DE ALDEAS, VILLAS Y PALACIOS. LOS ESPACIOS DRAMÁTICOS EN EL TEATRO DE JUAN DEL ENCINA*

Sara Sánchez Hernández
Universidad de Salamanca

1. Introducción

Este trabajo analiza los espacios dramáticos del teatro de Juan del Encina, sus funciones y su potencialidad escénica. La noción de «espacio dramático» deriva de la teoría semiótica, que considera las referencias locativas en el texto dramático como parte del espacio ficticio teatral y examina el modo en el que todas ellas conjugan el espacio dramático visible o no en escena[1]. Este primero es el «espacio mostrado», mientras que el segundo es el «espacio aludido» o narrado, ambos esenciales para la ambientación de toda obra[2]. Hay que tomar en consideración que los espacios dramáticos no manifiestan una relación espacial simétrica sino jerárquica, uno de los espacios se encuentra en una posición de preeminencia respecto al otro, estableciéndose, sin embargo, una conexión continua entre ambos[3].

El propósito es reconstruir la topografía que Encina empleó para proveer a su teatro de fuerza dramática. Para estudiar la puesta en espacio de cada pieza teatral, ante la ausencia de acotaciones explícitas, aplico la metodología de Hermenegildo sobre el bloque didascá-

* Este trabajo es parte del estudio que me hallo realizando en mi tesis doctoral, financiada en la actualidad por la Fundación Villalar-Castilla y León.

[1] Bobes, 1997; Elam, 1980, pp. 98-134; Rubiera, 2005, pp. 81-97; Ubersfeld, 1989, pp. 109-136.

[2] Spang, 1991, p. 205; Bobes, 1997, pp. 395-406.

[3] Regueiro, 1996, p. 5.

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *«Venia docendi». Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, pp. 161-174. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 32 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-460-7.

lico y la categoría de didascalias icónicas de lugar, explícitas e implícitas[4]. Empleo, asimismo, el concepto de «texto dramático» o «texto para la representación» de la teoría de la dualidad teatral[5].

Este trabajo se organiza en torno a dos grandes apartados. El primero pretende ser un inventario de los espacios dramáticos de Encina, mientras que el segundo es un análisis de las funciones teatrales que los espacios dramáticos desempeñan en cada pieza, distinguiendo entre espacios mostrados en escena y espacios aludidos.

2. Los espacios dramáticos

Los espacios dramáticos del teatro de Juan del Encina se corresponden casi en su totalidad con la dicotomía corte/aldea. Estos espacios, urbe/campo, se conjugan en cada obra atendiendo a sus necesidades teatrales, de manera que ejercen diversas funciones y simbolismos espaciales. Ofrezco aquí una nómina de los espacios dramáticos en el teatro de Encina, que en ocasiones forman parte del espacio mostrado en escena y, en otras, del espacio aludido.

2.1. La aldea

El vocablo *aldea* es empleado en el tópico literario como un concepto genérico que engloba todo el ámbito rural, aquello que se halla alejado de la urbe. Es el lugar propio de los protagonistas rústicos del teatro de Encina, los pastores. Sin embargo, este término debe matizarse, puesto que dentro de lo que el tópico abarca como 'aldea' se incluyen otras referencias espaciales de diversa dimensión y jerarquía: la aldea, el lugar, el pueblo y la villa.

La aldea, «población pequeña en tierra de labranza» (Cov.), es frecuentemente mencionada en las obras de Encina, pero no es la única. Otro espacio rústico es el lugar, como sinónimo de 'pueblo', es decir, «la población pequeña, que es menor que villa, y más que aldea» (*Aut.*). Es el espacio por excelencia de los pastores y el más repetido en Encina. Se menciona hasta en un total de nueve veces en sus obras, en algunas aparece en más de una ocasión, y presenta concreciones toponímicas. Este es, asimismo, el espacio representativo en su

[4] Hermenegildo, 2001.
[5] Bobes, 1997, pp. 32-33; Elam, 1980; Profeti, 1996.

coetáneo Lucas Fernández, si bien la abundancia de los mismos es un elemento de disparidad entre ambos dramaturgos.

La villa es el otro espacio rural presente en las piezas de Encina. Se trata de:

> La casería o quinta que está en el campo a do consiste la labranza de la tierra del señor y la cosecha a do se recogen los que la labran con sus ganados, y tiene su vivienda apartada de las demás caserías; los que aquí viven se llaman propiamente villanos, y como tienen poco trato con la gente de ciudad, son de condición muy rústicos y desapacibles (Cov.).

Así, este y los otros espacios rurales sitúan al pastor en su contexto rústico. Hay que tener en cuenta que al tratarse de zonas geográficas tan reducidas, todo lo que les rodea es la naturaleza en estado puro, de ahí las frecuentes alusiones al campo, montañas, valles, prados, oteros o barrancas.

2.2. La corte

La corte representa la otra cara del tópico literario, aunque Encina no emplea este término sino otros derivados: *palacio*, *ciudad* e incluso *villa*. Este último término es empleado también para referirse a la geografía rústica, por tanto, parece que deben hacerse matizaciones:

> el día de hoy llamamos villas los lugares de gente más morigerada, y sonles inferiores los aldeanos que habitan en otros lugares pequeños dichos aldeas; como quiera que sea, los unos y los otros son opuestos al estado de los hidalgos (Cov.).

Está claro que la villa es un espacio poblado mayor que la aldea o el lugar, pero los cortesanos tampoco se consideran villanos sino pertenecientes a un espacio geográfico más amplio. Así, la villa en Encina es un espacio dramático intermedio al que no pertenecen los pastores, porque viven en pequeñas poblaciones, ni los cortesanos, que provienen de un lugar más sofisticado.

3. Espacios dramáticos mostrados y aludidos en Encina

Los espacios dramáticos en el teatro de Encina deben ser analizados en su contexto de aparición para desentrañar los significados,

símbolos y funciones dramatúrgicas desempeñados por cada uno. Como ya se ha mencionado, el espacio de la aldea y el de la corte pueden formar parte del espacio mostrado o del espacio narrado, respectivamente, dependiendo de las necesidades teatrales de cada pieza[6].

3.1. Espacios mostrados

El espacio mostrado es variable en las piezas de Encina. La mayoría muestra el espacio rústico de los protagonistas, pero en varias ocasiones los personajes son extraídos de su entorno natural y situados en el espacio cortesano.

3.1.1. La aldea

En la mayoría de las ocasiones es la aldea el espacio mostrado, por ser pastores los protagonistas de la trama. Por lo tanto, la mención de esta geografía rural funciona como configuración de la identidad del pastor renacentista. Pero hay que tener cuenta que el público es cortesano, por lo que otra función es la de establecer contrastes entre los personajes rústicos puestos sobre las tablas y el receptor culto de las piezas. Así, la presencia de pastores en escena, tan distintos a los cortesanos en sus valores, modales y apariencia física, posee una función cómica muy marcada.

Las dos églogas de *Antruejo* muestran a pastores sobre las tablas. A pesar de que no se señala explícitamente el lugar donde transcurre la acción, el estudio de las referencias geográficas implícitas lleva a deducir que el espacio mostrado en escena es el ambiente aldeano. En la *Égloga V*, Bras se encuentra con Beneito en un espacio abierto, propio de los pastores, y en los diez primeros versos se menciona un «acá» (v. 3) y la procedencia de Beneito, el Collado (v. 7). Este espacio dramático se concreta como «esta tierra», «la sierra» de Castilla (vv. 115-199), luego parece que son pastores serranos. Por otro lado, no hay referencias a espacios urbanos, excepto las alusiones a sus amos, los duques, que no parece que formen parte del espacio escénico, sino que se hallan entre el público. Por tanto, el espacio dramá-

[6] Sigo la edición de Alberto del Río: Juan del Encina, *Teatro*, Barcelona, Crítica, 2001.

tico mostrado en escena mediante cualquier mecanismo teatral (verbal, atrezo, decorado) es el espacio aldeano, no la corte[7].

Asimismo, la *Égloga VI* escenifica el espacio rústico donde se produce el banquete carnavalesco, ya que durante la cena, Bras divisa a lo lejos («allí») a Lloriente y Pedruelo, que «carean de cara acá» (v. 111), lo que indica un espacio abierto natural, que Beneito, desde su posición, no aprecia. Además, Pedruelo insta a Bras: «dales muy huertes apitos, / que los aturries a gritos» (vv. 113-114), orden que sería mejor ejecutar en un espacio natural. Existen también referencias espaciales como el «lugar» de los pastores y espacios llanos (prados o aradas) y elevados (teso, cerros y oteros) que actúan como decorado verbal (vv. 52-100). El objetivo de mostrar el espacio rústico en escena es crear comicidad y risa burlona, reforzado por el ambiente carnavalesco.

El espacio dramático de la aldea también es escenario de la *Égloga representada en recuesta de unos amores*, a modo de las serranillas de la tradición. El Escudero llega a este espacio para cortejar a la pastora Pascuala y llevársela a la corte. Es un ambiente natural porque Pascuala pide a Mingo: «haz que aballas el ganado, / silba, hurria, da gritillo» (vv. 47-48), lo que solo podría tener sentido si la acción transcurriera en la naturaleza, a lo que se une la rúbrica inicial de que Pascuala entra «con su ganado» y el final de la pieza con el Escudero transformándose en pastor por amor. Por tanto, la pastora no es «sacada de su espacio natural para visitar el palacio de los Duques», como afirma Huerta, sino que la *Égloga VII* transcurre en «el mundo pastoril», según Regueiro[8]. El espacio rural cumple una función cómica y paródica del amor cortés.

De la segunda producción teatral de Encina, la *Égloga de las grandes lluvias* es la que más elementos de decorado incluye, mostrando «las barrancas» como espacio dramático sobre las tablas[9]. En la *Representación sobre el poder del Amor*, la selva o la dehesa vedada es el espacio dramático mostrado en escena, lugar a medio camino entre el ámbito bucólico tópico y el rústico del pastoreo[10]. Por último, la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* también escenifica el lugar abierto de la «frescura», espacio de las quejas amorosas del pastor suicida.

[7] Ferrer, 2004, p. 508.
[8] Huerta, 2011, p. 29; Regueiro, 1996, p. 41.
[9] Ver Encina, *Teatro*, p. 322, n. 10.
[10] Lope, 1987, p. 83.

Por tanto, puede concluirse que la mayoría de las obras de Encina tienen como espacio mostrado sobre el tablado la región rústica. El modo de aparición en escena puede variar de una pieza a otra. Sobre todo es el poder de la palabra el que ayuda a configurar este espacio dramático[11]. Al tratarse de un espectador cortesano, su cultura le permitirá establecer conexiones con otras manifestaciones artísticas que le rodean. El pastor de Encina es el pastor castellano, sayagués, real, pero también se le relaciona con el pastor bíblico, y en algunas piezas es el pastor de las *Bucólicas* virgilianas.

A este respecto, ante la falta de testimonios que muestren los mecanismos de representación de espacios rústicos en escena, es interesante acudir a la iconografía como apoyo para reconstruir la puesta en escena. Existen representaciones pictóricas del pastor bíblico como la Anunciación del Nacimiento de Cristo, donde se tiende a mostrar a los pastores en un ambiente natural con un prado donde pasta el ganado, vegetación, terrenos elevados alrededor, y el contorno de una ciudad al fondo (fig. 1)[12].

Figura 1.

[11] Ferrer, 2004, p. 508.
[12] *Missale*, 1504-1519, p. 246.

Asimismo, el componente visual es algo esencial en otras manifestaciones literarias que incluyen tacos xilográficos para ilustrar la lectura. Es el caso del *Compost et kalendrier des bergers*, que en sus diversas ediciones muestra a pastores en un ambiente rústico con llanos y oteros, pero que deja entrever una ciudad al fondo (fig. 2)[13].

Figura 2.

Incluso las sueltas del propio Juan del Encina contienen tacos xilográficos que pretenden acompañar la lectura con la ilustración de la trama. Este es el caso de una de las sueltas de *Fileno, Zambardo y Cardonio*, que incluye un árbol para simbolizar el espacio dramático de la frescura (fig. 3)[14].

[13] Belot, *Compost et kalendrier des bergers*, fol. IIIr.
[14] Encina, *Égloga de tres pastores*, fol. Ir.

Figura 3.

Asimismo, en otro de los pliegos sueltos de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* se incluye una xilografía que muestra los espacios dramáticos de la pieza: el espacio urbano inicial a la izquierda, y el espacio natural a la derecha, que prácticamente ocupa el resto del taco por ser el lugar en el que transcurre la mayor parte de la acción teatral (fig. 4)[15].

Figura 4.

[15] Encina, *Égloga nuevamente trobada por Juan del Encina*, fol. Ir. Este taco también aparece en Rojas, *Comedia de Calisto y Melibea*, fol. Ir.

Las ilustraciones aportadas son ejemplos de modelos pictóricos que el espectador de la época podría fácilmente tener en mente y que, además, ayudan al público actual a situarse en un espacio dramático concreto y al investigador a tratar de proporcionar propuestas de las posibles representaciones renacentistas.

3.1.2. La corte

La corte funciona como espacio mostrado en menos ocasiones que la aldea. La primera *Égloga representada en la noche de la Natividad* transcurre «en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban oyendo maitines» (p. 5). De este modo, la sala palaciega se convierte a la vez en espacio escénico y espacio dramático, un juego muy característico del teatro de Encina (vv. 50-53). El *Cancionero* de 1496 se abre con la corte como espacio dramático mostrado, mientras que la octava *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* lo cierra con una vuelta a palacio, realizando un movimiento cíclico que incluye entre medias el espacio rural. De nuevo se juega con el espacio escénico y el espacio dramático de la puerta, la sala de palacio y la presencia de los duques[16]. Se marca aquí un movimiento horizontal rural/urbano con un importante significado semiótico, produciéndose un fenómeno «umbralístico», ya que al comienzo de la pieza, uno de los personajes, Mingo, se mantiene en la zona fronteriza entre la sala de los duques y el exterior: «quedóse en la puerta espantado, que no osó entrar» (p. 71). Se trata de un movimiento en un plano horizontal de un lugar innoble, la aldea, a un espacio noble, la corte. Es un espacio entre «bastidores» porque en este umbral se produce un «ensayo» por parte del personaje que memoriza, recuerda, «se pone la máscara» que debe interpretar una vez que traspase la puerta[17]. El pastor Mingo se queda ante la puerta paralizado por el miedo hasta que entra envalentonado y se acerca a sus amos.

El espacio rústico solo es referenciado en escena porque la acción transcurre únicamente en palacio, por lo que no creo que «la invitación de Pascuala marca verbalmente un cambio de escenario que llevará a los pastores del campo figurado a las salas palaciegas»[18]. El cambio de lugar no está explícito en escena sino que se trata de un

[16] Huerta, 2011, p. 29.
[17] Moner, 1996, pp. 285-286.
[18] Ver Encina, *Teatro*, p. 77.

espacio aludido. La villa es otra referencia locativa que apunta al espacio palaciego en esta égloga. Los pastores lo emplean como sinónimo de corte. Menga dice que Pascuala, tras trocar hábitos, «ya semeja / doñata de las de villa» (vv. 259-260) y esta expresa su admiración al verse como cortesana (vv. 473-474).

Asimismo, la corte también es el espacio mostrado en escena en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Hay que indicar, sin embargo, una evolución en el tratamiento del espacio dramático mostrado, puesto que en la pieza se escenifica un cambio espacial unidireccional, de la ciudad al campo[19]. Al inicio, la obra muestra las calles de la urbe, la fachada de la casa de Vitoriano y de Fulgencia, para pasar a un espacio abierto y natural en la segunda parte. El palacio es también el espacio mostrado en el *Auto del repelón*. La acción transcurre en casa de un caballero, donde se esconden los aldeanos Johanparamás y Piernicurto para evitar más golpes por parte de los estudiantes en el mercado de la villa. De nuevo la puerta vuelve a dar mucho juego teatral.

3.2. Espacios aludidos

El espacio aludido tiende a ser más difuso y sin contornos exactos porque es resultado de referencias que carecen de desarrollo en la acción pero que funcionan para marcar contrastes[20].

3.2.1. La aldea

La aldea es un espacio importante incluso en las piezas en las que no forma parte del espacio escénico ya que sirve para caracterizar a los personajes, marcar su procedencia y, por tanto, contrastar con los personajes nobles. El espacio rústico se menciona mediante vocablos como el lugar, el pueblo o la aldea, y a veces está concretado mediante topónimos como Ledesma, Sorvajos, la Venta del Cagalar o Compasquilla, y Jerusalén o Belén en las obras sacras.

La mayoría de las referencias topográficas naturales de las piezas de Encina son lugares llanos, por lo que se podría afirmar que se trata del campo llano, sin grandes desniveles del terreno ni zonas montañosas. Por los topónimos se puede deducir que el espacio dramático en algunas obras es la meseta castellana, el campo charro, máxime

[19] Hernández, 1999, p. 154; Ferrer, 2004, pp. 508 y ss.
[20] Spang, 1991, p. 205.

cuando el mismo dramaturgo se halla inserto en un ambiente típicamente salmantino, bajo el mecenazgo de los duques en Alba de Tormes en su primera producción dramática.

Sin embargo, hay piezas que por exigencias dramatúrgicas presentan espacios dramáticos con zonas elevadas como cerros, oteros, montañas o barrancales. Se trata, por tanto, de un empleo realista de los espacios salmantinos que, por un lado, tiene el propósito de identificación por parte del público, conocedor de ese espacio, estableciendo así complicidad con él, pero también, claro está, se trata de espacios con gran fuerza semiótica, que cumplen funciones simbólicas en cada pieza.

3.2.2. La corte

Hallándose las piezas de Encina destinadas a un espectador culto, este espacio cortesano no podía estar ausente en su obra. Es un modo de crear complicidad con el público. Las referencias urbanas van desde topónimos como Castilla, Francia o Portugal hasta la simple mención del palacio o de la villa. Esta es mencionada de forma especial en la primera *Égloga de Carnal*, en el *Auto del repelón* y en la *Égloga de las grandes lluvias*, donde es un espacio al que los pastores van a menudo a vender o adquirir mercadería pero que no forma parte de su entorno cotidiano.

4. Conclusiones

El proverbial desprecio de corte y alabanza de aldea tan empleado en el Siglo de Oro es un tópico esencial en la configuración del teatro de Juan del Encina. Sin embargo, tras el estudio atento del texto dramático deben establecerse matizaciones. Si bien la dicotomía corte/aldea es la base sobre la que Encina crea el espacio dramático debido a exigencias dramatúrgicas, el tópico se difumina y presenta una evolución con el paso del tiempo y el cambio de destinatario.

Por otro lado, hay que señalar que el desprecio de corte y alabanza de aldea es convertido «a lo rústico», ya que el lugar apacible que defienden los pastores resulta cómico a ojos del público cortesano, luego ambos espacios funcionan sobre todo como recurso de contraposición de personajes sobre las tablas con el objetivo de crear comicidad.

Concluyendo, podría afirmarse que los espacios dramáticos en el teatro de Juan del Encina protagonizan una evolución progresiva que se extiende desde la primera edición del *Cancionero* hasta sus posteriores piezas «italianas». Si en su primera compilación se puede afirmar que existe un movimiento circular que comienza y finaliza con el palacio/sala como espacio dramático mostrado en escena en las églogas I y VIII, las restantes piezas muestran el espacio de la aldea sobre las tablas. De ahí, se produce una evolución hacia otro tratamiento del espacio dramático. En el *Auto del repelón* el espacio mostrado es la corte, abandonando de este modo el espacio rústico mostrado; mientras que en la posterior *Égloga de las grandes lluvias* el escenario vuelve a mostrar el espacio aldeano, si bien la urbe se halla como espacio aludido, a modo de contraposición. En la *Representación sobre el poder del Amor* se abandona la dicotomía de espacios mostrados, para mostrar la aldea y marcar la corte solo por medio del Escudero. Esta segunda fase de producción de Encina se caracteriza por ser un momento intermedio, de tránsito, entre el espacio aldeano frecuentemente mostrado en escena tanto en el primer *Cancionero* como en la mayor parte de las piezas posteriores. Esta evolución desemboca finalmente en un cambio en escena de espacios dramáticos contrapuestos que se perfecciona en las últimas églogas «italianas» de *Cristino y Febea* y *Plácida y Vitoriano*. En ellas, ambos espacios opuestos aparecen en escena, bien como espacio híbrido o múltiple, bien con cambio de escenas.

En conclusión, para afirmar que las obras dramáticas de Juan del Encina teatralizan el tópico desprecio de corte y alabanza de aldea hay que tener en mente las funciones dramatúrgicas de cada pieza en concreto y su contexto de representación. Este estudio ha pretendido ser solo una revisión conjunta de los espacios dramáticos en la producción teatral de Juan del Encina, a fin de poner en valor la potencialidad escénica del dramaturgo salmantino y las diversas funcionalidades escénicas que barajaba dependiendo del contenido de la pieza.

Bibliografía

Belot, Jean (ed.), *Compost et kalendrier des bergers*, París y Génova, 1457, Biblioteca Nacional de Francia. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b21000285>.

Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. facsímil de la Universidad de Sevilla, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1611. Disponible en: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana /Vervuert, 2006.

ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Mouton, 1980.

ENCINA, Juan del, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, fácsimil de la Biblioteca Nacional de España, en *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1962-1964, vol. 1, pp. 241-280.

ENCINA, Juan del, *Égloga de tres pastores nuevamente trobada por Juan del Enzina*, s. l., s. n., s. a., París, Biblioteca Nacional de Francia, Yg. 86. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8534455>.

ENCINA, Juan del, *Teatro*, ed. de Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.

FERRER VALLS, Teresa, «La *Égloga de Plácida y Vitoriano* en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido», en Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti (eds.), *«Un hombre de bien». Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, vol. 1, pp. 505-518.

HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, «Del espacio dramático al espacio lírico: el teatro de Juan del Encina», *Estudios Románicos*, 1999, 11, pp. 147-160.

HUERTA CALVO, Javier, «Espacios poéticos en el primer teatro clásico», en Francisco Sáez Raposo (ed.), *«Monstruos de apariencias llenos». Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 15-40.

Missale = *Missale secundum consuetudinem almae ecclesiae Toletanae*, Toledo, s. i., vol. 2, 1503-1518. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012826&page=1>.

LOPE, Monique de, «L'églogue et la cour. Essai d'analyse des rapports de l'écriture théâtrale et de la fête chez Juan del Encina», en *La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Centre Aixois de Recherches Hispaniques / Centre Aixois de Recherches Italiennes, Université de Provence, 1987, pp. 133-149.

MONER, Michel, «Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas», en Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta (eds.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*

(Toulouse, 1993), Pamplona / Toulouse, GRISO / LEMSO, 1996, vol. 2, pp. 279-290.

PROFETI, Maria Grazia, «Comedias representadas-textos literarios: los problemas ecdóticos», en Carmen Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad*, Murcia / Ciudad Juárez, Universidad de Murcia / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 205-216.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, tomo IV, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, en *Nuevo Tesoro lexicográfico de la lengua española*, 1934. Disponible en: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle, fol. 437r>.

REGUEIRO, José, *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Edition Reichenberger, 1996.

ROJAS, Fernando de, *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique Alemán de Basilea, 1499. Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12584960823477162109435/index.htm>.

RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

SPANG, Kurt, *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1989.