

## DOS VARIANTES DEL SOLDADO FANFARRÓN EN EL TEATRO ESPAÑOL DE LA PRIMERA MITAD DEL XVI

Josef PROKOP

Universidad de Bohemia del Sur de České Budějovice

**Abstract (En):** The Spanish braggart soldiers of the first half of the 16<sup>th</sup> century seemingly represent very varied group. We intend to show that basically two variants of the braggart archetype can be distinguished in Spanish dramatic literature in this period. On the one hand, the nameless soldier, who is often referred to simply as «soldier» whose bragging characteristics are hardly distinguished from other characters. And on the other, the great gallery of cunning rogues and ruffians who distance themselves deeply from the aforementioned soldier as well as from the original Greco-Roman archetype. In addition, we would like to trace the possible connection of this dichotomy of the type with the different ways of development of the Spanish drama in which we usually find this character. This split into two types does not seem accidental to us, and we try to match it with the different ways in which the Spanish theatre was formed in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries.

**Key words (En):** braggart soldier; miles gloriosus; Spanish theater; 16<sup>th</sup> century

**Palabras claves (Es):** soldado fanfarrón; miles gloriosus; teatro español; siglo XVI

Se reconoce generalmente que el antiguo arquetipo grecolatino de *miles gloriosus* es un antepasado del soldado fanfarrón que reapareció en el teatro español e italiano (y en gran parte de Europa) en el siglo XVI.<sup>1</sup> Sin embargo, como observó de manera muy pertinente María Rosa LIDA DE MALKIEL (1957), entre el antiguo arquetipo -en sus diversas variaciones- y su análogo posterior hay una distancia considerable. De hecho, el tema principal del artículo-reseña mencionado es precisamente la diferencia entre el primero de la serie de fanfarrones españoles, Centurio, en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y sus precursores grecolatinos. La gran erudita, además, recordó que, también dentro del grupo de los fanfarrones españoles del siglo XVI, existe una variada pluralidad (LIDA DE MALKIEL, 1957: 271-278).

---

<sup>1</sup> Consideramos todavía muy vigentes los siguientes estudios de los orígenes y de la evolución del arquetipo del fanfarrón, pese a que sus fechas podrían parecer ya anticuadas. Primero hay que mencionar a Graziano SENIGAGLIA y su injustamente olvidado libro *Il Capitan Spavento* (1899) quien, siguiendo a Otto RIBBECK (1882) trató por primera vez -según nos consta- con enfoque concentrado al arquetipo fanfarronesco dentro del teatro del siglo XVI (sobre todo, italiano, en su caso). Por otro lado, fue J. P. Wickersham CRAWFORD (1911) quien propuso una precisa delimitación para el tipo en el antiguo teatro grecolatino y lo conectó con su reaparición en el siglo XVI. Y su definición se complementó por las modificaciones relativas al campo del teatro italiano, inglés y español elaboradas por Daniel C. BOUGHNER (1940). Más tarde como una reacción al libro sintético de BOUGHNER (1954) surgió el muy fundado artículo-reseña de María Rosa LIDA DE MALKIEL (1957), en el cual se precisan y corrigen varios detalles de definiciones del arquetipo. Desde entonces, el fanfarrón fue estudiado por varios autores entre los cuales, en relación con el tema del presente estudio, quisiéramos destacar los trabajos de MILANI (1965), MAURIZI (1996), DE MICHELE (1999), PIERI (2011) y SÁNCHEZ JIMÉNEZ (2007 y 2012).

El objetivo de nuestra pequeña deliberación sobre el tema es el de sistematizar de alguna manera este grupo de variados seguidores castellanos del tipo fanfarronesco en el siglo XVI y trazar sus características comunes, lo cual nos permitirá clasificarlos en categorías manejables. Como ya hemos mencionado, fue M. R. LIDA DE MALKIEL (1957) quien advirtió las discrepancias fundamentales dentro de la ampliamente concebida categoría del tipo del fanfarrón.<sup>2</sup> Sin embargo, los restantes autores mencionados (incluidos sus estudios más recientes) no estudian esta problemática y enfocan su interés en otros aspectos de las características del fanfarrón. Por lo tanto, creemos que no se ha escrito hasta el momento un estudio que analice las posibles diferencias interiores del grupo fanfarronesco. Un estudio que quisiéramos proponer en el presente texto. Con este propósito, nos centraremos en el periodo de los comienzos del teatro español hasta la actividad de Lope de Vega y trataremos de mostrar que en este momento se pueden distinguir en la literatura dramática española básicamente dos variantes del arquetipo del fanfarrón.

Nuestra proposición es la de dividir los posibles candidatos españoles del fanfarrón de la primera mitad del siglo XVI; por un lado, el tipo del soldado sin nombre que frecuentemente suele ser designado simplemente como «soldado» en los textos cuyas características fanfarronescas a penas se distinguen de otros personajes. Este tipo se vincula al arquetipo, a parte de su denominación, sobre todo por sus jactancias verbales (modestas) y por llevar piezas de armas y armadura (que luego pueden tener su papel en la acción o en el diálogo). Creemos que tal es el caso del soldado que dialoga con dos pastores en una de las *Farsas o cuasi comedias*<sup>3</sup> de Lucas Fernández, igualmente como del soldado en una de las farsas de catequización de Sánchez de Badajoz (la *Farsa theologal*) y, a nivel microscópico, también algunos soldados de la *Soldadesca* de Torres Naharro.

Por otro lado, el segundo tipo que tenemos en la mente lo representaría la gran galería de astutos pícaros y rufianes que se distancian profundamente del «soldado» anteriormente mencionado, igual que del arquetípico original grecolatino. Y esto, sobre todo, por no tener ninguna conexión real con el mundo de las armas fuera de su oficio o apariencia de un valentón y rufián (verdadero o pretendido). Un valentón que, precisamente para disimular ante otros personajes y ante el público, suele ostentar una espada, un broquel u otra arma o armadura que deben caracterizar a su portador como a alguien quien no es. El prototipo incontestable de ellos en el contexto español son los matones de las *comedias eruditas*, desde Centurio de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y continuando con sus innumerables imitaciones en las prolongaciones del género. Buenos ejemplos los representarían Galterio de la *Comedia Thebayda* (1521), los valentones Montondoro, Tripaenbrazo, Traso y el mismo Centurio en la *Segunda Celestina* (1536) de Feliciano de Silva, Palermo y Piçaro en la *Comedia Poliziana* (1547) o, por otra vía particular, Eliso y Boreas de

---

<sup>2</sup> Dejamos de lado la distinción entre “il bravo” e “il soldato” que señala ya con anterioridad a lo largo de su libro *SENIGAGLIA* (1899), puesto que se trata de una distinción que se limita al teatro italiano y le rodea otro contexto literario y extraliterario.

<sup>3</sup> *Farsa o cuasi comedia en la cual se introducen cuatro personas [...] dos pastores e un soldado e una pastora* (Prábos, Pascual, Soldado y Antona). Imprimido en Salamanca por Lorenzo de Liom Dedei en 1514.

la *Comedia [H]ymenea* de Torres Naharro y muchos más. Quizás pueda sorprender que a ellos se asemeja otro caudal de personajes procedentes del género del teatro breve, tal como el lacayo-rufián Sigüenza del breve paso de Lope de Rueda llamado por Moratín el *Rufián cobarde* o, en cierto sentido, el protagonista del anónimo *Entremés entre un muchacho llamado Golondrino*...<sup>4</sup>

¿Qué características, entonces, definen a estos personajes y sus tipos en general? Comencemos con el soldado de la *Farsa o cuasi comedia* (de Prábos, Soldado, Pascual y Antona).<sup>5</sup> El argumento de la farsa denomina a nuestro personaje como «Soldado», a diferencia de otros protagonistas que llevan nombres propios.<sup>6</sup> Cuando el soldado sale a escena, esta denominación pormenoriza una curiosa didascalía que lo anuncia de esta manera: «Entra el Soldado, ó zoizo<sup>7</sup>, ó infante, y razona con el Pastor» (Lucas Fernández, 1867 : 89). Si el término «infante» se conecta obviamente con un «Soldado que sirve a pie»<sup>8</sup>, la palabra «zoizo» podría suscitar dudas. No aparece en Covarrubias (1611), sin embargo, encontramos una buena panorámica de sus varios contenidos en el actual *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE. Éste recoge «zoizo» como «1. Persona que formaba parte de la suiza (soldadesca festiva de a pie). 2. Antiguo soldado de infantería.» Y el mismo *Diccionario* define «suiza» como (aparte de acepciones relativas al país de Suiza) «7. Contienda, riña, alboroto entre dos bandos. 9. Antigua diversión militar, recuerdo de las costumbres caballerescas de la Edad Media, o imitación de simulacros y ejercicios bélicos. 10. Soldadesca festiva de a pie, armada y vestida a semejanza de los antiguos tercios de infantería, que organizaban las justicias de los pueblos para que alardease militarmente en ciertos regocijos públicos.»<sup>9</sup> Aunque no percibimos en esta lista las fases de la evolución y modificación diacrónica del significado, es obvio que «zoizo» de Lucas Fernández complementado por la palabra «infante» de la didascalía se refiere con mucha probabilidad a un soldado “que sirve a pie”, quizás combinado con el sentido de un miembro de «soldadesca festiva de a pie». En total, el personaje analizado es concebido desde el principio por el autor y designado como un soldado de infantería, aunque no se especifica si

<sup>4</sup> Hemos estudiado el carácter del uno y del otro en artículos particulares (PROKOP, 2018 y 2019b).

<sup>5</sup> *Farsa o cuasi comedia en la cual se introducen cuatro personas [...] dos pastores e un soldado e una pastora*. Imprimido en Salamanca por Lorenzo de Liom Dedei en 1514. Manejamos la edición de *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández, salmantino*, Edición de la Real Academia Española, Madrid, Imprenta Nacional, 1867, p. 85-135. Y la cotejamos con la edición facsímil de la edición de 1514 de COTARELO Y MORI (1929). A. HERMENEGILDO (1975 : 126) y H. LÓPEZ MORALES (1968 : 190-191) han estudiado la cuestión particular del carácter del personaje de Soldado en nuestra pieza. Y F. MAURIZI (1996) ofreció muy minucioso análisis de las características representativas (de la “teatralización”) de los personajes de *Farsa o cuasicomedia* enfocándose en la cuestión del estamento “palaciego” o “bajo” del nuestro soldado. Cuestión que obviamente está de mucho interés para nuestro estudio. Adelantemos que MAURIZI (1996 : 297), sin embargo, niega pertenencia del dicho Soldado al tipo del fanfarrón.

<sup>6</sup> En torno a esta cuestión cfr. MAURIZI, 1996 : 288-289.

<sup>7</sup> En la edición facsímil de COTARELO Y MORI (1929) leemos «ÇOIÇO» en mayúsculas.

<sup>8</sup> Término «infante» en el *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª edición, RAE, 2014. Disponible en línea <<https://dle.rae.es>> [Consultado 10-11-2019].

<sup>9</sup> Términos «zoizo» y «suizo, -a» en el *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª edición, RAE, 2014. Disponible en línea <<https://dle.rae.es>> [Consultado 10-11-2019].

se trata de un simple soldado, un oficial o incluso un noble.<sup>10</sup> Y todo esto independientemente de sus intervenciones verbales o del comportamiento general en la obra. No obstante, el carácter del personaje se nos muestra bien desde sus primeras réplicas. Así, por ejemplo, trata de calmar al pastor apenado por el amor:

«No te espantes, labrador;  
que el Amor tiene tal maña,  
que despues que muestra saña  
hostiga su disfavor» (LUCAS FERNÁNDEZ, 1867 : 92)

«Deso no te has de spantar  
ni dudar;  
que su furia [de Amor] muchos mata.» (LUCAS FERNÁNDEZ, 1867 : 93)

Y más tarde, complementa las historias de amores contrariados de pastores y pastoras del afligido con ejemplos eruditos de antiguos «caballeros enamorados», demostrando, así, su superioridad social y su cultivado elitismo sobre un simple campesino:

«Si te comienzo á contar  
de caballeros troyanos  
y enamorados romanos,  
será para no acabar.  
Cuanto más, que áun hoy padescen  
y fenescen  
tantos que en ellos no hay cuento...» (LUCAS FERNÁNDEZ, 1867 : 94)

Podríamos continuar con más pasajes semejantes que caracterizan al Soldado no como a un soldado violento y rudo (ni mucho menos a un soldado fanfarrón), sino como un erudito y refinado «caballero» que intenta consolar al pastor desesperado con palabras benévolas. Gracias a la manera moderada y a la perseverancia con las que lo hace adquiere, el Soldado, contornos de un espíritu noble que, con comprensión y perspicacia humana, ayuda a su prójimo.

No obstante, cuando los dos pastores empiezan a exprimir duras censuras contra el oficio y las costumbres de los militares, el Soldado, enfurecido por sus impertinencias, pronuncia unas amenazas hiperbólicas que bien recuerdan a las exageraciones habituales de los fanfarrones típicos.<sup>11</sup> Estos breves pasajes son la

---

<sup>10</sup> Aunque reconocemos la validez de los argumentos de MAURIZI (1996 : 288-289, 302 y 304) que interpreta la apariencia marcada de la palabra “zoizo” en la acotación como señal de la pertenencia del soldado a la milicia extranjera (como mercenario suizo), vistas las citadas acepciones del *Diccionario* de la RAE que entiende el “suizo” también como participante de la “suiza” que es una “soldadesca festiva de a pie”, nos inclinamos a considerar el personaje del Soldado en contornos mucho más indefinidos y generales. Lo que vale igualmente para la cuestión del rango social del soldado que MAURIZI (1996 : 290-293) estudia también.

<sup>11</sup> Lo que caracteriza de la manera inequívoca al tipo del fanfarrón es la exageración de palabra. Exageraciones que se unen con el vanagloriarse de sus (inventados) éxitos militares y amorosos que más tarde suelen mostrarse negados por su comportamiento de cobarde y por la burla de las mujeres. Han reunido las características que definen al fanfarrón en el teatro del renacimiento los eruditos

causa principal por la cual se suele asociar nuestro Soldado con el arquetipo del fanfarrón:

«¡Juro á tal, si te arrebató,  
que te vuelva del revés!»

«Pues dart' he una bofetada  
que scupas diez años muelas.» (ambos pasajes en LUCAS FERNÁNDEZ, 1867 : 110)

«Pues arrojart' he tan alto,  
que no acabes de caer  
en tres años, á mi ver.» (LUCAS FERNÁNDEZ, 1867 : 113)

El soldado-caballero se convierte así, de repente, en un fanfarrón y, a continuación, aparece incluso un breve (y único en toda la pieza) intercambio de réplicas cómicas que se asemeja a los diálogos típicos de los antiguos *militēs gloriosi* con sus criados o parásitos:

«*Pascual*. Vos habreis matado ciento.  
*Soldado*. Son tantos, que no hay cuento.  
*Pascual*. Quizás que ño fuesen piojos.  
*Soldado*. Ya me hueles á defunto...» (LUCAS FERNÁNDEZ, 1867 : 111-112)

Y para confirmar la imagen fanfarronesca del Soldado sigue una escena - bastante desconectada del principal tema amoroso de la obra- en la que los dos mencionados pastores, otra vez, de una manera impertinente y cómica, preguntan al Soldado sobre las piezas de armas y armadura que lleva provocando el malestar y la furia del Soldado. Citemos solamente un ejemplo:

«*Pascual*. ...Pues esta armadilla ¿qué es?  
*Soldado*. Aquesta es una alabarda.  
*Pascual*. ¿Qué decis, señor, albarda?  
*Soldado*. Alabarda, necio, es.» (LUCAS FERNÁNDEZ, 1867 : 115)

Pronto, sin embargo, volvemos al tema de la aflicción amorosa del pastor Prábos y su compañero campesino se ofrece para persuadir su amada, la pastora Antona. Ella misma entra en la escena (LUCAS FERNÁNDEZ, 1867 : 124) y tanto el pastor Pascual como el Soldado tratan de convencerla de la sinceridad de los sentimientos del pastor Prábos. De repente el Soldado pierde los rasgos de fanfarrón y vuelve a comportarse como refinado caballero de antes. Persuadida Antona, el pastor Pascual simbólicamente une a ambos amantes. Soldado repite sus lecciones sobre las leyes del amor, y Pascual instiga a todos a reunir a otros pastores, parientes y «descendientes de abolorio» (LUCAS FERNÁNDEZ, 1867 : 132) y preparar una celebración general. Los personajes luego cantan el villancico final.

---

CRAWFORD (1911 : 188), BOUGHNER (1940 : 213) y LIDA DE MALKIEL (1957). Hemos propuesto una matización en la definición del fanfarrón español en PROKOP (2019a).

Se ve muy bien que la filiación del personaje de Soldado al arquetipo del fanfarrón es, de hecho, muy remota, puesto que su característica oscila (de manera poco orgánica) entre las dos trazadas posiciones considerablemente desiguales – es decir, de caballero refinado y de soldado enfurecido. Esperamos haber mostrado suficientemente que Soldado se comporta en parte de la pieza como un defensor refinado del noble concepto de amor y como garante de la tradición erudita del amor.<sup>12</sup> En estos momentos no se parece en absoluto a un soldado rudo y materialista de la comedia grecolatina. Por otro lado, en ciertos pasajes, Soldado utiliza una cólera hiperbólica, que claramente corresponde al arquetipo de fanfarrón por imágenes y metáforas exageradas. Esta conexión, además, se ve reforzada por el corto pasaje señalado sobre el número de enemigos aniquilados por Soldado, que parece aludir a la antigua grecolatina tradición del fanfarrón.

Es decir, que el Soldado de Lucas Fernández es un soldado fanfarrón a medias. Pero, aun así, cronológicamente, representa una de las pocas figuras (o justamente la primera después de Centurio del que trataremos más abajo) de la literatura dramática española de la primera mitad del XVI, que al menos en algunas escenas se acercan al arquetipo estudiado.<sup>13</sup> Es un protofanfarrón español, que todavía conserva calidades de un soldado verdadero (y aquí también de un mentor refinado en las cuestiones del amor), mientras que le faltan otras características esenciales del tipo (sobre todo la ridiculización por parte de otros personajes).

Junto a él, aproximadamente en el mismo periodo de la primera mitad del XVI, encontramos a otro posible representante del tipo fanfarronesco en la *Farsa theologal* de Diego Sánchez de Badajoz.<sup>14</sup> Su obra dramática perteneciente al teatro de temática religiosa fue descubierta tardíamente en los tiempos modernos y agregada al contexto del teatro español en la primera mitad del siglo XVI y, según M. A. Pérez Priego, se caracteriza por intenciones de abierta catequización de los fieles (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, 1985 : 13-14 y 21-22).

En primer lugar, hay que constatar con Pérez Priego que el objetivo de la *Farsa theologal*, como de otros textos dramáticos de Sánchez de Badajoz, es «enseñanza, dispersa pero insistente (...), sobre los principios teológicos fundamentales» (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, 1985 : 22), en este caso, el misterio de la Encarnación. Por

---

<sup>12</sup> Lo que corresponde a las características que le dan en sus citados estudios A. HERMENEGILDO (1975 : 126) y H. LOPEZ MORALES (1968 : 190-191), igualmente como F. MAURIZI (1996 : 290-292).

<sup>13</sup> La cuestión de cronología y anterioridad de composición entre la *Tragicomedia y Farsa o cuasicomedia... de cuatro personas* (y consecuentemente del primer personaje del soldado vinculable al arquetipo del fanfarrón en el teatro español) ha sido ampliamente discutida por los especialistas en la materia. Desde M. CAÑETE (en LUCAS FERNÁNDEZ, 1867 : XXIX), H. LÓPEZ MORALES (1968 : 194) o A. HERMENEGILDO (1975 : 122) apoyando la anterioridad de Centurio, y E. COTARELO (en LUCAS FERNÁNDEZ, 1929 : XIX) o la misma F. MAURIZI (1993-1994 : 205-218) inclinándose hacia la anterioridad de la *Farsa o cuasicomedia*. El citado artículo de F. MAURIZI (1996 : 287) ofrece datos bibliográficos detallados sobre este panorama.

<sup>14</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, editor moderno del texto, apoyándose en las investigaciones de José LÓPEZ PRUDENCIO (1915 : 60-63) fecha su redacción «entre 1525 (...) y 1539» (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, 1985 : 19 y 81-82). Para Françoise Cazal fue escrito para las fiestas de Navidad 1538-1539, es decir, no mucho antes de estas fechas (CAZAL, 2002 : 120). Precisamente los estudios de LÓPEZ PRUDENCIO (1915), F. WEBER DE KURLAT (1972), M. A. PÉREZ PRIEGO (1982) y F. CAZAL (2002) analizan detalladamente los pormenores de la citada obra de Sánchez de Badajoz.

lo tanto, los principales personajes son un simple campesino denominado Pastor y un tal Theólogo, que le instruye en cuestiones religiosas. Nuestro fanfarrón, llamado simplemente Soldado, entra en escena en la segunda mitad de la pieza junto con otras figuras cómicas. Se vincula estrechamente al personaje de Negra como su dueño y luego interacciona con el personaje de Sacamuelas (otro tipo cómico frecuente de «médico pedante y torpe»). Aquí, también, nuestro representante se mueve dentro del mundo de los campesinos simples, pastores y figuras pintorescas que se remontan a las antiguas representaciones de profanos «juegos de escarnio» y del teatro religioso primitivo. Fijémonos ya en este momento que no aparecen en las dos piezas que acabamos de evocar personajes conectados con el mundo de maleantes (como rufianes, matones, prostitutas o alcahuetas) con los cuales el nuestro segundo tipo del fanfarrón se asocia muy a menudo.

Soldado entra en escena como dueño de la Negra para recuperar un recipiente de vino<sup>15</sup> que su sirvienta ha dejado en las manos del Pastor. El recipiente va a servir al Pastor que le utilizará para fabricar «un espantajo del pichel atado al cayado y echada una vela dentro, y a la boca atado un papel negro con ojos y boca por donde sale la luz de la vela», como nos informa una didascalia en el texto original (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, 1985 : 112). Soldado comienza a hablar y en los vv. 812-834 el autor logra caracterizar muy hábilmente su adherencia al tipo fanfarronesco, que inmediatamente se precipita en escena de su ridiculización (vv. 835-872) cuando este queda horrorizado por el espantajo.

«Reniego de la hazcona<sup>16</sup>  
si no estoy por te hundir.  
¿Villanos en de bullir  
con cosas de mi persona?  
Siendo de sangre real  
y aviendo hecho hazañas,  
que en Italia y las Españas  
jamás se me halla igual,  
[...]  
tiemblan de mí los diablos  
desde poniente a levante,  
¿y hallo ya quien me espante?;  
presto me harían migajas  
a quantos hallar delante.  
Yo, con mi espada nombrada,  
venga si quisier el resto.» (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, 1985 : 114, vv. 812-834)

Estos versos, justamente, pertenecen a la galería de las primeras «fanfarronadas» perfectas en su forma y su contenido de las tablas españolas de la primera parte del XVI, ya que contienen la mayoría de los elementos identificatorios del fanfarrón. El Soldado se jacta de su excelente origen («siendo de sangre real»), de incomparables hazañas militares («... aviendo hecho hazañas / que en Italia y las Españas / jamás

---

<sup>15</sup> Un «pichel» en el texto, que Covarrubias identifica con «vaso para vino de estaño, viene de Inglaterra. Díxose así, o por ser medida pequeña o por tener un pico o por ser nombre inglés» (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, 1985 : 112).

<sup>16</sup> Azcona, «lanza pequeña» (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, 1985 : 114).

se me halla igual»), pronuncia alabanzas de propia arma («con mi espada nombrada»). Así, al aparecer en escena, Soldado es caracterizado de manera completamente inequívoca como un fanfarrón. Característica que se confirma por la inmediata revelación de su cobardía, también un motivo obligatorio en la construcción de este tipo teatral. Esta sigue justamente después de los versos que acabamos de citar:

«... venga si quisier el resto.  
¡O, Dios! ¿qué es esto?, ¿qué es esto?  
¡Boto a Diez, que fue celada!  
¡O, que no os he hecho nada,  
no, señor, no me matéis!  
Tomá, ¿mi capa queréis?  
Tomá el broquel y el espada.» (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, 1985 : 114-115, vv. 834-840)

A partir de este momento, Soldado empieza da cooperar con el Pastor y Cura (quien entra cuando desaparece Theólogo, precisamente como un ejecutivo de la doctrina profesada por este último). Soldado pretende disimular su actuación cobarde declarándola efecto de la dolencia de los dientes. Lo que le obliga a soportar la intervención del Sacamuelas para descubrir, más tarde, que su cobardía no ha sido desapercibida.

«Este fue mi espantadero;  
fue divina permisión,  
que la loca presunción  
así tiene el paradero.  
¡Mi fe!, desde agora quiero  
enmendar mi desatino  
y tomar otro camino  
de christiano verdadero.  
Si vinier el confesor,  
por quitar inconvenientes [sic],  
fingiré que de los dientes  
e tenido gran dolor...» (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, 1985 : 118-119, vv. 929-940)

«Cura. Ya supe yo del pastor  
vuestro espanto del pichel.  
Soldado. ¡O, que por cubrir aquel  
fingí tener el dolor!  
¡O, señor, señor, señor!,  
qu'el dolor dissimulado  
de vero se me a doblado:  
mal tras mal y cras<sup>17</sup> peor.  
Cura. Esta es la divina justicia.  
Soldado. ¡O, Dios! ¡Fama, y cómo buelas!  
Perdí la fama y las muelas  
en pago de mi malicia.» (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, 1985 : 133-134, vv. 1361-1372)

«Esta es la divina justicia», le explica moderadamente el cura. Como vemos, en la pieza Soldado sirve, ante todo, como un mero ejemplo del pecado de vanagloria,

---

<sup>17</sup> *Cras*, «mañana» (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, 1985 : 134).

y no continúa distinguiéndose con otras características que habitualmente definen al fanfarrón en la escena. Al final llega la reconciliación de todos y, según explica Pérez Priego, los personajes clausuran la pieza preparando la representación de una farsa navideña (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, 1985 : 135).

Una vez más, vemos muy claramente que el personaje de Soldado -que carece en este caso de la calidad de un «caballero» medido y refinado del Soldado de Lucas Fernández – en ciertos pasajes lleva características fanfarronescas absolutamente inconfundibles, pero que, en la perspectiva general de la pieza, carece de otros atributos comunes de este tipo que hemos mencionado más arriba, como, por ejemplo, las jactancias de su atractivo para las mujeres y su ridiculización por ello.

Hemos analizado, pues, los representantes claves de la primera de las dos variantes del arquetipo del soldado fanfarrón. Ahora trataremos de esbozar las características del segundo tipo. Este también queda caracterizado por la jactancia hiperbólica de sus propias cualidades en el campo de milicia (y, a veces, en el amor), pero a esto se añade, también, su frecuente ridiculización, precisamente dentro de estos dos campos. Veremos que este segundo grupo de personajes difiere no solo del modelo grecolatino, sino también del primer tipo del «Soldado», que acabamos de analizar.

Este segundo tipo está representado por el primer fanfarrón, cronológicamente, de la escena española, Centurio, que sirvió como modelo para muchos otros valentones del ciclo celestinesco y, quizás, para otros más. En primer lugar, si usamos (modificándola en algunos matices) la clasificación de J. P. Whickersham Crawford que divide los tipos del soldado fanfarrón y del rufián en aquellos que siguen su propia historia y aquellos que sirven a otros personajes en su historia,<sup>18</sup> observamos que Centurio corresponde a la primera de estas características, mientras que los soldados arriba mencionados coinciden con la otra. Ya esto distingue fundamentalmente entre los dos tipos del protofanfarrón que analizamos aquí. Sin embargo, hay más. La primera y obvia diferencia es la manera como los títulos, las rúbricas o didascalias (y también otros protagonistas dentro de la obra) designan a estos personajes. Es muy significativo que prácticamente nunca se llame al representante de este segundo tipo como «soldado». Al contrario, en muchos de los casos es designado por los metatextos o por otros personajes como «rufián». Este detalle podría parecer superficial y de poca importancia, pero en realidad distingue a ambos tipos del fanfarrón muy profundamente. Puesto que, si en el comportamiento de los «soldados» anteriormente mencionados hemos visto algunos reflejos de carácter caballeresco, presumiblemente vinculado a su estatus profesional, los rufianes y valentones de las comedias son verdaderos representantes de las bajas capas de la sociedad que se caracterizan por su particular *modus vivendi*. El cambio de «profesión» del soldado a un matón se manifiesta dentro de la característica más fundamental del fanfarrón, es decir, en sus jactancias hiperbólicas. Con Centurio y sus descendientes, podemos ver cómo se cambia el

---

<sup>18</sup> «In the first group, the soldier and rufián are concerned chiefly with their own affairs, while in the second, they are either servants, or aid someone else in his intrigues» (CRAWFORD, 1911 : 208).

contenido de las exageraciones que multiplican sus éxitos en la lucha, su coraje y la reputación de sus armas (puesto que los valentones también llevan armas) y, eventualmente, sus relaciones con las mujeres. Sus armas, más que en las guerras, les sirven para escaramuzas callejeras, y el elemento femenino en su vida no representan soñadas emperatrices y princesas de los fanfarrones grecolatinos, sino «amigas» de mala fama.

Encontramos reunidas algunas de estas características ya en el famoso pasaje del auto XVIII de la *Tragicomedia* que se refiere a las capacidades guerreras del protagonista y a las de su arma:

«*Centurio*. Si mi espada dixese lo que haze, tiempo faltaría para hablar. ¿Quién sino ella puebla los más cimiterios? ¿Quién haze ricos los cirujanos desta tierra? ¿Quién da contino quehazer a los armeros? ¿Quién destroça la malla muy fina? ¿Quién haze riça de los broqueles de Barcelona? ¿Quién reuna los capacetes de Calatayud, sino ella? Que los caxquetes de Almazén assí los corta, como si fuessen hechos de melón. Veynte años há que me da de comer. Por ella soy temido de hombres e querido de mugeres, sino de ti.» (ROJAS, 1913 : 181-182)

Al cual sigue inmediatamente una caracterización de su relación con las mujeres:

«*Centurio*. Por ella [la espada] dieron Centurio por nombre a mi abuelo e Centurio se llamó mi padre e Centurio me llamo yo.

*Elicia*. Pues ¿qué hizo el espada por que ganó tu abuelo esse nombre? Dime, ¿por ventura fue por ella capitán de cient hombres?

*Centurio*. No; pero fue rufián de cient mugeres.» (ROJAS, 1913 : 182)

En cuanto a la obligatoria ridiculización del fanfarrón por parte de personaje o personajes femeninos vinculados con él, Centurio es un caso algo específico, como trata de explicar el aludido artículo de LIDA DE MALKIEL (1957). Centurio no queda humillado y abandonado por su concubina, tal como acaece con frecuencia a sus continuadores del teatro español del XVI. Sin embargo, a pesar de esto, su *daija* nunca pretende alabarle en sus ataques coléricos que vemos representados en estado puro en otro famoso pasaje:

«*Areúsa*. Vete de mi casa, rufián, vellaco, mentiroso, burlador, que me traes engañada, boua, con tus offertas vanas. Con tus roncos e halagos hasme robado quanto tengo. Yo te di, vellaco, sayo e capa, espada e broquel, camisas de dos en dos a las mill marauillas labradas, yo te di armas e cauallo, púsete con señor que no le merecías descalçar; agora vna cosa que te pido que por mí fagas pónesme mill achaques.

*Centurio*. Hermana mía, mándame tú matar con diez hombres por tu seruiçio e no que ande vna legua de camino a pie.

*Areúsa*. ¿Por qué jugaste tú el cauallo, tahúr vellaco? Que si por mí no ouiesse sido, estarías tú ya ahorcado. Tres vezes te he librado de la justicia, quatro vezes desempeñado en los tableros. ¿Por qué lo hago? ¿Por qué soy loca? ¿Por qué tengo fe con este couarde? ¿Por qué creo sus mentiras? ¿Por qué le consiento entrar por mis puertas?» (ROJAS, 1913 : 142-143)

Así que ya en la primera aparición del fanfarrón en la literatura dramática española se reúnen y patentizan (casi) todas sus características fundamentales. Creemos que en el caso de Centurio y de los fanfarrones derivados de él no hace falta insistir más. Sus características han sido estudiadas de manera muy

pormenorizada. Además, representan un grupo considerablemente homogéneo que prácticamente establece en las tablas españolas del primer XVI los atributos modernos del fanfarrón. Encontramos descritos esos atributos, sus jactancias militares y donjuanescas y sus ridiculizaciones por cobardía y por desprecio de sus amigos, en la bibliografía especializada: CRAWFORD (1911 : 188), BOUGHNER (1940 : 213) y LIDA DE MALKIEL (1957).

Por lo tanto, en este momento nos gustaría llamar la atención sobre una fuente paralela de este segundo tipo fanfarronesco. Nos referimos a la variación del tipo que encontramos en el teatro breve de la primera mitad, aproximadamente, del siglo XVI. El primer representante español de este tipo sería, con mucha probabilidad, (dada la insegura datación de todo el teatro breve de esta época) el personaje de Sigüenza del corto paso de Lope de Rueda llamado por Fernández de Moratín *El rufián cobarde*,<sup>19</sup> cuya composición puede fecharse en el periodo de la actividad teatral de Rueda, es decir, desde 1540 hasta su muerte en 1565 (DIAGO, 1990 : 53-54).

Sigüenza es designado, en los preliminares del paso, como «lacayo», pero en pocas réplicas descubrimos su verdadera profesión de rufián y también de un ladrón profesional («carterista»). Ya la apertura del paso, la descripción pintoresca, mistificadora y exagerada con la cual Sigüenza presenta una supuesta escaramuza suya inserta al protagonista en el arquetipo. En ella, Sigüenza explica a Sebastiana, su «amiga», como perdió las orejas:

«*Sigüenza*. ...siete soldados suyos se convocaron á sacarme al campo, los nombres de los cuales eran (Dios les perdone) Campos, Piñeda, Osorio, Campuzano, Trillo el cojo, Perotete el zurdo, y Janote el desgarrado; los cinco maté, y los dos tomé á merced.

*Sebastiana*. ¡Válame Dios qué gran hazaña! Mas las orejas dime, señor, ¿cómo las perdiste?

*Sigüenza*. A eso voy: que viéndome cercado de todos siete, por si acaso viniésemos a las manos no me hiciesen presa en ellas, yo mismo (usando de ardid de guerra) me las arranqué de cuajo, y arrojándoselas a uno que conmigo peleaba, le quebranté once dientes de golpe, y quedó torcido el pescuezo, donde al catorceno día murió, sin que médico ninguno le pudiese dar remedio.» (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1830 : 432-433)

Sin embargo, una vez que el otro «lacayo», Estepa, antagonista de Sigüenza y probablemente también rufián, aparece en escena, la cobardía de Sigüenza se hace patente de inmediato. Éste, en cuanto ve que su rival se acerca, pasa su espada a Sebastiana con intención de evitar una riña con armas.

«*Estepa*. Agradesce que estás sin espada.

*Sebastiana*. Tómala, Sigüenza.

*Sigüenza*. Quítamela delante, diablo, que yo la tomaré cuando menester sea.

[...]

*Estepa*. Dejémonos de gracias, doña bruta, andrajo de paramento; y vos, don ladrón, tomá vuestra espada.

---

<sup>19</sup> Salió por imprenta formando parte del *Registro de representantes* preparado e impreso por J. Timoneda en 1570 en Valencia. Nos referimos al paso con la cabecera siguiente: *Muy gracioso [paso] agora nuevamente compuesto por Lope de Rueda; introducense en él las personas siguientes: Sigüenza, lacayo, Sebastiana, mundana, Estepa, lacayo...* Hemos estudiado el carácter del protagonista en un artículo particular (Prokop, 2019b).

*Sigüenza.* Que no es mía, señor, que un amigo me la dejó con condición que no riñese con ella.» (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1830 : 435-436)

Los diferentes elementos de características fanfarronescas se conectan gradualmente. Sigüenza, ya ridiculizado en su descripción jactanciosa de un combate apenas creíble, causa una vez más la risa de la audiencia, esta vez por la bien visible cobardía para la cual busca excusas ridículas. Y la humillación de Sigüenza culmina al final del breve paso, cuando se somete temerariamente a aceptar el castigo de Estepa y soporta con paciencia los golpes que le debe proporcionar su propia amiga Sebastiana. Y para más colmo, Sebastiana parte con el victorioso antagonista Estepa dejando a Sigüenza sin dirigirle una palabra. Él queda, así, derrotado y ridiculizado tanto en el campo de las armas, como en el del «amor» (simbólicamente dicho, puesto que Sebastiana es una «mundana») y reúne, así, todas las características fundamentales de los fanfarrones del siglo XVI.

*«Sigüenza.* Ya estoy, señor, arrodillado; haga de mí lo que se le antojare.

*Estepa.* Ea, dueña, ¿qué aguardais? Dale recio.

*Sigüenza.* ¡Oh! Pésete á quien me vistió esta mañana.

*Estepa.* Tené tieso ese pescuezo.

*Sigüenza.* Señora Sebastiana, miserere mei, pasito, no tan recio.

*Estepa.* Bien está, dejadlo, para quien es, venios conmigo.

*Sigüenza.* La moza se me lleva. ¡Ah, Sigüenza, Sigüenza! igual fuera no desdecirte, y reñir de bueno a bueno con este Estepilla, y no quedaras sin honra y despojado de moza, y harto de pasarodrigos. ¡Ay narices mías que aún me duelen! Sus, en seguimiento me voy de mi Sebastiana.» (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1830 : 438-439)

Centurio y Sigüenza representan, pues, de manera muy pertinente, la propuesta segunda variante de rufián-fanfarrón, aunque incluso ellos dos ostentan algunas características que les diferencian entre sí. Si Sigüenza cumple casi a la perfección con las definiciones generales del soldado fanfarrón del siglo XVI, Centurio llega solo a su cumplimiento parcial. Este último tampoco suele poner en realidad sus jactancias, pero -a diferencia de Sigüenza- el auditorio nunca será testigo de su ridiculización en armas en la escena. Del otro lado, pese a que su amiga Areúsa le «critica» muy severamente, Centurio nunca perderá su favor y apoyo. Quizás porque, por casualidad y sin mérito suyo, él indirectamente contribuye al cumplimiento de la venganza que ella se ha propuesto. Son precisamente estos particulares que llevaron Lida de Malkiel a cuestionar la designación inequívoca de Centurio como sucesor directo del *miles gloriosus* grecolatino (LIDA DE MALKIEL, 1957 : 274-275).

No obstante, a pesar de esto, desde nuestro punto de vista, ambos personajes de este segundo tipo podrían representar de manera consistente el fanfarrón de las tablas españolas del XVI, que se asocia con la tradición del arquetipo principalmente por las jactancias hiperbólicas ridículas. Aunque estos matones y rufianes tanto de la *comedia erudita*, como del teatro breve se encuentran en extremo de la oscilación de las características del fanfarrón pasando por los soldados-caballeros sin nombre hasta el originario jactancioso veterano de guerra grecolatino.

Creemos que, con este resumen, algo selectivo, pero esperamos que explicativo, de representantes ejemplares del soldado fanfarrón en el periodo de la formación del teatro español áureo, hemos logrado apoyar la antes mencionada tesis de la existencia de dos subtipos de la figura derivada de *miles gloriosus* restaurado en las tablas españolas. A modo de conclusión, quisiéramos esbozar la posible conexión de este doblaje del tipo con los ambientes teatrales tradicionales, en los cuales generalmente encontramos a personajes fanfarronescos. Pues, esta escisión en dos tipos no nos parece accidental, más bien creemos que deriva de los diferentes caminos por los cuales se iba formando el teatro español en los siglos XV y XVI.

Se suele hablar de varias reconocibles trayectorias de espacios culturales o sociales dentro de los cuales ha surgido el teatro hispánico: de la tradición religiosa, de la tradición cortesana, de la tradición erudita completada por el teatro escolar o de la tradición popular.<sup>20</sup> Y en nuestros ejemplos hemos visto que, correspondiendo *grosso modo* a estas, los diferentes avatares españoles del fanfarrón se reparten en el contexto social y literario de cada una de ellas. El soldado caballero y cortesano que suele adoctrinar a los pastores en el tema del amor parece ser producto del teatro cortesano, conectado directamente con la Arcadia y sus refinamientos (nuestro ejemplo de Lucas Fernández) y, en cierta parte, también del teatro del ambiente religioso (nuestro soldado de Sánchez de Badajoz). De otro lado el segundo tipo del matón-rufián proviene de la *comedia erudita* o del teatro popular.

Sistematizada, así, la división, tenemos que constatar, no obstante, que estas dos parejas de tradiciones teatrales españolas bastante heterogéneas entre sí quedan unidas por la figura del fanfarrón de manera que suscita grandes interrogantes. Como bien se sabe, las representaciones religiosas de un lado y los populares «juegos de escarnios», como los llaman las *Siete Partidas* (ALBORG, 1999 [1966] : 134-138), jugaban un papel fundamental en el nacimiento del teatro español. En esta perspectiva, puede parecer bastante extraño de percibir la existencia de los diferentes tipos fanfarronescos en cada una de ellas. El soldado-caballero en el teatro religioso y el matón-rufián en el ambiente del teatro popular. Quizá el elemento que deforma un poco la visión general es el fanfarrón de la *Farsa theologal* de Sánchez de Badajoz, que es un personaje bastante específico y raro en este género.

Y en los contornos de la *comedia erudita* y en las representaciones privadas en las cortes tanto seculares, como religiosas, encontramos una situación similar. En ambos ambientes también se han establecido diferentes variantes del fanfarrón. En el caso de la *erudita*, el mencionado matón-rufián aparece como un elemento muy ajeno al mundo de los personajes «de sangre», que aparentemente están en el centro de la trama. Nuestro personaje aquí parece derivarse precisamente del teatro popular, llegado, junto con alcahuetas, mujeres mundanas y tipos similares bajos para equilibrar y complementar la acción de los anteriores. Y todo esto a pesar del hecho bien sabido que, tanto en la Nueva comedia griega, como en las obras

---

<sup>20</sup>Nos referimos aquí sobre todo a estudios de Joan Oleza, en particular a OLEZA (1984 : 9-41), y de sus alumnos, como Manuel V. DIAGO (1990) o José Luis CANET VALLÉS (1993). Igualmente, como a las historias generales del teatro español como la de RUIZ RAMÓN (1983) o a los capítulos dedicados al teatro en GARCÍA LÓPEZ, FOSALBA Y PONTÓN (2013 : 511-658).

conservadas, sobre todo, de Plauto y de Terencio, derivadas de ella, aparecen los personajes del tipo de *miles gloriosus* como protagonistas centrales, tradición que no se prolonga en la *comedia erudita* aunque esta suele considerarse como una continuación de las últimas. Pero, como hemos visto, la conexión directa del rufián de la *erudita* con los *milites gloriosi* fue cuestionada por Lida de Malkiel, quien pone en dudas la identificación absoluta de estos con el primer valentón fanfarrón de *La Celestina*, y, consecuentemente, sus derivaciones en el género.

Por otro lado, la presencia del soldado-caballero en el refinado y cortesano teatro pastoril se percibe como perfectamente natural. El soldado parece representar o transmitir la voz del auditorio, de los nobles y cultivados cortesanos al ambiente sencillo de pastores y pastoras. Fijémonos bien, sin embargo, que se trata de un personaje que, desde la lógica interna, es bastante ajeno a esta temática y no encaja de forma natural en ella. Sirvan nos de ejemplo los textos bucólicos e idílicos de la antigüedad en los cuales está ausente.

Podemos ver, así, que, si analizamos la producción teatral española en la primera mitad del siglo XVI por el prisma de la aparición del soldado fanfarrón, la visión general se convierte en un «batiburrillo» poco sistemático. No obstante, puede darse que esto no signifique un problema. El estudiado tipo, bastante particular a causa de sus características tan específicas, parece involucrarse en cada género o ambiente teatral de manera diferente. No debería sorprendernos. Esta ambigüedad solo nos muestra cuán complicadas relaciones reinan entre los «géneros» teatrales y los ambientes sociales que les han producido. Y el estudio de la formación y evolución del soldado fanfarrón nos permite analizar este fenómeno teatral con más detalle.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Textos**

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN Leandro (1830), *Orígenes del teatro español*, tomo I, parte segunda, Madrid, Aguado, impresor de Cámara de S.M. y de su Real Casa.
- LUCAS FERNÁNDEZ (1867), *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández, salmantino*, edición y prólogo de Manuel Cañete, Madrid, Edición de la Real Academia Española, Imprenta Nacional.
- LUCAS FERNÁNDEZ (1929), *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández*, edición facsímil preparada por Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE.
- PLAUTO Tito Macio (1996), *Comedias II*, Madrid, Gredos.
- Registro de representantes por Lope de Rueda y otros* (1917), publicado por A. Bonilla y San Martín, Madrid, Ruiz hermanos, editores.
- ROJAS Fernando de (1913), *La Celestina*, Madrid, Ediciones de la lectura.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ Diego (1985), *Farsas*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ Diego (1910), *Recopilación en metro*, edición de José López Prudencio, Publicaciones de la revista Archivo Extremeño, Badajoz, 2 vols.

### **Estudios**

- ALBORG Juan Luis (1999 [1966]), *Historia de la literatura española. Edad media y renacimiento*, Madrid, Gredos.
- BOUGHNER Daniel C. (1940), Don Armado and the Commedia dell'Arte, *Studies in Philology* 37, p. 201-224.
- BOUGHNER Daniel C. (1943), The Braggart in Italian Renaissance Comedy, *PMLA* 58 (1), p. 42-83.
- BOUGHNER Daniel C. (1954), *The Braggart in Renaissance Comedy. A Study in Comparative drama from Aristoteles to Shakespeare*, Minneapolis, The University of Minnesota Press.
- CANET VALLÉS José Luis (1993), *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València.
- CAZAL Françoise (2002), Sobre la ordenación editorial de las farsas en la Recopilación en metro de Diego Sánchez de Badajoz, *Criticón* 86, p. 117-137.
- CRAWFORD J. P. Wickersham (1911), The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century, *Romanic Review* 2, p. 186-208.
- DE MICHELE Fausto (1999), Il guerriero ridicolo e la sua storia, ovvero dal comico sovversivo alla maschera vuota, *Quaderni d'italianistica*, 20.1-2, p. 7-20.
- DIAGO Manuel V. (1990), Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional, *Criticón* 50, p. 41-65.
- Diccionario de la Lengua Española* (2014), 23ª edición, RAE. Disponible en línea <<https://dle.rae.es>> [Consultado 10-11-2019].
- GARCÍA LÓPEZ Jorge, FOSALBA Eugenia, PONTÓN Gonzalo (2013), *Historia de la literatura española. 2. La conquista del clasicismo 1500-1598*, Madrid, Crítica.
- HERMENEGILDO Alfredo (1975), *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel.

- LIDA DE MALKIEL María Rosa (1957), El fanfarrón en el teatro del Renacimiento, *Romance philology* 11, p. 268-291.
- LINCOLN G. L. (1910), Golondrino y Calandria: An inedited entremés of the Sixteenth century, *Romantic Review* 1 (1), p. 41-49.
- LÓPEZ MORALES Humberto (1968), *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá.
- LÓPEZ PRUDENCIO José (1915), *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid.
- MAURIZI Françoise (1996), La teatralización del soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández, *Criticón* 66-67, p. 287-305.
- MAURIZI Françoise (1994), *Théâtre et tradition populaire. Juan del Encina et Lucas Fernández*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Études hispaniques, 21).
- MAURIZI Françoise (1993-1994), Los problemas de datación de las Farsas y églogas de Lucas Fernández y sus consecuencias en Juan del Encina, *Journal of Hispanic Research* 2, p. 205-218.
- MILANI Virgil I. (1965), The Origins of the Spanish Braggart in Strozzi's Commedia Erudita, *Italica* 42, no. 3, p. 224-230.
- OLEZA Juan (1984), Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI in : VV. AA. *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, p. 9-41.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel (1982), *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Servicio de Publicaciones, Universidad de Extremadura.
- PIERI Marzia (2011), Il soldato spagnolo in commedia nel '500: dalla cronaca storica alla stilizzazione teatrale in *Leyendas negras e leggende auree*, a cura di Maria Grazia Profeti e Donatella Pini, Firenze, Alinea editrice, p. 71-86.
- PROKOP Josef (2019a), La definición del soldado fanfarrón en el teatro español de los siglos XVI-XVII in : STROSETZKI Christoph (coord.), *Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Literatura – cultura – lengua. Volumen I: Medieval / Siglo de Oro / Teatro*, Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 22.1., Münster, p. 373-381.
- PROKOP Josef (2019b), El Rufián cobarde: ¿el primer fanfarrón del teatro español del XVI?, *Écho des Études Romanes* XV (1-2), p. 67-77.
- PROKOP Josef (2018), El muchacho llamado Golondrino: ¿un soldado fanfarrón? in : HOTAŘOVÁ Liana (ed.), *Pasión por el Hispanismo III*, Liberec, Universidad Técnica de Liberec, p. 163-177.
- PROKOP Josef (2013), El arquetipo de soldado fanfarrón – aportación española a la literatura mundial, in : DEMLOVÁ Jana, MÍČA Slavomír (eds.), *Héroe y antihéroe en las literaturas hispánicas*, Liberec, Universidad Técnica de Liberec, p. 23-43.
- RIBBECK Otto (1882), *Alazon. Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntniss der griechisch-römischen Komödie, nebst Übersetzung des platinischen Miles Gloriosus*, Leipzig, B. G. Teubner.
- RUIZ RAMÓN Francisco (1983), *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ Antonio (2012), Fanfarronería española en “La contienda de García de Paredes y el capitán de Juan de Urbina” : Lope de Vega ante la Leyenda Negra in Pedraza Jiménez Felipe B., González Cañal Rafael, Marcello Elena E. (coord.), *Europa (historia y mito) en la comedia española : XXXIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 83-98.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ Antonio (2007), Del miles gloriosus al figurón : los orígenes de la comedia de figurón en La contienda de García Paredes y el capitán Juan de Urbina (1600) de Lope de Vega in García Lorenzo Luciano (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, p. 107-127.
- SENIGAGLIA Graziano (1899), *Il Capitan Spavento*, Firenze, Bernardo Seeber libraio-editore.
- WEBER DE KURLAT Frida (1972), Relaciones literarias: La Celestina, Diego Sánchez de Badajoz y Gil Vicente, *Philological Quarterly* 51, p. 105-122.