

El curioso impertinente cervantino y Peor es hurgallo de Antonio Coello

Katerina Vaiopoulos
Universidad de Udine

La *Novela del curioso impertinente* (DQ I, 33-35, 345-391). es un texto narrativo cuyo gran potencial dramático se ha puesto de manifiesto repetidas veces. De hecho, su descendencia teatral parece ser amplia dado que la crítica ha añadido a la comedia *El curioso impertinente* de Guillén de Castro otros textos relacionados con la novela interpolada al *Quijote: Los amantes sin amor, La bella aurora y La necedad del discreto* de Lope, *El mercader amante* de Gaspar de Aguilar, *El castigo del penséque y La celosa de sí misma* de Tirso, *Peor es hurgallo* de Coello, *El semejante a sí mismo* de Alarcón y *El yerro del entendido* de Matos Fragoso (Jurado Santos 73-98).

En esta ocasión vamos a centrarnos en la comedia de Antonio Coello y Ochoa *Peor es hurgallo*, obra poco conocida, cuya relación con *El curioso impertinente* cervantino no es muy evidente ni tampoco ha sido muy estudiada.¹ Los estudiosos que se han ocupado tanto de la biografía como de la producción dramática y de la fortuna de Coello, la fechan en los primeros años de la década de 1630 y afirman que estuvo en escena hasta finales del siglo XVIII.² Por otra parte, no parece haberse publicado en volumen, sino que se trata de una suelta de la que se conservan, asimismo, algunos manuscritos.³

El tema de la obra es la desconfianza de un hombre hacia la mujer amada. El galán quiere averiguar si su novia es tan virtuosa como para ser su esposa, por lo que para satisfacer su curiosidad la pone a prueba con su hermano, motivo por el que nunca se casarán. La alteración de los parentescos provoca la desaparición del adulterio⁴ y, en palabras de Juan Oleza, “la tragedia latente deja paso a la comedia, se desarma y desactiva.”⁵

La ambientación espacial se reduce a una ciudad, a sus calles y casas; el tiempo se condensa en un día o poco más, mientras que se amplía y modifica el sistema de los personajes, que son: los

¹ Stiefel menciona la obra como fuente de *Le Marquis ridicule* di Scarron; Babinger 28-30 examina algunos detalles comunes entre la novela y la comedia (en la primera parte del volumen analiza la recepción de esta obra cervantina en Europa y, en la segunda, estudia la comedia *Le Curieux impertinent* de Brosse); La Grone 24-25, 35, 115 y Cotarelo y Mori 553 reflexiona sobre la trama y la relación con Cervantes; Mackenzie 2001, 42-43, cita sólo el título de la comedia y Mackenzie 2005, 309, 318, 348 menciona tres veces *Peor es hurgallo* al investigar la versión teatral que Coello realiza a partir de *El celoso extremeño cervantino* y compara las estrategias de adaptación de las dos comedias (véase 357 notas 55 y 56); Scamuzzi 166-169 dedica un breve análisis a la obra; se conoce sólo un ensayo dedicado completamente a la comedia: Damonte.

² Cotarelo y Mori 553; Damonte; Mackenzie 2001, 55-56 nota 31; Mackenzie 2005, 355-356 nota 42, 361-362 nota 95, 362 nota 96.

³ Cotarelo y Mori afirma que no se imprimió y da noticia de cuatro manuscritos: ms. 15376 de la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM) con letra del siglo XVIII; un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid (con censuras de 1776 y letra de la misma época); un manuscrito de la Biblioteca Ducal de Parma (de fines del siglo XVII, presenta la comedia como anónima); uno de su propiedad que él considera más antiguo, incluso de la época del autor. Paz y Méliá núm. 2821 describe el manuscrito de la BNM como copia del siglo XVIII. Simón Díaz 548 da los tres primeros manuscritos de Cotarelo. Damonte menciona una suelta sin datos de la Biblioteca de Múnich. Simón Palmer 15 registra el manuscrito 82637 del Instituto del Teatro de Barcelona, con letra del siglo XVII. Jurado Santos 92-93 describe el manuscrito del Instituto del Teatro de Barcelona (copia, escrita por tres manos diferentes) y resume los datos de todos los ejemplares; además observa que el manuscrito de la BNM presenta variantes tanto en la lista de personajes como en los versos finales y parece utilizado por una compañía. Nosotros utilizamos la suelta, sin datos, U-10392(4) de la BNM, que se supone del siglo XVII y no se cita en los ensayos mencionados; de hecho, forma parte de un volumen facticio cuya portada es: *Parte XVI de Comedias escogidas* (Madrid, 1662), procedente de la colección Usoz y que tenía la signatura U-10844.

⁴ Coello aplica la misma estrategia al convertir en comedia la novela ejemplar *El celoso extremeño*; véanse Mackenzie 2005 y Vaiopoulos 139-164.

⁵ Tomo la expresión de Oleza 1995, 94. El mismo cura, al finalizar la lectura de la novela comenta que “si este caso se pusiera entre un galán y una dama pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible” (Cervantes 391).

galanes hermanos don Blas y don Diego, la dama Juana y su padre Gutierre, la segunda dama Antonia y los criados.

Don Diego vive en Madrid y galantea, sin amarla, a la dama Antonia, a la que nunca le ha dicho su apellido; don Blas, hermano de Diego y Vizconde de Villoría, se ha criado lejos de la Corte y llega a Madrid para casarse con Juana, gracias a un acuerdo con el padre de esta. Por otra parte, Blas ha enviado a su hermano una carta donde le pide que averigüe la reputación de Juana porque ha sabido que es moza y hermosa, lo que le preocupa mucho; sin embargo, Juana es una mujer muy honesta y recatada, que no conoce el amor y ha aceptado la decisión de su padre.

Los acontecimientos que dan comienzo a la intriga son dos:

- 1) Diego pierde la carta de Blas –junto con otra para Juana donde finge llegar con retraso a Madrid– Antonia la lee y piensa que Diego es el Vizconde y que la está engañando.
- 2) Diego salva a Juana de un accidente de coche, la lleva desmayada a su casa y se enamora de ella sin saber que es la novia de su hermano.

Ahora bien, ni la situación inicial, ni las coincidencias que abren la acción de la comedia tienen mucho que ver con la novela cervantina, ni tampoco el comienzo de la segunda jornada retoma la intriga narrativa. En esta parte de la obra todos están en casa de Juana; de hecho, Diego está escondido allí, y don Blas se ha quedado por la noche y descubre que su hermano finge estar averiguando la honradez de la novia. En común con la novela de Cervantes es cuando Blas pide ayuda de Diego:

BLAS Tú [...] has de fingir / que eres su amante de veras. / DIEGO ¿Qué dices? ¿estás en tí? / [...] / Pues, ¿qué en fin / te alienta? Mira que es necio. / BLAS Don Diego, ya lo temí. / Curiosidad de mi amor / es ésa; yo he de salir / de las dudas y he de ver / si se sabe resistir. / DIEGO “El curioso impertinente” / te llamarán desde aquí. (Coello 10r)⁶

Se menciona de esta forma el hipotexto de Cervantes con un nexo al que el título paremiológico de la comedia de Coello no remite de manera inmediata. Gracias a la cita del título cervantino se produce el juego intertextual propiamente dicho, es decir, la asociación entre Blas y Anselmo, personaje que ha llegado a ser el emblema de la insana curiosidad amorosa.⁷

La trama se complica a través de factores distintos de los de *El curioso impertinente*, como el que Diego se haya enamorado de Juana y los celos de la segunda dama; el enredo se desarrolla pues con elementos típicos del género cómico: el hurto de un retrato, damas tapadas, errores de persona, mentiras, disfraces, peleas y malentendidos;⁸ donde el aplazamiento de las bodas funciona como recurso para retrasar el desenlace.

En la tercera jornada Coello se sirve de algunas escenas inspiradas en Cervantes, o sea, los pasajes de acecho, que son lo más teatral de la novela. La primera escena de este tipo es la que don Diego le pide a Blas que le observe mientras Juana le repite su desdén, pero por primera vez la

⁶ En las citas de la comedia de Coello modernizo la grafía, regularizo el uso de mayúsculas y acentos e inserto una puntuación interpretativa; añado asimismo el número del folio porque la suelta no tiene las páginas numeradas.

⁷ Los personajes cervantinos más característicos, como sus locos/cuerdos y sus monomaníacos, muy pronto empiezan a nombrarse en las obras teatrales como emblemas, precisamente, de estas locuras y manías. Los casos más evidentes son los del licenciado Vidriera y del celoso extremeño Carrizales: “Como yo, por su quimera, / a lo escolástico va, / y le llaman todos ya / el licenciado Vidriera. / Todo lo que pretendía / por su locura ha alcanzado” (Moreto 1653, 337; ejemplar R-22658 de la BNM); “Ésta es la casa sin duda / que aquel famoso extremeño / Carrizales fabricó / a medida de sus celos” (Calderón 1715, 540; ejemplar T-1846 de la BNM); “Una copia, un traslado / bien y fielmente sacado / del famoso Carrizales” (Calderón 1684, 525; ejemplar T-1847 de la BNM); “...Nuestro vecino, / que es un celoso extremeño / en el guardar su hermana” (Moreto 1661, 2r; ejemplar R-22667 de la BNM).

⁸ En la segunda jornada don Blas quiere darle a su hermano un retrato de Juana para que pueda fingir que ya la conocía y la amaba desde hacía mucho tiempo, pero Antonia roba el retrato y se lo devuelve a Juana. La visita de una dama –tapada– a otra es paradigma de otros malentendidos porque al hablar de la traición del Vizconde Antonia se refiere a Diego y Juana a don Blas, pero cuando poco después alaban al hermano del citado Vizconde, la primera piensa en Blas y la segunda en Diego. En el último acto Antonia interviene disfrazada complicando la intriga (vestida de portuguesa finge ser hermanastra de Juana, amante del novio y madre de una hija suya), sin embargo, al descubrir que el Vizconde es Blas y no Diego revela su identidad y se contenta con un poco de dinero.

dama se muestra menos rígida; Diego se sorprende, Blas desnuda la daga y los hermanos riñen. Más tarde es Juana la que, escondida, espía a los caballeros, descubre el plan de don Blas y por las respuestas de Diego deduce que está fingiendo su amor. Al final Blas, por segunda vez, escucha furtivamente que Juana rechaza de nuevo a Diego, por lo que decide casarse con ella.

En cambio, en el rapidísimo desenlace de la comedia se deciden las bodas de Diego y Juana, don Blas se queda sin pareja y el gracioso da fin a la obra:

Don Blas, peor es hurgallo. / Nadie piense que no es buena / la suya [mujer], que le sabrá / a vinagre si la prueba. / Y así perdone el senado / que aquí acaba la comedia. / Si hubiere tenido faltas / Antonio Coello os rue[ga]⁹ / que el deseo de serviros / perdón y piedad merezca. (Coello18v)

Para entender la comedia cabe reflexionar sobre el personaje de Blas. La primera vez que se le menciona, Diego habla de él en estos términos:

Erró mi padre en criarle / siempre en Castilla la Vieja, / sin la línea y sin el arte / de la Corte, que es enmienda / y disciplina elegante / del natural más rebelde. (Coello 1v)

Posteriormente se leen sus cartas (Coello 2v y 3r) y los presentes comentan su estilo y lenguaje usando palabras como *menguado*, *loco* y *disparates*. No obstante, su mejor descripción es la que el gracioso pinta a Juana y a su padre, haciendo hincapié en sus *temas* / y *caprichos muy notables* y *faltillas* que *no tienen enmienda*, porque *es muy vano* / y *en nada piensa que yerra*. Además, el gracioso pone de relieve su modo de vestir y hablar *a lo antiguo*, su obsesión por los duelos, la satisfacción de su propio talle y sus celos, que llegan hasta extremos risibles (Coello 5r-v). Por ello, su primera aparición en escena y su modo de hablar y actuar en la intriga confirman todo lo dicho por los demás personajes. Efectivamente lleva un traje antiguo y ridículo, el lenguaje de su galanteo es inadecuado, usa muchos refranes, quiere inspeccionar la casa antes de dormir y alejar a la criada de la dama. Por otra parte, los pasajes más divertidos ocurren por la idea que tiene de su capacidad de enamorar a las mujeres y, sobre todo, cuando piensa haber conquistado a Antonia, porque ella le ha robado el retrato de Juana: “¿Aún no he llegado a Madrid, / y ya empiezan las mujeres / a perseguirme?” (Coello 11r) Y cuando Antonia, tapada, sale del cuarto que Juana le ha cedido a Blas, comenta: “Ésta sin duda es la misma / del retrato, mas... ¿tan presto / se ha enamorado? Ahora digo / que con las mujeres tengo / brava estrella” (Coello 13r).

El personaje persevera en lo ridículo hasta el desenlace y en las escenas que preceden a la conclusión cambia de idea constantemente afirmando de modo alternado *ya me caso, ya no me caso* y *mejor es hurgallo, peor es hurgallo*, según lo que le dice Juana a Diego. En definitiva, su parlamento final sella su escarmiento:

¡Jesús, qué bravas quimeras! / Abrenuncio de casado. / Don Diego, allá te lo avengas: / cástate con doña Juana. / Y ya ninguno se meta / en probar a las mujeres, / que es peligrosa experiencia. (Coello 18v)

Las características del personaje permiten hablar de un tipo figurón. El figurón propiamente dicho, protagonista de las comedias ‘de’ figurón, actúa como personaje funcional de la obra y posee unas características psico-físicas y comportamentales específicas (apariencia ridícula, necedad, presunción, extravagancia, obsesiones, incapacidad de expresarse de modo elegante y figurado); además es “totalmente incapaz de enmienda” (Serralta 829), procede de un lugar de provincias que se opone a Madrid “centro del imperio, sitio de elegancia y corrección” (Profeti 39) en cuyo ambiente quisiera entrar a través de un matrimonio y gracias a su riqueza económica; normalmente esta tentativa fracasa y el personaje termina escarmentado. Por su parte Don Blas posee los rasgos mencionados, pero con algunas excepciones ya que en la segunda mitad de la comedia, con relación a la mujer, usa una expresión figurada: “¿Para qué quiero elegir / mujer de vidrio, si hay muchas / de bronce, y la quiero así?” (Coello 10v).¹⁰ Y, cuando afirma que Amor está hablando en su lugar,

⁹ En la suelta que utilizo este verso es “Don Antonio Coello os rue,” enmiendo según el sentido.

¹⁰ Cervantes 355, inserta estos versos donde aparece la metáfora del vidrio: “Es de vidrio la mujer, / pero no se ha de probar / si se puede o no quebrar, / porque todo podría ser. / Y es más fácil el quebrarse, / y no es cordura ponerse / a

utiliza un estilo poético conforme al de los galanes: “Ya no hablo yo, / Amor habla desde aquí. / No lo extrañes si me vieres / a más estilo subir” (Coello 9v). Finalmente, en su última frase: “Y ya ninguno se meta / en probar a las mujeres, / que es peligrosa experiencia” (Coello 18v), muestra la conciencia de su error y, por lo tanto, una forma de enmienda.

Por eso *Peor es hurgallo* no se puede considerar una verdadera comedia de figurón y ni siquiera la definición “comedia ‘con’ figurón” parece satisfactoria. En estas obras se suelen encontrar galanes ridículos o “antigalanes” con rasgos figuroniles muy marcados,¹¹ personajes que no son soportes fundamentales de las intrigas y no poseen todos los rasgos del figurón, sino tan sólo los más evidentes como el vestuario, el modo de hablar y el hecho de ser víctima de comentarios negativos (ignorante, tonto, bruto, necio, loco, ridículo, extravagante, estrafalario). Quizás se pueda considerar *Peor es hurgallo* una comedia con figurón a la que le falta poco para llegar a pertenecer completamente a este género.

Sin embargo, no interesa que se considere la obra comedia ‘de’ o ‘con’ figurón, lo que cuenta es que la estrategia de reelaboración de Antonio Coello no se basa en la transposición-dramatización de la intriga –como en el caso de Castro–¹² sino en la conversión de unos protagonistas y una trama trágicos en personajes e intrigas de comedia, según una fórmula establecida a través de una esmerada construcción del personaje figuronil y del enredo. Por eso el triángulo amoroso de la dama y los dos amigos se transforma en el contraste de una pareja enamorada y un figurón, rodeados por las consabidas figuras teatrales, donde desaparece el tema de la amistad, mientras que el de la insana curiosidad se adecua a la ridiculización del ‘impertinente’¹³ y al desenlace típico de este género de comedias, es decir, la satisfacción de la pareja enamorada y el escarmiento del figurón.

Por último, esta obra de Coello, sobre todo si se compara con *El curioso impertinente* de Guillén de Castro, ejemplifica las diferencias entre los recursos de adaptación utilizados por los comediógrafos activos a partir de la década de 1630 y los de la época de Lope, para convertir las novelas cervantinas en comedias; diferencias que constituyen parte de las conclusiones que hemos sacado en el estudio de la recepción de las *Novelas ejemplares* en el teatro aurisecular (Vaiopoulos

peligro de romperse / lo que no puede soldarse. / Y en esta opinión estén / todos, y en razón la fundo: / que si hay Dánaes en el mundo, / hay pluvias de oro también.”

¹¹ La historia de la comedia aurisecular evidencia una tendencia a la generalización del agente cómico (Arellano 1994), que afecta no sólo a las primeras comedias de Lope o a las obras de comienzos del siglo XVII, sino que es un fenómeno que parece avanzar con la promoción “calderoniana,” a medida que las convenciones del género se modifican y con ellas el sentido del decoro dado que se produce una progresiva degradación de los personajes nobles y aparecen cada vez más a menudo los galanes ingeniosos y tracistas, que burlan a los demás, y los galanes risibles, víctimas de las burlas; en ocasiones con disfraces ridículos, despreocupados por el honor y extravagantes.

¹² Sabido es que el comediógrafo transpone al teatro también un episodio del *Quijote* y *La fuerza de la sangre*, siempre en un momento en el que las obras cervantinas gozaban de mucha fama, y parece buscar los textos que más se acercan a su idea de pieza teatral; los cambios que realiza dan relieve a los móviles humanos (celos, amor, odio, deseo de venganza, arrepentimiento), aclaran y añaden conflictos, aumentan los personajes y complican el argumento. Sobre la comedia de Castro y su relación con la novela cervantina ver: Castro-Juliá Martínez; La Grone 12-13, 113; García Lorenzo 149-160; Ebersole; García Martín 65-78; Faliu Lacourt; De Armas Wilson; Castro-Faliu Lacourt & Lobato; Díez Taboada 458-463; Avalle-Arce 128-129; Castro-Oleza; Arellano 1998; Scamuzzi.

¹³ Esto ocurre también a nivel lingüístico. No es ésta la ocasión para detenerse en un análisis lingüístico del texto y comparar las estructuras del discurso, pero cabe subrayar la utilización por parte de Coello del campo semántico de las piedras preciosas, que Cervantes usa en la petición de Anselmo: “No puedo enterarme en esta verdad, si no es probándola de manera que la prueba manfieste *los quilates de su bondad*, como el *fuego* muestra los del *oro* [...] deseo que Camila, mi esposa, pase por estas dificultades y *se acrisole* y *quilate* en el *fuego* de verse requerida y solicitada” (Cervantes 349); y también en la respuesta de Lotario: “Dime, Anselmo, si el cielo o la suerte buena te hubiera hecho señor y legítimo poseedor de un *finísimo diamante*, de cuya *bondad* y *quilates* estuviesen satisfechos cuantos *lapidarios* le vieses, y que todos a una voz y de común parecer dijesen que llegaba en *quilates*, *bondad* y *fineza* a cuanto se podía estender la naturaleza de tal piedra, y tú mismo lo creyeses así, sin saber otra cosa en contrario, ¿sería justo que te viniese en deseo de tomar aquel *diamante* y ponerle entre un *ayunque* y un *martillo*, y allí, a pura fuerza de golpes y brazos, probar si es tan *duro* y tan *fino* como dicen?” (Cervantes 353-354). Afirma don Blas, bajando las metáforas a un nivel más elemental: “Y esta criada civil / ha de ser *crisol* por donde / *quilates* me ha de añadir: / yo he de probar si es honrada” (10r); “Solo aguardo / el *crisol* de tu experiencia / para casarme” (14r).

231-238). De hecho, la primera generación de comediógrafos realiza, fundamentalmente, transposiciones centradas en las intervenciones que dependen de la puesta en escena y de la recepción inmediata del teatro. En cambio los comediógrafos de la segunda generación parecen plantearse como finalidad, de manera más clara, la adecuación a fórmulas ciertas y rentables –lo que implica transformaciones radicales– y, al mismo tiempo, mecanismos más complejos y variados para re-utilizar materiales precedentes tanto narrativos como teatrales, es decir las novelas cervantinas y sus primeras versiones teatrales.

Obras citadas

- Arellano, I. "La generalización del agente cómico en las comedias de capa y espada." *Criticón* 60 (1994): 103-128.
- . "Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* cervantino por Guillén de Castro." *Criticón* 72 (1998): 73-92.
- Avalle-Arce, J. B. *Enciclopedia cervantina*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Babinger, G. "Die Wanderungen und Wandelungen der Novelle von Cervantes *El curioso impertinente*." *Romanische Forschungen* 31 (1912): 486-549.
- Calderón, P. *Antes que todo es mi dama. Octava parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: F. Sanz, 1684.
- . *El escondido y la tapada. Séptima parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: J. Sanz, 1715.
- Castro, G. de. E. Juliá Martínez ed. *Obras de don Guillén de Castro y Bellvís*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1925-27, II.
- Castro, G. de. Ch. Faliu Lacourt & M. L. Lobato eds. *El curioso impertinente*. Kassel: Reichenberger, 1991.
- Castro, G. de. J. Oleza ed. *Obras completas*. Madrid: Turner, 1997, I.
- Cervantes, M. de. M. de Riquer ed. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta, 1996.
- Coello, A. *Peor es hurgallo*. S.l.: s.i., s.a BNM, Suelta U-10392(4).
- Cotarelo y Mori, E. "Dramáticos del siglo XVII. Don Antonio Coello y Ochoa." *Boletín de la Real Academia Española* 5 (1918): 550-600.
- Damonte, M. "La fortuna di una commedia di Antonio Coello: *Peor es hurgallo*." En *Studi in ricordo di Guido Favati*. Genova: Istituto di Filologia Romanza e Ispanistica dell'Università degli Studi di Genova, 1975. 71-88.
- De Armas Wilson, D. "'Passing the Love of Women': the Intertextuality of *El curioso impertinente*." *Bulletin of the Cervantes Society of America* 7 (1987): 9-28.
- Díez Taboada, J. M. "Los curiosos impertinentes en el teatro." *Revista de Literatura* 57-114 (1995): 455-465.
- Ebersole, A. V. "El arte dramático de Guillén de Castro a través de tres obras de tema cervantino: *Don Quijote de la Mancha*, *El curioso impertinente* y *La fuerza de la sangre*." En *Perspectivas de la comedia*. Valencia: Editorial Estudios de Hispanófila, 1978. 99-110.
- Faliu Lacourt, Ch. "Formas vicariantes de un tema recurrente: *El curioso impertinente* (Cervantes y Guillén de Castro)." *Criticón* 30 (1985): 169-181.
- García Lorenzo, L. *El teatro de Guillén de Castro*. Barcelona: Planeta, 1976.
- García Martín, M. *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.
- Jurado Santos, A. *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas (siglo XVII)*. Kassel: Reichenberger, 2005.
- La Grone, G. G. *The imitations of Don Quixote in the Spanish Drama*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1937.
- Mackenzie, A. L. "Antonio Coello como discípulo y colaborador de Calderón." J. M. Díez Borque ed. *Calderón desde el 2000*. Madrid: Ollero y Ramos, 2001. 37-59.
- . "Cervantes' Exemplary Novel Coverted for the Stage: *El celoso extremeño* as Dramatized by Antonio Coello." A. R. Lauer & K. Reichenberger eds. *Cervantes y su mundo III*. Kassel: Reichenberger, 2005. 307-362.
- Moreto, A. *El licenciado Vidriera y Fortunas de Carlos. Parte V de comedias de varios autores*. Madrid: P. del Val, 1653.
- . *No puede ser [...] guardar a una mujer. Pensil de Apolo. Doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Parte XIV*. Madrid: García y Morras, 1661.

- Oleza, J. "Hagamos cosas de risa las cosas de calidad. *El lacayo fingido* o las armas sutiles de la comedia." *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de teatro clásico* 8 (1995): 85-119.
- Paz y Mélia, J. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Blass Tipográfica, 1934. I.
- Profeti, M.G. *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*. Firenze: La Nuova Italia, 1998.
- Scamuzzi, I. *Il "curioso impertinente" fra Spagna e Italia*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2010.
- Serralta, F. "Sobre el 'pre-figurón' en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en su lugar*)." *Criticón* 87-89 (2003): 827-836.
- Simón Díaz, J. *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: CSIC, 1970. Vol. VIII.
- Simón Palmer, M. C. *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Madrid: CSIC, 1977.
- Stiefel, A. L. "Paul Scarron's *Le Marquis ridicule* und seine spanische Quelle." *Zeitschrift für französische Sprache und Literature* 32 (1908): 1-80.
- Vaiopoulos, K. *De la novela a la comedia: las Novelas ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.