



Estudio de *La despreciada querida*, de Juan
Bautista Villegas

Erasmó Hernández González

I.E.S. Luis Carrillo de Sotomayor, de Baena (Córdoba)
erasmohergon@hotmail.com

Con este trabajo pretendo difundir esta obra tan interesante como olvidada.

Aunque no se conserven muchos datos de Juan Bautista Villegas, sabemos que este actor y dramaturgo del teatro del Siglo de Oro español compuso la comedia *La despreciada querida*, que se escenificó en las habitaciones de la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV. Durante este olvido, de casi cuatrocientos años, la obra apareció publicada a nombre de Lope de Vega en la *Biblioteca de Autores Españoles* [1853] por Juan Eugenio Hartzenbusch. Entretanto, la crítica no se ha ocupado apenas de esta obra, a pesar de mostrar grandes méritos escénicos, que nuestro estudio tratará de desvelar, siguiendo este esquema: estructura y técnica dramáticas (según Bobes Naves [1997]: unidades de acción, tiempo y lugar; interacción entre signos verbales y no verbales; personajes; escenografía; y métrica), fecha, ediciones y bibliografía.

Estructura y técnica dramáticas

Unidad de acción.

En esta comedia hay unidad de acción, ya que desde el principio todos los bloques de acción giran en torno a una reina celosa, como inferimos del estudio del argumento y de la segmentación dramática. Este rasgo no es habitual en el teatro áureo español, caracterizado por la presencia de al menos dos acciones en la mayoría de las obras [Rozas, 1976, 85-86].

Argumento.

Jornada primera. El duque Federico detiene en un camino al cortejo de la reina Laura (acompañada por la duquesa Porcia) por orden del rey de Hungría (su tío y tutor), para informar de que ella se casará con el príncipe Carlos. Laura no conoce ni a su tío ni a su futuro marido. Federico se enamora de Porcia. Después Laura decide usar la identidad de Porcia para conocer a su futuro esposo. En el palacio Laura se presenta ante el rey y ante Carlos como Porcia. Carlos se enamora de ella y ella de él. Laura desvela el engaño al rey. Un rato después Carlos envía una carta de amor con su criado para la que él conoce como Porcia (la verdadera Laura), pero llega a la verdadera Porcia, excitando los celos de Laura, quien no percibe que la carta es para ella. Vuelve el criado, comunica a Carlos la respuesta afirmativa de la verdadera Porcia y Federico desfallece.

Jornada segunda. En palacio Federico se declara a Porcia, quien lo rechaza. Carlos, obligado como príncipe a casarse con la reina, declara su amor a la que él conoce como reina Laura (la verdadera Porcia). Después se encuentran Carlos y Laura (con la identidad de Porcia), enmudecen, ocultan sus sentimientos y Laura se cree rechazada por Carlos, sin embargo lo cita en el testero a medianoche. Federico y Carlos se encaminan hacia el testero (que en escena son los balcones, que permiten la ocultación de las damas), en el que Laura pasa por Porcia, Porcia por Laura, Laura por Laura y Porcia por Porcia, para desconcierto de Carlos, y donde Federico descubre el engaño de la reina, pero no se lo comunica a Carlos.

Jornada tercera. Aumentan los equívocos, en el palacio y en el testero, que producen que Carlos y Federico se vuelvan más tristes y celosos, cuando creen que el rey también quiere casarse con Porcia; y que Laura y Porcia estén celosas porque quieren casarse con Carlos. Al final se resuelve el engaño: el rey se desposará con Margarita, Carlos con Laura y Federico con Porcia.

La segmentación del texto dramático.

Segmentamos esta comedia en bloques de acción [Hesse, 1968, 20] según los lugares en que se desarrollan los acontecimientos [Jansen, 1968], porque aportan unidad interna y ligazón entre los sucesos. No elegimos el método semiótico [Souriau, 1950; Greimas, 1973; Weber de Kurlat, 1976; Ubersfeld, 1978, Díez Borque, 1988], a pesar de que lleguemos a las mismas conclusiones, porque hay tantos enredos entre los personajes que la explicación se convierte en incomprensible.

Jornada primera. Primer bloque: Camino. La reina Laura se entera de que debe casarse con un príncipe que no conoce. Versos 1-212. Segundo bloque: Palacio. Laura suplanta a Porcia. Primeros equívocos amorosos y celos en los protagonistas. Versos 213-913.

Jornada segunda. Primer bloque: Palacio. Máxima tensión amorosa entre Laura y Carlos, que no se declaran su amor. Versos 914-1481. Segundo bloque: Terrero. Porcia es pretendida por Carlos y Federico. Versos 1482-1845.

Jornada tercera. Primer bloque: Calle. Carlos está celoso. Versos 1846-2086. Segundo bloque: Palacio. El rey se interesa por Porcia, quien quiere a Carlos y rechaza a Federico. Versos 2087-2566. Tercer bloque: Terrero. Laura engaña a Carlos y a Porcia. Versos 2567-2606. Cuarto bloque: Palacio. Se desvela el engaño. Carlos se casará con Laura, Federico con Porcia y el rey con Margarita. Versos 2607-2798.

Unidad de tiempo.

En esta comedia no se respeta la unidad de tiempo, debido a que la acción ocurre en cuatro días. Que la acción de desarrolle en varios días, meses y años es lo habitual en la práctica del teatro nacional español [Rozas, 1976, 85-86].

Tiempo de la historia/ tiempo del discurso.

El tiempo de la historia transcurre en cuatro días: desde la mañana en que Laura aparece en camino hacia la corte del rey de Hungría hasta la concertación de las parejas para los matrimonios. El tiempo de la historia pasa linealmente.

El tiempo del discurso:

- en la primera jornada el encuentro de Laura con Federico en el camino es por la mañana; y la suplantación de personalidad y los equívocos que suscita la carta, en el palacio, son por la tarde.
- en la segunda jornada al día siguiente por la mañana, en palacio, Laura cita a Carlos para la noche; y ese mismo día por la noche, en el terrero, Laura confunde a Carlos.
- en la tercera jornada al día siguiente por la mañana, en la calle Carlos se muestra celoso, y en palacio el rey se interesa por Porcia; y ese mismo día por la noche, en el terrero, Laura confunde de nuevo a Carlos; al día siguiente por la mañana se aclara en enredo y se concertan los matrimonios.

Tiempo de la representación.

El tiempo de la representación, como comedia de corral, debió de ajustarse a las convenciones de la época (dos horas y media o tres), con sus correspondientes loa, entremeses, baile...[Díez Borque, 1978, 171-174; Aubrun, 1968, 21].

Unidad de lugar.

En esta comedia no se halla la unidad de lugar, puesto que observamos cuatro sitios: camino, palacio, terrero y calle. Esta diversidad es rasgo identificativo del teatro áureo español [Rozas, 1976, 85-86].

Espacios representados.

- a) Espacios dramáticos (lugares para situar a los personajes): el camino, el palacio, el terrero y la calle.
- b) Espacios lúdicos (lugares creados por los actores con sus movimientos): el camino, el despacho del rey, la sala de audiencias, la sala de las damas, un pasillo de palacio, el terrero y la calle.
- c) Espacios escenográficos (reproducidos en el escenario por la decoración): en la jornada I el camino, el despacho del rey, la sala de audiencias y la sala de las damas; en la jornada II la sala de audiencias y el terrero; y en la jornada III la calle, la sala de las damas, la sala de audiencias y el terrero.
- d) Espacios escénicos (escenario, plaza, tablado, etc.): se representó en corral de comedias y en escenario de palacio.

Espacios simbólicos.

Los lugares pueden convertirse en espacios simbólicos cuando están asociados a situaciones concretas [Amezcuza, 1987], así en muchas comedias la casa y el convento están asociados a la mujer.

En la comedia que estudiamos no hay espacios simbólicos, a pesar de que varias situaciones puedan inducir a considerar que el palacio y el terrero podrían serlo: el palacio de día con el rey es el lugar del orden, el palacio de día con las damas es el lugar del engaño, el palacio de día con los galanes es el lugar de la amistad, y el terrero de noche con damas y galanes es el lugar de la confusión.

Interacción entre signos verbales y no verbales: los códigos dramáticos.

El signo dramático *La despreciada querida* se constituye en signo en un proceso de comunicación que parte de una convención inicial codificada (una reina sólo puede casarse con un rey o un príncipe heredero), sobre la que se realiza un ajuste (la reina no quiere desposarse con quien no conoce) y que acaba con un mensaje con contenido ideológico conservador (la reina se enlazará con el príncipe asignado desde el comienzo por el tío, que es por otra parte rey y tutor de ella).

El dramaturgo emplea signos verbales (la retórica de la nobleza y el diálogo de apartes entre los enamorados [Hernández González, 2003]) y signos no verbales (trajes elegantes, decorados palaciegos, accesorios como la joya y el sombrero, y el

uso de la luz). De la interacción entre estos signos verbales y no verbales aparecen los códigos dramáticos sociales e ideológicos.

Códigos sociales de clases: los nobles visten con elegancia y su habla es culta, en cambio los criados visten con sobriedad y su habla es coloquial.

Códigos ideológicos sexuales: las damas están bajo la tutela masculina, que les obliga a casarse con quienes no conocen.

Códigos topológicos: el palacio es el lugar en que se mueven las damas, pero los varones se van y vienen libremente por el palacio y por la calle.

Códigos lumínicos: la oscuridad de la noche favorece que las damas expresen sus sentimientos a los galanes, sin embargo la luz del día impide esta sinceridad.

Los personajes.

En la construcción de los personajes del teatro clásico español debemos seguir los criterios de espacio, de acotaciones y de diálogo [Ruiz Ramón, 1989], sin olvidar la presencia y la ausencia escénica [Díez Borque, 1985]. Por otra parte, recurrimos a los estudios importantes sobre aspectos psicológicos de los personajes [Bravo-Villasante, 1944; Prades, 1963; Morales González, 1983; Serralta, 1988].

Análisis de los personajes. La reina Laura: es la protagonista; sus palabras y acciones intentan encontrar a un marido que la quiera por su carácter y belleza y no por el rango; y admite la autoridad del rey. La duquesa Porcia: obedece a Laura; es discreta; se enamora del galán de la reina, pero se casará con el duque. La criada Celia: acompaña a Laura y apenas interviene. El príncipe Carlos: es un galán ejemplar, un gran amigo y obedece al rey. El criado Arnesto: siempre va con Carlos y es pieza esencial en el enredo, ya que una equivocación no voluntaria suya logra que damas y galanes se confundan hasta el final de la obra, además no es gracioso. El criado Octavio: va con Arnesto y apenas interviene. El duque Federico: es otro galán ejemplar, un gran amigo y obedece al rey. El criado Floro: acompaña a Federico, apenas interviene. El Rey (sin nombre): es la máxima fuerza dramática, a pesar de visitar poco la escena, ya que organiza el enlace de Laura, participa en el engaño que ésta promueve, urde otra impostura contra la misma Laura y los galanes, para, finalmente, en pleno caos, como *deus ex machina*, aparecer y tranquilizar a todos al concertar los matrimonios. El mayordomo de palacio Ludovico: apenas interviene. El criado de palacio Teodoro: apenas interviene.

Síntesis de los personajes. Todos responden a las convenciones de la comedia áurea española, sin que Juan Bautista Villegas aporte algún rasgo original, justificando por tanto el sistema de valores de la época: el rey es superior a los nobles porque ellos le obedecen; las damas, incluso la reina, están sujetas a la autoridad de un varón; y los criados ocupan el puesto inferior, la mayoría parecen figurantes, a pesar de que alguno de ellos se convierta en eje dramático (Arnesto sería el destinador en terminología semiótica).

La escenografía.

La puesta en escena.

La representación en palacio. Según los documentos estudiados por Arróniz [1969, 270-272] y por Shergold y Varey [1982, 233-235] sabemos que esta comedia fue representada en el cuarto de la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, “entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623”, por el *autor* Pedro de

Valdés. En ese periodo se representaron cuarenta y cuatro más. Supongo que la escenificación fue sencilla, ya que los pocos actores apenas se mueven en el tablado, limitándose a entradas y salidas laterales. No hay complicaciones como vuelos, descensos del techo, caídas por el escotillón o apariciones tras las cortinas, como ocurre en otras comedias palaciegas y religiosas, así como en algunos *autos sacramentales*. De esta forma, es fácil imaginar cómo se desarrollaron los actores en un salón del palacio, entrando y saliendo por derecha e izquierda, con ropas lujosas y posible música, y utilizando el auténtico mobiliario de la aristocracia. Ello coincide con lo explicado por Díez-Borque [1998, 129-132] y sigue la evolución explicada por Granja [1998] y Arellano [1998] para los reinados de Felipe II y Felipe III, respectivamente. Sin embargo, más complicadas son las escenas del terrero, a las que suponemos dos posibilidades: (a) las damas estarían escondidas tras paneles de celosía, a la altura de los galanes; y (b) las damas se hallarían en un balcón superior, como si se tratara de un corral de comedias. Esta idea de general sencillez se confirma en Pedraza Jiménez [1998, 78-79], quien cita varias obras (ésta incluida) como “comedias simples y encargos palaciegos sin tramoyas”.

La *representación en corral*. La *despreciada querida* encaja en el molde de las escenificaciones más sencillas (explicadas entre otros por Rennert [1909], Díez Borque [1978], Varey [1976], Ruano de la Haza [1988] y Rodríguez G. de Ceballos [1989]), debido a que los actores entran y salen por la derecha y por la izquierda delante de las cortinas, con un mobiliario escaso, y en las escenas del terrero las damas se dirigen desde el balcón a los galanes. De las representaciones de esta comedia no hay constancia documental, aunque la conservación de dos manuscritos distintos entre sí y un impreso con diferencias [Hernández, 1996] deja claro que hubo varias funciones.

Elementos comunes. La conservación de tres textos diferentes permite establecer que el texto original de Juan Bautista Villegas ha sido bastante respetado, puesto que no se añaden o eliminan personajes, y la presencia de acotaciones es muy abundante en los manuscritos (deducimos que éstos fueron copias para los actores) y en el impreso. Las consecuencias en esta unidad de escenificación son claras: necesidad de indumentaria lujosa [Ezquerdo, 1978], gestualidad propia de la vida palaciega (Rozas [1980], Villalba García [1989], Oehrlein [1993]), efectos sonoros como murmullos [Recoules, 1976], y dos objetos decisivos para los enredos: una joya en un collar y un sombrero principesco.

Representaciones.

La conservación de dos manuscritos y un impreso bien diferenciados induce a pensar que fue escenificada varias veces en épocas distintas, al menos entre 1622 (en el cuarto de la reina, ¿siguiendo acaso el manuscrito más antiguo?), 1628 (¿siguiendo el manuscrito más moderno?) y 1629 (fecha del impreso más antiguo). En el epígrafe anterior damos cumplida noticia de que fue representada en por el *autor* Pedro de Valdés. En el impreso de 1629 se conserva un dato: "Representóla Antonio de Prado", *autor* de comedias, que entre 1626 y 1630 estaba en pleno trabajo, según noticias recogidas por Bergman [1965, 526-528], pero no cita *La despreciada querida*.

La métrica.

Métrica del *manuscrito 15025* de la Biblioteca Nacional de Madrid:

Jornada III

N1 pas.	Orden	Estrofa	Versos
1	1-240	Romance	240
2	241-360	Quintillas	120
3	361-374	Soneto	14
4	375-566	Redondillas	192
5	567-794	Romance	228
6	795-882	Redondillas	88
7	883-986	Romance	104
-----			-----
7			986

Síntesis

N 1 pas.	Estrofa	Versos
3	Romance	572
2	Redondillas	280
1	Quintillas	120
1	Soneto	14
-----		-----
7		986

Esta tercera, y única, jornada conservada tiene 34 versos más que su correspondiente del impreso de 1629, que suprime del pasaje 4 1 , de redondillas, 12 versos (435-446) y del pasaje 5 1 , de romance, 22 versos (615-630, 607-610 y 664-665).

Métrica del *manuscrito 17352* de la B.N. de Madrid y de la *editio princeps*:

Análisis por jornadas

I

N 1 pas.	Orden	Estrofa	Versos
1	1-80	Décimas	80
2	81-196	Romance	116
3	197-212	Redondillas	16
4	213-284	Silva	72
5	285-429	Quintillas	145
6	430-477	Silva	48

7	478-533 Redondillas	56
8	534-645 Romance	112
9	646-765 Décima	120
10	766-913 Romance	148

II

N 1 pas.	Orden	Estrofa	Versos
11	914-1021	Redondillas	108
12	1022-1151	Décimas	130
13	1152-1371	Romance	220
14	1372-1385	Soneto asilv.	14
15	1386-1481	Redondillas	96
16	1482-1571	Silva	90
17	1572-1755	Romance	184
18	1756-1847	Redondillas	92

III

N 1 pas.	Orden	Estrofa	Versos
19	1848-2087	Romance	240
20	2088-2207	Quintillas	120
21	2208-2221	Soneto	14
22	2222-2401	Redondillas	180
23	2402-2607	Romance	206
24	2608-2695	Redondillas	88
25	2696-2799	Romance	104

Síntesis:

I	913 vv.
II	934 vv.
III	952 vv.

N 1 pas.	Estrofa	Versos	%
8	Romance	1330	47.5
7	Redondilla	636	22.7

3	Décima	330	11.7
3	Silva	210	7.5
2	Quintilla	265	9.4
2	Soneto	28	1
-----			-----
25			2799

Las conclusiones métricas son sencillas:

- a) La III jornada del m.s. 15025 tiene 986 vv., en cambio la III del m. s. 17352 y la *editio princeps* sólo 952 vv. por omisiones estilísticas y/o escénicas.
- b) El pasaje 16 de la II jornada (vv. 1482-1571) del m.s. 17352 y de la *editio princeps* es una silva del tipo 4 1 en terminología de Morley y Bruerton [1968, 39].
- c) En la II jornada del m.s 17352 y de la *editio princeps*, vv. 1372-1385, hay un soneto asilvado. Rengifo [1606, 48-58] habla de esta forma métrica.

Fecha

Los escasísimos datos impiden fijar una posible fecha de composición, sin embargo sabemos que se representó en octubre de 1622, por tanto debió de ser compuesta por Juan Bautista Villegas antes, como se confirma por el manuscrito firmado por el dramaturgo en 1621, pero no hay más datos que permitan barajar diversas fechas posibles.

Textos antiguos y ediciones posteriores

Partimos de un artículo de Hernández González [1996], que sigue la metodología de Bleuca [1983].

j El *manuscrito 15025* de la Biblioteca Nacional de Madrid, autógrafo y firmado por Juan Bautista Villegas en 1621. Es el texto más antiguo. Contiene sólo la tercera jornada, con importantes variantes respecto a las demás versiones. Consta de trece folios numerados sobre r, la letra es legible, hay versos completos tachados y a continuación sustituidos (III, 121, 332, 848), muchas palabras tachadas y tres fragmentos desechados (III, 435-446, 475-486 y 615-630). Supongo que estas correcciones de otra mano se deben a adaptaciones de escenificación, que provocan variantes entre el texto "ideal" y el teatral.

k El *manuscrito 17352* de la Biblioteca Nacional de Madrid, contiene las tres jornadas, numeradas independientemente sobre r. La primera jornada 17 folios, la segunda 15 y la tercera 14. Contiene algunas lecciones correctas comunes con *j*, falta algún verso, algunos versos son distintos y los errores se deben a añadidos de copistas y actores. Puede proceder de algún manuscrito relacionado con *j*. No tiene relación con *P*. Está fechado en 1628.

P Se encuentra en la *Parte XXIII, extravagante* (Valencia, Miguel Sorolla, 1629) a nombre de Lope de Vega, cuya existencia he justificado en otro trabajo [Hernández González, 1992]. Contiene lecciones correctas comunes con *j*, le falta algún verso y presenta menos errores que *k*. Puede proceder de algún manuscrito relacionado con *j*. No tiene relación con *k*.

V En la *Parte XXVIII* de Lope (Huesca, Pedro Blusón, 1634). Como supuesta *editio princeps* la publicó Juan Eugenio Hartzenbusch en la *Biblioteca de Autores Españoles* (vol. 34). Es copia del texto impreso de 1629.

Z En la *Parte XXVIII, extravagante*, de Lope (Zaragoza, [s.i.], 1639). Está perdida. Cayetano A. de la Barrera [1860, 426] la refiere brevemente.

M En la *Parte XXIV* de Lope (Madrid, [s.i.], 1640?). Está perdida. Heaton [1925] también la refiere.

La única edición moderna pertenece a Juan Eugenio Hartzenbusch, basándose en el impreso de 1634, en la *Biblioteca de Autores Españoles* [1853] en un tomo de comedias de Lope de Vega, en cuyo final aparece una nota del propio Hartzenbusch con la noticia de que Agustín Durán le facilitó el manuscrito 15025, con la auténtica atribución a Juan Bautista Villegas.

Bibliografía

Amezcuca, J., [1987] “El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro”, *Acta Poética*, 7, 37-48.

Arellano, I., [1998] “El teatro cortesano en el reinado de Felipe III”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 55-74.

Arróniz, O., [1969] *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos.

Aubrun, Ch., [1968] *La Comedia Española*, Madrid, Taurus.

Biblioteca de Autores Españoles, [1853] ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, vol. 34, Madrid, Rivadeneira, 329-347 (la comedia) y 593 (la nota sobre la autoría verdadera).

Barrera, C. A. de la, [1860] *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid.

Bergman, H. E., [1965] *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid: Castalia.

Bobes Naves, M. O. C., [1997] *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco.

Bravo-Villasante, C., [1944] “La realidad de la ficción, negada por el gracioso”, *Revista de Filología Española*, XXVIII, 264-268.

Díez Borque, J. M. O., [1978] *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch.

Díez Borque, J. M. O., [1985] “Presencia-ausencia escénica del personaje”, en *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 53-65.

Díez Borque, J. M O ., [1988] “Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII. Con un ejemplo de Lope de Vega”, *Cuadernos de teatro Clásico*, 1, 61-81.

Díez Borque, J. M O ., [1998] “Espacios del teatro cortesano”, *Cuadernos de teatro Clásico*, 10, 119-136.

Ezquerdo, V., [1978] “Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 447-544.

Granja, A. de la, [1998] “Felipe II y el teatro cortesano en la Península Ibérica”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 31-54.

Greimas, A. J., [1973] “Les actants, les acteurs et les figures”, en C. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 161-176.

Heaton, H.C., [1925] “The Case of *Parte XXIV* de Lope de Vega, Madrid”, *Modern Philology*, XXII, 283-303.

Hernández González, E., [1992] “Una desconocida *parte* de comedias de Lope (*Parte XXIII*, Valencia, 1629)”, *Criticón*, 56, 179-186.

Hernández González, E., [1996] “Datos de *La despreciada querida*” de Juan Bautista Villegas”, *Bulletin of the Comediantes*, 48, 2, 339-351.

Hernández González, E., [2003], “El galanteo en *La despreciada querida*” de Juan Bautista Villegas”, en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro del Siglo de Oro*, Granada, Universidad, 239-252.

Hesse, E. W., [1968] *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, Castalia.

Jansen, S., [1968] “Esquisse d'une théorie de la forme dramatique”, *Langages*, 12, 71-93.

Morales González, M.V., [1983] “Función de la figura femenina en la comedia de enredo de Calderón”, *Horizontes*, 53, 5-20.

Morley, S.G. y Bruerton, C., [1968], *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 39.

Oehrlein, J., [1993] *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

Pedraza Jiménez, B., [1998] “El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 75-103.

Prades, Juana de José, [1963] *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC.

Recoules, H., [1975] “Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 109-145.

Rengifo, J. Díaz, *Arte poética española* [1606], Madrid, Juan de la Cuesta. Edición facsímil y estudio de Antonio Martí Alanís, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977

Rennert, H.A., [1909] *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York.

Rodríguez G. de Ceballos, A., [1989] “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Salamanca, 33-60.

Rozas, J.M., [1976] *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL.

Rozas, J.M., [1980] “Sobre la técnica del actor barroco”, *Anuario de Estudios Filológicos*, III, 1980, 191-202.

Ruano de la Haza, J. M O ., [1978] “Two Seventeenth-Century Scribes of Calderón”, *Modern Language Review*, LXXVIII, 71-81.

Ruano de la Haza, J. M O ., [1988] “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII”, *Criticón*, 42, 81-102.

Ruiz Ramón, Fco., [1989], “Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico*, ed. J. M O Díez Borque, London, Tamesis Books, 143-153.

Serralta, F., [1988], “El tipo del galán suelto: del enredo al figurón”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, 83-93.

Shergold, N.D., y Varey, J.E., [1982] *Representaciones palaciegas: 1603-1699*, Londres, Tamesis Books.

Souriau, E., [1950] *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion.

Toro, M. de, [1918] “¿Conocemos el texto verdadero de las comedias de Calderón?”, *Boletín de la Real Academia Española*, V, 404-405.

Ubersfeld, A., [1978] *Lire le théâtre*, Paris, Sociales.

Varey, J.E., [1986] “Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón”, *Edad de Oro*, V, 271-297.

Varey, J.E., [1989] “El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 3, 1989, 715-729.

Villalba García, M. A., [1989] “La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada”, *Revista de Literatura*, LI, 101, 55-75.

Weber de Kurlat, F., [1976] “Hacia una morfología de la Comedia del Siglo de Oro (con especial atención a la "comedia urbana)”, *Anuario*, XLV, 101-138.

© *Erasmus Hernández González 2007*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

