



La crux scénica.

Posición de dos actores en escena.
Diálogo.

Bibliografía

- AA.VV., 1952, *Introducción a Shakespeare* (compilador Harley Granville-Baker), Buenos Aires, Emecé.
- Boiadzhiev, G. N., y A. Dzhirdegov, 1963, *Historia del teatro europeo*, Ed. Mar Océano.
- Calendoli, Giovanni, 1959, *L'attori. Storia di un 'arte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo Roma.
- Conejero, Manuel Ángel, 1975, *Shakespeare. Orden y caos*, Valencia, Fernando Torres editor.
- D'Amico, Silvio, 1959, *Historia del teatro universal*, Buenos Aires, Losada.
- Duvignaud, Jean, 1966, *El actor*, Madrid, Taurus.
- Fisher-Lichte, Erika, 1983, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros.
- Gielgud, John, 1999, *Interpretar a Shakespeare*, Barcelona, Alba.
- Gueventter, Elida, 1965, *La educación en el humanismo renacentista*, Buenos Aires, Huemul.
- Iriarte Núñez, Amalia, 1994, *Lo teatral en la obra de Shakespeare*, Editorial Universidad de Antioquia.
- Shakespeare, William, 1949, *Obras completas* (traducción de Astrana Marín), Madrid, Aguilar.
- Van Tieghem, P., 1961, *Los grandes comediantes*, Buenos Aires, Eudeba.

EL ACTOR EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO. DEL AMATEURISMO A LA PROFESIONALIZACIÓN ARTÍSTICA E INDUSTRIAL



CRISTINA QUIROGA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ENTRE RÍOS

El concepto de actor en el Siglo de Oro

En España, el término *actor*, literalmente "persona que hace", aún no aparece registrado en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (1611), logro que obtiene en el *Diccionario de Autoridades* que dice: "entre los comediantes, al que representa con primor se le llama *buen actor*" (Rodríguez Cuadros, 2003, 663), mediando en su formación profesional una técnica artística en el sentido aristotélico que parte de un sistema de reglas extraídas de la experiencia para crecer en el perfeccionamiento de una acción; de esta manera, el concepto de *actor*, se construye por una *tejné* o *ars*, sin que los actores del siglo áureo hayan tenido plena conciencia de esta construcción teórica.

Los actores heredaban por transmisión oral los conocimientos técnicos surgidos de la experiencia corporal sobre el escenario y configuraban de manera intuitiva los signos de la representación de los textos de los dramaturgos que engendraban tipos, personajes o clichés consumidos con éxito por el público español.

Rodríguez Cuadros (2003, 664) sostiene que el actor no entraba en los ensayos con el *Arte Nuevo* bajo el brazo sino con la memoria corporal de la experiencia vivida y oída sobre las tablas, era una experiencia genealógica, que los llevaba muchas veces al fracaso de la puesta de la obra, como dice Tirso de Molina en *Los cigarales de Toledo* (1624):

Muchas comedias [...] las han desacreditado los malos representantes, ya por errarlas, ya por no vestirlas, y ya

por ser despropositados los papeles para las personas que los estudian, las cuales, después que caen en otras manos o más cuidadosas o más acomodadas, vuelven a restaurar, con el logro, la fama que perdieron. [...] La segunda causa [...] de perderse una comedia, es por lo mal que le entalla el papel al representante (449-451).

En esta prehistoria de la vida del actor español, el proceso de su formación artística o *tejné* profesional le dio la dignificación personal merecida, a pesar de ser desclasados y despreciados por el ámbito oficial y religioso. En los siglos XVI y XVII el oficio del actor continúa siendo heredero de los límites morales y sociales que la Iglesia católica sostuvo con cruel lucidez durante los tiempos medievales. La presión ideológica de la ortodoxia católica de Trento que atacaba al teatro accedía a concederles su incorporación al cuerpo social de la República vigilando celosamente su conducta, de lo contrario, la aplicación de la censura los condenaría severamente. En 1598, Lupericio Leonardo de Argensola (Controversias: 68^a Rodríguez Cuadros, 2003, 655) los sitúa en una zona marginal y despreciable escribiendo:

Las sabandijas que cría la comedia son hombres amancebados, glotones, ladrones, rufianes de sus mujeres y que así ellos como ellas con estas cosas son favorecidos y amparados de tal manera que para ellos no hay ley ni prohibición [...].

Los religiosos afirmaban que toda su gente era haragana y viciosa porque no pertenecían laboralmente a los oficios tradicionales del sistema, gozando de una vida libre con total desparpajo. Paradójicamente, esta mitificación que les atribuía una falsa bohemia acompañada de vidas viciosas y anormales, no impidió que el cuerpo de los actores haya sido también valorado como vehículo de la construcción metafórica del sistema estamental, favoreciéndolo y construyendo una conciencia común. En la progresiva dinámica de clases de la época, el actor desempeñó el papel de enlace entre las clases, mixturando los valores y homogeneizando las conciencias al poner en escena lo que la sociedad quería ver. Rodríguez

Cuadros (2003, 656) cita a Lope de Vega cuando, en la *Docena parte* de sus comedias, recuerda al lector que

[...] bien sé que en leyéndolas te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma [...].

Planteando un doble juego entre lo visible (corporal y exhibicionista) y lo invisible (oculto o solo escrito). Los personajes de las obras que definían claramente los estratos sociales, coadyuvaban a desestabilizar la rigidez estamental en la sociedad española.

Los actores practicaban la caridad social donando los beneficios de las representaciones a los hospitales o institutos de caridad como coartada moral y religiosa en el proceso de institucionalización económica del teatro español. Debían inscribirse obligatoriamente en la *Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, una agrupación de actores y autores constituida en 1630, que funcionaba en la iglesia de San Sebastián de Madrid. La constitución de la cofradía protegía a sus miembros en la vejez y la muerte, bajo juramento de fidelidad a la práctica católica y a la virgen madre, santa patrona de los cofrades, estipulando las ganancias, multas por faltar a los ensayos y la suma que los autores debían pagarles por cada una de las entradas, gozando de los mismos derechos las esposas y los hijos menores.

Del amateurismo a la profesionalización de la técnica actoral

En el siglo XVI, los *cómicos de la legua* recorrieron un camino desde el cuerpo solitario marginal al cuerpo múltiple y estable que instituyó la formación de compañías teatrales.

Esta corporalidad progresiva está documentada por Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* (1604) (Rodríguez Cuadros, 2003, 656) con personajes como el Bululú (un representante solo que recorría los pueblos caminando con alguna comedia o loa), Naque (dos hombres que hacen un entremés, autos, dicen octavas y loas a cambio de algún dinero), Gangarilla (una compañía de tres o cuatro hombres, hacen entremeses) y Cambaleo (una mujer y cinco hombres). Los tipos teatrales evolucionan desde la dama a las alusiones metateatrales con tipos como el

necio, el bravo, el mal sufrido, el porfiado, el celoso, el tierno y el enamorado.

En esta progresiva suma de cuerpos y de elementos materiales todos actuaban a cambio de la comida y dormían en el suelo o en los pajares. Es el momento en que se van creando progresivamente los repertorios y los repartos, dando nacimiento a la compañía real o de título, con una relación contractual que supera el amateurismo de supervivencia de los primeros cómicos de la legua.

La evolución de la técnica actoral

El corpus documental sobre la técnica actoral nos da elementos para su construcción histórica en el ámbito de la teoría teatral como, por ejemplo, las acotaciones que hacen los textos teatrales revelando el trasfondo de prejuicios morales en las apariencias corporales de los actores y proporcionándonos un léxico teórico muy valioso que preanuncia el método stanislavskiano contemporáneo, que, como afirma Rodríguez Cuadros (2003, 667) indican una acción natural y mimética, dentro del campo gestual entendible por el público (aunque marcando el sentido *fingido* del acto en cuestión). Ejemplificamos con el caso de Lope de Vega cuando acota en *Lo fingido verdadero*: “*Finjase un trueno, y él caiga en el suelo, como que le hubiese dado el rayo*”, o el de Cervantes en *El rufián dichoso*: “*sale Antonia, con su manto, no muy aderezada, sino honesta*”, destacando el trasfondo de prejuicio moral del personaje. Este léxico nos aclara sobre la técnica gestual y los movimientos en el escenario de los actores, que no requerían solamente de la memorización del texto recitado, sino de un entrenamiento técnico de la memoria emocional expresada con gestos y palabras equilibradas en su accionar. Según López Pinciano (Rodríguez Cuadros, 2003; 670) el código gestual se inspiraba en la actuación *natural*, sin embargo, en la práctica la actitud corporal y vocal desbordaría las emociones interiores del personaje, porque lo verdadero y lo verosímil tienen la capacidad de persuadir al espectador, exigiéndole al actor una sobreactuación expresionista.

El espacio físico en el que se representaban las obras no lo favorecía en el alcance de la voz o en la visualización de lo

gestual, obligándolo a utilizar un registro mayor y remarcable. En los tablados de los corrales de comedia de apenas treinta metros cuadrados se le hacía difícil mantener la atención de los espectadores, estando obligado a conocerlo perfectamente para poner la pose efectivista, controlar la respiración o cambiar los desplazamientos corporales en el momento necesario. Esta gramática espacial del corral de comedias y del Buen Retiro daba la impresión de ser un espacio cerrado, tenía paños negros en el fondo y decoraciones pintadas en los nichos que distraían la atención del público de sus movimientos escénicos y sobre todo, de su gestualidad emocional. Por este motivo, los autores compusieron a sus personajes y a sus actores con un mayor registro histriónico-expresionista. El actor debía construir el papel que representaba en medio de una situación complicada por los objetos y elementos de la disposición escenográfica, abordándolo desde fuera hacia dentro. La oratoria clásica le dio las preceptivas básicas para el uso de la voz, que debía congeniar con la arquitectura del verso corto por una cuestión de espacio en los tablados del corral y debía aplicar un movimiento narrativo horizontal o se ubicaba en el borde del tablado cuando ocasionalmente necesitaba enfatizar una parte de su parlamento; además, contaba con los versos octosilábicos que le permitían moverse en el escenario. El mejor ejemplo de declamación actoral nos lo da Calderón de la Barca en *La vida es sueño*, con rimas cortas y regulares que ponían a prueba la capacidad mnemotécnica del actor y la agilidad del apuntador, sin entorpecerle al público el entendimiento de las palabras por el ritmo musical interno.

Los dramaturgos se formaban con la lectura de métodos que coadyuvaban a la formación actoral en la escritura de sus obras (Rodríguez Cuadros, 2003, 668/9). Entre otros, contaban con los quirogramas de John Bulwer y sus ilustraciones sobre el método para enseñar a hablar a los sordomudos; por ejemplo, el de *plorar* retorcerse las manos para indicar desesperación, el de *indignar* golpeándose el pecho con las manos, el de *pudeo* taparse el rostro para manifestar vergüenza, el *índico* para indicar o hacer señales con el dedo, el *admiror* levantando las manos, el *silentium índico* con el dedo en la boca, entre otros (ver imagen en página 115). Juan Pablo Bonet en su *Redacción de las letras y arte para enseñar a*

hablar a los mudos (Madrid, Abarca Ángulo, 1620) es citado por Calderón de la Barca en *Mañanas de abril y mayo*:

No quiero entenderos nada
Que en mi vida he sido mudo
Y muy poco se me alcanza
Desto de hablar por la mano
¿Qué hacéis? ¡Volverme la espalda!
Arte de enseñar a hablar
A los mudos, oye, aguarda... [I]

O en Antonio López Pinciano (Rodríguez Cuadros, 2003, 669) que extrae un extenso catálogo de gestos de Quintiliano en su *Institutio Oratoria*, en el cual hace hincapié en la gestualidad particular de cada personaje, dando recomendaciones sobre los movimientos de las manos, los brazos y los ojos y sus significados en el lenguaje del cuerpo del actor.

En la técnica actoral del siglo áureo, los actores tenían una gran capacidad para la memorización de textos completos, por lo cual se los apodó *memorillas*, preocupando a los dramaturgos por la violación de los derechos de autor y de su beneficio económico. Lope de Vega escribe sobre esta preocupación en la *Décimo tercera parte* de sus obras (1620), poniendo en claro el momento en que el teatro ya funcionaba con las reglas de la industrialización cultural:

Espero [...] que ahora tendrá remedio lo que tantas veces se ha intentado, desterrando de los teatros unos hombres que viven, se sustentan y visten de hurtar a los autores las comedias, diciendo que las toman de memoria de solo oírlas, y que este no es hurto, [...]. Esto no es solo un daño de los autores, por quien andan perdidos y empeñados, [...], porque yo he hecho diligencia para saber de uno de estos llamado el de la gran memoria, si era verdad que la tenía; y he hallado, leyendo sus traslados, que para un verso mío hay infinitos suyos, llenos de locura, disparates e ignorancias, bastantes para quitar la honra y opinión al mayor ingenio de nuestra nación... [...].

Las compañías teatrales

El cuerpo del actor, por tanto, hace historia del teatro, no simplemente la ilustra (Rodríguez Cuadros, 659) convirtiendo al teatro, en el curso de los siglos XVI y XVII, en una industria cultural y en economía del placer controlada y regulada por decretos dictados por el Consejo de Teatro, designando como *directores* de la compañía a los actores que constituían una agrupación. A fines de la centuria, las compañías podían contar con hasta veinte miembros, firmando contratos por un año hasta la Cuaresma del año siguiente, fecha en la que los autores reclutaban a los miembros de la compañía (inclusive los apuntadores, cobradores y guardarropas) para renovar el contrato y el salario (*ración*) lo que nos demuestra la conquista de una situación laboral más estable y segura. En el contrato debía comprometerse a no faltar a los ensayos en casa del autor y a pagar una multa en caso de inasistencia injustificada, al ingresar depositaban una garantía en caso de abandonar la compañía y los beneficios de las representaciones se guardaban en una caja con tres llaves en posesión de tres actores distintos que se abría al final de la temporada teatral.

Las compañías estaban integradas por el autor de comedias, primera dama, segunda dama, tercera dama, cuarta dama, quinta dama (música), primer galán, segundo galán, tercer galán, primer gracioso, segundo gracioso, primer barba (intérprete de los papeles de personajes de edad), segundo barba, vejete, primer músico, segundo músico, arpista y los apuntadores, guardarropa y cobrador. Además, se regían por las relaciones familiares, heredando el hijo la dirección de la misma, representando los primeros papeles el autor y su esposa, constituyendo de esta manera, una estructura sólida y cerrada en un clima de confianza mutua (Rodríguez Cuadros, 2003, 661).

En el léxico de la época que hace referencia al oficio del actor encontramos denominaciones paralelas que los desvalorizan como personas y artistas: a los cómicos de la legua se los llamaba *chocarreros* (chistoso o charlatán) y se los relacionaba con los juglares o bufones que hacían reír; al histrión se lo vinculaba con los acróbatas *volatines* o *volteadores*, los *buratines* (danzaban sobre una cuerda) o *titiriteros* que montaban los retablos de títere.

res; el término *cómico* se aplicaba a los poetas o escritores, el de representante o representador el de *farsante*, *comediante* o *recitante* (quienes leían y gestualizaban textos dramáticos); a la palabra *farandulero* se le unían los términos de hablador o trapacero y como portador de la palabra al principio de las comedias se lo designaba con los términos *for*, *faris* (hablar).

Los espacios teatrales

En la formación de este nuevo mundo teatral en la España del Renacimiento, las representaciones se encuentran en las plazas públicas, y en el momento en que se trasladan a otros espacios como los patios de los hospitales y de los mesones (al aire libre pero encerrado), se inició la etapa del control del acceso al espectáculo. Este hecho, sumado a otros que ya hemos citado, fue conquistando el paso del amateurismo al teatro comercial y a la profesionalización de la empresa teatral. Las tres ciudades que concentraron la actividad teatral fueron Sevilla, Madrid y Valencia, donde, a mediados del siglo XVI ya funcionaban los corrales de comedias con sus variados diseños estilos y tamaños; en el momento del desarrollo teatral en el que convergen tres líneas estéticas en España en la segunda mitad del siglo XVI: las representaciones callejeras de autores, las representaciones en carros al aire libre (plazas y calles) vinculadas a lo procesional religioso y la influencia italiana de la *commedia dell'arte*. Estos nuevos escenarios han visto triunfar a la Comedia española, en la última década del siglo XVI, género teatral estructurado en tres actos o jornadas con escenas jocosas, burlescas o realistas y entremeses entre acto y acto; cuya fórmula dramática se consolida con el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Félix Lope de Vega y Carpio. La Comedia inició el camino de la modernización teatral de la escritura dramática y de la técnica actoral, consolidando al ser español y los caracteres del teatro nacional, incorporándole la historia española inspirados en las crónicas y romanceros, y determinando un orden moral y social propio de la época barroca del siglo XVII. El postulado básico de la Comedia fue el gusto de los espectadores de la imitación de lo verosímil, elevándolos como colaboradores insustituibles

del acto teatral, desterrando el concepto aristotélico que pone su esencia fuera de la representación.

La prolifera producción teatral del Siglo de Oro abarca una serie de géneros y subgéneros, que definen los diferentes tipos de comedia y estrenan las representaciones en los corrales de las comedias y la formación de las compañías teatrales: la Tragicomedia, género mixto formado con lo cómico y lo trágico; el Paso o Entremés, piezas breves ubicadas entre los actos de la comedia de carácter cómico sustentadas por la risa y la burla; las Comedias de capa y espada, de enredos y costumbres caballerescas y urbanas que engañan con la verdad y las palabras equívocas; Comedias religiosas o eclesiásticas, de temas bíblicos y narraciones de vidas de santos, Comedias mitológicas o histórico-legendarias, de asuntos fantásticos tomado de los mitos con un fondo lírico, Comedias de historia clásica, extranjera y de crónicas o leyendas heroicas, con las que se dio categoría histórica al presente nacional español; Comedias de pastoriles de asuntos fantásticos con cuentos o fábulas; y las Comedias de intriga y amor humano o divino, que definen al teatro áureo como "fábula de amores", con un concepto del amor como deseo o hermosura neoplatónico, frecuente en Lope de Vega y los escritores posteriores a él.

La nueva configuración de los edificios teatrales se caracterizó por una variedad de estilos y diseños (Allen, 632) y estaban supervisados por el poder real en la persona del Protector de los Hospitales, miembro del Consejo de Castilla y los municipios, en estrechos vínculos entre el teatro y el poder político. Los corrales tienen el antecedente de la presentación anual de los autos sacramentales montados en carros ubicados en las plazas acompañando la trayectoria de las procesiones del Corpus Christi. Estos carros crearon un escenario integrado por un tablado central con entradas y salidas para la representación, el vestuario estaba ubicado en dos carros colocados a ambos lados (que más tarde llegaron a ser parte del escenario madrileño), el decorado y la maquinaria.

Alonso Asenjo (1997/9, 16) destaca un interesante fenómeno que se dio cuando la gente misma del pueblo solía poner en escena comedias y autos, reforzados por un músico profesional que "daba los tonos" y proporcionaba la música de las come-

días, bailes y entremeses, en un simple tablado erigido en una plaza delante del Ayuntamiento.

Jean Sentaurens (1998, 302) describe el escenario en los primeros teatros del siglo XVI, reducido a lo más elemental: un tablado de madera rectangular cerrado al fondo por un telón corrido con dos o tres aberturas. Más tarde, los cómicos amplían y diversifican ese aparato elemental, aprovechando las habitaciones y las galerías de la casa de vivienda en la que se apoya el tablado, creándose dos espacios escénicos distintos: el espacio abierto del tablado y el espacio cerrado llamado *teatro*, que, de alguna manera, es una réplica del escenario frontal de los teatros de la Antigüedad. En esta combinación tablado/teatro, la escenificación de las comedias puede prescindir de los decorados complicados o de las perspectivas pictóricas, destinados a dar ilusión de la realidad. Género de esencia poética, la comedia se basa en una dramaturgia que pone en primer plano al texto recitado, representando las obras para un espectador oyente capturado por las virtudes de la palabra poética.

A principios del siglo XVII, las nuevas escenificaciones llamadas *comedias de apariencias* comienzan a inundar los corrales de comedias, seduciendo a los espectadores con sus juegos visuales. Los bastidores armados en ambos lados del tablado obligan a cerrar los aposentos laterales más próximos al teatro y los espectadores del patio deben apretarse en el eje central de la sala para mirar la obra desde la perspectiva formada por estos bastidores y las decoraciones del teatro. El lugar escénico del corral adquiere el diseño de una escena frontal a la italiana con decoraciones de perspectiva, dando otra visión a las mujeres ubicadas en las cazuelas, a los artesanos y tenderos en los bancos y al público popular que mira la obra parado en el patio.

La perspectiva renacentista y humanística es el gran aporte a los diseños arquitectónicos y escenográficos del teatro del Siglo de Oro español. La perspectiva central hace posible la revolucionaria visión simultánea en la unidad espacial y temporal, que se opone a la escena medieval compuesta de cuadros colocados uno a continuación del otro, de manera independiente. El espectador abarca con una sola mirada todo el escenario que constituye una unidad indivisible, como si observara una pintura. La obra teatral logra armonía interior y un mayor verismo por

la unidad lograda en la representación. La perspectiva central es el ángulo de percepción del espectador sobre el escenario, forzándolo a acomodar su visión sobre la escenografía y la acción escénica. Los actores tuvieron que someterse al cálculo óptico de la escena, pues su persona real se oponía a la ilusión perspectivista del cuadro y, como nos dice Crespi (1995, 17), es donde las formas trabadas dan una visión de conjunto. Valverde (1985, 83-84) sostiene que el teatro es por excelencia el lugar natural del Barroco: es el espíritu reconcentrado y crítico del hombre, que sale de su rincón pensativo para caracterizarse espectacularmente en un teatro que nació y maduró en la Comedia española.

La música aurisecular en el teatro clásico español

Las abundantes ediciones de textos dramáticos, tratados de teoría y manuales y una imprenta musical paupérrima, no ha dejado suficientes testimonios escritos de partituras musicales, lo que nos limita a estudiarla solo desde los textos dramáticos, las didascalías referidas a la música o los fragmentos líricos. Caballero Fernández-Rufete cita a Gil López de Armesto en el Prólogo a sus *Sainetes y entremeses representados y cantados* (Madrid, 1674) (Rodríguez Cuadros, 2003, 678) sugiriéndole al lector:

Te suplico que lo leas con el gusto que los oíste, sin que olvides, al leerlos, la dulzura de la música con que se ejecutaron, que fue el logro de todos ellos.

En 1675, Calderón de la Barca escribe una carta en que afirma:

Suplicar a V. M. me hiciese favor de remitirme el borrador, para restaurar en parte la pérdida del todo: que aunque es verdad que el papel no puede dar de sí lo vivo de la representación, lo adornado de los trajes, lo sonoro de la música ni lo aparatoso del teatro, con todo esto, a los que tenemos alguna experiencia de cuánto desmerece de su lugar este -nada dichoso- género de estudios, nos es más fácil que a otros suplir con la imaginación la falta de vista y del oído [...]

Sin embargo, en el siglo XVII, la Iglesia conservó un repertorio de música religiosa barroca que nos permite suplir, de alguna manera, la falta de repertorios teatrales.

Casi todos los testimonios musicales se conservan en cancioneros o en papeles sueltos ajenos al teatro y destinados a la cámara palaciega, al templo o a la fiesta no dramática.

En la época de Lope de Vega el objetivo fundamental de las canciones y de la música instrumental era contribuir a la plena integración del público, reduciendo el distanciamiento entre el espectador y la representación, otorgándole visos de verosimilitud a la Comedia Nueva al reflejar la vida con medios musicales: cantos, bailes y danzas dentro de la fiesta teatral.

Bibliografía

- Allen, John J., 2003, *Los espacios teatrales*, en *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Tomo I, Madrid, Editorial Gredos, pp. 629-653.
- Caballero Fernández-Rufete, 2003, *La música en el Teatro Clásico*, en *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Tomo I, Madrid, Editorial Gredos, pp. 677-715.
- Crespi, Irene, y José Ferrario, 1995, *Léxico técnico de las artes plásticas*, Buenos Aires, Eudeba.
- De la Cruz, Ramón, 1983, *Sainetes*, Buenos Aires, Editorial Losada; Prólogo de Nora Mazziotti y Luis Ordaz.
- Diago, Manuel V. y Teresa Ferrer Valls, 1991, *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universidad de Valencia, Departamento de Filología española, España, pp. 143-190.
- Hermenegildo, Alfredo, 2006, *Diálogos académicos*, N° 1, Madrid, Editorial Academia del Hispanismo.
- Lope de Vega, 1948, *Arte nuevo de hacer comedias*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Prades José, Juana de, 1963, *Teoría de los personajes de la "Comedia nueva"*, Madrid, CSIC.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, 2003, *El actor y las técnicas de interpretación*, en *Historia del teatro español, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Tomo I, Madrid, Editorial Gredos, pp. 655-676.
- Segismundo, *Revista Hispánica de Teatro*, 1977, XIII, 1-2, Madrid,

Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Miguel de Cervantes, pp. 1-47.

Sentaurens, Jean, 1998, "El público de los corrales de comedias y la Comedia Nueva", en *Diablotexto, Revista de Crítica Literaria*, N° 45, 4-5, 1997/1999, pp. 289-309.

Valbuena Prat, Ángel, 1956, *Historia del Teatro Español*, Madrid, Editorial Noguer, Barcelona.

Valverde, José María, 1985, *El Barroco, una visión de conjunto*, Barcelona, Montesinos editor, pp. 83-84.

Varey, J. E., 1998, "Autos sacramentales y comedias en las fiestas de pueblo: actores y escenografía", en *Actor y público en el Teatro del Siglo de Oro*, Alonso Asenjo, Julio, y Teresa Ferrer Valls, coords., *Diablo Texto, Revista de Crítica Literaria*, N° 45, Universidad de Valencia, España, pp. 15-25.