el sol  
que este fin se me aguardaba,  
y aquí, senado, se acaba  
El arrogante español.

Son versos en los que se inserta, a la vez, la enseñanza, el mensaje, que se puede extraer del argumento. El protagonista, en última instancia, acaba tan mal debido a sus propios merecimientos, por causa de sus enredos y de sus engaños constantes en toda su trayectoria vital anterior. Por ello padece la acción de la justicia poética que le proporciona el castigo correspondiente.

El tema del amor aparece en el argumento de la comedia, pero no es asunto fundamental. Es tratado en tono de farsa, de comedia de gran enredo. El código aparece con motivos más sueltos por ello (Cañas Murillo, 2003b). El amor no es tomado en serio. En la pieza lo fundamental son los cambios de fortuna, el enredo, el engaño, la comicidad.

En *El caballero del milagro* adquiere gran importancia la ambientación. Es obra urbana. En ella se refleja, en tono humorístico el mundo de los soldados españoles que se encontraban de paso por Roma en el siglo XVI (la acción se sitúa en la época de

Carlos V [Lope de Vega, 1993: 221]), su tipo de vida, sus preocupaciones, sus aventuras, sus amoríos, sus relaciones con las mujeres del lugar, sus ansias de diversión. Por todo ello se ha llegado a sugerir la existencia de un cierto costumbrismo en su argumento, de una atmósfera que anticipa la propia del sainete de la Ilustración<sup>2</sup>.

El recurso fundamental al que se acude para componer ese argumento es el enredo, como es propio de la comedia de capa y espada, como será propio de la posterior comedia de figurón (Roso Díaz, 1997, 1998, 1999, 2001). Un enredo que se ha querido trazar de forma racional. No es producto del azar, de la casualidad, del destino. Es presentado e introducido como consecuencia de la acción de un personaje que maneja todos los hilos: Luzmán, el protagonista principal de la comedia.

Pocos tipos se utilizan para construir los personajes<sup>3</sup>. Tan sólo identificamos agonistas perfilados a partir de los tipos del galán, de la dama y del criado. No obstante uno de los criados, Lombardo, debe ser destacado. En su caracterización se han incluido claros rasgos que pertenecen completamente al tipo del gracioso. Y detectamos esos rasgos ya 1593, antes de la composición de *La francesilla*, de 1596, postulada durante mucho tiempo como primera obra lopesca, y de la comedia nueva, que contiene el referido tipo y personaje, y en el mismo año, el susodicho 1593, en el que aparece Pinelo dentro del argumento de *El favor agradecido*, el primero de los graciosos documentados de Lope, y del modelo dramático que él creó, como demostré en otro lugar (Cañas Murillo, 1991: 88). En Lombardo son identificables ya algunos caracteres y funciones que son propios del tipo del gracioso inserto en la poética del género al que pertenece la comedia (Cañas Murillo: 1984). Hace chistes, con lo que introduce comicidad y rebaja la tensión (Lope de Vega, 1993: 162-163). Es materialista (Lope de Vega, 1993: 163). La comida es para él preocupación esencial (Lope de Vega, 1993: 163,

---

<sup>2</sup> Schroeder afirma que en ella “lo rufanesco y popular se anticipa al garbo pintoresco de un Ramón de la Cruz y del posterior sainete” (Lope de Vega, 1964: XIV). Sobre la ambientación, ver también Fernando Doménech, Lope de Vega, 2007: 9-14.

<sup>3</sup> Sobre el modo de construir un personaje y las diferencias entre tipo y personaje, véase Cañas Murillo, 2000b: 29-30. Sobre los personajes, Fernando Doménech, Lope de Vega, 2007: 20-26.

169, 170, 171, 176). Corrobora todo una conclusión que ya habíamos defendido con anterioridad (Cañas Murillo, 1991). Es una prueba más de que el gracioso se va perfilando progresivamente en el teatro del Fénix desde sus primeras épocas, y de que en fechas anteriores a *La francesilla* ya hace acto de presencia en su producción.

En similar situación se halla el tipo del figurón<sup>4</sup>, asunto este del que nos vamos a ocupar en el siguiente apartado.

### 3. *Hacia el figurón: el tratamiento de Luzmán*

A lo largo de la comedia Luzmán se ve convertido en el eje principal de composición. Sobre él, sobre sus hechos, sobre sus intrigas, se monta todo el argumento.

Ha sido construido sobre el tipo del galán (Cañas Murillo, 1992). En los primeros momentos de la acción aparece como un caballero, como un galán, insistimos, preocupado por sus relaciones con las mujeres. No obstante, pronto se desvela cuál va a ser su verdadera caracterización. Inmediatamente el rasgo esencial del personaje queda puesto de manifiesto. Es presentado como un auténtico pícaro, no un pícaro literario, no un protagonista de una novela picaresca, sino un pícaro real.

Ya Cotarelo había destacado lo “acentuado” que se encuentra “lo picaresco del carácter del protagonista” (Lope de Vega, 1917: X). Luzmán es, a lo largo del argumento, un pícaro, un aprovechado, sin oficio ni beneficio, que engaña a las mujeres y vive a costa de ellas valiéndose de su “talle”, de su apostura, de su buena planta (Lope de Vega, 1993: 147). Las damas caen rendidas a sus pies y hacen en todo su voluntad. Presume de ser un caballero, pero el auditorio conoce su verdadera situación, la ficción de sus apariencias, su realidad de carecer de fortuna, de vivir al día, “de milagro” (Lope de Vega, 1993: 194-195, 241)<sup>5</sup>, y a costa de los demás<sup>6</sup>, y, muy especialmente, a costa

---

<sup>4</sup> Para una bibliografía sobre el figurón, véase García Lorenzo, 2007: 13-19.

<sup>5</sup> En el acto segundo Tristán lo define como “Caballero de milagro”, como lo denomina a continuación Lofraso, ironizando un tanto (Lope de Vega, 1993: 194-195).

<sup>6</sup> Algunos agonistas destacan estos aspectos, como Tristán y Lofraso en su conversación del acto segundo (Lope de Vega, 1993: 194-195).

de esas mujeres a las que encandila con sus encantos, sus enredos y su gran labia (Lope de Vega, 1993: 184). Y tiene una gran capacidad para engañar, de la que frecuentemente alardea. Se considera un maquinador mejor que el mítico Odiseo, el Ulises homérico, siempre “hábil en recursos” (Lope de Vega, 1993: 185):

¡Qué bien la supe engañar!  
¡Malos años para Ulises!

Sufre reveses, pero en todo momento muestra una asombrosa capacidad de recuperación, reconocida y resaltada en ocasiones por otros personajes<sup>7</sup>. Su mencionada capacidad para engañar no es sólo ejercida sobre el sexo femenino. Los hombres también padecen sus tretas. Es un pícaro integral, que maneja perfectamente, con sus enredos, los sentimientos y las vidas de los demás, sean varones o mujeres<sup>8</sup>. Incluso sus víctimas admiran su maestría en el engaño, como reconoce Camilo en el acto tercero (Lope de Vega, 1993: 221). Algunos de los agonistas se encargan de resaltar sus cualidades picarescas. Otavia lo identifica como “picaño” (Lope de Vega, 1993: 189). Tristán, en el desenlace, cuando Luzmán es abandonado por todos como castigo a sus enredos, le espeta: “Ojo el picaño” (Lope de Vega, 1993: 241).

Esta es la caracterización predominante en Luzmán, principal protagonista de la comedia, como hemos advertido. No obstante, para su configuración han sido utilizados otros rasgos que también es necesario destacar. Se encuentran especialmente, por no decir exclusivamente, en el acto primero, en las escenas iniciales del argumento. Son caracteres que nos van a recordar otros que tienen una importancia fundamental en

---

<sup>7</sup> Así, en la conversación entre Tristán y Lofraso sita en el acto segundo (Lope de Vega, 1993: 194-195).

<sup>8</sup> Véase la conversación que Luzmán mantiene con Camilo y Leonato a finales del acto segundo (Lope de Vega, 1993: 199-202), o la que mantiene con Isabela en el acto tercero (Lope de Vega, 1993: 213-218). Sobre el carácter picaresco del protagonista trata también Fernando Doménech, Lope de Vega, 2007: 21-23.

la delimitación de otro de los tipos que ocupan un lugar destacado en la poética general de la comedia nueva, y, en concreto, en el capítulo de personajes. Se trata del figurón<sup>9</sup>.

Del figurón se han proporcionado a lo largo de la historia, ya desde el siglo XVIII, ya desde la *Poética* de Luzán, diferentes definiciones. En las más recientes se destaca su ridiculez, su manía nobiliaria, su preocupación por su posición social, su fatuidad, su pedantería... Olga Fernández (2000: 133) lo retrata como

un personaje ridículo, tanto por su aspecto físico como por su psicología, mediante el cual se critican defectos humanos, más o menos graves, y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco.

García Ruiz (2002: 146) se ocupa de los defectos ridículos y grotescos que posee el tipo, y llega a matizar que

Este defecto no tiene por qué ser exclusivamente la manía nobiliaria, sino los distintos vicios morales, manifestados en su conducta y en su lengua: la presunción de la posición social o del atractivo físico, la necedad, la tacañería, la pedantería culta, la mala educación, la torpeza del lenguaje amoroso o comunicativo, la cobardía, la credulidad, el desgraciado aspecto del físico o la indumentaria.

Hasta años bien próximos poco se conocía sobre los orígenes del figurón. Ni siquiera se habían identificado con claridad las primeras comedias en cuyo argumento llega a intervenir<sup>10</sup>.

De los orígenes hoy en día se acepta que la comedia de figurón, como subgénero de la comedia nueva, constituye una derivación de la comedia de capa y espada, si bien, como matiza Olga Fernández (2000: 135),

---

<sup>9</sup> Volúmenes y trabajos generales sobre la comedia de figurón son Lanot y Vitse, 1976, Lanot, 1980, García Ruiz, 2002, Olga Fernández, 2003 y García Lorenzo, 2007.

<sup>10</sup> Sobre los orígenes del tipo y las primeras obras en las que se incluye, véase García Ruiz, 1993 y 2002: 146-147, Sánchez Jiménez, 2007, Serralta, 1988, 2001 y 2003.

la comedia de figurón [...] [es] algo más que una variante de la comedia de capa y espada, [...] [es] una auténtica especie nueva de teatro cómico [...] que desembocará abiertamente en la farsa. [...] ese personaje grotesco llamado figurón [...] rompe el equilibrio entre las esferas cómica y seria de la comedia áurea y diluye también la separación de estamentos sociales que ambas marcaban. [...] se produce debido a la naturaleza del personaje del figurón [...] [quien] es por clase social (un hidalgo) perteneciente a la primera [la seria], pero por carácter, comportamiento y aspecto físico entra dentro de la segunda [la cómica].

La misma estudiosa (2000: 134 nota 7) explica:

el origen de la comedia de figurón no es exclusivamente teatral, sino que se ve influenciada por géneros narrativos como la novela picaresca, el Quijote, la novela cortesana[...] y también en los géneros satírico-costumbristas [...].

En los orígenes del tipo Evangelina Rodríguez Cuadros (2007: 90) resalta, muy acertadamente, que el figurón constituye una “hipercharacterización de la figura del galán o caballero de la comedia”.

Centrémonos de nuevo en la construcción de Luzmán. En su caracterización se destacan varios rasgos que en el figurón tienen una intervención destacadísima. El primero es la admiración que siente el agonista por su propio aspecto físico, por su belleza, por su buena planta, por su buen “talle”, el orgullo que exhibe por los mismos, el interés que muestra por destacarlos ante los demás. El segundo, su preocupación por los vestidos. El tercero, su preocupación, también, por guardar las apariencias, por su imagen social. A ellos habría que añadir algunas cualidades como el egoísmo y la insensibilidad ante los sentimientos de los demás.

Todos estos rasgos se hacen bien presentes en los albores de la comedia. Luzmán aparece en la primera escena como un caballero, como un “gentilhombre” (Lope de Vega, 1993: 147), que incluso tiene criados a su servicio. Su preocupación por su aspecto físico, por su “talle”, es manifiesta, y se encarga muy bien de destacarlo ante los otros, presumiendo ante ellos de su “bella portada” (Lope de Vega, 1993: 168) y de la

buena labor que hizo Dios con él (Lope de Vega, 1993: 147). Es algo que las personas que lo rodean no dejan de destacar. Así, Beatriz, –aunque ya en el acto segundo, pero enlazando con la presentación inicial–, lo juzga, como va a acontecer con los figurones maduros posteriores, como arrogante y pagado de sí mismo (Lope de Vega, 1993: 186):

Y este arrogante mozuelo  
está de sí tan pagado,  
que piensa que no ha criado  
igual hermosura el Cielo.  
Todas me dicen que están  
Muertas en ver que me rindo,  
Y yo, de verle tan lindo,  
Melancolías me dan.

A él le gustan los vestidos elegantes, pues “mil hombres de mal talle / vestidos parecen bien” (Lope de Vega, 1993: 148). El gran amor que se profesa a sí mismo impide que pueda querer a las mujeres, como le dice Tristán (Lope de Vega, 1993: 150):

No te quieras tanto a ti  
que a ninguna mujer quieras.

Desprecia al sexo opuesto (Lope de Vega, 1993: 151). Justifica su cobardía por la necesidad de guardar su belleza (Lope de Vega, 1993: 156). Tristán, al principio del acto primero, ironiza un tanto con su obsesión por su figura y por realzarla con buenos vestidos, que puedan admirar los demás. No obstante, el criado no llega a sobrepasar los límites y no cae en la tentación de ridiculizarlo, como sucederá con los figurones maduros, plenamente formados, del teatro posterior.

La aproximación al tipo del figurón solamente se mantiene en el acto inicial. A partir del acto segundo, Luzmán ya se comporta sólo como galán pícaro, y el interés en él por resaltar su talle y destacar la importancia del vestuario no aparece. Son esencialmente las mujeres, como Isabela, las que destacan su buen “talle” (Lope de Vega,

1993: 182) y alaban su apariencia física; aunque, del mismo modo, los hombres que intervienen en el argumento no dejan de reconocer ambas realidades, y baste recordar cómo Lofraso lo elogia afirmando que “Tiene extremado talle y linda labia” (Lope de Vega, 1993: 194).

En definitiva, en la mayor parte de la comedia, en los actos segundo y tercero, en Luzmán su faceta de pícaro aprovechado se superpone al incipiente figurón inicial y lo supera, quedando como caracterización predominante. Las actitudes del principio quedan completamente relegadas, con lo que tampoco ha lugar a la ridiculización y a la sátira que en un primer momento empiezan a ser esbozadas y a hacer acto de presencia. Debido a ello el nuevo tipo no llega a cuajar plenamente en esta pieza. El propio personaje se presenta como individuo preocupadísimo por guardar las apariencias, por hacer pensar a los demás que se halla en posesión de una posición social y económica que no es la suya, y ello es un rasgo absolutamente preeminente en él. Su objetivo lo quiere conseguir cubriéndose con ricos vestidos, –que ni siquiera son suyos–, rodeándose de buenos criados, –a quienes no tiene posibilidades de pagar ni piensa hacerlo–, cuidando su buen talle, montando un buen caballo y viviendo en una buena casa, –que no son de su propiedad–, y haciéndose pasar por noble (Lope de Vega, 1993: 196-198). Son actitudes típicas de un pícaro social, pero que apartan al protagonista del camino que había de desembocar en el figurón pleno. Su carácter de pícaro prevalece sobre todo lo demás. En el figurón no hay simulación, ni interés por aparentar una posición ante la sociedad. El figurón tiene una posición social y económica clara y consolidada. No necesita fingirla. La posición que representa es real.

*El caballero del milagro* es buena muestra de la transición hacia el figurón, y corrobora ideas que críticos anteriores habían expuesto. Como el enlace del figurón con la figura del galán. Como la importancia de los ambientes y personajes picarescos en los orígenes del tipo, así como la conexión que el subgénero tiene inicialmente con ellos. También constituye una prueba, en conclusión, de que, como sucedía con el tipo del gracioso, el tipo del figurón se va fraguando, y perfilando progresivamente, en la producción dramática del primer Lope de Vega, en sus comedias del destierro. En alguno

de los personajes de esta época, en Luzmán en concreto, se van avanzando rasgos que entrarán después a formar parte del perfil completo del tipo maduro, una realidad que ya ha sido documentada, desde hace poco tiempo (Antonio Sánchez Jiménez, 2007), en fechas próximas a la de creación de *El caballero del milagro*, en el año 1600, en la comedia, también lopesca, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*<sup>11</sup>. Es una muestra más que explica la forma en que el Fénix va, insistimos, progresiva y sucesivamente configurando los rasgos, los constituyentes, llamados a definir su propuesta teatral, su nuevo modelo dramático, que había de erigirse en la base esencial de composición de todo el teatro de su época, y, particularmente, de aquellos textos englobados en el fenómeno social y literario que históricamente se ha querido identificar con la denominación de comedia nueva.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

##### I. EDICIONES

Lope de VEGA (1917). *El caballero del milagro*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras Dramáticas*, IV, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la «Revista de Arch., Bibl. y Museos», pp. 145-182.

Lope de VEGA (1993). *El caballero del milagro*, en *Obras completas. Comedias*, I, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner-Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), pp. 141-241.

---

<sup>11</sup> Para una enumeración de las primeras comedias de figurón, véase Serralta, 2001: 88, y Sánchez Jiménez, 2007: 112. La más antigua primeramente citada por este último estudioso, Antonio Sánchez Jiménez, es *El ausente en el lugar* (¿1606?) de Lope, identificada por Serralta con anterioridad, pero él mismo defiende en su trabajo la existencia de otra anterior, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), también del Fénix, que ya contiene un personaje creado sobre el tipo que nos ocupa.

- Lope de VEGA (1964). *El arrogante español o Caballero de milagro*, adaptación de Juan Germán Schroeder, Madrid, Editora Nacional (Obras del “Teatro Español”).
- Lope de VEGA (2007). *El arrogante español o Caballero de milagro*, versión de Guillermo Heras y Fernando Doménech, ed. Fernando Doménech, Madrid, Fundamentos-RESAD.
- Lope de VEGA (1984). *Fuente Ovejuna*, edición, introducción, notas y apéndices de Jesús Cañas Murillo, Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos, 5).
- Lope de VEGA (1998). *Fuente Ovejuna*, edición, introducción, notas y apéndices de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Libertarias (Clásicos Libertarias, 14).
- Lope de VEGA (1973). *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 55).

## II. ESTUDIOS

- Cayetano Alberto de la BARRERA Y LEIRADO (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra. Edición facsímil, Madrid, Gredos (BRH), 1969.
- Jesús CAÑAS MURILLO (1984). “La comedia nueva como género”, en Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Jesús Cañas Murillo, Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), pp. 33-47. Reimpreso en Madrid, Libertarias, 1998.
- Jesús CAÑAS MURILLO (1992). “Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 75-95.
- Jesús CAÑAS MURILLO (1995). *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Anejos del *Anuario de Estudios Filológicos*, 18).
- Jesús CAÑAS MURILLO (1999). “Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva”, *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXIII, nº 3, número especial dedicado a Francisco Amighetti, pp. 67-80.

- Jesús CAÑAS MURILLO (2003a). “Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva”, en *VIII Congreso de Filología, Lingüística y Literatura “Carmen Naranjo”*, ed. Teresita Zamora, Cartago, Instituto Tecnológico de Costa Rica, Escuela de Ciencias del Lenguaje. Edición especial, en cederrón, de la *Revista de Comunicación*, publicada por la Escuela de Ciencias del Lenguaje del Instituto Tecnológico de Costa Rica, vol. 11, año 22, marzo 2003.
- Jesús CAÑAS MURILLO (2000a). “Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia”, *Anuario Lope de Vega*, VI, pp. 75-92.
- Jesús CAÑAS MURILLO (2004). “Lope de Vega en los orígenes de la comedia nueva”, *Girasol*. Revista de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. *Memoria del IX Congreso de Filología, Lingüística y Literatura “Joaquín Gutiérrez Mangel”*, agosto de 2004, número extraordinario, San José, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria “Rodrigo Facio”, agosto de 2005, pp. 51-64.
- Jesús CAÑAS MURILLO (2000b). *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*. Cáceres, Universidad de Extremadura (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 17).
- Jesús CAÑAS MURILLO (2003b). “Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro”, 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, edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 235-250.
- Olga FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (2000). “Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*”, en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999, edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello,

- Almagro, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 133-149.
- Olga FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (2003). *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, 2003. Tesis doctoral editada en cederrón.
- Luciano GARCÍA LORENZO (ed.) (2007). *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos (Monografías RESAD).
- Víctor GARCÍA RUIZ (1993). “Cervantes, Lazarillo y Lope: en torno al origen literario del *figurón*”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Actas del II Congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro, ed. Manuel García Martín, Ignacio Arellano y Marc Vitse, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 425-434.
- Víctor GARCÍA RUIZ (2002). “Figurón”, en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, y Germán Vega García Luengo (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 146-148.
- Jean-Raymond LANOT (1980). “Para una sociología del *figurón*”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 131-151.
- Jean-Raymond LANOT-Marc VITSE (1976). “Eléments pour une théorie du *figurón*”, *Caravelle*, nº 27, pp. 189-212.
- S. Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos (BRH).
- Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (2007). “Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco”, en VV. AA., *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos (Monografías RESAD), pp. 71-106.
- José ROSO DÍAZ (1997). “Las estrategias del engaño para el desarrollo de la acción en la obra dramática de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, III, pp. 169-180.

- José ROSO DÍAZ (1998). “Las palabras del enredo. El léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega”, en *La comedia de enredo*. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Ciudad Real, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 97-108.
- José ROSO DÍAZ (1999). “El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, II, pp. 115-126.
- José ROSO DÍAZ (2001). *El engaño y la acción en el teatro de Lope*. Cáceres, Universidad de Extremadura (Anejos del *Anuario de Estudios Filológicos*, 24).
- Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ (2007). “Del *miles gloriosus* al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en *La contienda de García de Paredes* y *el capitán Juan de Urbina* (1600), de Lope de Vega”, en VV. AA., *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos (Monografías RESAD), pp. 107-127.
- Frédéric SERRALTA (1988). “El tipo del «galán suelto»: del enredo al figurón”, *Cuadernos de teatro clásico*, nº 1. *La comedia de capa y espada*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 83-93.
- Frédéric SERRALTA (2001). “Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?)”, en VV. AA., *En torno al teatro del Siglo de Oro*. XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro, ed. Irene Pardo Molina y Antonio Serrano, Almería, Diputación Provincial, pp. 85-93.
- Frédéric SERRALTA (2003). “Sobre el «prefigurón» en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos de la aldea* y *El ausente del lugar*)”, *Criticón*, nº 87-88-89. *Estaba el jardín en flor...* Homenaje a Stefano Arata, pp. 827-836.