

UNIVERSITÄT ZU KÖLN
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
ARBEITSKREIS SPANIEN - PORTUGAL - LATEINAMERIKA

Curso Intensivo 2016:
„Serendipia: migración como oportunidad“
Prof. Dr. Christian Wentzlaff-Eggebert

**El espacio de la graciosidad: de la *commedia dell'arte*
italiana al teatro barroco español**

Andrea Martínez Latorre
Universidad de Valencia
19 de septiembre de 2016

Resumen

El presente trabajo da cuenta de la influencia de los actores de la *commedia dell'arte* italiana en el transcurso de su migración a España en el siglo XV. Durante este viaje, el teatro español adquirió varios de los rasgos definitorios del teatro italiano. Sobre todo obtuvieron este legado las construcciones de varios personajes. Uno de estos personajes que consiguió formarse a través de la técnica actorial italiana fue el gracioso. Sin olvidar la conexión entre actores italianos y españoles mediante la cual se integraron en España innovaciones que trajeron consigo los actores italianos.

Palabras clave

Commedia dell'arte; migración; influencia; gracioso; teatro barroco español.

Índice

| | |
|---|----|
| 1. Introducción..... | 4 |
| 2. Vestigios de la <i>commedia dell'arte</i> en el teatro español: la figura del gracioso | 5 |
| 3. Conclusiones | 13 |
| 4. Bibliografía | 14 |

1. Introducción

El objetivo de esta breve consideración es hacer una aproximación a las influencias que presenta el teatro barroco español de los actores italianos de la llamada *commedia dell'arte*. Se tratará, entonces, de proponer una perspectiva breve que no pretenderá abarcar rasgos generales sino limitarse a ejemplos que nos puedan llevar a pensar que realmente estos actores italianos, mediante sus viajes a España, contribuyeron a crear el espacio de la graciosidad, como llamaré de aquí en adelante.

Este espacio de la graciosidad abarca todas las figuras teatrales que representan personajes tocados de este halo de graciosismo en las obras dramáticas: desde locos carnavalescos o festivos, pasando por pastores bobos, simples o figuras del donaire, hasta llegar a la figura del gracioso propiamente dicho. Esta figura del gracioso, que surgió en el teatro español del Siglo de Oro, seguramente se desarrollara, en cierta parte, por el contacto que obtuvo de la *commedia dell'arte*. El gracioso «se instala en una *figura* perfectamente reconocible en el *dramatis personae* de la comedia áurea, como síntesis –a partir de la figura del *donaire*– de una varia nomenclatura tradicional en nuestro teatro (el *simple*, el *pastor bobo*) y el siervo o *Arlequín* de la *commedia dell'arte*».¹

¹ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «*Gente de placer* en el Siglo de Oro: de la enciclopedia arqueológica a la ciencia de representar» en *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*, ed. de Héctor Urzáiz y Mar Zabieta, Madrid, Cuadernos de Teatro Clásico, 2014, p. 266.

2. Vestigios de la *commedia dell'arte* en el teatro español: la figura del gracioso

La comicidad dentro del Siglo de Oro y, en particular, en su teatro se presenta como relevante debido a que esta comicidad conllevaba la posibilidad de, mediante el humor, la parodia y la ironía, superar y romper las convenciones sociales y morales de la época. En este sentido, la comicidad restaba seriedad a los asuntos graves y proporcionar una vía de escape para hablar de ellos.

En Italia, en esta época, encontramos dos tipos de *comedias*: la *commedia sostenuta* y la *commedia dell'arte*. La primera se basaba en un texto literario escrito previamente y provenía de una tradición culta y cortesana. La segunda, la que nos interesa, «comedia de oficio escénico», de técnica de actores y representación, presentaba una interpretación libre y personal de un tipo o personaje o de una «situación escénica» (un *lazzo*) recibido de la tradición y liberada, en principio, del texto. En fin, una operación de producción e industria teatral y de identidad del oficio del actor.

Estos *lazzi* italianos de la *commedia dell'arte* no se pueden considerar obras teatrales como tal, sino que pueden aparecer como escenas bufonescas inscritas en un desarrollo de acción rápida y cómica. Estas escenas no estaban destinadas únicamente a la provocación de la risa entre los espectadores, sino que permitían a los actores a consensuar cómo iba a seguir la acción de la obra. En este sentido, la improvisación era la base primordial de esta *commedia dell'arte*, provocando, una serendipia o un mero error.

Esta migración de los actores de la *commedia dell'arte* a España, desarrolló una gran oportunidad a los dramaturgos clásicos españoles para configurar las figuras insertas en este espacio de la graciosidad, lo que nos permitirá acercarnos a los diferentes mecanismos de lo cómico. La creación de un personaje se corresponde con el momento en que un actor cumple los requisitos necesarios para representar un tipo de personaje. De igual modo, el personaje del gracioso no solo se crea a partir de un texto escrito, sino porque un actor tiene las cualidades propias para darle vida.

Los actores de la *commedia dell'arte*, junto a sus compañías teatrales, introdujeron más allá de toda experimentación formal y novedad escénica, la capacidad de definir en términos de oficio y profesión los parámetros de una compañía dramática. La profesionalización de la compañía teatral se traducía en una estabilidad y un reparto de papeles oficial que no solo contribuía al orden interno de funcionamiento de la compañía, sino también, y más importante

si cabe, al prestigio y reconocimiento de sus actores, que podían ser reconocidos a partir de los papeles representados. Con ello, era más fácil relacionar cada papel con el actor que lo representaba, haciendo de la escena, no solo un juego de conocimiento y representación, sino de reconocimiento y relación.

En el año 1634 escuché decir en Florencia a un florentino de gran espíritu y experto en las cosas de España que estando en torno al año 1610 en Sevilla, supo por ciertos amigos que el Ganassa, actor italiano, hizo muchas actuaciones y anduvo con una compañía de cómicos italianos y comenzó a declamar con ellos. Y si bien éstos, como su compañero, no eran del todo bien entendidos, sin embargo por poco que se les entendiera hacían reír gozosamente a la gente, permaneciendo bastante tiempo en la ciudad y de esta práctica aprendieron los españoles a hacer la *comedia al uso hispano* que antes no la hacían [...] Intentaban ofrecer lo útil y lo provechoso con sus argumentos llenos de honestidad, de modo que los españoles aprendieron a hacer comedias modestas y no obscenas... Abundaban graciosos ridículos de modo que los espectadores recibían al oírlos virtuosas enseñanzas a lo que grandemente se aficionaron...²

Dentro de los personajes de la *commedia dell'arte*, se representaban los papeles de graciosos mediante el uso de las máscaras de dos criados, uno inteligente y otro ignorante. Alberto Naselli (1540-1584), uno de los mejores capocómicos de la *commedia dell'arte*, estuvo en España junto a su compañía desde 1574 hasta 1584, y fue reconocido por el nombre de su máscara: «Zan Ganassa», el criado inteligente:

El mismo año de 1574 había en Madrid una compañía de Comediantes italianos, cuya cabeza y autor era Alberto Ganassa. Representaban comedias italianas, mímicas por la mayor parte, y bufonescas, de asuntos triviales y populares. Introducían en ellas las personas del Arlequino, del Pantalone, del Dotore. Hacían también los volatines, los títeres, juegos de manos y tal vez volteaba un mono.³

Por otra parte, Giovan Pietro Pasquarello, otro de los comediantes italianos, fue reconocido por interpretar al criado tonto y burlado, mediante el personaje, mencionado anteriormente, de Arlequín con la máscara llamada «Trastullo».

Intentemos percatarnos de esta simbiosis entre actor-personaje, presente en la *commedia dell'arte*, en el teatro barroco español, sobre todo en la figura o máscara (en el sentido de creación de personajes, no en el sentido de máscara como objeto físico al igual que las italianas) de «Juan Rana». Su nombre real era Cosme Pérez (1593-1672), sin embargo, fue tan grande el apego que tuvo a su personaje que, a instancias de la misma popularidad lograda entre el público, acabó asumiendo el nombre de aquel. Al igual que ocurría con el actor italiano Alberto Naselli, que fue conocido por Zan Ganassa, o también conocido por Alberto

² DOMENICO, Giovanni OTTONELLI, *De la Christina moderatione del teatro...*, Florencia, 1648.

³ PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Primera Parte, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804, p. 53.

Ganassa; Cosme Pérez también fue reconocido por su máscara Juan Rana o por la unión de ambos: Cosme Rana.

Entre estas máscaras una de las principales diferencias que podemos percatarnos es el hecho de que en la *commedia dell'arte* dentro de los personajes cómicos se dividían entre los personajes cómicos inteligentes y los personajes cómicos ignorantes (como los ejemplos nombrados antes de Zan Ganassa y Trasatullo). Sin embargo, la figura del gracioso del teatro barroco español presenta una comicidad voluntaria en la que aparece como un personaje rudo e ignorante pero a la vez inteligente mediante el uso de juegos de palabras e ironía. Esta ironía, junto a la parodia y al humor, son, entonces, las bases de la creación de tal figura.

Por otra parte, el nombre de «Juan» proviene –casi por analogía folklórica o sonora– de estos antiguos *zanni* o *zan* (recordemos el nombre de todas las máscaras empleadas), que se correspondían con un grupo de personajes, criados o sirvientes con plena libertad para realizar todo tipo de bufonadas, groserías y extravagancias dentro de la *commedia dell'arte*. *Zanni* o *zan*, por tanto, se utilizaba como sobrenombre de muchos personajes, anteponiéndolo a su denominación específica. Se trata de una derivación que provenía de la corrupción fonética de la palabra Gianni (diminutivo de Giovanni). Por tanto, teatros de diferentes países, influidos por la *commedia dell'arte*, adoptaron tal nombre para llamar a sus diferentes histriones. Por ejemplo, aparecen nombres como Jean Potage (Francia), Hans Wurst (Alemania), Ivanovska-Douratchok (Rusia) o Juan Rana (España).

En este sentido, en la *commedia dell'arte*, aparecía esta máscara nombrada de Zan Ganassa, que representaba al buen hombre, el papel de gracioso, al igual que lo representaba Juan Rana. Se podría comparar con las máscaras italianas ya que la máscara es creada a partir de la gestualidad y la voz de Cosme Pérez. Cosa que ayuda a Cosme Pérez para conseguir una mayor capacidad para interpretar diversos personajes ya que se aprovechaba, como apunta Rodríguez Cuadros⁴, de sus «desventajas físicas» (hundimiento del cuello, su perfil grueso, sus cortas extremidades, su mirada hacia el suelo, etc.), para conseguir, en realidad, ventajas imprescindibles para crear al personaje de Juan Rana. Este aprovechamiento del propio físico del actor es una herencia, aunque no directa, de la *commedia dell'arte* italiana –como hemos visto con su relación con Zan Ganassa y con la máscara de Arlequín. Sus actores-personajes se hacían servir de estas «desventajas físicas» para poder representar a su máscara. Por ejemplo, en este sentido de la capacidad física, Pulcinella –personaje inserto en estos

⁴ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 273.

criados—es el que comparte más analogías con Juan Rana ya que se le representaba con una joroba y, también con una constitución corpulenta:

El que más nos interesa a nosotros en estos momentos es Pulcinella, con que Juan Rana comparte bastantes analogías [...] se le representó con una joroba y una gran barriga, mientras que su vestido se transformó completamente en una especie de chaqueta o camisa y unos pantalones adornados con cordones o cintas, a los que habría que añadir un gorro también de forma cónica.⁵

Lope de Vega (1562-1635), autor que instauró este personaje del gracioso en sus numerosas obras, sobre todo pudo obtener esta influencia de una figura en concreto: Arlequín. Esta máscara italiana está estrechamente relacionada con su personaje del criado bobo, tan utilizada por Lope en sus piezas dramáticas. En su obra titulada *El peregrino en su patria* (1604), Lope introduce al personaje llamado Juego para realizar una suerte de binomio italiano y español. En él, este personaje, se identifica con la figura del Arlequín ya que se autoidentifica con una de las características más representativas de la máscara italiana: con su crueldad diabólica:

LASCIVA. Basta el francés y el latín;

¿eres Vilhán o Arlequín?

JUEGO. Per mia vita, che estiam freschi:

son il gran diábolu.⁶

Recordemos también la obra de Lope, *La Burgalesa de Lerma* (1617), en la que aparecen citadas estas dos máscaras italianas, Ganassa y Trastullo, en el momento en que los dos graciosos de la obra se dan la mano para reconciliarse, siendo esta amistad fingida, al igual que ocurría con la amistad entre Ganassa y Trastullo:

POLEO. Si habemos de vivir en esta casa,
sea con amistad. Toque esos güesos.

PAYO. (Será la de Trastulo y de Ganassa).⁷

La máscara de Trastullo compartió la figura física extremadamente delgada y ágil o la habilidad lingüística para hacer chistes verbales⁸. Así pues, el crítico Clemencín en su edición

⁵ SÁEZ RAPOSO, Francisco, «La herencia de la *commedia dell'arte* italiana en la conformación del personaje de Juan Rana», en *Bulletin of the Comediantes*, ProQuest Direct Complete, vol. 56, nº 1, 2004, pp. 86-87.

⁶ VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. de J. Bautista Avalle Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 392.

⁷ VEGA, Lope de, *La Burgalesa de Lerma*, en NAc, iv, p. 50a. Para la fecha Cf. Morley-Bruerton, *Cronología*, cit. p. 90. Cito a través de María Grazia Profeti, «Las máscaras italianas, el personaje cómico y la enciclopedia del destinatario», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, p. 41.

del *Quijote* menciona a Trastullo como antecedente e inspiración del papel de gracioso de Lope:

[Trastulo] era una de las figuras ordinarias en las farsas italianas que, viviendo Cervantes, se representaban en España bajo la dirección de un bufo llamado Ganassa, y que acaso sugirió la idea del papel del *gracioso*, que Lope de Vega introdujo después en las comedias españolas.⁹

En este sentido, los personajes de la *commedia dell'arte* nos pueden remitir también al término generalista *histrión* que se considera como «el que representa disfrazado en las comedias o tragedias; pero por ampliación se suele tomar por el Volantín, jugador de manos, u otros que divierten al público con disfraces.»¹⁰

En el entremés de Quiñones de Benavente (1589-1651), *Las alforjas* (1621), a modo de las máscaras italianas, un mismo personaje representa a diferentes figuras (demonio, moro, viuda, etc.) mediante diferentes objetos que contienen sus alforjas. En el fragmento aparece el momento en que, Gazpacho, el gracioso de la obra, empieza a representar varios personajes según hacen las compañías que van y vienen, al igual que lo hacían los actores italianos:

(Sale GAZPACHO muy a lo gracioso, de estudiante, con unas alforjas grandes, donde ha de haber una guitarra pequeña, una cabellera de demonio, un turbante de moro, unas tocas de viuda, un tamborilillo y una trompetilla)

[...]

ALCALDE. Mirad, las fiestas del Corpus
hacemos...

GAZPACHO. ¿Pues qué les falta?

BERRUECO. Lo que no hay en las alforjas:
representantes.

GAZPACHO. ¡Bobadas!
Veinte compañías [vienen]
dentro, sin faltar un alma.

ALCALDE. Este cargó delantero.

GAZPACHO. Esperen: ¿quieren que salga
a hacelles una comedia?

⁸ GRAZIA PROFETI, María, «Las máscaras italianas, el personaje cómico y la enciclopedia del destinatario», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 31.

⁹ CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de D. Clemencín, Madrid, 1833, IV, p. 65.

¹⁰ *Diccionario de Autoridades* – Tomo IV (1734)

ALCALDE. Sí, por Dios.

GAZPACHO. Pues va de farsa.

[...]

GAZPACHO. La grande historia
de la viuda rebelada.

(Saca del alforja una guitarrilla pequeña)

A cantar salen: silencio,
que es gran músico el que canta.

(Canta)

"Niña de color quebrado,
¿qué tenéis, que tomáis el acero?".

(Métela en la alforja)

ALCALDE. Hola, vos que sos poeta,
aquella copra no es mala.

(Pónese la cabellera de demonio)

Callen, que un diablo ha salido.

GAZPACHO. Yo soy un diablo soez
que vengo a ver dende Fez
a la viuda Lanzarote,
porque dicen quel cogote
le tiene como una nuez.

(Quítase el bonete y pónese un turbante)

Yo soy un moro en cuclillas
que el diablo me hace cosquillas
cuando me quita que coma
el perrigalgo Mahoma
pernil de las Garrobillas.

(Quítase el bonete y pónese tocas de viuda)

Yo soy una viuda honrada
que representa en Granada
con Pinedo y con Heredia.
Y aquí acaba la comedia
de la viuda rebelada.

TODOS. ¡Vitor, vitor; linda cosa!

ALCALDE. ¿A quién digo? ¿Habrá una danza

al rincón de las alforjas,
porque nos hace gran falta?.

GAZPACHO. Vuestedes han de danzar.

ALCALDE. ¿Nosotros?

GAZPACHO. Es cosa clara.

BERRUECO. No sabemos.

GAZPACHO. Pues para eso
tienen las alforjas gracia.

(*Saca un tamborilico y empieza a tañer y ellos a danzar*)¹¹

En *La Pedidora* (1663), entremés de Calderón de la Barca (1600-1681) de tono costumbrista y satírico, se ofrece el retrato del tipo de la pedidora (una mujer caprichosa que solicita constantes regalos a sus amantes) y que se confronta con tópicos personajes del género como el vejete (prefigurado a partir de las figuras de Pantaleone y Dottore), el licenciado poeta o el capitán (una variante, claro, del soldado fanfarrón o risible con raíces evidentes en la *commedia dell'arte*). La figura del gracioso aparece como contrapunto y subraya, además, la burla que supone para la mujer el que sus «caprichos» sean interpretados al pie de la letra:

GALÁN. Como un vaquero
 me pediste, bella ingrata,
 por servirte envié por él
 a la orilla de Jarama;
 y así, vine a tu obediencia
 con caballo y vara larga.

GRACIOSO. Yo soy, señora, un vaquero
 de tanta opinión y fama,
 que siempre se andan tras mí
 toros, novillos y vacas;
 y así, cuando vengo a veros
 traigo tras de mí mi vacada.¹²

¹¹ QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1991.

¹² «La casa de los linajes» en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit., p. 249.

La herencia de la *commedia dell'arte* se puede apreciar en la gestualidad sugerida en los entremeses de Calderón; por ejemplo, en las habilidades físicas –casi circenses de sus personajes. En *Las Carnestolendas* (1651) esto se observa en el momento en que el vejete presenta el mundo al revés, típico de época de carnaval y herencia de los locos festivos: «Sale un HOMBRE, la mitad mujer, y la otra mitad de hombre, puesto al revés, y andando hacia atrás»¹³. La cualidad de este personaje andando hacia atrás y sobre sus manos, en vez de sus pies, nos puede recordar a las actuaciones de las figuras de la *commedia dell'arte* italianas.

Dentro del teatro cómico un recurso que se utilizaba con frecuencia para inducir la risa entre los espectadores eran las frecuentes caídas o tropiezos de los personajes. Juan Rana también utilizó este mecanismo en los entremeses. De hecho su torpeza fue uno de los rasgos que más jolgorio realizaba ante el público. En *El toreador* (1658) tenemos ejemplo de ello en el momento en que Juan Rana cae al suelo cuando está en la plaza toreando. De estas caídas y tropiezos, también de recuerdo circense, se aprovechó la *commedia dell'arte*, como ocurría con Arlequín o Pulcinella:

CABALLERO. Acometelde.

RANA. No me cae en gracia.

(Acomete el toro y él echa a rodar)

BERNARDA. Echóle del caballo ¡qué desgracia!

CABALLERO. Por un lado os mató, yo soy testigo.

RANA. Debe de ser verdad. Muero soy, digo.
¡Confesión a un vizconde malogrado,
aprisa porque estoy descomulgado!¹⁴

¹³ CALDERÓN DE LA BARCA, «Las Carnestolendas», Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera Sáez, Madrid, Castalia, 1983, p. 153.

¹⁴ «El toreador» en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit., p. 198.

3. Conclusiones

De este modo, las máscaras italianas y españolas perduraron más allá de los actores, fue tal el alcance de la creación de estas máscaras que, por ejemplo, no solo interpretó Cosme Pérez a Juan Rana, sino que también fue llevada al tablado por actores como Simón Aguado o Manuela Escamilla, hija de Antonio de Escamilla, director y actor de compañías del Siglo de Oro¹⁵.

Según relata la *Genealogía*, [Manuela Escamilla] empezó a actuar a los siete años, haciendo terceras damas en sainetes fuera de Madrid, y después entró en Madrid con su padre representando los papeles de 'Juan Ranillas'. [...] Por otro lado, sobre la participación de Manuela Escamilla en alguna pieza breve, Catalina Buezo se refiere a su intervención en *La portería de las damas*, de Francisco de Avellaneda, en el *Triunfo de Juan Rana* de Calderón de la Barca, en el entremés de Jerónimo Cáncer titulado *Juan Ranilla*.¹⁶

Al igual que se habla posteriormente de la máscara de Ganassa, interpretada por otros autores, como podemos apreciar en varios textos en los que se habla de «Albertos Ganassa».

Con todo ello, para terminar, podríamos asegurar que es desde esta semántica dispersa, pero en su tendencia singular a lo risible, sobre la que se construiría la conocida figura del gracioso. De este modo, la *commedia dell'arte* dejó un innegable rastro en el teatro áureo y dejó una huella en la construcción del personaje del gracioso del teatro español siendo un hallazgo infortuito gracias a esta migración.

¹⁵ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 566.

¹⁶ BUEZO, Catalina, *El niño en el teatro cómico breve del siglo xvii*, en I. Arellano, M. del C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993)*, 3 vols., Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, 1996, t. II, pp. 97-107.

4. Bibliografía

- A.A.V.V., *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.
- BERGMAN, Hannah E., «Juan Rana se retrata», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, vol. I, Madrid, Castalia, p. 65-73.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera Sáez, Madrid, Castalia, 1983.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Teatro cómico breve*, ed. de María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Turner, 1979.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de D. Clemencín, Madrid, 1833, IV.
- CHAUCHADIS, Claude, «Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón», *Criticón*, 80, 2000, pp. 155-168.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez», en *Boletín de la Real Academia Española*, 2, 1915.
- DÍEZ BORQUE, José M.^a (dir.); BUSTOS TÁULER, Álvaro y DI PINTO REVUELTA, Elena (eds.), *Hacia el gracioso: comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Madrid, Visor Libros, 2014.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (coord.), *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*, Jornadas de Teatro Clásico Español, Madrid, Taurus, 1985.
- GÓMEZ, Jesús, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2006.

- GRANJA, Agustín de la, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- LOBATO, María Luisa, *Un actor en palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana*, Cuadernos de Historia Moderna, 1999, nº 23, monográfico v.
- OLIVA, César, «Tipología de los *lazzi* en los pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, 42, 1988.
- PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Primera Parte, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1991.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, “Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro”, *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro* (Jornadas de Almagro 1987), ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, pp. 47-93.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, “Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria”, en J.M Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 35-54. [En línea: <http://parnaseo.uv.es/blogtheatrica/wp-content/uploads/2013/11/CL-49.pdf>]
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (dir.), *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro* [DPESO] [<http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html>]
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y TORDERA SÁEZ, Antonio, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Londres, Tamesis Books, 1983.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y TORDERA SÁEZ, Antonio, *La escritura como espejo de palacio. «El toreador» de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 1986.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Gente de placer en el Siglo de Oro: de la enciclopedia arqueológica a la ciencia de representar» en *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*, ed. de Héctor Urzáiz y Mar Zabieta, Madrid, Cuadernos de Teatro Clásico, 2014, pp. 261-296.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

SÁEZ RAPOSO, Francisco, «La herencia de la *commedia dell'arte* italiana en la conformación del personaje de Juan Rana», en *Bulletin of the Comediantes*, ProQuest Direct Complete, vol. 56, nº 1 (2004).

SALOMÓN, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

SERRALTA, Frédéric, «Juan Rana homosexual», *Criticón*, 50 (1990), p. 81-92.

VAREY, John E., “Espacio escénico”, *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 216-225.

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011.

VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. de J. Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1973.