

El arte de la refundición según Moreto (I): *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega vs. *La misma conciencia acusa* de Moreto

ELENA DI PINTO
Universidad de Burgos

Que durante el Siglo de Oro la práctica de la «refundición» –nombre genérico– haya sido habitual y extendida *bien puede ser*, que eso haya que considerarlo un plagio *no puede ser*¹. La crítica literaria decimonónica y buena parte de la del siglo XX ha considerado «segundones» y plagiarios a una serie de dramaturgos auriseculares como Moreto, Rojas Zorrilla, Mira de Amescua, Solís, Cubillo, Matos Fragoso, y un largo etcétera, y no dejaba de ser medianamente lógico ese punto de vista de la crítica a la luz de antorchas como Cervantes, Lope de Vega y Calderón, que iluminaban prosa y tablas con luz cegadora. Pero ¿realmente hay que considerar así a todos los que coexistieron con esos tres «monstruos de naturaleza»? La verdad es que incluso los tres grandes tomaron, versionaron, rescribieron e innovaron muchas de las tramas anteriores a ellos, no hay más que mirar al fructífero, aunque a su vez segundón, Matteo Bandello que con sus *Novelle* tantas ideas brindó a los tres –a pesar de la muy recordada afirmación cervantina en el prólogo a sus *Novelas Ejemplares* de que las piezas eran suyas «propias, no imitadas ni hurtadas» y de subrayar que su «ingenio las engendró, y las parió su pluma»– así como a Shakespeare y Molière, por salir de nuestras fronteras.

Este es el primero de los once casos² de comedias de Lope de Vega retomadas por Moreto que trato; tanto éste como los restantes forman parte de una larga investigación

1. «Que se emplee el que es discreto/ en hacer un buen soneto,/ bien puede ser;/ mas que un menguado no sea/ el que en hacer dos se emplea,/ no puede ser» (Góngora, 1581, *Leztrillas*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980, p. 58).

2. Son los señalados inicialmente por la estudiosa Ruth Lee Kennedy en 1932 en su libro monográfico *The Dramatic Art of Moreto*. De estos once casos los que realmente se ciñen a la auténtica autoría de Lope y a la

que estoy llevando a cabo durante mi contrato Juan de la Cierva. En este trabajo mostraré cuál es el sistema de composición de Moreto y qué variaciones hace para construir su obra de modo que resulte rentable dramáticamente.

1. Introito

Es muy probable que la lluvia de «refundiciones» fuera más abundante en la segunda mitad del siglo XVII también gracias al hecho de que a finales de febrero de 1644 el Consejo Real y Cámara de Castilla³ redujo el número de las compañías de farsantes, reformó sus trajes, estableció una rígida censura y mandó que en adelante no se representaran comedias de inventiva propia de los que componen, sino de historias o vidas de santos (asunto que trató a menudo Moreto); asimismo condenó los libros de Lope de Vega que tanto daño habían hecho en las costumbres. Estas pragmáticas se sucedieron y repitieron hasta la saciedad, así que no es de extrañar si Moreto halló una brava mina en las comedias antiguas, como le dice en su vejamen Jerónimo de Cáncer y Velasco⁴, pues ni fue el único ni lo hizo mal.

Por centrar la cuestión del término «refundición» he de recordar que la palabra ‘refundir’ la aplicamos igualmente a lo que hacían en el s. XVII, XVIII y XIX, pero en realidad se hacía de modo muy distinto, (por supuesto no sólo es distinto el *modus operandi* de siglo a siglo, sino dentro del mismo periodo si la refundición la lleva a cabo un dramaturgo, un erudito, un autor de comedias o, más genéricamente, un hombre de teatro; esto es obvio), para alcanzar los mismos fines, es decir, actualizar una obra al contexto del público que la recibe, que es lo que se hace y hará siempre, sobre todo si se trata de teatro cómico en el que el referente ha de ser inmediato, comprensible y risible. La palabra en sí aparece por vez primera en *Autoridades* como segunda acepción del verbo «fundir»: «Por translación vale deshacer alguna cosa y volverla a hacer para que tenga la perfección que le faltaba». Años después, ya en la centuria siguiente, en el *Reglamento General para la dirección y reforma de los teatros*⁵, en 1807, encontramos una definición de lo que se entendía por ‘refundición»: «El mismo premio (3% del producto total de los teatros del reino por el tiempo de diez años) se dará por toda pieza antigua refundida, y con esta denominación se designan aquellas en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original varían el plan de la fábula, y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya».

correspondiente versión del solo Moreto son los siguientes: *El testimonio vengado* de Lope vs. *Cómo se vengan los nobles de Moreto*. *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope vs. *De fuera vendrá* de Moreto. *El caballero de sacramento* vs. *El Eneas de Dios*. *Mirad a quién alabáis* vs. *Lo que puede la aprehensión*. *El despertar a quien duerme* vs. *La misma conciencia acusa*. *El mayor imposible* vs. *No puede ser*. Los otros cinco casos propuestos por la estudiosa están repletos de problemas, pues ni la autoría del drama de origen es de Lope ni la versión es sólo de Moreto, sino que se trata de comedias escritas en colaboración, práctica muy habitual por aquel entonces y que últimamente se está estudiando más a fondo.

3. Según dice don Luis Fernández Guerra (1856: XII). Cfr. Pellicer y Tovar, *Avisos* (1 de marzo de 1644).

4. La copla, allá por 1649, al tomar posesión del cargo de secretario en la Academia Castellana, decía: «Que estoy minando imagina,/ cuando tú de mí te quejas;/ que en estas comedias viejas/ he hallado una brava mina».

5. Se encuentra, entre otras bibliotecas madrileñas, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Cuartel del Conde Duque) bajo la signatura: MO/186. Se trata del Título I, capítulo VII (*De las piezas de los Autores, y su recompensa*), pp. XXII-XXVIII. Son doce en total los artículos en los que está dividido este capítulo, y concretamente la definición está en el art. 4.

En 1992 la investigadora Carol Bingham Kirby (1992: 1006) enumera las características que ha de tener una refundición: «En un estudio previo presentamos una metodología de análisis de textos del siglo XVII refundidos en el mismo siglo basándose en unas seis categorías de análisis. Estas seis categorías nos permitían concluir científicamente hasta qué punto fue modificado un texto en relación con su fuente para luego estudiar el efecto de estos cambios textuales en relación con lo estético y lo dramático de las versiones que se comparaban. Las seis categorías son las siguientes: (1) uno o más versos retenidos sin cambios en la refundición; (2) uno o más versos retenidos en la refundición, pero que han sufrido alteraciones en alguna(s) palabra(s), el locutor o la posición en el texto; (3) texto de un mínimo de dos o más versos que se ha reducido por uno o más versos en la refundición; (4) texto de un mínimo de un verso en que la fuente se ha ampliado a un pasaje de dos o más versos en la refundición; (5) texto de uno o más versos presentes en la fuente pero omitido(s) en la refundición; y (6) texto de uno o más versos nuevos que se han añadido al texto refundido».

En el trabajo de refundición de Moreto se encuentran varias de estas categorías, entre ellas la 2, 4, 5 y 6, pero bien puede decirse que Moreto parece tener ante sus ojos la comedia de Lope para crear una nueva deliberadamente, por lo tanto me parece más oportuno hablar de «versión» que de «refundición».

El caso que me ocupa en esta ocasión es el de *El despertar a quien duerme*, comedia de Lope de Vega, escrita, según Morley y Bruerton, entre 1610 y 1615 y publicada en 1617⁶, versionada por Moreto transformándola en *La misma conciencia acusa*, pieza que salió en 1654 en la editio princeps de la *Primera parte de Comedias*, impresa en Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Mateo de la Bastida, y estrenada por Gaspar Fernández de Valdés, actor, autor de comedias y tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, que murió precisamente en septiembre de 1654, en Toledo, motivo por el cual Moreto tuvo que volver a comprar (antes del plazo de diez años establecido por ley) a su viuda Damiana Arias cuatro manuscritos de sus comedias (entre las cuales estaban *El desdén con el desdén*, *La misma conciencia acusa*, *Trampa adelante* y *Antíoco y Seleuco*) para completar el volumen de la Primera Parte y darlo a la imprenta. Si Gaspar de Valdés muere en 1654 en Toledo, si en 1652 trabaja como segundo autor en la compañía de Juan Vivas (el 13 de marzo de 1652 es la última fecha documentada de su colaboración con él; antes trabajó con Antonio de Prado, con su hijo Sebastián de Prado y con Francisco García), si tenía en posesión los manuscritos de Moreto, se deduce por todo ello que *La misma conciencia acusa* se estrenó, como pronto, entre abril de 1652 y agosto de 1654. La fecha de composición debe ser muy próxima a la del estreno, por la localización de la comedia de Moreto.

2. El despertar a quien duerme, de Lope

En la primera jornada la acción comienza en Barcelona, en una sala del palacio del conde Anselmo, que muestra su honda preocupación al capitán Fabio instándole a que averigüe las intenciones del usurpado Rugero (el padre de Anselmo quitó el condado al padre

6. Salió en la *Octava Parte de sus Comedias*, en Madrid por la viuda de Alonso Martín y a costa de Miguel de Siles, y ese mismo año de 1617 vio la luz también en Barcelona, impresa por Sebastián de Cormellas y a su costa.

de Rugero y éste vive tranquilamente en una aldea contento con su vida). Asistimos a la vida bucólica de Rugero entre cantos y los bailes de sus aldeanos, a la desconfianza obsesiva del conde Anselmo, al despertar de Rugero ante las indagaciones del capitán Fabio y al prendimiento de éste por parte del gobernador durante las fiestas de la celebración por el nombramiento de los dos alcaldes de la aldea: Perote, que funciona de gracioso en la comedia, y Jacinto. La prima Estela, hija de Anselmo, se interesa por Rugero sin ninguna excusa aparente, pues ni le ha visto jamás, ni le ha hablado, ni ha oído hablar de él, parece enamorarse por una suerte de «justicia poética» como acto compensatorio frente a la iniquidad por él sufrida.

En la segunda jornada Rugero está en la prisión y su prima Estela le visita disimulando su identidad y se hace pasar por la mujer del alcaide y se hace llamar Rosimunda, con la promesa de librarle. Perote y Jacinto van a ver a Rugero con limas y sogas, le cantan a la reja de la cárcel un romance alusivo para avisarle de que llegan en su ayuda, y el conde Anselmo, tras registrarle, ordena prender a Perote. El conde Anselmo dice al capitán Fabio que envenene a Rugero para matarle secretamente y que no se subleve el pueblo por la injusticia y confiesa a su hija su intención. Estela impide al capitán que le dé a beber el vaso a Rugero, aunque no contenía veneno, sino un narcótico, ya que el capitán Fabio se apiada de él. Estela entra en la prisión como Rosimunda y promete a Rugero su libertad. Perote toma el lugar de Rugero, el conde Anselmo le confunde, Estela libera a Rugero disfrazada de hombre, luego confiesa ser Rosimunda y por último le revela su verdadera identidad y le hace prometer que no se casará con ninguna hasta cobrar el condado de Barcelona y pedirle a ella licencia para contraer matrimonio.

En la jornada tercera el conde Anselmo descubre que no es Rugero sino Perote el que ocupa su lugar en la prisión y quiere hacerle cortar la nariz y luego las orejas –cosa que no sucederá, pues Estela le libra de la pena– por haber propiciado la huida de Rugero. Estela pide a Perote que vaya a llevar una carta a Rugero. Mientras tanto Rugero habla con el duque de Urgel que promete ayudarle a recobrar el condado de Barcelona si se casa con su hermana; Rugero se niega por la palabra dada a Estela. Llega la reina de Sicilia (que iba contra Mallorca por defender a su hermano, pero deriva a Barcelona; Rugero se hace pasar ante la reina por embajador de sí mismo y le promete matrimonio con su «otro yo» a cambio de su ayuda. Perote le da la carta de Estela y Rugero contesta diciéndole que envíe a alguien que se haga pasar por Rugero para que se case con la reina. Estela misma acude disfrazada, una vez más, de hombre como si fuera Rugero y concierta su matrimonio con la reina. Llega el de Urgel, arrepentido de su anterior negativa, a la defensa de Rugero. El conde Anselmo se rinde; se desvela la identidad de Estela y la obvia imposibilidad de casarse con la reina; por fin se casan Estela y Rugero y el de Urgel con la reina de Sicilia. Al conde Anselmo se le perdona la vida.

3. El «laboratorio» moretiano

En *La misma conciencia acusa* de Moreto el hecho de que la acción se desarrolle en Parma y no en Barcelona no es casual, a mi entender, ya que estaba viva en la memoria la guerra con Cataluña que duró hasta 1652 y había que cambiar el lugar de la acción. La acción es una *amplificatio* de su fuente, 2983 vv. contra los 2520 de *El despertar a quien*

duerme. El *leitmotiv* tan repetido, es decir, el título de la comedia («despertar a quien duerme», antigua locución) en Lope figura 7 veces de forma literal y 6 parafraseado, en Moreto su título sólo aparece en el verso final como tal y dos veces más, expresando el concepto parafraseado («pues ha sido en su delito/quien le acusó, su conciencia»; «pues le acusó su conciencia,/bien su traición le castiga») al final de la II jornada y en la tercera, siempre en boca de Carlos, el homólogo del Rugero de Lope. Ya en el título se hace notable una diferencia: Lope pone toda la fuerza en Rugero, que es el dormido al que el usurpador Anselmo despierta; Moreto hace hincapié en el Duque de Parma, a quien la conciencia acusa y por eso se prepara su propio castigo».

Moreto abre la obra *in medias res*, directamente en el monte, durante la caza del Duque de Parma acompañado por su sobrino Enrique y por su hija Margarita que al perderse se encuentran con Carlos y su hermana Estela. A modo de flash back, el Duque de Parma explicará a Enrique y a Margarita por qué han ido a «perderse» al monte, cómo usurpó el ducado a Carlos y sus temores de que éste «despierte» y quiera recobrar lo que es suyo. A diferencia de Lope, Moreto hace que sea el propio Duque de Parma el que intente averiguar el ánimo y las intenciones de Carlos interrogando al gracioso/alcalde Tirso. El hecho de que el gracioso de la obra sea también alcalde (y cómo no, criado), coincidencia de connotaciones entremesiles, figura tanto en Lope como en Moreto, pero éste último le da una vuelta de tuerca y convierte al Perote de Lope en un Tirso negro⁷ que habla con su característico rotacismo («habrar» en lugar de «hablar», «frema» y no «flema», «craro» y no «claro», «obriga», «branca», «tembrando», etc.) típico del habla portuguesa y de los negros que se ponían en escena en el Siglo de Oro, lo cual contribuye a aportar mayor comicidad al personaje. En Lope la comicidad está más «repartida», en Moreto más «concentrada» en la figura de Tirso.

Moreto hace más sangrante el conflicto de la comedia, pues pone en escena al verdugo (Duque de Parma) y a su víctima (Carlos) como protagonistas de la usurpación de Parma⁸, ya no son herederos de las acciones de sus padres, como sucede en Lope. Se puede decir que esta solución moretiana es más funcional, dramáticamente hablando y precisamente a este cambio obedece también el cambio de título, como señalaba al principio, y de perspectiva, pues cambia el foco del «despertado» de Lope, que acaba haciendo lo que no estaba en su mente, (vengador de su padre al que el padre de Anselmo había usurpado el trono de Barcelona) desplazándolo sobre las tribulaciones de la mala conciencia del Duque de Parma, autor del abuso, y poniendo una luz más tenebrosa en toda la acción; ya no es el destino, sino la voluntad del hombre la que construye dichas y desdichas.

7. Hay un momento de especial hilaridad cuando Tirso, que habla como negro a lo largo de la comedia, sale de la caja en la que está supuestamente amortajado sustituyendo a su amo Carlos; el primo de Carlos, el Duque de Milán, que no ve a su pariente desde la niñez, pregunta a Tirso por la veracidad de su identidad, y el gracioso le responde: ¿Qué dice aqueste borracho?! ¿Yo primo? Pues ¿soy yo negro? (vv. 2275-6). El juego de palabras está claro por la costumbre de llamarse «primo» y/o «hermano» (cfr. Weber de Kurlat, 1970).

8. El duque de Parma refiere el caso a su hija Margarita y a su sobrino Enrique y les dice que a la muerte de su primo, el anterior duque de Parma, él hizo caso omiso del testamento que éste dejó haciendo legítimo heredero a su hijo natural Carlos. En Lope el usurpador fue el padre del Conde Anselmo que le arrebató el condado al padre de Rugero. El parlamento del Duque de Parma narrando los antecedentes supera en número de versos (vv. 231-356) al de Lope (vv. 316-336); la *amplificatio* es evidente.

Esto se ve corroborado también en otra diferencia entre ambas comedias: en Moreto, al no conseguir el Duque sacar ninguna información al gracioso, envía a su sobrino Enrique a hablar con Carlos y le dice que se finja descontento del tirano para hacer que Carlos confiese sus supuestas malas intenciones. En *El despertar a quien duerme* el capitán Fabio espontáneamente empieza a ponerse de parte de Rugero, ante la iniquidad y la usurpación del Conde Anselmo. De nuevo se trata de una justicia impuesta por el *fatum*.

Resulta más verosímil el interés y enamoramiento de Margarita hacia Carlos en Moreto a través de la vista (cuando le encuentra en el monte) y el oído (al escuchar el relato que hace su padre el Duque de Parma sobre la usurpación a Carlos y sus posteriores sospechas), que el de Estela por Rugero, en Lope, comedia en la que Estela se enamora de Rugero casi porque así ha de ser, como acto compensatorio frente a la injusticia por él sufrida. En Lope hay dos bodas, en Moreto tres: Margarita se casa con Carlos y Enrique con Estela. Los criados-graciosos Tirso y Laureta también se unen. En lo que ambos dramaturgos coinciden es que al usurpador se le perdona la vida.

En Lope de Vega hay tres canciones⁹, amén de un parlamento del gracioso-alcalde Perote en el que hace referencia a varios bailes de la época¹⁰; las dos primeras son canciones alusivas a los celos; lo cual no «casa» en la trama, sí puede dar idea del «mar de fondo» que se cierne sobre la despreocupada aldea; la tercera tiene un matiz irónico ya que alude a las limas y sogas que lleva Perote para liberar a Rugero. En Moreto sólo hay una¹¹ canción, un claro *carpe diem* («Cojamos la rosa / de la edad veloz, / antes que el invierno / marchite su flor») cantado y bailado en las fiestas de la aldea. Todas las canciones, tanto las de Lope como la de Moreto son un clásico bien conocido por el público (Lasso de la Vega, Mateo Flecha). Moreto hace festivo, lúdico, casi lúbrico el momento de fiesta en la aldea, rematando los versos anteriores con el estribillo: «dábale con el azadoncito, / dábale con el azadón»¹².

En la comedia de Lope Estela se disfraza dos veces de hombre, en la de Moreto Margarita sólo una, ya que se suprime, en un momento de censura más férrea, la ambigüedad de la posible boda entre dos mujeres. Lope tiene dos golpes de efecto claros en su comedia: música y disfraz. Moreto pone toda la fuerza dramática en su gracioso. En el análisis métrico que he hecho de ambas obras es llamativa la reducción que hace Moreto de la polimetría de Lope: se limita a emplear romances, redondillas, quintillas y silva de pareados omitiendo las octavas reales, los endecasílabos sueltos, y el soneto que sin embargo Lope regala junto a las anteriores variaciones estróficas.

4. Suerte de ambas comedias

La versión de Lope es más «desvergonzada» que la de Moreto, que a su vez lo es más que la pacata refundición decimonónica. No hay datos de representación de *El despertar a quien duerme*, ni en el mismo siglo XVII ni *a posteriori*; nunca fue refundida con su tí-

9. En la primera jornada, (vv. 152-153): «Que si verde es la verbena,/ más blanca es el azucena»; (vv. 696-730). «A las cañas juguemos,/ señoras damas»; en la segunda jornada, (vv. 1156-1170): «A la lima, a la lima, que salva (es alba);/ a la lima, que tocan al alba».

10. Se trata de los vv. 417-446 de la primera jornada.

11. En la primera jornada, (vv. 395-406): «Cojamos la rosa/ de la edad veloz,/ antes que el invierno/ marchite su flor».

12. Moreto emplea esta cancioncilla popular también en el baile de *Lucrecia y Tarquino*.

tulo original, a buen seguro debido a la procacidad por el continuo disfrazarse de Estela. El «exceso» de músicas podía ser un problema y probablemente la «inverosimilitud» de tantas predestinaciones a ojos de los refundidores y preceptistas tanto ilustrados como decimonónicos era insalvable.

Muy otra fue la suerte que corrió la versión de Moreto: en el mismo siglo XVII, concretamente el 9 de mayo de 1680¹³ la compañía de Manuel Vallejo representa en Palacio *La misma conciencia acusa*, 26 años después de que saliera impresa por primera vez. La fortuna de esta comedia no deja de sorprender si se atiende a la refundición en cinco actos, manuscrita, de la que fue objeto en 1832¹⁴, con música del Maestro Manuel Quijano¹⁵. La curiosidad de esta notable *amplificatio* decimonónica reside en la censura que han hecho de Margarita disfrazada, eliminan esa escena, conservan la letra de la música pero cambian la partitura (convirtiéndola en una charanga al gusto de la moda del momento).

En el siglo XVII no existe el concepto de plagio, sí el de *imitatio*, y sin embargo la versión de Moreto no copia a la de Lope, conserva el iter de la fábula (o trama), repite sólo una cláusula en la alabanza de aldea (*acuérdome...fuente, techo, prado*; vv. 209-269 en Lope, y vv. 509-624 en Moreto; no hay más coincidencias de versos), pero plantea más vivo el conflicto, vuelve atemporal la letra de la música y presenta un gracioso más estructurado, todo lo cual, como decía al principio, apunta a que Moreto tiene muy presente la comedia de Lope para cambiarla.

La refundición decimonónica (ahora sí se puede llamar refundición y conviene recordar que sí existe el concepto de plagio) conserva los versos de Moreto casi en su totalidad, elimina el disfraz (inmoral para el siglo XIX) y cambia la música.

Es por todo lo dicho que yo llamaría, en el caso de esta comedia, «versión» y no «refundición» a lo que hace Moreto. ¿Qué hizo con *El lindo don Diego* al versionar *El narciso en su opinión* de Guillén de Castro? ¿Y con las otras cinco comedias basadas en Lope? Lo veremos próximamente.

Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1995): «Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el s. XIX» en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte*, actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias, Cádiz, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María y Fundación Muñoz Seca, pp. 27-39.
- KIRBY, C. B. (1992): «Hacia una definición precisa del término refundición en el teatro clásico español», en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, vol. 2, pp. 1005-1012.

13. El dato aparece en Varey y Shergold, *Representaciones palaciegas (1603-1699)*, 1982, p. 239 (documento 48).

14. Tanto el texto manuscrito de 1832 como la partitura están en la BHMM (Conde Duque), el primero bajo la signatura Tea/1-129-1, la segunda bajo la sign. Mús/16-7.

15. Se trata de Manuel Quijano, probablemente nacido en Madrid, en la segunda mitad del s. XVIII y muerto en Madrid, el 23 de noviembre de 1838. Fue compositor y director. Las noticias biográficas sobre este músico aparecen por vez primera cuando se indica su nombre como «compositor y maestro de música» en el madrileño Teatro de la Cruz, en la temporada 1814-1815.

- KIRBY, C. B. (1994 a): «El nuevo historicismo y comedias refundidas del s. XVII», *Actas Irvine-92*, en *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. por Juan Villegas, vol. 3, 1994 (Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII), pags. 308-316.
- KIRBY, C. B. (1994b): «On the Nature of Refundiciones of Spain's Classical Theater in the Seventeenth Century», en *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*, eds. Charles Ganelin y Howard Mancing, West Lafayette, IN: Purdue UP, pp. 293-308.
- COUDERC, C. : «Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la Comedia española», en *Actas del Seminario «Siglo de Oro y Reescritura»*. Sesión I. Teatro. Coordinación: Marc Vitse, Toulouse, *CRITICÓN*, 72, 1998.
- COUGHLIN, E. (1988): *Neo-classical refundiciones of Golden Age Comedias (1772-1831)*, Ann Arbor, Michigan : U.M.I., Dissertation Information Service.
- FRA MOLINERO, B. (1995): *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI de España.
- KENNEDY, R. L. (1932): *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Massachusetts, Smith College Studies in Modern Languages, XIII, 1-4, 1931-1932. Reimpreso en Philadelphia, 1932.
- LIPSKI, J. M. (1991): «Sobre el español bozal del Siglo de Oro: existencia y coexistencia», en *Scripta philologica: in honorem Juan M. Lope Banch*, coord. Por Elisabeth Luna Traill, vol. 1, (Lingüística general e histórica, Historia de la lingüística), pp. 383-396.
- SOONS, A. (1976): «Augustinian criticism of the comedia reconsidered: Lope's El despertar a quien duerme», *Revista de Estudios Hispánicos*, X, 3, University of Alabama Press, pp. 443-450.
- WEBER DE KURLAT, F. (1970): «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, pp. 337-359.