



Autor: Eduardo Chivite Tortosa.  
Categoría académica: Doctor en Filología,  
titulado Superior en Arte Dramático.  
Institución: Profesor de Literatura  
Dramática Escuela Superior de Arte  
Dramático de Sevilla.  
Dirección de correo electrónico:  
.e.chivite@telefonica.net

## Cuando Lope quiere. Condicionantes de la creación y la representación (Parte segunda: del texto y su virtualidad escénica).

When Lope wants to. Constraints  
on the creation and performance  
(Second part: from the text and  
your scenic virtuality).

Fecha de recepción: Mayo 2010  
Fecha de aceptación: Mayo 2010

BIBLID [2254-2108 (2010), 3; 30-38]

CUANDO LOPE QUIERE.  
CONDICIONANTES DE LA CREACIÓN  
Y LA REPRESENTACIÓN  
(PARTE SEGUNDA: DEL TEXTO Y SU  
VIRTUALIDAD ESCÉNICA).

"Los dramaturgos, al escribir sus obras teatrales, tenían ante sí, sin duda, la idea del cuadro teatral que querían evocar, y así una comprensión de las posibilidades escénicas y de las convenciones teatrales nos ayudan a apreciar los propósitos dramáticos del autor. Por esta razón —y no por razones anticuarias ni arqueológicas— es importante tratar de reconstruir en la mente el teatro del siglo XVII" (Varey, 1980: 226).

No le falta razón a John E. Varey en la cita de cabecera. El poeta a la hora de escribir se ve condicionado por el carácter arquitectónico del espacio teatral, por las posibilidades escenográficas, las convenciones y valores que adquiere el espacio físico (escénico) a través del movimiento, el código escénico y el apoyo textual. No sin razón hablamos de tres tipos de teatros en el Siglo de Oro, dado que responden o se corresponden a tres espacios o ámbitos arquitectónico-escenográficos diferentes, y a la par a tres tipos o actitudes disímiles en lo que a la relación público-escena se refiere. E igualmente a repercusiones socio-económicas distintas y a condicionamientos literarios diversos. No obstante, se vuelve necesario también señalar su principal punto de encuentro: la expresión de la ideología dominante. Así pues, cabe hablar de la representación en escena de la estratificación social a través de la indumentaria, el decoro lingüístico y los accesos a escena. La puerta de las apariencias, por ejemplo, situada en el nicho central inferior, estaba restringida al uso de

reyes, dioses o fuerzas sobrenaturales. Sin olvidar la posición del personaje sobre la escena y el movimiento del actor en relación a su proximidad al proscenio (Maestre, 1995-96) y a otros personajes, lo que marca el estatus social del papel representado, la jerarquía que ocupa el actor dentro de la compañía y el salario. Todo ello estipulado por contrato y en conexión con el grado de profesionalidad y fama del actor (Oehrlein, 1993: 72-77).

Estas convenciones de carácter espacial marcan al poeta, desde el mismo momento de la escritura dramática, el juego de entradas y salidas y la disposición del actor en escena. De hecho, pueden simplificarse en tres ejes de movimiento, que reproducirían en su representación gráfica la concepción tridimensional que John E. Varey tiene del teatro áureo (Varey, 1980: 34). El eje horizontal (derecha-izquierda),<sup>1</sup> que permite un juego de ida y vuelta, adquiriría diversos valores según el texto y las apariencias, e implicaría también diversos espacios contiguos. Esto es lo que me gusta llamar una "cartografía mental del espacio dramático" propuesto. Simplificable en la noción de "más hacia el exterior" (derecha) – "más hacia el interior" (izquierda), lo que nos permite hacer que el escenario adopte diferentes terrenos intermedios. Esta convención permite un mecanismo sinecdótico del escenario ("la parte por el todo", "dentro-

<sup>1</sup> Según los humanistas italianos en el teatro griego cuando un actor salía por la derecha se dirigía al campo o al extranjero, si salía por la izquierda a la ciudad o al puerto. En el mundo de la literatura clásica se ha debatido en varias ocasiones si esta convención escénica se configuró realmente en el teatro grecorromano. Lo que sí es cierto es que en el teatro áureo esta es fruto de la interpretación que hacen los humanistas de lo que creyeron una convención verdaderamente aceptada. No obstante, cabe pensar que todo se debe a la imposibilidad de abstracción que tiene el público griego para desvincular el exterior topográfico del edificio teatral del espacio dramático. El Teatro de Dionisio se encontraba en la falda de la montaña de la Acrópolis (Atenas), que se identificaba ficcionalmente con la mítica Tebas, y efectivamente, desde allí, el camino de la izquierda llevaba al campo y al Istmo en dirección a Corinto, y el de la derecha a la ciudad y al puerto (Brioso Sánchez, 2005: 195-196).



fuera”, etc.) a la hora de representar el espacio dramático y, también, la posibilidad de un cambio radical de ubicación en el mismo. Así, pues, el hecho de que el escenario quedase vacío de actores implicaba una nueva situación espacio-temporal de la fábula, que si bien ocurría obligatoriamente entre jornada y jornada, también podía suceder en cualquier otro momento, viéndose por éllo el autor condicionado a establecer con un apoyo verbal el nuevo espacio dramático (decorado verbal). El eje vertical, en altura, indicaba la condición moral de unos personajes respecto a otros.<sup>2</sup> Y el de cota o profundidad podría decirse que conlleva una tensión entre lo admirable y lo vergonzante, funcionando realmente como un medio para establecer jerárquicamente la categoría social de los personajes dispuestos en la escena. Desplegándose así la zona del foro, nichos y cortinas, como el lugar desde donde espiar (“al paño”), ir de “picos pardos” o para los encuentros ilícitos. Y es que, como decía Zabaleta: “las comedias ni se oyen sin ojos, ni se ven sin oídos”.

Esta conceptualización básica del código escénico-literario se identifica concretamente con el espacio arquitectónico del corral (Ruiz Pérez, 1996), que, a decir verdad, se generaliza para los demás ámbitos dramáticos; gracias, entre otras cuestiones, a la fuerte vinculación que existe entre este espacio fijo de representación y la triunfante fórmula lopesca (la comedia nacional). Estos tres ámbitos de los que hablábamos se insertan dentro en un discurso festivo, que puede verse claramente en el caso del corral en descripciones de la época, como la que hace Agustín de Rojas en *El viaje entretenido*. Si bien la relación patio-escena del teatro del Corral se opone al religioso y al palaciego, en estos dos últimos podemos hablar de una interacción

<sup>2</sup> La herencia de este eje de valor moral se remonta hasta Grecia (*thelogeion-logeion*), y vuelve a codificarse ya desde una mentalidad cristiana en el Medioevo, en la ascensión de los personajes de los tropos y dramas litúrgicos por la rampa que llegaba hasta el altar, o en el descenso mediante la mangrana de ángeles y otras figuras celestiales.

público-escena de carácter claramente homogéneo. En el teatro religioso hablamos de un público de fieles, y en el caso del Auto Sacramental, serían espectadores, fieles y súbditos, al mismo tiempo.<sup>3</sup> En el teatro palaciego hablaríamos de un público noble, donde opera por lo general un efecto de “auto-representación” de este mismo estamento social. Sin embargo, en el teatro comercial la idea del teatro como “espejo del mundo” refleja la propia estratificación de la sala en función del coste de la entrada. Eso sí, adaptada a las posibilidades de pago de cada estamento, así como a la visibilidad y la comodidad. De hecho, la separación público-espectáculo que se dará en el teatro de Corte (aparición de la embocadura y telón de boca) es inconcebible sociológicamente y en la práctica representativa del corral (Ruano de la Haza, 1989). Así, el espacio neutro (vacío) del corral con su juego de cortinas, simples decorados desmontables, los nichos con sus valores de origen medieval (heredados de retablos y mansiones o del escenario múltiple vertical) y la condición de un público crédulo fácilmente manipulable a través de la ficcionalidad y la palabra (apoyo textual), permite esa función sinecdótica que el religioso y cortesano no tiene, y que intentarán emular, en un caso y otro, mediante la maquinaria escenográfica y/o ilusoria.

Las novedades técnicas de las que algunos poetas son espectadores (Lope, Cervantes, Vélez de Guevara y otros) se traduce en el conocido “enfrentamiento verso / tramoya”. Es decir, literatura como medio de prestigio *versus* la espectacularidad como concepto festivo. Calderón obligará a Cosme Loti y a Baccio del Bianco a aplicar el concepto llamado “gusto de la representación”, lo que

<sup>3</sup> Aunque es necesario decir que hay fieles de mayor condición social que otros, de ahí la estratificación social de la gradas para el rey y los altos cargos eclesiásticos y de gobierno, y el concepto del “ojo del principie” (punto de mayor visibilidad, tanto para contemplar la escena, como para ser objeto de contemplación por los demás, donde se ubica el palco real).



hoy podríamos llamar un equilibrio entre el texto y la puesta en escena. Este concepto es desarrollado por el poeta-autor (organizador de festejos), responsable también de la “memoria de las apariencias”. Texto donde el dramaturgo describe técnicamente el escenario, las tramoyas, pinturas, efectos, etcétera. Después de Calderón se potenciarán las comedias de magia, de aparato y los simples juegos escenotécnicos, dándose de lado a la importancia del hecho literario.

Para Lope la carpintería suplía “conceptos y trazas” en los poetas que no tenían ingenio, pero lo que sorprende, realmente, es que teniendo unas ideas tan claras y firmes en cuanto al aparato escénico, se sirviera de él. Es, a mi juicio, una contradicción más de las infinitas que gobernaban vida y creación de este autor, por someterse sin escrúpulo, a los gustos del público que paga, aunque íntimamente estuviera en desacuerdo (Díez Borque, 1978: 187).

No sin razón la comedia nueva aparece simultáneamente a los primeros lugares fijos de representación, al proceso de profesionalización de los actores en las compañías de título, al gusto del público, al concepto de comercialización del teatro, y a las convenciones escénicas impuestas por la sociedad y la tradición. Todo lo cual se manifiesta en la formulación teórica que Lope de Vega escribe en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. En esta obra Lope, al igual que lo hiciera Miguel de Cervantes,<sup>4</sup> se inclina por la búsqueda de la verosimilitud en escena: “Guardese de imposibles, porque es máxima / que solo ha de imitar lo verosímil” (vv.284-285). Se trata, pues, de evitar la afectada interpretación de la que era víctima el público por parte del “rudo histrión”, término

empleado por el Pinciano para diferenciarlo de lo que Zabaleta llama “actor”, el que “refina el acto que hace” (Rodríguez Cuadros, 1989: 39). Aunque también podemos pensar que se dirige a los poetas, para que eviten escribir acciones inverosímiles, no solo ya por lo fantástico, sino por lo increíble que podría resultar su puesta en escena. Esta idea nos obligaría a revisar las intenciones de algunos fragmentos de Lope que han sido interpretados por la tradición como momentos de una excesiva emotividad. Lope, como todo escritor de su tiempo juega con conceptos y artificios; imita la vida, pero solo en la medida en que la vida sobre las tablas no caiga en lo melodramático. La idea de no-afectación se deduce igualmente cuando habla del decoro: “Si hablase el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa; / describan los amantes con afectos / que muevan con extremo a quien escucha; / los soliloquios pinten de manera / que se transforme todo el recitante / y, con mudarse a sí, mude al oyente” (vv.269-276). Nótese cómo Lope aduce al concepto de *movere*, que evoluciona desde nociones propias de la lírica, pero que tiene su origen en la finalidad de convencer de la retórica humanística. El decoro lingüístico pasa así por las normas retóricas de la *rota virgiliana* y la intencionalidad de convencer o hacer creíble el discurso. No debiera de extrañarnos una intención retórica de trasfondo en algunos de los principios dramáticos de un autor como Lope, no mucho antes dice: “Dionos ejemplo Arístides retórico, / porque quiere que el cómico lenguaje / sea puro, claro, fácil, y aun añade / que se tome del uso de la gente, / haciendo diferencia del político” (vv. 257-261). Podría considerarse por tanto el lenguaje dramático propuesto por Lope como una norma media (*aureas mediocritas*) pero pragmáticamente construida. No en balde nos da a continuación una relación entre el metro y la intención,<sup>5</sup> así, este lenguaje llano de

<sup>4</sup> Cervantes en *Pedro Urdemalas* (jornada III) dice: “no afectado en ademanos / ni ha de recitar con tono / con descuido cuydoso / (...) con rabia si está zeloso”.

<sup>5</sup> Así puede verse en estos versos: “las décimas son buenas para quejas, / el soneto está bien en los que aguardan, / las relaciones piden los romances, /



aparente simplicidad, pero en realidad artificioso y bien cuidado queda patente cuando dice: “remátense las escenas con sentencias, / con donaire, con versos elegantes” (vv. 294-295) y en “Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va hablando” (vv. 305-306), que implica una relación retórica fundamental entre el tema y la forma. Lope de nuevo juega a dos bazas: forma y lenguaje o *conchetto* frente a *verba*. El texto se presenta así como una partitura escrita, donde el contenido y la forma indica sin necesidad alguna de acotación, por puro sentido común, el modo supuestamente establecido en que debe recitarse, estableciéndose una identificación entre lo que se dice y cómo se dice. Cabe citar en este sentido la *Philosophia antiqua poética* de Alonso López (Pinciano), cuando afirma: “Se diga en voz miserable la miseria vehementemente” (Rodríguez Cuadros, 1989: 48). En este sentido la profesionalización de los actores en un papel continuado, la preocupación teórica hacia la recitación desde la perspectiva de autores como Pinciano, Cervantes y Lope,<sup>6</sup> sin olvidar los clásicos ni la retórica medieval que incluye la *actio*, entre otros, demuestra que el actor y el funcionamiento interno y organizado de las compañías y cofradías, las cuales se establece

---

aunque en octavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para el amor las redondillas” (vv. 207-312).

<sup>6</sup> No hemos de olvidar, en ningún momento, que la teoría de los preceptistas y las referencias metateatrales en los textos de los propios poetas son fruto solamente del deseo de los doctos por encontrar un modo de representación más natural, y, por otro lado, cabe entenderlo como una crítica a la realidad escénica de la época: el llamado actor convencional, heredero en buena medida de la *Comedia dell' Arte*, desmesurado, que grita por encima del ruido del corral y que exagera el gesto al máximo para hacerse entender por todos los medios (González Subías, 2003: 23-24). No obstante, tampoco hemos de perder de vista que en el teatro palaciego el actor tiene la oportunidad de acercarse a esa propuesta teórica ideal. Pero en uno y otro caso, el poeta conoce las posibilidades interpretativas de los actores, más si sabe previamente la compañía que interpretará su obra y dónde.

de manera casi gremial, es uno de esos elementos que condicionan al texto y a los propios conceptos dramáticos, que evolucionarán también en la medida de estos. En este sentido cabe entender las afirmaciones de Josef Oehrlein, cuando dice:

cada actor quedó identificado, durante su vida profesional, con su tipo de papel [...] [así, pues,] La estructura jerárquica de la compañía facilitó el reparto de los papeles [...] A los poetas no les quedó nada más que escribir piezas siempre para las mismas constelaciones de personajes [...] y los *autores*, es decir los jefes de compañía, se limitaron, a pesar de su nombre, a adaptar los textos a las necesidades de su compañía. [...] [e incluso, en ocasiones,] los propios poetas modificaban sus textos para diferentes situaciones de representación (Oehrlein, 1989: 19, 20, 21 y 26).

Uno de los momentos más recordados del *Arte nuevo...* es aquel que dice: “porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”, pero no debemos olvidar que este “discurso teórico” de Lope no es otra cosa que un sujeto académico: “Mandeme, ingenios nobles, flor de España / que en esta junta y Academia insigne [...] un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba”.<sup>7</sup> De ahí su naturaleza a un tiempo burlesca y reivindicativa. No ha de extrañar pues que luego añada aquello de “pues el arte verdad dice, / que el ignorante vulgo contradice”.

En este texto conviven, por tanto, una forma retórica de intención erudita,<sup>8</sup> junto con

---

<sup>7</sup> El texto está claramente dirigido a la Academia de Madrid, no se sabe con exactitud quiénes la componía, de hecho, existen varios cenáculos literarios con el mismo nombre en diferentes épocas, estableciéndose al respecto diferentes teorías.

<sup>8</sup> Resulta especialmente interesante a este respecto la distribución por partes según el contenido. Parte prologal (*captatio benevolentia*,



una serie de principios dramáticos y poéticos. Dicha erudición en Lope se debe a que el juego, a modo de *progymnasmata*, del sujeto académico cabe ser entendido como un ejercicio de reto intelectual, organizando, así, Lope su ejecución en torno a una doble estrategia discursiva. Como un “supuesta” ridiculización de los *autoritas* y exaltación del vulgo, por un lado, para complacencia de sus seguidores, y, por otro, como una preceptiva dramática al uso, que si bien puede y debe considerarse real, no tiene por qué serlo siempre desde las convicciones auténticas del autor, sino en cierta medida como consecuencia a la presión ejercida por el público docto de la academia, adverso al madrileño. Así, cuando el gusto del público entra en conflicto con la poética clásica, Lope lo tiene claro, “porque a veces lo que es contra lo justo, / por la misma razón deleita el gusto”.<sup>9</sup>

Del tono fingidamente humilde que Lope utiliza en su elocución han deducido algunos comentaristas del

---

demostración de la erudición, justificación y enlace anafórico), “composición” (tragicomedia, unidades y división del drama), *elocutio* (lenguaje, métrica y retórica), *inventio* (temática o *res*, duración y sátira), la *peroratio* (sobre los decorados y la indumentaria) y finalmente la parte epilodal (*captatio benevolentia*, demostración de la erudición —fragmento en latín— y justificación y coda irónica) (Rozas, 1976).

<sup>9</sup> En este mismo sentido cabe señalar la dedicatoria que Lope de Vega hace en *El domine Lucas* donde habla sobre pintura, destacando su preferencia por el diseño sobre el color, actitud trasladable a su preocupación formal sobre el lenguaje: “repara más el vulgo en la alegría de los colores que en la simetría de las figuras”. José M<sup>a</sup>. Díez Borque esquematiza algunas estas susodichas circunstancias, que no por ello están exentas de credibilidad o interés teatral, sino que hemos de considerar eminentemente funcionales: situaciones de énfasis para que el público comprenda bien, escenas para llamar la atención, técnicas para que esta no decrezca, acumulación de intrigas y desenlace feliz, duración acomodada a la paciencia del auditorio (“la cólera / de un español sentado”, vv. 205-206), no escoger temas horrorosos, no dejar vacío el escenario, pasajes concebidos para actores concretos como la primera dama... (Díez Borque, 1978: 108-109).

*Arte nuevo* que dicha academia debía de estar tomada —o poco menos— por los dómines aristotélicos, partidarios de la cerrada y esquemática interpretación que el humanismo italiano había hecho de la *Poética*. Juana de José [1971: 21] sugiere que los académicos pusieron a Lope “en el brete de escribir y defender su técnica dramática”; Frolidi [1973: 163-164] supone que sus oyentes “desde lo alto de una posición cultural cerrada y dogmática [...] quieren ponerlo en una situación embarazosa”, y Rozas [1976: 67] llega a hablar de una encerrona. [...] a los círculos madrileños de la primera década del XVII acudían, al menos, tantos poetas y dramaturgos criados a los pechos de Lope como rigurosos preceptistas y profesores universitarios [...] Jiménez Patón o Alfonso Sánchez [...] No nos parece, por tanto, que los académicos quisieran “gastarle una broma” o “ponerle en el aprieto de resolver la cuadratura del círculo en siete días”, como imagina Montesinos [1967: 6-7]. [...] Estos brindaron a Lope un púlpito privilegiado (Pedraza Jiménez, 2009: 21-22).

Pero si efectivamente hay elementos burlescos —dígase ambigüedad—, no menos cierto es que algunos de los conceptos expresados son auténticos pensamientos lopescos. Convicciones que proceden de una tradición teatral no clásica, pero fuertemente respetada por él, como es la mezcla de trágico y lo cómico. Mezcla que está ya presente en *La Celestina* de Fernando de Rojas, cuyo lenguaje es dramatizado por Lope de Rueda, tan influido por la *Comedia dell' Arte* a través de la compañía de Mutio,<sup>10</sup> y que al ser publicado

---

<sup>10</sup> “There is documentation which states that the Italians had arrived as early as 1538. Falconieri [1957: 11] writes that one of the first companies was headed by a man named Mutio: Mutio,



por loan de Timoneda adquiere consideración de modelo literario, pese a su naturaleza de teatro popular. Libro, posiblemente, bastante traído y llevado en la Valencia donde el joven Lope se ve destinado al exilio durante un año a causa de los poemas difamatorios que escribe contra Elena Osorio (Zaide), hija del autor de comedias Jerónimo Velásquez. Ciudad donde encontraría el apoyo de unos, como su “maestro” y también primer discípulo, Guillén de Castro, y el desprecio de otros, como siempre.

## BIBLIOGRAFÍA

- Brioso Sánchez, Máximo (2005), “Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y la comedia clásicas”, en Máximo Brioso Sánchez y Antonio Villarubia Mediana (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Universidad de Sevilla, pp. 173-263.
- Díez Borque, José María (1978), *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch.
- Falconieri, John V. (1957), “Historia de la *Commedia dell' Arte* en España” *Revista de Literatura*, 11, pp. 3-37.
- Froldi, Rinaldo (1973), *Lope de Vega y la formación de la “comedia”. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya.
- González Subías, José Luis (2003), *El Actor Convencional frente al Actor Naturalista. Reflexiones en torno al arte de la Declamación en España*, Madrid, Vision Net.
- José Prades, Juana de (ed.) (1971), Félix Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC.
- Leoni, Mónica (1998), “The *Gracioso* in Golden Age Theatre and the *Commedia dell' Arte* Tradition” [Tesis Doctoral realizada en la Universidad de Toronto] en [http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape11/PQDD\\_0018/NQ45818.pdf](http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape11/PQDD_0018/NQ45818.pdf) (13/03/12; 20:29).
- Maestre, Rafael (1995-96), *Valores visuales del actor y la actuación en el teatro español del Siglo de Oro*, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.
- Montesinos, José F. (1967), *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Editorial Anaya.
- Oehrlein, Josef (1993), *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, [primera edición en alemán, 1986].
- \_\_\_\_ (1989) “El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español*, Tamesis Books, Londres, pp. 17-34.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2009), “Notas para la lectura del *Arte nuevo de hacer comedias*”, en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo (Facsimil de las ediciones de Madrid, 1609, 1613 y 1621)*, ed. Felipe B. Pedraza, Madrid, Teatro Español.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1989), “Registros y modos de la representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español*, Tamesis Books, Londres, pp. 35-53.
- Rojas Villandrado, Agustín de (1995), *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressayot, Madrid, Castalia.
- Rozas, Juan Manuel Rozas (1976), *Significado y doctrina del “Arte nuevo” de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de librería.
- Ruano de la Haza, José María (1989), “Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Tamesis, Londres, pp. 77-98.

---

probablemente, representaba piezas religiosas y farsas y comedias de carácter popular. El comienzo de la carrera teatral de Lope de Rueda coincide muy estrechamente con la aparición de la compañía de Mutio en Sevilla... Viajó por toda España [...] Rueda debió haber obtenido las ideas para sus piezas teatrales de las del repertorio de Il Mutio” (Leoni, 1998: 80).



Ruiz Pérez, Pedro (1996), "El espacio de la representación. El corral, signo social" en Pedro Ruiz Pérez, *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Berna, Peter Lang, pp. 119-155.


Varey, John E. (1980), "Espacio escénico", en Francisco Ruiz Ramón (ed.), *Teatro clásico español. Problemas de una lectura actual*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 223-239.

Desde tiempos preteritos el hombre ha necesitado comer, andar, saltar, beber y expresarse. Para esto último nació hace 7 años CREA, estudio compartido de artistas plásticos.

*Taller para artistas. Modelos del natural. Participación en exposiciones y revistas de arte. Asesoramiento artístico. Escaparate de exposiciones.*

PLAZAS LIMITADAS

**CREA.**  
**estudio compartido  
de artistas plásticos**

c/ muro de los navarros 62 (puerta osario)   
tlf: 610 469 477