

*LA RENEGADA DE VALLADOLID,*  
EN EL MARCO DE UNA FIESTA PALACIEGA  
EN EL BUEN RETIRO: UN ACERCAMIENTO<sup>1</sup>

*La renegada de Valladolid, in the Framework of a Palace  
Banquet in the Buen Retiro: an Approach*

ROBERTA ALVITI

*Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale*

r.alviti@unicas.it

ORCID ID: 0000-0002-7739-2327

Recibido: 03-02-2022

Aceptado: 05-07-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.306>

RESUMEN

En el ensayo el autor examina *La renegada de Valladolid*, comedia burlesca de Francisco de Monteser, Antonio de Solís y Ribadeneyra y Diego de Silva, representada en Buen Retiro el día de san Juan de 1655. En primer lugar, el artículo se centra en el hecho de que la pieza constituye la primera etapa de la fase cómica de la elaboración literaria del tema, siendo la versión burlesca de la comedia «seria» del mismo título; esta última representaría, según Serralta, el culmen de la fase teatral de una leyenda popular: la de la «renegada de Valladolid»

ABSTRACT

In the essay, the author examines *La renegada de Valladolid*, a burlesque comedy by Francisco de Monteser, Antonio de Solís y Ribadeneyra and Diego de Silva, performed in the Buen Retiro Palace on Saint John's Day 1655. *In primis*, it focuses on the fact that the comedy is the first link in the comic phase of the literary elaboration of the subject, being the burlesque pendant of the «serious» comedy of the same title; the latter would represent, according to Serralta, the culmination of the theatrical phase of a legend of the «renegade of Valladolid» or

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual* aprobado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, con la referencia PGC2018-098699-B-I00. IP: Prof. Francisco Sáez Raposo.

o la «cautiva de Valladolid». En segundo lugar, se examina la su pertinencia genérica en relación al hecho de que se trata de un texto escrito en colaboración, su articulación espacio-temporal, y, por último, su papel de pieza clave en la fiesta palaciega.

PALABRAS CLAVE: *La renegada de Valladolid*; comedia burlesca; comedia escrita en colaboración; fiesta palaciega; Palacio del Buen Retiro.

the «captive of Valladolid». Secondly, the article examines its generic relevance in relation to the fact that it is a text written in collaboration, its spatio-temporal articulation and, finally, its role as key piece in the *fiesta palaciega*.

KEY WORDS: *La renegada de Valladolid*; Burlesque Comedy; Play Written in Collaboration; *fiesta palaciega*; Buen Retiro Palace.

EN LOS AVISOS de Barrionuevo, en el párrafo que refiere los acontecimientos madrileños del 23 de junio de 1655, se puede leer:

El día de San Juan se hace en el Retiro a los Reyes una comedia burlesca. Estos días atrás la han probado en el jardín del Almirante. Cuestan los aparatos, ayudas de costa, vestidos, meriendas y limonadas, 100.000 reales. Es cierto, repésentanla los dos autores; hanla hecho todos los mejores ingenios de la Corte. Hay diversidad de bailes, juguetes, entremeses, músicas. Dura una tarde entera y mucha parte de la noche. En esto se pasa alegremente la vida por acá [1996: 190].

Barrionuevo, con su acostumbrada *vis* polémica, en el aviso de 26 de junio proporciona interesantes informaciones sobre la comedia burlesca a la que aludía en el aviso citado *supra*:

Para que el gusano de seda no se muera al encapotarse el cielo y echar bravatas, así de truenos como de los rayos que arroja, el remedio único es tocar guitarras, sonar adufes, repicar sonajas y usar de todos los instrumentos alegres que usan los hombres para entretenerse. Esto acontece con el Rey, que en los mayores aprietos solo se trata de festines. Representóse en el Retiro *La Restauración de España*, comedia burlesca. La primera jornada, de Monteser; la segunda, de Solís; la tercera, de don Diego de Silva, alias Abad de Salas, hijo de la Princesa de Mérito; el gracejo y sainetes, de Cáncer; entremeses y danzas, de otros ingenios selectos de la Corte. Setenta mujeres fueron las que la representaron, y Juan Rana tan solamente hizo el hombre y papel del rey. La Romerilla salió en una hamaca a decir la loa, y en un entremés, donde se remedaba lo que pasa en el Prado aquella noche,

entró un cochecillo pequeño en el salón alto donde se hacía, con cuatro mujeres en él y dos mulas que le tiraban, siendo otra mujer el cochero que le guiaba, subiéndole con una tramoya por las escaleras, como si lo hiciera en una de las calles del Prado [1996: 194-195].

Ahora bien, Frédéric Serralta demostró, sin dejar lugar a dudas, que la comedia, salida de las plumas de Monteser, Solís y Diego da Silva, a la que Barrionuevo denominó *La restauración de España*, título que no vuelve a aparecer en ningún otro documento o catálogo, no era una comedia que no se había conservado, sino que correspondía a *La renegada de Valladolid* [Serralta, 1968: 97-105], comedia burlesca con la misma triple autoría, de la que se conserva un manuscrito copia en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signatura 17192<sup>2</sup>. La hipótesis del hispanista francés se basa en el mismo códice, ahora consultable en la *Biblioteca Digital Hispánica* y en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*<sup>3</sup>.

En la portada, de hecho, se lee «Comedia burlesca / De / La renegada de Valladolid / escrita / Por the tres Ingenios / Representose a su Mag.<sup>d</sup> / en el salon del buen retiro / Dia de San Juan / año 1655»<sup>4</sup>; además, en los encabezamientos de la primera, segunda y tercera jornada, aparecen, respectivamente, las indicaciones «de d. Francisco Monteser» (f. 13r), «de D. Antonio de Solis» (f. 40v), «de D. Di.<sup>o</sup> de Silva» (f. 66v). A esto añádase que en el Archivo General de Palacio<sup>5</sup>, se conserva una

<sup>2</sup> Según Paz y Melia, 1934, t. I, p. 473, n.º 3136, la letra del manuscrito, en 4º, que consta de 94 hojas, con encuadernación holandesa, y procedente de la biblioteca del duque de Osuna, sería de finales de siglo XVII.

<sup>3</sup> Véanse las dos URL <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=renegada+de+valladolid&languageView=es&pageSize=1&pageSizeAbrev=30&pageNumber=3> y <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-renegada-de-valladolid-comedia-burlesca-inc-marchemos-cantando-h-13v-exp-vaya-dios-con-el-h-84v/html/>; fecha de consulta: 27 de diciembre de 2021.

<sup>4</sup> Se nota claramente que la parte inferior izquierda de la hoja sufrió un desgarro que ha sido restaurado; en esta parte reconstruida se lee la indicación, en grafía moderna «Tiene 94 folios / 17 oct. 1968- R. P.».

<sup>5</sup> Sección Administrativa, Espectáculos, Leg.<sup>o</sup> 667.

«Planta del repartimiento de los aposentos del Real Sitio del Buen Retiro, para la comedia que se ha de hacer de *La renegada de Valladolid*, ordenada por don Luis de Haro mi señor y mandada se guarde. En Madrid a 27 de junio de 1655. Joseph de Villareal». Estos dos son elementos concluyentes que permiten compartir sin titubeos la opinión de Serralta y afirmar que el título *La restauración de España*, que se lee en los *Avisos*, fue un desliz de Barrionuevo.

Cabe señalar que la Fiesta Real fue la ocasión para celebrar también la noticia del embarazo de la reina Mariana de Austria que, en efecto, dio a luz a la Infanta María Ambrosia el día 7 de diciembre de 1655; la niña, desgraciadamente murió a las dos semanas de su nacimiento.

Por lo que se refiere a los tres autores, Francisco de Monteser, nacido en Sevilla alrededor de 1602, se trasladó a Madrid donde se casó con la actriz Manuela de Escamilla. Muy probablemente escribió piezas de teatro breve para la compañía de su mujer. Su obra más famosa es *El caballero de Olmedo*, parodia de la homónima tragicomedia lopesca, también representada ante los Reyes en 1651. Otra comedia suya que se puso en escena en la Corte fue *Hipómenes y Atalanta*. Probablemente fue por su experiencia de autor de piezas burlescas que se le encargó la primera jornada de *La renegada*, para plantear la intriga, perfilar los personajes y establecer el registro<sup>6</sup>.

Antonio de Solís y Ribadeneyra, responsable del acto central de la comedia, sin duda era la firma más célebre y apreciada de los tres, tanto por su obra poética y dramática, como por su actividad de historiador. Además, desempeñó la función de Secretario del Rey Planeta, siendo, al mismo tiempo, parte activa en la organización de los festejos en el Buen Retiro, para los que escribió además de comedias, loas y entremeses<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Para una biografía detallada de Antonio de Monteser, véase García Valdés, 1991: 42-44.

<sup>7</sup> Una biografía muy detallada de Antonio Solís la ofrece Serralta, 1986.

La tercera jornada probablemente fuera el único producto literario de Diego de Silva, a quien le tocó rematar *La renegada de Valladolid*; de él, que debió de nacer alrededor de 1621, se sabe que era un miembro de primer plano de la nobleza española. De hecho, sus padres eran don Ruy Gómez de Silva de Mendoza y de la Cerda y doña Leonor Guzmán, princesa de Mérito. Desempeñó cargos importantes en la Corte, incluso durante el reinado de Carlos II. Aunque su participación en la redacción de la comedia se consideró, generalmente, como la experiencia aislada de un noble aficionado a las letras<sup>8</sup>, hay que señalar que en una carta de Baccio del Bianco se asevera que Diego da Silva fue autor, junto con un miembro de la Orden del Carmen, del sainete que remató la representación que tuvo lugar en el Coliseo del Buen Retiro para el Carnaval de 1656, a saber, *Pico y Canente*, escrita al alimón entre don Luis Ulloa y Pereira y don Rodrigo Dávila [Bacci, 1963: carta del 3 de marzo de 1656].

*La renegada* burlesca fue desalentada del todo por la crítica hasta los años sesenta de la centuria pasada, cuando Serralta se encargó de su edición crítica, que apareció en su «Tesis de tercer ciclo» ante la Facultad de Letras de la Université de Toulouse en el año 1968 [Monteser, Solís y Silva, 1968]. La edición del hispanista francés, revisada y enmendada, se editó, por fin, en 2002 en una prestigiosa sede editorial, Iberoamericana- Vervuert, ofreciendo, de tal manera, un texto fiable a los estudiosos que quisieren realizar estudios diversificados sobre esta pieza [Monteser, Solís y Silva, 2002].

En realidad, la comedia burlesca compuesta de consuno representaría el primer eslabón de una larga cadena de textos morfológicamente distintos, que parten de una leyenda popular: la de la noble doncella Águeda, natural de Valladolid, quien, engañada por un Capitán del que estaba enamorada, se fue con él a la ciudad de Bujía, en Argelia. En 1555,

---

<sup>8</sup> Sobre Diego de Silva, véase Castro, *Historia genealógica de la Casa de Silva*, 1685, t. II, 589-90.

los musulmanes volvieron a conquistar la ciudad: fue entonces cuando doña Águeda renegó de la fe cristiana y se convirtió en la esposa de un rico moro: el matrimonio duró veinticinco años; la dama, al mostrar, señales de arrepentimiento, tras una severa penitencia consiguió el perdón del Papa y ser readmitida en el seno de la Iglesia católica.

A partir de esta anécdota, cuya historicidad queda aún por demostrar, se escribieron y se imprimieron pliegos de cordel, relaciones en prosa, romances, tres comedias religiosas, un auto sacramental, una comedia profana, la comedia burlesca que se está examinando, una mojiganga y un entremés. Todas estas fases están expuestas detalladamente en la monografía de Serralta de 1970 que, según las palabras del mismo estudioso, es la «biografía de un tema literario» [1970: 4].

La pieza de Monteser, Solís y Silva, que inaugura el recorrido cómico de la elaboración literaria del tema, no es sino que el traslado burlesco de la homónima comedia «seria»; esta última representaría, según Serralta, el culmen de la fase teatral de la leyenda de la «renegada de Valladolid» o la «cautiva de Valladolid». El hispanista francés comparte la opinión de Ruth Lee Kennedy [1937: 131-133], quien, en la estela de Juliá Martínez [1930: 9-10], se inclina por una fecha de composición y representación muy temprana, o sea 1637, ya que el texto «contiene [...] una alusión muy precisa a una discusión que tuvieron, por cuestiones de pundonor, un noble español y un magistrado milanés el 11 de febrero de 1637» [Serralta, 1970: 50].

Apunta Alviti [2018: 128]:

La pieza sería entonces la primera que Agustín Moreto escribió de consuno con otros autores y la primera de las tres que compuso en colaboración con Luis de Belmonte Bermúdez, al que se le considera, junto con Mira de Amescua, el fundador de la escritura dramática mancomunada. *La renegada* se publicó por primera vez en la Parte I de *Escogidas* [Madrid, 1652], únicamente a nombre de Belmonte; la misma atribución aparece en dos de las cuatro ediciones sueltas, mientras en otras dos la paternidad de la obra se adscribe a «Un ingenio desta corte». En la Biblioteca Nacio-

nal de España se conservan tres copias manuscritas: el texto de una de los tres (17.331) es idéntico al impreso en *Escogidas*; las otros dos (17014 y 16808) presentan muchas diferencias en la primera jornada. Según señala Juliá Martínez [1930: 9-10] el manuscrito 16808, de 57 hojas, letra del siglo XVII, es el más interesante de los tres, ya que, en la primera hoja, la comedia se atribuye, respectivamente, a Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses. La triple autoría, propuesta en el manuscrito está confirmada por el explicit de cada testimonio, tanto impreso como manuscrito: «Aquí tres humildes plumas / disculpa piadosa alcancen». También Kennedy [1937: 131] se inclina a considerar «*La renegada de Valladolid* the work of three men rather than one. [...] Both versification and characters portrayal show that it could not be the work of Belmonte alone». Las divergencias textuales entre los testimonios y la homonimia con la comedia burlesca compuesta por Francisco de Monteses, Antonio de Solís y Diego de Silva han sido causa de un largo debate sobre su autoría.

Los datos que emergen de la compulsa entre las dos *Renegadas* llevan a suponer, de acuerdo con Serralta [1970: 69-70]<sup>9</sup>, que, a pesar de que el equipo de autores de la pieza burlesca tuviese a su disposición un significativo caudal de hipotextos, se basó —como era, desde luego, más natural— en la comedia de Moreto, Belmonte y Martínez de Meneses.

Luciano García Lorenzo, profundo conocedor del género burlesco, afirma que sus referentes

son personajes e historias contadas en los diferentes espacios que albergan el teatro áureo, pero también las fórmulas retóricas de la comedia (y tragedia) practicada por Lope y Calderón, como asimismo numerosos recursos lingüísticos [...] y escénicos: el disfraz varonil, las cartas y billetes amorosos, el retrato, las escenas de jardín, los desafíos y retos, etc. El resultado es una comicidad con lo grotesco como marca principal distintiva [García Lorenzo, 2012: 2].

---

<sup>9</sup> Merece la pena señalar que Pedrosa, 2013, lleva a la atención de estudiosos y analiza detenidamente los romances orales modernos sobre *La renegada de Valladolid*, algunos de ellos, encontrados, registrados y editados por él mismo.

El objetivo del presente estudio no es el de detenerse en la relación que *La renegada* burlesca guarda con su *source-texte*, o sea la pieza de Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses; de la misma manera no se analizará *La renegada de Valladolid* desde el punto de vista de su colocación en el ámbito taxonómico de la comedia burlesca, ya que se trata de dos aspectos que merecerían sendos estudios aparte. Sin embargo, no se puede prescindir de hacer algunas observaciones sobre ambas cuestiones.

La intriga de la comedia de Monteser, Solís y Silva no es una excepción con respecto al patrón típico de las comedia burlescas: se desarrolla siguiendo la línea argumental de la pieza seria y esto está demostrado meridianamente por el hecho de que la comedia burlesca escenifica y enfatiza los momentos cumbres del hipotexto, entre otros, el motivo típico del intercambio de cartas entre don Lope e Isabel, el naufragio que retoma el que sufre don Melchor en la pieza seria, y el hecho de que en ambos textos se oigan cantar las coplas de Mateo de Santa Cruz sobre la «renegada de Valladolid».

Hay, sin embargo, que señalar alguna discrepancia en la onomástica de los *dramatis personae*: en la comedia seria, para la primera dama no se adopta el nombre tradicional de la leyenda, sino el de doña Isabel; por el contrario, en la burlesca se recupera para la protagonista femenina el nombre doña Águeda. Don Lope en la comedia seria lleva el nombre del Capitán, mientras que en la burlesca el personaje correspondiente carece de nombre de pila, como si lo esencial no residiera en las características propias y distintivas del personaje, sino en su función actancial. Desde esta perspectiva se le equipara al Sargento, figura secundaria, al que tampoco se le concede el lujo de un nombre propio ni en la comedia seria ni en la burlesca.

Del cotejo entre las *dramatis personae* de la primera y las de la segunda emerge, además, una evidente diferencia en el número de los personajes involucrados en la intriga: en la seria se cuentan veinte figuras, en la segunda, veintiuno, más dos conjuntos de personajes, cuyo número es imposibles de calcular: «los músicos» y el «acompañamiento».

No hay que olvidar, de hecho, que Monteser, Solís y Silva se unieron para componer una comedia que sería el culmen de una fiesta real en el Coliseo que fue complementada por una loa que la precedía y unos entremeses, y que, en total, a lo largo de la representación, fueron empleadas setenta mujeres. Por lo tanto, la comedia burlesca no podía contentarse con lucir tan pocos personajes que pareciera «la fiesta sorda» [Torres Naharro, 2018: 56].

Según se habrá observado, un elemento importante a tener en consideración al hablar de comedias burlescas, es que en su mayoría no presentaban un material diégetico inédito, sino que tenían su punto de partida en una pieza seria de la que se parodiaban estructuras, dramas y personajes. Tampoco sorprende el hecho de que la *Renegada* burlesca, y, caso curioso, como su hipotexto, es una comedia escrita por varios ingenios, ya que,

Da una rapida ricognizione dei testi [drammatici scritti in collaborazione da vari autori] individuati, si evince che il *corpus*, pur nell'eterogeneità, tematica, cronologica, di registro, è contraddistinto da una caratteristica estesa e generalizzata, strutturante: il soggetto dei componimenti scritti *de consumo* non è mai originale. Spesso si tratta di *refundiciones* di opere teatrali precedenti, com'è il caso de *El mejor amigo, el muerto*; vi è un significativo numero di commedie burlesche che parodiano una struttura drammatica già conosciuta dal pubblico; si vedano, per esempio, *La renegada de Valladolid, Los siete infantes de Lara* [Alviti, 2006: 17-18]<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> La procedencia de las comedias compuestas al alimón de hipotextos, incluso muy tipológicamente distintos, se explica con el hecho de que la disponibilidad de un texto previo permitía al equipo de ingenios componer a partir de una serie de recursos dramáticos experimentados y de una materia narrativa ya elaborada: la redacción de las piezas en colaboración se realizaba, pues, a partir de unos conocimientos compartidos, lo que simplificaba mucho el trabajo en equipo. Es probable, por lo tanto, que la colaboración efectiva entre los autores estribase no en la ideación de la trama, sino en la distribución de los segmentos diegéticos en las tres jornadas. A la iniciativa propia de cada dramaturgo le correspondería, en cambio, la articulación de la *fábula* en relación a los personajes, la disposición en escenas y la selección de la forma métrica en las secciones textuales que les tocaban. Véase, Alviti, 2006:18.

En opinión de Luciano García Lorenzo [2012: 2] «Conservamos en torno a una cincuentena de comedias burlescas y la mitad aproximadamente son anónimas; el resto están escritas en colaboración por varios ingenios de la corte y sobre todo por escritores secundarios»; sin embargo la afirmación del estudioso discrepa con lo datos reales, ya que en «Elenco alfabetico delle commedie scritte in collaborazione» recopilado por Alviti [2006: 178-194], que consta de cerca de 150 títulos, solo se rastrean seis de comedias burlescas, a saber: la misma *Renegada*, *Don Quijote de la Mancha*, *resuscitado en Italia*, de «Dos ingenios»; *El Hamete de Toledo*, *El hidalgo de la Mancha*, ambas de «Tres ingenios», y *Los siete infantes de Lara* de Jerónimo Cáncer y Velasco y Juan Vélez de Guevara. El estudioso abstrae del conjunto la única comedia burlesca calderoniana conocida, que además es una autoparodia: *Céfalo y Pocris* [García Lorenzo, 2012: 2].

La atención de la crítica se enfocó en este género del teatro áureo solo a partir de los años setenta: fueron pioneros los estudios de Crespo Matellán [1970], García Lorenzo [1977], el pluricitado Serralta [1976 y 1980] y Vitse [1980]. En la estela de estos investigadores muchos otros se dedicaron a este sector de la dramaturgia barroca que durante mucho tiempo se había clasificado como «menor»: ya contamos con decenas de artículos y ensayos sobre el tema en general [Arellano, 2005; Borrego Gutiérrez y Bermúdez Gómez, 1998; García Lorenzo, 1994; Holgueras Pecharromán, 1989 y 1999; Huerta Calvo, 1996 y 1998; Mata Induráin, 1998 y 2001; Morell Montado, 1987], sobre comedias en particular [García Lorenzo, 1982 y 1987; García Valdés, 1987 y 1994; González, 1978; Huerta Calvo, 1994; Mata Induráin, 1998, 1999a, 1999b, 2001a y 2001b; Moune, 1980; Navarro González, 1984; Pascual Bonis, 1998; Scholberg, 1967], así como empezaron a aparecer ediciones críticas<sup>11</sup>. Además, en 1998 se inauguró la

---

<sup>11</sup> Anónimo, *La ventura sin buscarla*, 1994; Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, 1994; Matos Fragoso, Diamante, y Vélez de Guevara, J., *El hidalgo de la Mancha*, 1982; Lope

serie, que cuenta ya con siete volúmenes, «Comedias burlescas del Siglo de Oro», al cuidado del grupo de investigación Griso de la Universidad de Navarra, publicada por la ya citada Iberoamericana-Veruert. Sin embargo, todavía se echa en falta una monografía de conjunto.

En los ríos de tinta que ya se han derramado sobre la comedia burlesca, que también se denominan «de chanzas», «de chistes», «de disparates», destaca una afirmación de Carlos Mata Induráin, que subraya la incoherencia cómica y la inversión de los valores tradicionales como rasgos configuradores, que quizá sea una de la más acertadas sobre la estructura de dichas piezas. Según el investigador, de hecho, en la comedia burlesca solo «se mantiene un hilo tenue de intriga capaz de enhebrar las situaciones jocosas, hilo que consiste fundamentalmente en la condición paródica del género» [Mata Induráin, 1998: 11]. Las palabras de Mata Induráin se ven perfectamente complementadas con otras de Serralta: «la historia parodiada es la única e indispensable columna vertebral de la comedia burlesca» [Serralta, 1980: 103].

Por otra parte, quien escribe opina que las comedias serias refundidas «a lo burlesco», eran muy conocidas por el público, incluso cuando fueran de décadas anteriores, si bien sumariamente. Y este dato no es baladí: el conocimiento previo de la intriga de los hipotextos en la memoria colectiva de los espectadores muy probablemente constituía un elemento que multiplicaba el goce cómico.

En una de las más recientes contribuciones sobre el tema, García Lorenzo sintetiza eficazmente las características del género. Parece útil, para el presente estudio, citar algunas de ellas:

---

de Vega y Monteser, *El caballero de Olmedo*, 1991; Quirós, *El hermano de su hermana*, 1984 y Quirós, *El cerco de Tagarete*, 1987; Cáncer y Velasco, *La muerte de Valdovinos*, 2000. Una de estas piezas fue editada mucho antes de esas fechas; véase Anónimo, *El comendador de Ocaña*, 1926.

- a) el proceso de creación lleva a cabo un proceso de simplificación, de reducción. Efectivamente, se prescinde de las acciones secundarias de las comedias referenciales para centrarse en una sola línea argumental, o simplemente se olvidan situaciones que no interesan; como consecuencia de esto observamos una reducción, a veces muy considerable, en el número de personajes; hay también un menor número de versos, pues de los 3000 aproximadamente que son habituales en las serias, encontramos alguna que llega a sólo 971 (*La ventura sin buscarla*) siendo la media de las burlescas entre 1600 y 1800 versos [...].
- b) estas obras se representaban en fechas determinadas: San Juan, pero, sobre todo y en su mayor parte, en Carnaval. Son resultado, por supuesto, de las fiestas de los días carnavalescos, y sin los disfraces, las burlas y la libertad de estos días, no puede explicarse su existencia ni tampoco la mayor parte de los contenidos que las conforman y las propias representaciones. Relacionado con estas fiestas está naturalmente uno de los términos que repetimos siempre que nos acercamos a las burlescas y que es su carácter grotesco.
- c) los espacios, por lo que hasta el día de hoy sabemos, eran de carácter palaciego, especialmente salas y otros recintos reales y también, en algún caso, el propio cuarto de la reina. En esta línea, afirmar que, por los datos que tenemos hasta el momento, la práctica de estas burlescas parece que tiene su máxima expresión en torno a la mitad del siglo XVII y, especialmente, en el reinado de Felipe IV [García Lorenzo, 2012: 2-3.].

Es evidente que los asertos de García Lorenzo se ajustan perfectamente a *La renegada de Valladolid*: la comedia cuenta con 1937 versos (I acto: 724 vv.; II acto: 636 vv.; III acto 537 vv.); b) se representó el día de san Juan de 1955; c) la representación tuvo lugar en el Buen Retiro.

Pasando ya a otros aspectos de la comedia, hay que señalar que son tres los ámbitos espaciales significativos que hacen de telón de fondo, a saber: Valladolid, el tramo de mar que los personajes recorren para llegar a Argel y, por último, la misma ciudad norteafricana. Entre el primero y el segundo acto median unos días, el tiempo necesario para llegar desde Valladolid hasta la costa, embarcarse y llegar a la playa argelina; por el contrario, es difícil cuantificar cuánto tiempo transcurre

entre la segunda y la tercera jornada: podrían tratarse de unos minutos, unas horas o unos días.

Las someras indicaciones espacio-temporales que acaban de exponerse evidencian los abigarrados marcos geográficos y las etapas temporales por las que se explaya la bizarra línea diegética de la pieza. Es obvio que la incoherencia argumental y lógica consustancial a estas piezas contagia la estructura espacio-temporal. Se podría afirmar que el que articula las comedias burlescas es un cronotopo *degradado*, dado que tanto el espectador como el lector por lo general no consiguen detectar los cambios de lugar y el transcurso del tiempo, que de hecho se subsiguen de manera caótica, sin atenerse a ninguna norma de causalidad o logicidad argumental; lo que predomina es la inconexión. Buen ejemplo de ello es lo que ocurre en el tercer acto: en los vv. 1764-1765, don Pedro dice: «Aquí estamos / en Palacio», y, presumiblemente mientras se encuentra en el mismo lugar, afirma: «Un bajel / viene acá tras el puerto»; a continuación, en los vv. 1890-1891, uno de los moros reza: «Vuelve a mirar a la puerta / del mar» y tras el v. 1891 se lee la acotación que manifiesta la repentina aparición de un navío: «Aquí se descubre el navío; dentro chusma de marineros». Dicho procedimiento, además, es una señal inequívoca de la voluntad de diferenciación de los textos dramáticos burlescos respecto a las fórmulas literarias y dramáticas de lo generos serios.

Sin embargo, la delineación de un cronotopo, desde luego distante del bajtiniano, permite localizar los espacios en los que se desarrolla la intriga. En la primera jornada los personajes se mueven entre dos espacios: el exterior de la calle y el interior de la casa de doña Águeda; los dos espacios se comunican gracias al balcón del que se asoma la dama, ese balcón normalmente prohibido a la doncella que quiera mantener a salvo su honor, y que en este caso se abre y desencadena la acción dramática. Por el balcón, membrana entre lo exterior y lo interior, el espectador entra en la casa de la dama, incluso en su propio cuarto. Afirma Arata [2002: 201-202]:

Con la segunda generación teatral, la de Calderón, asistimos a una sensible expansión de los espacios interiores sobre los exteriores, especialmente en comedias como *La dama duende* o *Casa con dos puertas es mala de guardar*, donde los cuadros interiores ocupan respectivamente el 76% y el 75% del total de los versos. [Estos datos parecen apuntar que] en la comedia urbana del Siglo de Oro el espacio interior fue una lenta pero inexorable conquista, y que su importancia en la economía de la obra aumentó progresivamente con el transcurrir de los años. [Los espacios interiores, sin embargo,] se limitan a la escueta cifra de cinco: la casa de la dama, la casa de la cortesana, la casa del galán, la posada y la cárcel [...]. Pues bien, el triunfo del espacio interior, que se va imponiendo a lo largo del siglo XVII, se traduce esencialmente en el triunfo de un espacio sobre los demás: la casa de la dama se transforma en el espacio por excelencia de la comedia urbana, en detrimento, por un lado, de los espacios exteriores (que sin embargo nunca llegan a desaparecer del todo) y, por otro, de los espacios interiores alternativos, algunos de los cuales serán desterrados por completo de la topografía cómica.

Por lo tanto, como en el primer acto de *La renegada* es en la casa de la dama donde se plantea la acción, se teje y se desteje la intriga de la acción dramática, parten cartas dirigidas a galanes y vuelven mensajes para las damas, que se convierten en motivo de equívocos; es en la casa de la dama donde se organizan citas nocturnas aparentemente secretas, ya que además del galán y la dama y sus respectivos criados, están presentes el padre y el hermano de la dama, los compañeros del galán, y un largo etcétera, que se esconden en los lugares más impensables<sup>12</sup>.

No hay que olvidar que, aunque el primer acto tenga la fisionomía de una comedia urbana, *La renegada de Valladolid* es una pieza burlesca que parodia una estructura dramática novelesca. Por lo tanto, no sorprende el hecho de que la primera escena del segundo acto se desarrolle en mar abierto, en medio de una tempestad, con todos los personajes hasta ahí aparecidos a punto de naufragar. El espacio de la representación en el segundo acto es completamente exterior, repar-

---

<sup>12</sup> «Con Calderón asistimos [...] a una fuerza centrípeta que va taladrando por dentro el espacio casero: pasillos, sótanos, desvanes, altillos, tabiques, escaleras transforman la casa de la dama en un laberinto», [Arata 2002: 203].

tiéndose entre el mar y la playa. Este cambio repentino de ambientación no resultaba desconcertante para el espectador, siendo *La renegada de Valladolid* un texto característico de la segunda época del teatro auri-secular, en la que se tiende a la difuminación y combinación de distintas tipologías de piezas, que acaban perdiendo sus rasgos definatorios.

El tercer acto, como el primero, se despliega entre un espacio interior, el del Palacio de Muley, y un espacio exterior que involucra la plaza de armas y el puerto de la ciudad de Argel, configurándose el jardín del Palacio del Rey, donde empieza el segundo cuadro de la jornada, como un ambiente intermedio entre lo interior y lo exterior.

Por último, algunas consideraciones sobre los cuadros. El número es muy reducido, siendo dos en cada jornada. No se trata de un dato sorprendente si se tiene en cuenta la brevedad de las piezas burlescas que se corresponde con su tendencia a reproducir y a enfatizar en clave cómica los momentos culminantes, prescindiendo de cualquier elemento secundario.

La tradición textual de *La renegada de Valladolid* es unitestimonial: de hecho, el texto de la comedia está transmitido exclusivamente por el manuscrito 17192 del que se habló antes. Se trata, sin lugar a duda, de una copia en limpio: es un códice caligráfico, muy cuidado y refinado; la columna de escritura ocupa sistemáticamente la hoja entera con amplio espacio entre una línea y otra; todo ello y el hecho de que el verso pueda exhibirse en un renglón muy extenso hace que el texto sea de fácil lectura. Se aprecia además un particular esmero en la redacción de los encabezamientos, que presentan varios tipos de arabescos. Por lo que se refiere a posibles noticias sobre quién realizó esta transcripción en limpio se consultó la base de datos *Manos teatrales*, en la que se califica al copista como «Persona no identificada», con la sigla de referencia «P 845»<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Greer, s. v. *La renegada de Valladolid*, enlace: <https://manos.net/manuscripts/bne/17-192-renegada-la-de-valladolid-comedia-burlesca?locale=es> ; fecha de consulta: 15 de octubre de 2020.

Serralta escribe: «el amanuense tenía a la vista un texto que sirvió para la representación o directamente derivado de ella». En realidad, no hay elementos que puedan respaldar la primera afirmación del estudioso, o sea que el copista redactó el códice 17192 dice sacándolo del texto directamente salido de las plumas de los tres ingenios. Ante todo, es muy posible que nunca existiera «un texto que sirvió para la representación» y que cada uno de los dramaturgos entregara a los actores su propio acto sin que se juntara la pieza entera; en segundo lugar, esta hipótesis cobra aún más valor si consideramos el hecho de que el manuscrito transmite, además de la comedia, otros textos vinculados con ella. Se mencionan, a continuación, las piezas presentes en el códice: 1) la *Loa* de Antonio Solís, f.2r; 2) la jornada compuesta por Monteses, f. 13v; 3) el baile entremesado de Juan Vélez de Guevara, f. 37r; 4) la jornada compuesta por Solís, f. 40v; 5) el *Baile entremesado de los hombres deslucidos que se pierden sin saberse cómo ni cómo no*, f. 61r; 6) la jornada compuesta por Silva, f. 66v; 7) el *Entremés de la noche de san Juan, y Juan Rana en el Prado con escribano y al Alguacil [sic]*, de Jerónimo de Cáncer, f. 85r. Por lo tanto, parece muy poco probable que existiera un *zibaldone* compuesto por textos tipológicamente tan distintos y autores diferentes. Parece más probable que a raíz de la representación alguien se preocupase o fuese encargado de reunir cada una de las secciones listadas en un único cuaderno. En realidad, no se puede ni aventurar la extensión de la cadena de textos intermedios de la que el manuscrito 17192 es el último eslabón. Lo que parece incontrovertible es la voluntad de confeccionar, no se sabe cuánto después de la representación, un manuscrito limpio, cuidado y elegante, destinado a ser conservado y a dar cuenta de la memorable celebración que tuvo lugar el día de san Juan de 1655 en el Buen Retiro.

Lo extraordinario de este texto reside no solo en el hecho de ser el testimonio de dicha fiesta real en todas sus articulaciones dramáticas, sino en el hecho de que también otorga otra valiosa información: al lado de las listas de los personajes de la loa, de la comedia, de los en-

tremeses colocados entre un acto y el otro y del que remata la representación, aparece el reparto completo de los actores y actrices que desempeñaron los varios papeles<sup>14</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVITI, Roberta (2018): «Moreto colaborador», en *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, ed. M. L. Lobato (Madrid, Ayuntamiento de Madrid), 112-140.
- (2006): *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, intr. F. Antonucci, Firenze, Alinea Editrice.
- «La renegada de Valladolid, comedia burlesca de Francisco Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva: tiempo, espacio y puesta en escena», *Critición*, CXLIV: 111-135, en prensa.
- ANÓNIMO (1994): *La ventura sin buscarla. Comedia burlesca parodia de Lope de Vega*, ed. Griso / I. Arellano, Pamplona, Eunsa.
- (1926): *Comedia nueva en chanza. El comendador de Ocaña: parodia anónima del siglo XVII*, ed. M. Artigas Fernando, Santander, Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo.
- ARATA, Stefano (2002): «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en S. Arata, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata, M. del V. Ojeda (Pisa, ETS, «Biblioteca di Studi Ispanici», 4), 191-209.
- ARELLANO, Ignacio (2005): «La escenificación de la comedia burlesca», en *Escenografía y escenificación del Siglo de Oro*, eds. M. González Dengra y R. Pérez Castilla (Granada, Universidad de Granada), 7-56.
- BACCI, Mina (1963): «Lettere inedite di Baccio del Bianco», *Paragone*, CLVII: 68-77.
- BARRIONUEVO DE PERALTA, Jerónimo de (1996): *Avisos del Madrid de los Austrias*, ed. J. M.<sup>2</sup> Díez Borque, Madrid, Castalia / Comunidad de Madrid.
- BORREGO GUTIÉRREZ, E. y BERMÚDEZ GÓRNEZ, J. (1998): «La comedia burlesca o el enredo verbal», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas*

<sup>14</sup> Otros detalles. más abundantes y pormenorizados sobre la puesta en escena de la fiesta teatral elaborada alrededor de la pieza redactada por Monteser, Solís y Silva se encuentran en Alviti [en prensa].

- de teatro clásico (1997), *Almagro*, 8, 9 y 10, de julio, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro), 285-304.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1979): *Céfalo y Pocris*, ed. A. Navarro González, Salamanca, Almar.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de (2000): *La muerte de Valdovinos*, ed. Seminario de Estudios Teatrales / J. Huerta Calvo, número monográfico de *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, XXV: 101-164.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (1979): *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- HOLGUERAS PECHARROMÁN, Dolores (1999): «La comedia burlesca y el Carnaval», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, número monográfico: *Teatro y Carnaval*, ed. J. Huerta Calvo, XII: 131-44.
- \_\_\_ (1989): «La comedia burlesca: estado actual de la investigación», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, VIII, 2: 467-80.
- HUERTA CALVO, Javier (1998): «Reyes de Carnaval (sobre el personaje del rey en la comedia burlesca)», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, número monográfico: *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. J.M. Díez Borque, X: 269-95.
- \_\_\_ (1994): «Manuel de Pina y la literatura burlesca de los sefardíes», en *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, ed. F. Díaz Esteban (Madrid, Letranúmero), 215-28.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (2012): «La comedia burlesca del Siglo de Oro (“...Que aquesta variedad deleita mucho”)», en *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scene)*. (*Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012*), eds. M. Torres y A. Fery, con la colaboración de S. Moncó Taracena y D. Lecler, Publications numérique du CÉRÉdI, 7. <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-comedia-burlesca-del-siglo-de.html> [30-10-2021].
- \_\_\_ (1994): «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (Kassel, Edition Reichenberger), 89-113.
- \_\_\_ (1987): «De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo*», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Véga* (Madrid, Cátedra), 123-40.
- \_\_\_ (1982): «*El hermano de su hermana* de Bernardo de Quirós, y la comedia burlesca del siglo XVII», *Revista de Literatura*, LXXXVII: 5-23.
- \_\_\_ (1977): «La comedia burlesca en el siglo XVII, *Las Mocedades del Cid*, de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo*, XXV-XXVI: 131-146.

- GARCÍA VALDÉS, C. C. (1991): «Estudio Preliminar», en *De la tragicomedia a la comedia burlesca. «El caballero de Olmedo»*, ed. C. C. García Valdés (Pamplona, Eunsa, «Anejos de Rilce», 6): 9-77.
- \_\_\_ (1987): «*El cerco de Tagarete*, una comedia burlesca de F. Bernardo de Quirós», *Criticón*, XXXVII: 77-115.
- GREER, Margaret, *Manos teatrales. Bases de datos de manuscritos teatrales*. <http://manosteatrales.org/> [15-12-2021].
- JULIÁ MARTÍNEZ, Edoardo (1929): «Rectificaciones bibliográficas: *La renegada de Valladolid*», *Boletín de la Real Academia Española*, XVI: 672-679.
- KENNEDY, Ruth Lee (1973): «*La renegada de Valladolid*», *Romanic Review*, XXXVIII: 122-134.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2001a): «De Calderón a Lanini Sagredo: la parodia burlesca de *Darlo todo y no dar nada*», en *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, eds. I. Arellano y G. Vega García-Luengos (New York, Peter Lang), 245-259.
- \_\_\_ (2001b): «Comicidad y parodia en la comedia burlesca del Siglo de Oro: *El Hamete de Toledo*, de tres ingenios», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, ed. C. Strosetzki (Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert), 881-891.
- \_\_\_ (1999a): «*Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia*, comedia de magia burlesca», *Anales cervantinos* XXXV: 309-23.
- \_\_\_ (1999b): «Modalidades de la jocosidad disparatada en la comedia burlesca del Siglo de Oro: *Los siete infantes de Lara*», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. F. Lopez, J. Pérez, N. Salomon, M. Chevalier (Málaga-Granada, Editorial Algazara-Ayuntamiento de Santa Fe-Diputación Provincial de Granada), 491-512.
- \_\_\_ (1998): «Introducción» a ANÓMINO, *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro* (Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert), I, 9-83.
- MATOS FRAGOSO, Juan de, DIAMANTE, Juan Bautista y VÉLEZ DE GUEVARA, Juan (1982): *El hidalgo de la Mancha*, ed. M. García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca
- MONTESER, Francisco de, SOLÍS, Antonio de y SILVA, Diego de (2002): *La renegada de Valladolid*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. F. Serralta (Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert), III, 175-291.

- \_\_\_ (1986): *Une tradition littéraire: «La renegada de Valladolid»: étude et édition critique de la comedia burlesque de Monteses, Solís et Silva*, en F. Serralta, tesis doctoral inédita, Facultad de Letras de la Université de Toulouse.
- \_\_\_ *La renegada de Valladolid*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 17912. *Biblioteca Digital Hispánica*. <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?s-howYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=renegada+de+valladolid&languageView=es&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3> [27-12-2021];
- MORELL MONTADO, Carme (1987): «La comedia burlesca del siglo XVII: la otra cara de la comedia nueva», *Caligrama*, III: 53-71.
- MOUNE, R (1980): «El caballero de Olmedo de F. A. de Monteses, comedia burlesca y parodia», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'or, Actes du IIIe Colloque du GESTE (Toulouse, 31 janvier-2 février 1980)*, ed. Colloque du Groupe d'études sur le théâtre espagnol (Paris, Éditions du CNRS), 83-92.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (1984): «Lo plebeyo y lo grotesco: *Céfalo y Pocris*», en *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*, ed. A. Navarro González (Kassel / Salamanca, Edition Reichenberger / Ediciones Universidad de Salamanca), 140-70.
- PASCUAL BONIS, María Teresa (1998): «Puesta en escena y recepción de la comedia burlesca: *El caballero de Olmedo* de F. A. de Monteses», en *Actas del W Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares), II, 1145-57.
- PAZ Y MELIA (1934): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1 / Blass, S. A. Tipográfica, I.
- PEDROSA, José Manuel (2013): «*La renegada de Valladolid*. Romances, canciones y fábulas», *Etiópicas*, IX: 212-260.
- QUIRÓS, Francisco Bernardo de (1987): «*El cerco de Tagarete*, comedia burlesca de Francisco Bernardo de Quirós», ed. C. C. García Valdés, *Criticón*, XXXVII: 77-115.
- \_\_\_ (1984): *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós y aventuras de don Fruela*, ed. C.C. García Valdés (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C.), 324-384.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de (1685): *Historia genealógica de la Casa de Silva*, Madrid, Melchor Álvarez y Mateo de Llanos, II.
- SERRALTA, Frédéric (2002): «Introducción» a *La renegada de Valladolid*, ed. Frédéric Serralta, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro* (Pamplona-Ma-

- drid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Ver-vuert), III, 175-192.
- \_\_\_ (1980): «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'or, Actes du IIIe Colloque du GESTE (Toulouse, 31 janvier-2 février 1980)*, ed. Colloque du Groupe d'études sur le théâtre espagnol (Paris, Éditions du CNRS), 99-114.
- \_\_\_ (1976): «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CC-CXI:450-451.
- \_\_\_ (1970): «*La renegada de Valladolid*». *Trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Franche-Iberie Recherche («Études et Documents», 2).
- \_\_\_ (1968): *Une tradition littéraire: «La renegada de Valladolid»: étude et édition critique de la comedia burlesque de Monteser, Solís et Silva*, tesis doctoral inédita, Facultad de Letras de la Université de Toulouse.
- \_\_\_ (1968): «Nueva biografía de Antonio de Solís», *Criticón*, CCCIV: 51-57.
- SCHOLBERG, Keneth R. (1967): «Manuel de Pina y *La mayor hazaña de Carlos VI*», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXII: 60-80.
- TORRÉS NAHARRO, Bartolomé de (2018): «Dedicatoria» de la *Propalladia*, en «La poesía espiritual de Torres Naharro y su implementación didáctica performativa: análisis interdisciplinar entre la investigación y la creatividad estética», F.J. Escobar, *Revista de Estudios Extremeños*, número extraordinario: *Bartolomé de Torres Naharro en los orígenes del teatro español*, LXXIV: 55-67.
- VALLADARES, Rafael, ed., (2016): *El mundo de un valido. Don Luis de Haro*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- VEGA, Lope de y MONTESER, Francisco de (1991): *De la tragicomedia a la comedia burlesca. «El caballero de Olmedo»*, ed. C. C. García Valdés, Pamplona, Eunsa.
- VITSE, Marc (1981): «Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una conclusión», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'or, Actes du IIIe Colloque du GESTE (Toulouse, 31 janvier-2 février 1980)*, ed. Colloque du Groupe d'études sur le théâtre espagnole (Paris, Éditions du CNRS), 213-219.