

LA PRÁCTICA ESCÉNICA CORTESANA EN CASTILLA Y PORTUGAL: DESCUBRIENDO SUS CÓDIGOS EN LAS ÉGLOGAS, FARSAS Y COMEDIAS DEL PRIMER RENACIMIENTO²⁹⁴

Tatiana Jordá Fabra
Universitat de València

Asumir que el teatro es un sistema de comunicación complejo significa asumir también la importancia que el medio tiene en el éxito o fracaso de la transmisión del mensaje. Como parte de ese medio, el autor, el actor, el público receptor y la mecánica de la representación son los factores que contribuyen a elaborar tanto el texto literario como el texto de la representación, en la medida en que están presentes en la mente del autor cuando éste proyecta su obra y también lo están cuando el actor la convierte en drama (Hermenegildo, 1994: 11-12). Las circunstancias constriñen o liberan la creatividad del autor, quien construye argumentos, situaciones y personajes en función de esos parámetros, dejando al actor la responsabilidad última de hacer del texto teatral un hecho. La importancia de éste parece, pues, esencial para comprender no sólo la concepción de las prácticas escénicas de una determinada época sino el grado de madurez o pericia del dramaturgo para adaptarse a ellas.

A pesar de la aparente facilidad con que la historiografía teatral ha asumido estas premisas y frente a la multitud de estudios centrados en la importancia de los valores literarios del texto, han sido más bien pocas las apuestas por dedicar papel y tinta al *savoir faire* de los primeros comediantes²⁹⁵. Esta tendencia, es de suponer, está unida al hecho de haber sido subestimado en general el valor de las prácticas escénicas desarrolladas en la segunda mitad del siglo XV y en la primera del XVI, pues si bien es cierto que han sido consideradas el valioso germen de la comedia áurea en importantes estudios, esto ha supuesto, en demasiadas ocasiones, la renuncia a conferirles el valor que tienen *per se*²⁹⁶.

Si cada representación es una situación comunicativa y, como tal, única e irrepetible, parece más lógico valorar cada obra o conjunto de obras del primer Renacimiento —como período representativo— en su individualidad, siendo más interesante tratar de hallar las diferencias entre su propia *manera de hacer teatro* y la de sus sucesores que presentar el teatro de esta época como el resultado de los *torpes primeros pasos* que supo dar esta primera nómina de dramaturgos que, por cierto, también fueron actores en muchos casos. El Barroco inaugura la modernidad teatral, pero nos parece una interesantísima materia de estudio la evolución de la teatralidad y la técnica de un siglo a otro, por ello creemos fundamental localizar y apreciar primero las citadas cualidades en el ejercicio escénico de un incipiente Renacimiento para intentar encontrar sus claves y constatar la evolución que se registra durante un período de cerca de cuarenta años²⁹⁷. El reto es considerable si tenemos en cuenta la dificultad de hallar los códigos de dramatización a través del estudio del léxico en unos textos parcos en didascalias explícitas —y en muchos casos también implícitas—, donde, *a priori*, parece imposible escuchar la lejana voz del comediante.

En primer lugar, debemos acotar nuestro campo de análisis dado el carácter plural de las prácticas

294 Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación de la Dirección General de Investigación, Plan Nacional de Investigación Científica del MEC: "Parnaseo: servidor web de literatura" (HUM2005-01334), dirigido por el profesor Canet Vallés.

Por otra parte, hemos de reconocer la enorme deuda que este pequeño trabajo tiene con los estudios del léxico de la práctica escénica áurea de Rodríguez Cuadros (1997; 1998), quien los ha desarrollado también a través del Proyecto de Investigación "Léxico de la práctica escénica en el Siglo de Oro: hacia un Diccionario crítico e histórico. Fase I" (HUM2003-05271 subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología), el cual finalizó en 2007 y se encuentra actualmente en su segunda fase: "Léxico y vocabulario de la práctica escénica en los Siglos de Oro: hacia un diccionario crítico e histórico. Fase II" (HUM2007-61832-FILO), subvencionado por el MEC. Ellos constituyen nuestra inspiración y principal punto de partida, pues nos han prestado una valiosa metodología de estudio de las prácticas escénicas cortesanas, al centrarnos en el estudio del léxico de las mismas.

295 Algunos autores como Hermenegildo (1994; 2001), Sirera (2001), Oehrlein (1993) o Rodríguez Cuadros (1998) han realizado importantes estudios en la materia.

296 Debemos señalar la trascendencia del punto de vista de Oleza (1984), que destacó la importancia y proyección de las prácticas escénicas del siglo XVI, o el exhaustivo trabajo de Ferrer (1991) en torno a la profundización en dicha materia.

297 Al realizar esta afirmación, estamos considerando sólo la producción de los autores de la "Generación de los Reyes Católicos", dejando de lado el resto del teatro del siglo XVI. Tomamos prestado el término acuñado por Ruiz Ramón (1996).

escénicas que se desarrollan durante el primer Renacimiento, procedentes de diversas fuentes y tradiciones que confluyen, inaugurando unas veces y reelaborándolos otras, en diferentes espacios escénicos. “Las fiestas y el teatro cortesanos, la actividad dramática religiosa, el teatro de colegio y de universidad, la comedia humanística y el teatro público y de corral” son, al decir de Hermenegildo, “las varias maneras con que los siglos XV y XVI se manifestaron en los diversos modos de tablado” (2001a: 124). Las que más nos interesan aquí son las desarrolladas en el teatro cortesano, ya que éstas nacen ligadas al fasto y como un elemento más de celebración de ciertas circunstancias, pero se independizarán progresivamente al conferir al texto una mayor importancia. Se trata de un teatro que no sólo refleja la realidad de una corte que gusta del lujo y la pompa sino que, a su vez, se ve transformado al son de la riqueza, la gracia y la suntuosidad de la vida cotidiana en la misma²⁹⁸.

De entre todos los autores que forman parte de la que algunos críticos han dado en llamar “generación de los Reyes Católicos”, nos centraremos —por obvias razones de espacio— solamente en dos de los iniciadores del teatro en Castilla y Portugal, a saber: Juan del Encina y Gil Vicente²⁹⁹. Analizando las églogas de Encina y las de su homólogo portugués, trataremos de hacer un breve recorrido que nos aproxime de forma sucinta a la técnica y “virtualidad escénica”³⁰⁰ existentes en las primeras églogas castellanas y portuguesas y a su posterior desarrollo en las farsas y comedias de Vicente, como autor de mayor envergadura de la dramaturgia europea del momento³⁰¹.

Juan del Encina comienza a desempeñar su labor en casa de los Duques de Alba poco más o menos desde 1492 y por un período de cerca de dos años en el que pone en escena ocho églogas, publicadas por él mismo en el *Cancionero* (1496)³⁰². Es considerado por la mayoría de críticos el fundador del teatro castellano, puesto que es el primero en llevar a escena a esos pastores herederos del drama litúrgico, a los que despoja de los elementos del culto para conferirles los signos dramáticos que son condición *sine qua non* para la existencia del teatro. En palabras de Alfredo Hermenegildo:

La tradición anterior se enriquece y mejora con signos puramente teatrales, liberados de toda dependencia litúrgica, y adquiere una serie de códigos complementarios puestos al servicio de la realización espacio-temporal, típica del teatro y de sus componentes auditivos y visuales (1994: 24).

Estos signos inherentes al lenguaje teatral que aparecen en las primeras églogas *encinianas* son todavía débiles y el representante es el portador de ese mensaje de alabanza y celebración transmitido fundamentalmente a través de la palabra. Teniendo en cuenta que es muy probable que el propio autor tomara parte en la representación, nos hallamos ante una situación comunicativa absolutamente controlada por él mismo, quien a su vez estaba supeditado a los intereses de los Señores para los que trabajaba. La estrechez de la relación jerárquica entre autor-actor y público es, en este caso, esencial para comprender la escasa libertad de un dramaturgo condicionado por la obligación para con sus mecenas al enfrentarse a la creación y puesta en escena de sus obras. El siguiente diálogo entre los pastores Juan y Mateo, perteneciente a la *Égloga representada en la noche de Navidad*³⁰³, ejemplifica perfectamente la situación.

JUAN A Dios gracias, que me dio
tal gracia que suyo fuese.

298 “El texto no se concibe, por tanto, independientemente de las circunstancias de representación, ni el autor del papel que le corresponde en la sociedad que le escucha, ni el escenario de la sala, ni el teatro de la vida cotidiana. El teatro viene a ser, en definitiva, una manifestación más de la cotidianidad cortesana y de la teatralidad que le es inmanente” (Oleza, 1984: 20).

299 No por ello olvidamos la importancia de Lucas Fernández o Torres Naharro, cuya aportación teórica y práctica —sobre todo en el caso de Torres Naharro— es fundamental para el desarrollo de las prácticas teatrales renacentistas. Véase Ruiz Ramón (1996: 33-89); Gavilanes y Apolinário (2000: 243-69).

300 Cfr. Hermenegildo (2001b).

301 Del teatro de temática religiosa vicentino únicamente estudiaremos las primeras églogas, puesto que ampliar el corpus para incluir la trilogía de las Barcas, por ejemplo, nos impediría desarrollar la visión global que pretende ofrecer este breve trabajo. Aun así, queremos destacar que estas obras son esenciales para un estudio pormenorizado de la práctica escénica del Quinientos.

302 La cuestión de la cronología y etapas de la producción de Encina plantea cierta controversia; para obtener una visión amplia y pormenorizada del autor y su obra, véase Pérez Priego, ed. (1998: 11-84).

303 Égloga representada en la noche de Navidad, incluida en Juan del Encina. *Teatro Completo* (Pérez Priego, ed. cit., 97-105). En adelante se cita por esta edición.

MATEO	Si tales amos tuviesse, saldría de cuyta yo.
JUAN	Nunca tal amo se vio ni tal ama tan querida, nunca tal ni tal nació. Dios, que tales los crió, les dé mil años de vida. (p. 105)

Ésta es su relación específica con el público —los Duques en este caso— y debe quedar evidenciada tanto en sus textos dramáticos como en la puesta en escena, ya que sus pastores simbolizan esa corte ideal en la que cada cual ocupa el lugar que le ha sido otorgado por gracia divina. El convencionalismo al que han de estar sujetos los personajes obliga a que el trabajo del autor sea comedido en su creación, condicionando del mismo modo también el del actor; las limitaciones en la construcción del personaje encuentran su correlato en la interpretación del comediante³⁰⁴.

Se trata de pastores caracterizados fundamentalmente por su lenguaje, el sayagués, así como por su rusticidad y simpleza. ¿Deberíamos pensar que es la falta de pericia del dramaturgo la que hace que sea precisamente el lenguaje el signo escénico más importante? Aunque es cierto que Encina es todavía un recién llegado a las tablas, una respuesta negativa parece lo más adecuado al considerar el carácter ritual que todavía conserva este primer teatro cortesano como herencia de la cultura medieval que, por tanto, se apoya en la palabra y desecha en lo posible los gestos, por estar relacionados con el ámbito de lo grotesco y la caricatura³⁰⁵.

No obstante, los pastores de Encina también reproducen escenas cómicas, en las que acompañarían, sin duda, las palabras con gestos, aunque éstos siempre tuvieran una importancia secundaria por aferrarse su creador a la rigidez del convencionalismo en una representación en la que público y actores se entremezclarían, llegando los primeros a representarse a sí mismos en la ficción del drama. Por ello, pese a que resultara gracioso a los cortesanos el contraste entre el lenguaje pastoril y la rusticidad frente a su propio refinamiento y exquisitez, tal vez fuera excesivo hacerles participar de una representación *más realista*, acompañando la caracterización de los pastores con los visajes y movimientos que ésta requeriría.

Con todo, estos pastores contribuyen a la conformación de la técnica actoral con algo más que su lenguaje, ya que en las églogas en que aparecen cargan con numerosos elementos de *atrezzo* pastoril, como el *hato*, el *zurrón*, el *caramillo* o el *cayado*, así como con complementos que contribuyen a la tipificación de un personaje caracterizado por su glotonería y simplicidad como el *tocino*, el *barril con vino*, el *tarro de leche*... Así, Juan del Encina irá cargando sus textos cada vez más de elementos dramáticos, dotándolos de una mayor virtualidad escénica basada, fundamentalmente, en la palabra, apariencia y gesto del actor³⁰⁶.

Una década después de que Encina representara su primera pieza, otro innovador y en otra corte no muy lejana a la de Castilla inauguraba la escena que, en pocos años, ofrecería a Europa el más rico de los *teatros* del momento. Gil Vicente comienza su labor como dramaturgo con unas églogas que, aunque siguen el patrón de las de Juan del Encina, presentan ya desde el principio una mayor originalidad al ser un vaquero el protagonista de la primera de ellas. De esta guisa se dio a conocer Gil Vicente en la corte portuguesa al irrumpir en la sala en que la reina Doña María había alumbrado al príncipe D. João, entonando los primeros versos del *Monólogo do vaqueiro* o *Auto da Visitação*³⁰⁷ (1502), escrito, interpretado y puesto en escena por él mismo:³⁰⁸

304 Cfr. Sirera (2001: 103-19).

305 Cfr. Rodríguez (2001: 313-418).

306 Cfr. Hermenegildo (2001b: 163-87).

307 *Monólogo do Vaqueiro*, incluido en la *Copilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente* (1983: I, 19-23). En adelante se cita por esta edición.

308 La didascalia inicial aclara que es Gil Vicente el primero en realizar un espectáculo de estas características en la corte, apoyando además la teoría de que fue el propio autor también el representante de la pieza: "se põe aquí primeiramente a dita Visitação por ser a primeira cousa, que o autor fez e que em Portugal se representou, estando o mui poderoso Rei Dom Manuel e a Rainha Dona Beatriz, sua mãe, e a Senhora Duquesa de Bragança, sua filha, na segunda noite do nascimento do dito Señor" (p. 19).

VAQUEIRO Par diez! Siete arrepelones
me pegaron en la entrada,
mas yo di una puñada
a uno de los rascones.
Empero, si yo tal supiera,
no viniera;
y si viniera, no entrara;
y si entrara, yo mirara
de manera, que ninguno no me diera. (p. 19)

Estos versos, que contribuyen a la caracterización del personaje y le otorgan un lugar respecto al resto de participantes, que son público al mismo tiempo, cumplen perfectamente con el doble cometido de celebración cortesana y reflejo de un lujo y esplendor reservado a unos pocos que ya se encuentra en las églogas de Encina. Hemos de notar, sin embargo, que aquéllas carecían del dinamismo y la vivacidad de las palabras del autor portugués, las cuales son para nosotros huella y testigo de una mayor expresividad mímica y vocal. Las manifestaciones iniciales de asombro y admiración se tornan más comedidas al mezclarse con la ternura de la contemplación de la belleza de la reina, de quien dice estar “Muy alegre y plazentera/ muy ufana, esclarecida,/ muy prehecha y muy luzida,/ más mucho que d’antes era” (p. 20) y después de la familia real: “Qué padre, qué hijo y qué madre!/ oh qué agüela y qué agüelos!/ Bendito Dios de los cielos,/ que le dio tal madre y padre!/ Qué tías, que yo me espanto!/ Biva el príncipe llogrado!/ Que él es bien aparentado!/ juri a San Junco santo!” (p. 22).

El vaquero es producto de las circunstancias de la recepción de la obra, esto es, un contexto de alegría y celebración por el nacimiento del sucesor, así como del progresivo abandono del carácter ritual del teatro, que irá integrando el *gesto* con cada puesta en escena. Con el *Auto Pastoril Castellano* (1502) o el *Auto de los Reyes Magos* (1503) Vicente superará en mucho las primeras églogas de Encina o Fernández no sólo como poeta lírico sino también como dramaturgo, ya que consigue aumentar la “tensión dramática de los autos”, logrando fijar la atención del auditorio ya no en el argumento —de sobra conocido por todos en las piezas religiosas— sino en “las reacciones diversas de los hombres ante este acontecimiento” (Hart, 1962: 23). Y no obstante, no será este género el que mejor represente su extraordinaria evolución en la técnica teatral, pues es en las farsas y comedias vicentinas en las que el maestro luso creará sus personajes más vivos, sus acciones más dinámicas, sus obras más puramente dramáticas...

En el caso de las farsas, la propia amoralidad de personajes y situaciones es una convención del género, por lo que la comicidad al presenciarlas en la corte vendría dada por la distancia presupuesta entre tan excelso público y las groserías, los juegos escénicos y el surrealismo de la historia escenificada. La lejanía del deforme retrato social de otras clases le otorgará a Gil Vicente una mayor libertad para crear personajes y dará también a los actores un mayor margen para escenificar con más expresividad la variedad de pasos cómicos propuestos por el texto. El resultado puede apreciarse en la gran diversidad de tipos cómicos cuyos *atributos de personaje* irán convirtiéndose durante esta época en auténticas señas de identidad reconocidas por el público del momento y por el de futuras generaciones.

Así, encontramos en las farsas, entre otros, doncellas poco virtuosas que se alejan radicalmente del modelo de conducta impuesto por la corte, caracterizadas por la promiscuidad, la desobediencia al marido, la charlatanería y la falta de discreción. Ejemplo de ello es la esposa infiel del *Auto da India* (1509)³⁰⁹, quien presenta como cruel desafío la partida de su marido hacia las Indias precisamente “quando o sangue novo atíça” (p. 348) para justificar la necesidad de buscar otros amantes. Además, en esta obra el incremento de la acción es considerable respecto al de las piezas de temática religiosa y requiere una representación dinámica sostenida sobre todo por el trabajo actoral.

309 *Auto da India* incluido en la *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente* (Vicente, 1983: II, 345-60). En adelante se cita por esta edición.

La historia comienza cuando la criada encuentra al ama “saudosa”, “margurada” y “anojada” (p. 345) por pensar que su marido ya no se marcha de viaje, para cambiar completamente de ánimo cuando al fin se entera de que no es así. Este cambio de actitud lo comenta en un *aparte* cargado de ironía la propia criada, que se compadece del marido: “Virtuosa está minha ama! / Do triste dele hei dó” (p. 346). Y no será la única vez que utilice este recurso para establecer contacto con el público mientras critica al ama, reproduciéndose en cada caso una escena cargada de comicidad en que ambas mujeres juegan al gato y al ratón, al mostrar desconfianza una hacia los comentarios de la otra, quien naturalmente tratará de disimular:

MOÇA	Quantas artes, quantas manhas, que sabe fazer minha ama! Um na rua, outro na cama!
AMA	Que falas? Que t’arreganhas?
MOÇA	Ando dizendo entre mi, que agora vai em dous anos que eu fui lavar os panos além do chão d’Alcami; (p. 355)

Ese “ando dizendo entre mi” deja ver el cambio en el *tono* y *volumen* de la criada al realizar el *aparte* que despierta la desconfianza del ama que, a su vez, también jugará la baza del disimulo con sus amantes para ocultar a cada uno la existencia del otro. Con ambos se representará una escena muy graciosa en la que ella, con el Castelhana en la calle y Lemos en la cama, deberá ir de la ventana al interior de la casa y de allí nuevamente a la ventana, para comunicarse con los dos sin que éstos descubran el engaño. El juego escénico está servido y las situaciones requieren, como podemos intuir en estas breves líneas, una *tejiné* notablemente desarrollada y alejada cualitativamente de la de las primeras obras de Vicente, de las cuales se encuentra separada por un espacio de tiempo de tan sólo seis o siete años.

Transcurrirán algunos más hasta que Gil Vicente se atreva a experimentar con un género alejado de las farsas y moralidades que había sido recuperado de la tradición clásica y era objeto de diversas tentativas de renovación en toda Europa: la comedia. Este género, reconocido por la crítica como el que demuestra su madurez como dramaturgo, es sin embargo el menos cultivado por el autor, entre cuya extensa obra —cuarenta y cuatro piezas— solamente encontramos cuatro comedias. En dos de ellas, *mestre* Gil aparta lo grotesco y lo popular de su fuente de inspiración y da vida a personajes basados en los de las novelas de caballería. Nuevamente, tratará de reflejar en su teatro esa corte ideal, recreando ya no escenas entre pastores sino entre damas y caballeros de dignidad y altura. Marginados en estas obras los pasos cómicos ensayados una vez tras otra en las farsas, otro tipo de comicidad impregnará esta nueva *escena*.

La *Tragicomedia de Amadís*³¹⁰ (1523 ó 1533) o la *Tragicomedia de Don Duardos* (1522) sí nos muestran a mujeres perfectas cuyo lado más oscuro habían revelado las farsas; forman parte de un mundo idealizado, con la consiguiente tipificación de roles que hombres y mujeres han de desempeñar. Diálogos, acciones y espacios están destinados a recrear ese mundo perfecto inspirado también por las novelas de caballería, ese ambiente en que las palabras, gestos y movimientos de los actores deberían *significar* también esa idoneidad totalmente alejada de las farsas³¹¹. Notemos cuán distinta es la actitud de Oriana, por ejemplo, en comparación con las mujeres *farsescas* ante las apasionadas palabras de amor de Amadís durante su fugaz encuentro en la huerta, pidiéndole “más cortesía”, pues su parlamento se “passa de ardidez” (p. 90).

Sin buscar la carcajada sino más bien la sonrisa, estos nuevos dramas presentarán personajes dotados de una mayor profundidad psicológica, que reflexionan sobre el sentido de su propia vida o sobre el amor. Sobre todo en las comedias gestadas a partir de novelas de caballería, Gil Vicente se atreve por nuevas sendas

310 Tragicomédia de Amadís, incluida en la Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente (Gil Vicente, 1983: II, 76-111). En adelante se cita por esta edición.

311 Álvarez Sellers (2007) ha estudiado las claves de la relación entre las novelas de caballería y las comedias vicentinas, destacando la importancia de estas últimas en el panorama teatral áureo.

presentando personajes que expresan sus miedos y deseos a través de técnicas como el *soliloquio*, creando momentos de gran lirismo que, sin duda, requerirían un actor muy distinto al de las farsas. Éste, heredero de toda esa técnica acumulada a través de la práctica de otros géneros, debe aparecer transformado en un personaje que *aún no ha sido*, para cuya creación tiene a su alcance las propias herramientas con que el autor lo haya dotado y la intuición que pueda proporcionarle esa herencia gestual de que es depositario.

Estos actores y autores todavía no profesionales sí tienen conciencia de que no pueden representarse con los mismos matices cómicos a las criadas o rústicos en las farsas que en las comedias y además tienen la técnica necesaria para llevar estas diferencias a escena. Hoy podemos rastrear dichas diferencias a través de un estudio pormenorizado de las marcas dramáticas conservadas en las obras de la época para tratar de llenar los múltiples vacíos que presenta la realidad de la práctica escénica cortesana peninsular, sobre todo en el caso de los primeros comediantes portugueses.

Finalmente, parece posible plantear el estudio de la técnica del actor renacentista no sólo como la de un *trainer* del cómico profesional del barroco³¹², sino desde un nuevo punto de vista que deja entrever cierta variedad de *formas interpretativas* en relación con el género o al menos con la naturaleza de los personajes que van a llenar la escena. De este modo, si al inicio de estas páginas juzgábamos imposible el reto que plantea tratar de escuchar la acallada voz de estos primeros actores, ahora nos parece que no sólo sí es posible hacerlo sino que también lo es apreciar la diversidad de sus tonalidades y la riqueza de sus gestos; surge ahora ante nosotros la oportunidad de valorarlos en sí mismos...

312 Cfr. Rodríguez, op. cit., (1998: 25).

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ SELLERS, M^a Rosa (2007): "Da novela de cavalaria à comédia renascentista: Don Duardos e Amadís de Gaula de Gil Vicente", *Límite*, Cáceres, Universidad de Extremadura. En prensa.

FERRER VALLS, Teresa (1991): *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books Limited.

GAVILANES, José Luis y APOLINÁRIO, António (2000): *Historia de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Cátedra.

HART, Thomas R. (1975): *Gil Vicente: Obras dramáticas castellanas*, Madrid, Espasa-Calpe.

HERMENEGILDO, Alfredo (1994): *El Teatro del siglo XVI*, Barcelona, Ediciones Júcar.

--. (2001a): "Juglares, actores y bufones: la invasión del espacio teatral en los siglos XV y XVI", en *Del actor medieval a nuestros días*, ed., Sirera, Elx, Institut de Cultura, pp. 123-140.

--. (2001b): *Teatro de las palabras*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.

OEHRLEIN, Joseph (1993): *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

OLEZA, Joan (1984): *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel ed. (1998): *Teatro Completo de Juan del Encina*, Madrid, Cátedra.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1997): "El documento sobre el actor: la dificultad barroca del oficio de lo clásico", en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, pp. 163-200.

--. (1998): *La técnica del actor en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1996): *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial.

SIRERA, Josep Lluís (2001): "Els autors de teatre hispànic a l'Edat Mitjana i la construcció de l'actor ideal", en *Del actor medieval a nuestros días*, ed. J.L. Sirera, Elx, Institut de Cultura, pp. 103-119.

VICENTE, Gil (1983): *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, II vols, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.