

LOS ESPACIOS DEL PODER EN EL TEATRO DE TIRSO DE MOLINA

Melchora Romanos
Universidad de Buenos Aires

En los últimos años, la semiótica teatral ha prestado particular atención a la problemática de la construcción del espacio insistiendo, en forma notoria, en el hecho de "que el universo dramático espacializado es construido por el dramaturgo en el texto (y por el escenógrafo en la escena, posteriormente) para significar, y que la acción, en cierto modo, es un viaje significativo de un espacio a otro" (Ruiz Ramón, 1997: 122-137). Desde el año 2001 hemos trabajado con un equipo de investigación, en un proyecto financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA titulado: "El espesor dramático del espacio en el teatro del Siglo de Oro", algunos de cuyos resultados han sido presentados por las integrantes del equipo en este Congreso de AITENSO y se encuentran en las páginas de este volumen¹. El objetivo inicial se centró en primer lugar en el teatro de Lope de Vega, ya que la fuerza determinante de la consolidada potencia de su fórmula dramática se irradia, de modo progresivo y amplio, hacia los otros dramaturgos que lo acompañan y suceden, en una línea de variadas connotaciones propia de la idiosincrasia de cada uno de ellos².

Me propongo ahora, a partir de algunas de las puntualizaciones a las que arribamos sobre el espesor dramático del espacio en el teatro del Fénix, trabajar con obras de Tirso de Molina principalmente en una de las más frecuentes formulaciones de la Comedia nueva que consiste en construir el espacio en función de una dialéctica de confrontación e integración dialogal por cuanto lo que se reproduce en el teatro es la imagen que los dramaturgos proyectan de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes en ella. Así, pues, el escenario representa siempre, como bien señala Anne Ubersfeld (1993: 111), una simbolización de los espacios socio-culturales. En este caso, me propongo analizar en particular cómo conver-

¹ Se trata del Proyecto UBACyT 01/F 124.

² Entre los trabajos sobre el espacio en el teatro de Lope de Vega véase: M. Romanos, 2003 y 2004.

gen los conflictos del poder en la delimitación espacial en tanto soporte de la representación que hace posible la relación de los personajes entre sí y de los personajes con el exterior.

En este sentido, resultan muy interesantes las reflexiones del malogrado Stefano Arata (2002:170) acerca de la oposición Corte/Aldea como uno de los elementos que caracterizan la concepción teatral del Siglo de Oro, quien señala al respecto:

El mundo pastoril no es un universo autónomo y autosuficiente, el lugar de una perdida edad de oro según el modelo de la Arcadia, sino un espacio que casi siempre se presenta como alternativa y complemento de otro espacio, el de la Corte. (...) Es difícil encontrar un texto en el que estos dos universos –la Corte y el mundo pastoril– no se confronten y donde el uno no sirva para configurar al otro y viceversa.

Mientras que el mundo de la Corte supone el espacio de la Monarquía y el de la aristocracia y los nobles que funciona como un universo cerrado, regido por delicados equilibrios de tipo feudal en el que las relaciones personales se regulan a partir de la ley nobiliaria del código del honor, la Aldea por contrapartida es el espacio (pueblo, campo, naturaleza) en el que no están vigentes las reglas culturales de la sociedad de la Corte. Este universo aldeano está habitado por pastores y labradores descriptos según las categorías del realismo cómico: toscos e ingenuos, dedicados al trabajo, a comer y a beber, con una visión del amor rudamente carnal. En el más que significativo número de comedias en las que está presente esta contraposición, son notorios los reiterados desplazamientos de los personajes que se trasladan, siguiendo el curso de la acción, de uno a otro universo. Estos pasos continuos conllevan en sí una función concreta: el mundo de la Aldea se constituye en un espacio contiguo al de la Corte pero alejado mentalmente como algo distante y exótico. Al respecto señala S. Arata (2002: 171-172): "a una continuidad espacial correspondía una radical distancia cultural".

Los planteamientos de este crítico italiano se orientan hacia la posibilidad de agrupar de forma homogénea un conjunto de obras estructuradas sobre la dinámica Corte/Aldea, y trabaja en particular con el subgénero de las comedias palatinas ambientadas en paisajes del mundo de los cuentos, con tramas fantasiosas y de tono cómico pues analiza dentro de este núcleo aquellas que presentan la historia del *príncipe salvaje* quien siendo un niño de origen noble es apartado de la Corte por alguna autoridad hostil y llevado a un ámbito selvático o aldeano

donde es salvado de la muerte y criado ignorando su identidad. Allí adquiere el comportamiento del mundo natural hasta que, pasados los años se pone en contacto con el mundo de la Corte y después de experimentar una serie de pruebas recobra su identidad.

Esta trama que Lope de Vega explota con éxito en los primeros años de su producción dramática (*El hijo de Reduán*, *El príncipe inocente*, *Ursón* y *Valentín*) es frecuente en otros dramaturgos que coinciden generacionalmente como Guillén de Castro (*El nieto de su padre*) y Tirso de Molina quien la retoma en su obra cómica más importante: *El vergonzoso en Palacio*. Pero dejando de lado esta vertiente tan bien trabajada por S. Arata, me interesa ahora aproximarme a otras obras del mercedario que ofrecen la dinámica Corte/Aldea y que pertenecen a lo que podemos considerar una versión seria de la comedia palatina y al teatro histórico ya que la misma oposición espacial parece atravesar distintas posibilidades dramáticas que intentaré comentarles a continuación.

En primer lugar voy a referirme a *Privar contra su gusto*, publicada en 1635 en la *Parte cuarta*, cuyos parámetros nos sitúan, dentro del género cómico, en el subgénero de la comedia de palacio o cortesana que Bances Candamo denomina "de fábrica" (1970 (ed.): 33). Teniendo en cuenta los datos tipológicos propuestos por Marc Vitse (1988: 328-330) nos encontramos con la siguiente configuración: la parte verdaderamente cómica es muy escasa y reducida únicamente al gracioso; las *dramatis personae* son del más alto rango social (el rey de Nápoles don Fadrique, su hermana la Infanta Isabela, don Juan de Cardona y su hermana Leonora, don Luis de Moncada); la acción se desarrolla en la corte napolitana y aunque los datos históricos son irrelevantes, podría situarse durante el reinado del último monarca aragonés entre 1496 y 1501, solo en función del nombre del rey, ya que todos los sucesos y personajes son de la invención del autor³

El tema dominante se centra en los "acazos de la Fortuna" que llevan al protagonista, don Juan de Cardona, descendiente de la nobleza catalana, a desempeñarse contra su voluntad como privado del rey, completándose la trama —como no podría ser de otra manera— con las historias contrariadas de los "elevados amores" de las dos parejas de hermanos, cuyos destinos se entrelazan, más la de una tercera constituida por don Luis, amigo de don Juan, y Clavela, dama al servicio de la Infanta. El distanciamiento espacio-temporal, recurso tan utilizado por los drama-

³ Para otros aspectos sobre esta comedia véase M. Romanos, 1996.

turgos áureos, el tratamiento del tema resuelto en secuencias de "cuento fantástico" y la intención moralizadora que despunta en el planteo de la relación rey-privado otorgan a esta comedia seria una perspectiva interesante en cuanto a la funcionalidad de los espacios contrapuestos Corte/Aldea.

El título de la comedia, *Privar contra su gusto*, nos sitúa en el eje temático, pues todo ha de girar en torno a la figura de don Juan de Cardona, noble que vive apartado de la Corte, en un modesto palacio en el campo, junto a su hermana Leonora. Este pertinaz aislamiento de toda relación con el poder es el resultado de la historia personal de su padre, quien había sido privado del rey Alfonso y, condenado por intrigas palaciegas, se vio obligado a terminar sus días en esas soledades. El proyecto vital del protagonista se verá alterado por la presencia del rey don Fadrique, a quien le salva la vida cuando es atacado por unos seguidores del Duque de Anjou, que conspira para recuperar el reino de Nápoles. El agradecimiento del monarca determina la restitución a don Juan de los honores y cargos ostentados por su padre y su consagración como privado, a pesar de sus negativas y ruegos ya que para él la corte y la privanza suponen un riesgo que limita la libertad con que ha vivido en su apartamiento.

De este modo, queda abierta la contienda entre el compromiso que se niega a asumir y la autoridad del rey que intenta convencerlo de que la historia de sus padres no se repetirá. Con palabras que constituyen una firme defensa del *menosprecio de Corte y alabanza de Aldea*, al concluir el primer acto, el privado vuelve a insistir con el ruego de ser relevado del favor real:

No, gran señor, no consientas
trocar seguros alivios
por evidentes cuidados.
Goce yo libre el sencillo
desahogo destas selvas;
que no descansa el cautivo
porque el dueño riguroso
le ponga de oro los grillos.⁴ (vv.830-837)

El resto de la comedia se construye sobre la antagónica intencionalidad con que se mueven don Fadrique y Don Juan de Cardona y que van determinando pautadas normas de lo que debe de ser la buena convivencia cortesana. La reiterada negativa de éste a ejercer su compro-

⁴ *Privar contra su gusto* de Tirso de Molina (ed. 1999). Todas las citas de la comedia se realizan siguiendo esta edición.

miso con el poder, la constante apelación a vivir en una modesta medianía aldeana, lejos de la Corte para evitar peligros, delinear la construcción de un privado que debe superar obstáculos y vencer el temor para integrarse en el mundo al que pertenece: la Corte. Por lo tanto, en este ejemplo nos encontramos con que la Aldea se presenta como la construcción tópica horaciana del *beatus ille*.

En otro nivel de significación vuelve a aparecer este juego de opuestos espacios en un drama histórico de Tirso de Molina: *La prudencia en la mujer*, publicada en 1634 en la *Parte Tercera* de las comedias. La acción dramática se concentra en torno a la figura de doña María de Molina, cuyo gobierno se vio sacudido por complejas tensiones políticas y, en el molde tripartito, fragua el dramaturgo la estructura del proceso de crecimiento del rey desde la infancia hasta que alcanza la mayoría de edad siempre bajo la protección de su madre que lucha denodadamente contra quienes pretenden arrebatarle el poder.

En la primera y segunda jornada, que constituyen una secuencia temporal de continuidad, se reiteran los enfrentamientos de la reina con los nobles pretendientes al trono, en particular el Infante don Juan, que recurren a todo tipo de estrategias con el fin de ocupar el trono después de la muerte de Sancho IV. Doña María de Molina con la ayuda de los nobles castellanos, los Benavides y los Carvajales, logra superar con prudencia todas las adversidades y proclamarlo rey y mantener en el poder a su hijo Fernando.

La tercera jornada se distancia temporalmente de las dos anteriores, pues en la evolución de la ficción dramática han pasado catorce años y el joven, que al comenzar la acción tenía tres años, ya está en condiciones de asumir su cargo, tal como lo expresa la reina:

Pues los deseados días,
hijo y señor, se han llegado
en que el cielo os ha sacado
hoy de las tutelas mías,
y de diecisiete años
a vuestro cargo tomáis
el gobierno, y libre estáis
de peligros y de daños
(que no pocos han querido
ofender vuestra niñez,
aunque mi amor cada vez
cual madre os ha defendido)⁵. (337)

⁵ *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina (ed. 1999). Todas las citas de la comedia se realizan siguiendo esta edición.

Por consiguiente, hemos pasado de la etapa de la infancia a la de las mocedades del monarca quien, libre de la tutela de su madre ha de aprender a gobernar. El cambio temporal marca una nueva perspectiva dramática que supone una suerte de rito iniciático, un obstáculo a vencer para probar el dominio e idoneidad del rey. Es aquí precisamente cuando se produce un desplazamiento espacial, pues la reina se aleja hacia su retiro en la Aldea en un distanciamiento del centro del poder y de la Corte, al mismo tiempo que se produce la primera fractura en la conducta del hijo que se deja llevar por las habladoras en contra de su madre.

En este caso, la oposición Corte/Aldea presenta un contraste de mayor envergadura al contar con la presencia de los rústicos aldeanos y pastores, protagonistas de la única situación cómica de la obra, que en una escena de distensión dramática cometen toda suerte de errores lingüísticos y desaciertos grotescos al recibir a la reina. La escena es precedida por la expresión de la tópica alabanza del espacio de la aldea como lugar contrapuesto al de la Corte:

Ya gozaré con descanso
lo que mi quietud desea,
el sosiego de la aldea,
su trato sencillo y manso,
.....
No sé cómo encareceros
el contento que recibo
de ver que ya libre vivo
de engañosos lisonjeros,
de aquel encantado infierno,
adonde la confusión
entretiene la ambición
con el disfraz del gobierno. (364-365)

Resulta por cierto interesante comprobar el modo en que el teatro recrea los temas del pensamiento y la tradición literaria y les concede otra dimensión al proyectarlos en la acción dramática con una nueva funcionalidad semántica. El conflicto dramático que había llevado al rey a sospechar de la lealtad de su madre se resuelve también en ese espacio de la Aldea y, pasada la prueba, todo se reordena y cada uno de los espacios se repliega en su propia configuración.

Otros planteamientos posibles encontramos en dos de las piezas que componen la *Trilogía de los Pizarros* que fue concebida por el mercenario para reivindicar el nombre de la familia Pizarro y su participación en la conquista del Perú, con el fin de respaldar el largo pleito que

mantenía con la corona Juan Fernando Pizarro para obtener la recuperación del marquesado, que la familia había perdido después de la rebelión de Gonzalo. La redacción de las tres comedias (*Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias*, *La lealtad contra la envidia*) debe situarse en la última fase de la producción dramática de Tirso de Molina, entre 1626 y 1631, y es evidente que está condicionada por su estancia en el Nuevo Mundo donde estuvo dos años en la Isla Española (Santo Domingo) y, a su regreso a España, en la ciudad de Trujillo donde se relaciona con los descendientes de los hermanos Pizarro.

En el caso de *Todo*, la construcción no difiere de tantas otras comedias histórico-genealógicas escritas de encargo o destinadas a adular a alguna familia, a la espera de un beneficio derivado del tantas veces requerido mecenazgo de un gran señor. Dos ámbitos se contraponen, en codificada estructuración, pues la acción se desplaza de Trujillo y los salones en los que habitan los nobles ocupados en intrigas y conquistas amorosas, competencias de galanes, celos, hijos ilegítimos y duelos, a La Zarza, la aldea donde habitan villanos y rústicos y en la que se desarrolla buena parte de la comedia. Esto le permite a Tirso proponer espacios contrapuestos en los que los comportamientos y los registros lingüísticos contrastados de los personajes se adecuan a las expectativas del público del corral de comedias tal como acabamos de comentar en una situación única en la *Prudencia*. Por lo tanto, y de acuerdo con la línea tradicional derivada de los exponentes teatrales del siglo XVI, los agentes portadores de comicidad serán precisamente los habitantes del espacio rural que aparecen en escena al promediar el primer acto. Se trata de Carrizo y Pulida, una pareja de villanos, empeñados en una ardua discusión acerca de la profesión a la que destinarán al hijo que están esperando. Al diálogo inicial entre ambos se agregan otros dos pastores, Crespo y Bertol, que tratan de calmar el debate que por momentos adquiere violencia verbal y física ante la irreconciliable e intransigente actitud de los padres.

La escena está conformada como un entremés, centrado en una pelea entre la mujer y el marido, en guerra de sexos por el poder, asentado sobre las trazas del cuento tradicional de la lechera pues todo acaba finalmente al descubrirse que se trataba de un falso embarazo (molamatriz)⁶. A. Hermenegildo (1994:336) ha propuesto interesantes

⁶ Véase la nota de Miguel Zugasti al v. 1077 en su edición de la comedia con documentada información sobre la enfermedad aludida que provoca la escena cómica.

interpretaciones sobre las funciones dramáticas de este episodio de comicidad rústica, jugado por personajes ancilares, ya que contiene relaciones dialécticas con las situaciones dramáticas de los personajes nobles de la comedia. La historia de la discusión sobre el futuro del hijo por nacer y del falso embarazo de Pulida representa, en el espacio pastoril, una parodia burlesca de lo que, en el espacio de la corte, se plantea como el incierto futuro del niño ilegítimo, que será Francisco Pizarro, nacido de las relaciones secretas de doña Beatriz y Gonzalo Pizarro. Por otra parte, Pulida será la nodriza del recién nacido, estableciendo así una transferencia de funciones entre la madre oculta por cuestiones de honra y la madre adoptiva. En este caso, pues, la presencia del mundo de la Aldea se encauza en los lineamientos que S. Arata (2002: 187-188) estudia como la traza del *príncipe salvaje*, el niño de origen noble que debe ser alejado de su ámbito vital y es criado como el hijo de unos rústicos campesinos pero que, puesto que la nobleza es una cuestión de sangre, a medida que crece un impulso interior lo obliga a abandonar ese mundo al que no pertenece para buscar destinos más altos. Francisco Pizarro se perfila así como un aventurero, el prototipo del modelo mítico del héroe fundador que se aleja del viejo mundo para construir en el nuevo su propio espacio de poder.

En este sentido resulta muy interesante para nuestro objetivo *Amazonas en las Indias* obra que si bien orgánicamente es la segunda de las piezas de la *Trilogía de los Pizarros*, la fecha de su redacción es posterior. Toda la acción de la comedia del mercedario se desarrolla en América y de este modo la dialéctica de los espacios Corte/Aldea va a sufrir una adaptación signada por la impronta mítica de estos curiosos personajes femeninos marcados por la tradición grecolatina y recreados por la fantasía de los conquistadores que reinventan el Nuevo Mundo a partir de las construcciones culturales que traen consigo. Así, aquí nos encontramos con la relación espacio de las amazonas / espacio de los conquistadores con notables y significativas connotaciones.

La acción se inicia en la selva amazónica, donde se ha internado en una expedición Gonzalo de Pizarro quien, acompañado por Francisco de Caravajal, se encuentra combatiendo con las amazonas que tratan de impedir su avance. Por tanto el espacio escénico se resuelve mediante entradas y salidas de los contendientes que terminan agrupándose en dos parejas: Gonzalo–Menalipe, la reina de las amazonas, y Caravajal–Martesia. Esto inicia los escarceos amorosos y las mujeres se muestran dispuestas a romper la ley que les prohíbe el casamiento y los invitan a

que se queden en la región para reinar con ellas. Mientras Caravajal rechaza la propuesta, Gonzalo Pizarro responde con evasivas y promete volver para casarse. Pero este componente de comedia amorosa se potencia por la condición de ambas jóvenes dotadas de poderes sobrenaturales y del don de la profecía. Su dominio de la naturaleza conlleva la simbólica representación de las fuerzas vitales del Nuevo Mundo. Martesia define sus poderes y construye de este modo, con los deícticos de su descripción, el espacio que la rodea:

MARTESIA

Los hombres y los brutos
veneran mis preceptos absolutos,
los tigres, los leones,
sierpes y basiliscos,
habitadores de esos arduos riscos,
vendrán, si los convoco, en escuadrones,
las islas animadas,
promontorios de escamas y de espinas
(ballenas digo), de mi voz forzadas
cubrirán esas olas cristalinas
y desde ellas poblando estas arenas
alistaré caimanes y ballenas.⁷ (vv. 118-129)

A su vez, el ofrecimiento de permanecer en esa tierra trasmuta el lugar en el espacio edénico de la utopía, de la venturosa Arcadia en la que estarán a salvo del peligro que los acecha y de la muerte. Menalipe que ve la tragedia final le advierte:

MENALIPE

Gonzalo, mira lo que haces.
Goza aquí seguras paces,
que has de perderte y perderme.

.....
No te quiero referir
tragedias que has de sentir
más que la muerte. (vv. 672-678)

Un sueño de riqueza, de paz y felicidad es ofrecido por las amazonas a los españoles, un mundo nuevo, lejos del antiguo. Ellos eligen éste y así terminan trágicamente su vida. Su vuelta a Lima supone el regreso a las intrigas del espacio del poder regido, por la fuerza de la Fortuna voltaria, uno de los tópicos que Tirso de Molina ha desarrolla-

⁷ *Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina (ed.1999). Todas las citas de la comedia se realizan siguiendo esta edición.

do con gran intensidad dramática en sus obras⁸. Pero, la dialéctica entablada entre ambos espacios se reitera a lo largo de la tragedia mediante distintos recursos. Así, por ejemplo, el extenso relato de la travesía por la selva amazónica (vv. 110-1558), en busca de canela y otras especias, que Caravajal realiza a pedido del nuevo gobernador de Perú, supone la recreación de un espacio en otro, y ofrece a la imaginación de los espectadores la magnificencia del paisaje americano que funciona en el drama como un modo de ponderar la medida del hombre que se lanza a su conquista y posesión. Igualmente, los reiterados vuelos mágicos de Menalipe y Martesia (tramoya mediante) que las trasladan de la selva a la ciudad no suponen tan solo la demostración de sus poderes sobrenaturales, sino que como vaticinadoras de la tragedia que espera a los conquistadores, serán también las encargadas, a la manera del coro griego, de avisar sobre su destino trágico al héroe que terminará decapitado porque no atendió a sus advertencias ni ofrecimientos de alejarse hacia la Aldea, o sea, el mundo edénico que representan.

Este recorrido que he trazado de la oposición Corte / Aldea con algunos ejemplos del teatro de Tirso de Molina en los que las confrontaciones de los personajes se instauran dentro de las convenciones que la práctica escénica de la época había establecido y el público había aceptado con la fórmula de la Comedia nueva, muestran como el espesor dramático de las interrelaciones de estos dos espacios puede ofrecer distintas variables generadas por la materia tratada, puede ampliar niveles de significación y construir con la palabra en el corral de comedias lugares apartados del mundo de los conflictos del poder, aldeas de rústicos labradores y pastores, paisajes amazónicos y mágicos desplazamientos sin que ello suponga otra cosa que "fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas" (Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, 1996 (ed.): 224).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARATA, S., 2002, "El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro", en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro*, Fausta Antonucci et al. (eds.), Pisa, Edizioni ETS, 169-189.

⁸ Véase al respecto I. Arellano, 1994.

ARELLANO, I., 1994. "La máquina del poder en el teatro de Tirso", *Crítica Hispánica*, 16, 1, 59-84.

BANCES CANDAMO, F., 1970. *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, edición de Duncan W. Moir, Londres, Tamesis.

HERMENEGILDO, A., 1994. "Funciones dramáticas del personaje ancilar: *Todo es dar en una cosa* de Tirso de Molina", en *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro, Actas del VI Coloquio del GESTE, Crítico*, 60, 77-92.

MOLINA, TIRSO DE, (ed. 1969), *Don Gil de las calzas verdes, La prudencia en la mujer, El condenado por desconfiado*, edición de A. Isasi Angulo, Barcelona, Bruguera, 211-390.

———, (ed. 1993), *Trilogía de los Pizarros*, vol. II *Todo es dar en una cosa*, vol. III *Amazonas en las Indias*, edición crítica de M. Zugasti, Kassel, Fundación Obra Pía de los Pizarros / Edition Reichenberger.

———, (ed. 1996), *Cigarrales de Toledo*, edición de L. Vázquez, Madrid, Castalia.

———, (ed. 1999), *Privar contra su gusto*, edición crítica de M. Romanos y F. Calvo (eds.), en *Obras completas, Cuarta Parte de comedias I*, Edición crítica del Instituto de Estudios de Estudios Tirsisistas dirigida por I. Arellano, Madrid / Pamplona, GRISO y Revista Estudios, 67-194.

ROMANOS, M., 1996. "Dramaturgia e ideología en *Privar contra su gusto* de Tirso de Molina", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, I. Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse (eds.), Toulouse-Pamplona, GRISO / LEMO, II. *Teatro*, 323-330.

———, 2003, "El espacio del amor en la conformación de la comedia histórica de Lope de Vega", en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla La Mancha, 155-175.

———, 2004, "Niveles de funcionalidad del espacio en el teatro histórico de Lope de Vega", *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, M. L. Lobato, F. Domínguez Matito, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 1523-1534.

RUIZ RAMÓN, F., 1997. *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra.

UBERSFELD, A., 1993. *Semiótica teatral*, traducción y adaptación de F. Torres Monreal, Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 2ª ed.

VITSE, M., 1988. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. Siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Miracle.