

La Danza como referente expresivo del actor desde el Renacimiento a la Modernidad escénica

M^a Matilde Pérez García. Profesora del Conservatorio Superior de Danza de Málaga

El actor pone en juego su persona y su dignidad en cada fase de su trabajo: de la respiración a la elocución, de la inmovilidad al gesto, de la efusión sentimental a la lucidez crítica, de la humildad al histrionismo...en él la técnica y la ética están íntimamente ligadas. Cuando el actor se enmascara, el hombre se desenmascara. Estudiar al actor de hoy y su problemática es, al mismo tiempo, volver a encontrar algunas de las constantes del arte de interpretar, evocar las transformaciones del teatro moderno y de las demás artes, examinar las relaciones entre el actor y la sociedad.

(Aslan, 1979, p.22)

El Renacimiento europeo caracterizado por el redescubrimiento de los grecolatinos y el triunfo de los humanistas llevó a la escena europea a unos de los momentos más ricos y fructíferos de la historia del teatro occidental. Estas teorías renacentistas llegaron a la esfera teatral a finales del siglo XV y donde el teatro no solo se convirtió en material de estudio sino de escenificación (Oliva, 1997). En cuatro países europeos, Italia, Inglaterra, España y Francia, se desarrollaron unas formas teatrales que aparecieron como resultado de la evolución de los remanentes del teatro medieval y de las nuevas corrientes renacentistas. Italia vio nacer su nueva comedia y la tragedia renacentista, así como la *Commedia dell'Arte*; Inglaterra, el teatro isabelino; España, el Siglo de Oro del teatro español; y Francia, su propio Siglo de Oro. Cuatro manifestaciones teatrales distintas en formas y contenidos, casi simultáneas en el tiempo y con un denominador común: el teatro retomó, y mantuvo durante casi tres siglos, la posición social que en civilizaciones anteriores había alcanzado.

El Renacimiento nació en Italia y se expandió al resto de países. Según Carrera Díaz (2004) dos son los motores fundamentales para que en la Italia renacentista se de tan alto número de artistas por metro cuadrado. En primer lugar la situación sociopolítica del país y, en segundo lugar, el redescubrimiento y adoración de los grecolatinos por los humanistas en las recientes universidades. La

Italia de los siglos XV y XVI es un cúmulo de pequeños estados o ciudades-estados gobernadas por familias nobles y burguesas que ascendían al poder apoyados sobre florecientes economías comerciales. Con frecuencia estas familias tomaban o dejaban el poder según les fuesen sus negocios, por lo que encontraron en el mecenazgo del arte un medio para refirmarse en su propio territorio, a la vez que para rivalizar con las familias de estados vecinos. El teatro, por tanto, también se benefició de estas circunstancias, y se trasladó desde las plazas abiertas medievales hasta espacios semiabiertos o cerrados construidos primero dentro de los palacios y después fuera de ellos.

El estudio que los humanistas hicieron de los clásicos aportó dos claves fundamentales para el nuevo teatro renacentista italiano: por un lado, el descubrimiento del Tratado de Arquitectura de Vitruvio en 1414 a partir del cual se construyeron los nuevos teatros a imitación de los latinos; por otro lado, el estudio de los dramaturgos clásicos y el redescubrimiento de Aristóteles, que condicionó la producción dramática de la época. El ímpetu por respetar las unidades aristotélicas en la tragedia y comedia renacentista italiana encorsetó la producción haciendo que ésta haya quedado sin relevancia en la historia de la literatura dramática. Sin embargo, en lo referente a la construcción de nuevos espacios teatrales y al tratamiento que en éstos se le dio a la perspectiva, tuvo una enorme influencia en el desarrollo de la escenografía renacentista y contribuyó a que el hecho teatral dejase de ser para clases altas y eruditos, extendiéndose así como espectáculo de disfrute general, llegando a cualquier clase social (Carrera Díaz, 2004; Oliva, 1997).

“Por el año 1550, los eruditos, pintores y poetas-bendecidos y patrocinados materialmente por los príncipes de la Iglesia y del Estado- habían desarrollado un teatro espectacular para un drama insignificante”. Así explican Macgowan y Meinitz (1966, p. 100) la diferencia entre el desarrollo de los elementos espectaculares del teatro y la calidad de los textos y sus representaciones. A esta situación se ha llegado por diversos motivos: la trascendencia de los temas tratados, el uso del latín, la escasa profesionalidad de los actores y la poca rele-

vancia que al actor y a su interpretación se le daba en el espectáculo teatral. Los ensayos se centraban en los cambios escenográficos y de iluminación. Los actores, por tanto, no ensayaban sus interpretaciones antes de las representaciones. En muchos de los casos, los actores son estudiantes de las universidades o criados de las familias dueñas de los palacios donde se realizan las puestas en escena. Los nuevos teatros albergaban obras a partir de textos que emulaban las formas grecolatinas pero que carecían de interés dramático. Ante un teatro basado en el texto dramático, la sobre valoración de la escenografía y la tramoya y la poca profesionalidad del gremio actoral, podemos intuir que las técnicas de interpretación no fuesen muy ricas y que la presencia de la danza como herramienta actoral fuese más una extravagancia del actor en cuestión que una forma de expresión instaurada, al carecer de sentido en este tipo de teatro. Llegamos a estas conclusiones al no encontrar documentación que atestigüe lo contrario.

Sin embargo, en el renacimiento italiano nos aguarda una aportación importante más al teatro universal en general, y a este estudio, en particular. Estamos hablando de la grandiosa *Commedia de'Il Arte*.

A mediados del siglo XVI surgió un movimiento teatral que liberó a los actores de la sumisión a los límites en los cuales los autores dramáticos les ofrecían los personajes (Uribe, 1983). Los orígenes de la *Commedia de'Il Arte* se encuentran en los juglares y mimos ambulantes y las compañías de actores profesionales medievales (Gómez, 1997; Oliva, 1997; Rudlin, 1994). Maria de la Luz Uribe también vincula a la *Commedia dell'Arte* con el bufón de corte. Aunque, más bien, creemos que esta autora se refiere a las formas de expresión más que a que los bufones de corte diesen lugar a esta notable manifestación del teatro en el Renacimiento. El origen de este género de teatro popular es muy discutido (Gómez García, 1997). Esta nueva forma de hacer teatro sobrepasó las fronteras italianas. Estas compañías influenciaron con su arte a otras formas teatrales renacentistas, como el barroco español y el teatro isabelino.

La situación sociopolítica de Italia anteriormente comentada donde cada pequeño estado mantenía

un idioma propio, sumado a la trascendencia de la temática de las obras representadas en el interior de los teatros, hizo que determinadas compañías profesionales acercasen el teatro al pueblo devolviéndole su función primera: la de divertir. Las compañías de *Commedia dell'Arte* eran ambulantes y actuaban en las plazas de los lugares que visitaban. De todas sus características la que más nos interesa en este estudio es el uso de los múltiples lenguajes escénicos, dando al texto solo una pequeña parcela en la representación, además de ser improvisado sobre un guión previamente establecido, denominado *Canovaccio*. El lenguaje corporal gozaba de gran peso y, otras disciplinas, tales como la danza, la pantomima o la acrobacia, eran parte fundamental de las representaciones. El grado de improvisación en las representaciones y las diferencias entre los dialectos de cada región italiana, propiciaron el uso de otros elementos de comunicación, como la danza, en la composición de los espectáculos. Los grabados y pinturas que recrean las representaciones de la *Commedia dell'Arte* muestran a los actores como unos grandes conocedores del ballet y como era utilizado habitualmente como medio de expresión (Lambrazi, 2002; Rudlin, 1994; Uribe, 1983).

Desde Italia, la *Commedia dell'Arte* recorrerá toda Europa con su nueva carga expresiva. En el siglo XVI la *Commedia dell'arte* llegó a España en el momento en que Lope de Vega estaba preparándose para lanzarse a su brillante carrera. A Inglaterra llegó en una época en que se estaba preparando el camino para Shakespeare. Cuando la *Commedia dell'arte* llega a Francia, la dificultad del lenguaje hace que los italianos recurran aún más a lo cómico de los gestos. Más tarde llegan a introducir cantantes y bailarines y mezclar su trabajo con las escenas de pantomima. Ya que los actores no podían hablar (debido al desconocimiento del idioma), comenzaron a cantar. Había nacido la ópera cómica. La decadencia de la *Commedia dell'arte* tuvo lugar a finales del XVII y principios del XVIII, desapareciendo definitivamente a finales del XVIII.

En España, la crisis política y social del XVII es el marco para el desarrollo de un momento esplendoroso para la producción de literatura dramática y de sus puestas en escena. Se crean las primeras salas de teatro llamadas *Corrales de Comedias*, que eran

gestionadas por Hermandades-Cofradías, verdaderos precedentes del empresario teatral moderno. Proliferan los autores, las obras y las compañías. El teatro deja de ser un acontecimiento restringido para convertirse en un producto competitivo sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. El sentido de las obras es la evasión de los problemas cotidianos, al tiempo que intentan cumplir la máxima de enseñar deleitando, exaltando valores nacionales como los de la religión, la monarquía o el ensalzamiento de la nobleza, muy en relación con el honor y la limpieza de sangre, elementos que también son susceptibles de encontrarse en el villano.

En los escasos tratados o manuales pedagógicos sobre la técnica de actuación del comediante del Siglo de Oro español se sustenta que su sabiduría se seguía transmitiendo de modo oral y a través de la práctica del oficio. Pero debido a las influencias italianas y a las características de las representaciones -que contaban con varias piezas de distinta extensión- se cree que los actores del siglo XVII poseían habilidades varias: a las técnicas interpretativas, se sumaban la música, el canto y el baile. En estas jornadas teatrales la danza formaba parte de la fiesta dramática (Orellano, 1995).

Los dramaturgos del Siglo de oro español dividieron sus obras en cinco, cuatro o tres actos, y es con la *Comedia Nueva* de Lope de Vega se fija en tres el número de actos en la división del drama, superando los tanteos anteriores y convirtiéndolo en normativa (Ruiz Ramón, 1996; Orellano, 1995). Los géneros menores y bailes se colocaban e los intermedios y como preludios y finales festivos de las comedias. En este siglo comenzó a gestarse la *Escuela Bolera* -ballet clásico español-, unión del ballet clásico francés y de los bailes y estilos nacionales, que se cree que pudo comenzar a gestarse en las representaciones teatrales de este siglo (Grut, 2002; Espada, 1997).

En el renacimiento de Francia e Inglaterra, los acercamientos entre la danza y el teatro fueron constantes, aunque las tendencias hacia su separación se impusieron finalmente en ambos países. En Francia, Catalina de Medicis prestó especial atención a los espectáculos de danza para sus propagandas políticas y sembró la semilla para que el ballet germinara en tierras francesas con su *ballet*

comique (Abad Carlés, 2004). Posteriormente durante el reinado de Luis XIV, los *ballet de cour* desembocaron en la necesidad de profesionalizar la danza, con la creación de la Real Academia de la Danza, modelo que seguirán los demás países donde se desarrolló la danza posteriormente. Durante el reinado del Rey Sol, París se convirtió en el centro de atracción cultural del mundo. La escena fue muy cuidada siendo el lugar de producción de grandes espectáculos, que dio tres grandes dramaturgos franceses. En la tragedia destacarán Racine y Corneille; y en la comedia Molière. Otros subgéneros seguirán uniendo la danza y el teatro, como la *comedia-ballet*, que en el marco de la corte Molière cultivará con la ayuda de maestros de baile y de música de la época. En la corte inglesa, influenciada por Italia y Francia, se desarrolló un género, las *masques inglesas*, que aunaban danza, música y poesía. De la masque nació la *anti-masque*, donde el gesto y el movimiento cobran mayor importancia en la representación; la nueva separación de la danza y lo teatral está en camino. El ballet sufrirá un proceso de codificación y de evolución técnica y el teatro seguirá su propio curso. Durante el reinado de Isabel I y su prosperidad económica, el teatro sufrirá un gran despliegue y se erigirá como medio de propaganda e instrucción. La creación de numerosos teatros públicos permanentes y la eclosión de dramaturgos de gran calidad darán lugar al más importante periodo teatral de la historia de este país. Entre los dramaturgos isabelinos como Thomas Kid, Chistopher Marlowe o Ben Jonson, destaca William Shakespeare, considerado el mayor de los dramaturgos isabelinos y de todo el teatro moderno (Oliva, 1997).

El XVIII es un siglo híbrido en la escena europea. Por un lado, se nutre del esplendor del teatro de los siglos anteriores. Y, por otro, se proponen reformas desde distintos niveles dando como resultado nuevos aspectos que abarcan desde el nacimiento de nuevos géneros, acordes con el gusto de la época, hasta nuevas propuestas escénicas e interpretativas, que anticipaban ya el gran salto de la escena moderna en el siglo siguiente. Este siglo nos aportó el neoclasicismo y el romanticismo, movimiento, éste último, que aunque germinó en el XVIII se prolongó hasta casi la mitad del siglo XIX. Fue considerado por muchos como un siglo de decadencia teatral “donde el teatro cruzaba el

siglo bajo la influencia del espectacular desarrollo que había experimentado en el anterior” (Oliva, 1997, p. 238). El teatro no encontró continuadores de la talla de Lope de Vega o Shakespeare. Pero a pesar de las controversias y tensiones propias, el siglo sí tuvo nombres propios a lo largo de toda la geografía europea, que contribuyeron al desarrollo de la literatura dramática, la puesta en escena, las reformas en la interpretación actoral y de la dramaturgia. Ruiz Ramón (1996) afirma que aunque no existen grandes dramaturgos, ni grandes obras maestras, es un periodo de gran polémica y, por tanto, de interés debido a que se escribe, se piensa y se discute mucho sobre el hecho escénico.

El lugar de representación sufrió modificaciones importantes. En España la influencia de la ilustración y de la burguesía hicieron que a finales de siglo se construyeran nuevos edificios teatrales que reflejaban más el espíritu de una época donde las relaciones sociales primaban en el hecho social del teatro; para ello dotaron a los nuevos teatros con fachadas, escaleras y vestíbulos, así como lugares específicos para los coches de caballos, que los alejaban de sus antecesores: los corrales de comedias (López de José, 2004). En Inglaterra los teatros públicos durante la República habían sido destruidos o deteriorados, lo que llevó tras la Restauración monárquica a la construcción de nuevos teatros públicos reales. El resultado fue una sala teatral entre la isabelina y el teatro moderno (Macgowan y Meinitz, 1966) ya que los nuevos teatros siguieron las corrientes italianizantes de la época y sufrieron importantes modificaciones respecto al modelo de teatro isabelino. Algunos de los cambios más importantes son que los teatros se techaron; separaron el público de la escena, con la boca escena y el uso del telón; el escenario ganó en fondo, aunque gran parte de la representación ocurría en el enorme proscenio, debido principalmente a la falta de iluminación (ya que la iluminación de la sala en las representaciones se conseguía mediante candelabros colgados de la estancia y el uso de las candelillas); y se utilizaron decorados con bastidores móviles donde se pintaban estancias o paisajes.

En el neoclasicismo encontramos dos posturas claramente diferenciadas: los preceptistas clásicos, que promovían una evolución del teatro siguiendo las pautas afrancesadas del clasicismo, y aquellos que se apartan de las reglas aristotélicas de dos

formas distintas: bien imitando y manteniendo la rigidez del siglo anterior –aunque filtrado por los gustos de la época- (como el autor español Ramón de la Cruz que evolucionó el género del entremés hasta el sainete) o promoviendo nuevas formas de hacer teatro (como en el caso de Lessing en Alemania).

El Romanticismo es una escuela o movimiento literario surgido en Alemania a finales del XVIII y arraigado a lo largo del XIX en España, Francia, Inglaterra y otros países. Este movimiento, en líneas generales, se define por su rebelión contra las normas y modelos del neoclasicismo, por su rechazo a las tres unidades aristotélicas, por su profundo individualismo, por su atracción hacia temas medievales, orientales y exóticos, por el uso de la pasión como elemento dinamizador de la obra dramática al tiempo que recupera la idea de destino o fatalidad (Gómez García, 1997; Oliva, 1997).

En este momento nos vemos obligados a retomar la figura del actor en este siglo, cuya presencia en el panorama teatral ha girado aumentando en importancia en el hecho teatral. El espectáculo se construye en torno a él. Surge la figura del divo y los nombres de actores y actrices se consagran como maestros de la interpretación en esa época. Teóricos teatrales e incluso los propios actores escriben sobre los métodos más apropiados de interpretación. Entre ellos encontramos a autores dramáticos, como Diderot o Fernández de Moratín; teóricos teatrales, como el alemán Lessing y el español Jovellanos; y actores ingleses como David Garrick o Thomas Betterton. Macgowan y Meinitz (1966) definen este momento en Inglaterra como “el siglo de las grandes interpretaciones” y donde más escritos de literatos, actores, críticos, pintores, etc, han quedado reflejados en esa tierra en torno al teatro y a sus gentes.

Cada cual manifestaba los métodos que creían más adecuados para la interpretación, pero en muy pocas ocasiones hablan explícitamente del uso de la danza como técnica o referente expresivo. Sin embargo, en el intento de explicar el arte de la interpretación, se enumeraban las destrezas que el actor debía ejercitar sobre la escena anticipándonos a la evolución de la técnica que se iba a producir en el siguiente siglo. Lessing (1993) planteó el sentido

realista que debía poseer la nueva interpretación escénica; por ejemplo hablaba de una sucesión de estados de ánimo cuyas transiciones debían ser lo bastante natural para que el público fuese arrastrado sin sobresaltos y de manera creíble. El gran David Garrick alababa la gran versatilidad y buena dicción, así “como el arte de lograr efectos histriónicos mediante el uso frío y deliberado de la mente” (Macgowan y Meinitz, 1966, p. 237). Para Oliva (1997), Garrick evolucionó la interpretación, sobre todo, en el campo de la mímica y del movimiento escénico. Todas estas corrientes fueron recogidas por Diderot en Francia, en *La Paradoja del Comediante*. Los actores de la escena francesa siguieron estos preceptos en la búsqueda de un nuevo arte con una interpretación más natural. Actrices como la Lecouvreur o la Clairon recogieron grandes éxitos, causando sensación con las nuevas formas interpretativas, en las que se abandonaba el lenguaje corporal codificado y las grandes declamaciones. En España, las grandes actrices María Ladvenant y Girante y María del Rosario Fernández “La Tirana” fueron de las pocas que en esa tendencia europea que se llamó *declamación interior* en las que las actrices ajustaban sus modos de interpretar al texto, a las emociones que se manifestaban, abandonando el tradicional manoteo y exageración, buscando ser natural y “conmover cuando fuera necesario y hacer reír sin ser soez” (Álvarez Barrientos, 2007, p.30). Se habría el paso hacia la escena moderna que el XIX iba a encargarse de esbozar.

El siglo XIX como periodo de evolución artística no se encuentra delimitado a cien años exactos. Grandes revoluciones en la escena europea, con progresos definidos, suceden a lo largo de este siglo. Las transformaciones afectan desde la propia concepción teatral en el siglo XIX: el teatro es el gran medio de distracción de la burguesía (Romero Ferrer, 2004). La fiesta barroca deja paso a la moral docente, donde el teatro es una prolongación más del pensamiento burgués dominante y el edificio teatral se transforma en un espacio de privacidad y escaparate social. A ellas le dan pie dos grandes revoluciones a finales del XVIII, que promueven el paso de las sociedades tradicionales a las de régimen moderno: la revolución política, en 1789, a partir de la Revolución Francesa, y con la revolución industrial, iniciada en 1765 en Inglaterra.

Algunos movimientos, estilos y formas teatrales del siglo anterior penetraron en el XIX; para que finalmente el movimiento romanticismo cediera ante el realismo y el naturalismo. Solo a finales de siglo irrumpe el simbolismo –movimiento estético, literario y teatral surgido en Francia entre 1870-1880- como reacción contra el naturalismo y el realismo escénico, iniciándose un proceso de estilización del lenguaje y del asunto dramático. Este movimiento será de capital importancia en todo el arte desarrollado en el siglo XX, principalmente con las tentativas de corte vanguardista. Pero es en su máxima de agrupar diferentes lenguajes escénicos donde radica su interés en este recorrido: el simbolismo, de nuevo, abre paso a la danza como referente expresivo en el teatro.

Los cambios, durante este siglo, en el seno del teatro son profundos y anticipan el desarrollo de las artes escénicas en el siglo XX, como apuntábamos antes. Las escenografías realistas desplazaron a los bastidores y a los telones de fondo. La luz de gas y la lamparilla incandescente renovó la iluminación de la nueva escena. El teatro a la italiana se impuso de manera definitiva y el número de teatros se multiplicó. Surgieron nuevas e importantes teorías sobre la puesta en escena. Y, por último, y no lo menos importante: nace la figura del director de escena que irrumpe como organizador y creador de la representación teatral.

En el trabajo del actor del siglo XIX, se observa una mayor profesionalidad de éste, y una clara influencia de la figura del director de escena y del desarrollo de multitud de posibilidades estéticas en la caja italiana. Ante la tendencia hacia el naturalismo y el realismo las técnicas de interpretación también acompañaron, surgiendo un estilo más natural de actuación que se adecuaba más a las obras de corte realista (Macgowan y Meinitz, 1966). El siglo XIX conviven aún en la labor de actor, en paradójico contraste, la teatralidad sin límites y la verosimilitud en la interpretación.

El texto dramático ya no es lo principal; texto y espectáculo se condicionan mutuamente y son un modo de expresión el uno para el otro. Es el momento en que el director de escena se erige como medición necesaria entre el texto y el espectáculo. Las posibilidades se multiplicaron ya que la pues-

ta en escena comienza a tener cierta autonomía respecto de “la tiranía” del texto impuesta durante siglos. La aparición del director de escena está íntimamente ligada a las multiplicación de las posibilidades en los medios de comunicación; y con ello, indirectamente, a un mayor uso y presencia de la danza como medio expresivo en el actor y como herramienta escénica al servicio de la nueva figura. También en la expansión y evolución de la ópera, a cargo de Wagner, y en ella, su búsqueda del *arte*

total, los lenguajes escénicos conviven en armonía. Su referente fue la tragedia griega, y sus propuestas marcaron el nuevo concepto de puesta en escena. La danza se abrió paso en el hecho teatral a la vez que el director de escena, en su deseo de autonomía, pretende erigirse como único creador teatral de la puesta en escena moderna (Dort, 1985). Fueron pioneros en esta nueva concepción teatral Adolphe Appia, Gordon Craig y Meyerhold.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Carles, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza.
- Álvarez Barrientos, J. (2007). Las actrices de Emilio Cotarelo y Mori. En Cotarelo y Mori, E. *Actrices españolas en el siglo XVIII*. Madrid: A.D.E.
- Aslan, O. (1979). *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carrera Diaz, M. (2004). El renacimiento italiano. En Hidalgo Ciudad, J. C. (Ed.), *Espacios Escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental* (pp. 100-118). Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Dort, B. (1985). La condición sociológica de la puesta en escena. *Cuadernos El Público*, 23, 5-14.
- Espada, R. (1997). *La Danza Española, su aprendizaje y conservación*. Madrid: Estaban Sanz.
- Gómez, J.A. (1997). *Historia visual del escenario*. Madrid: J. García Verdugo.
- Gómez García, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- Grut, M. (2002). *The Bolero School*. Toronto: Dance Books.
- Lambranzi, G. (2002). *New and Curious School of Theatrical Dancing*. New York: Dover Publications.
- Lessing, G. E. (1993). *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: A.D.E.
- López de José, A. (2004). El siglo XVIII. En Hidalgo Ciudad, J. C. (Ed.), *Espacios Escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental* (pp. 187-216). Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Macgowan, K. & Melnitz, W. (1966). *La Escena Viviente. Historia del Teatro Universal*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Oliva, C. & Torres Monreal, F. (1997). *Historia Básica del Arte Escénico*. Madrid: Cátedra.
- Orellano, I. (1995). *Historia del Teatro Español del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Romero Ferrer, A. (2004). El siglo XIX: La era del Teatro Burgués. Un espacio para la vista. En Hidalgo Ciudad, J. C. (ed.), *Espacios Escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental* (pp. 217-241). Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Rudlin, J. (1994). *Commedia dell'Arte An Actor's Handbook*. Londres-Nueva York: Routledge.
- Ruiz Ramón, F. (1996). *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- Uribe, M. L. (1983). *La Comedia del Arte*. Barcelona: Destino.