

“AL MODO Y ESTILO PASTORIL Y CASTELLANO”: EL ESPACIO DRAMÁTICO SALMANTINO EN LAS PIEZAS PROFANAS DE LUCAS FERNÁNDEZ¹

Sara Sánchez Hernández
Universidad de Salamanca

En este trabajo propongo extraer y analizar los espacios dramáticos naturales y poblados que se hallan en las *Farsas* y *églogas* del salmantino Lucas Fernández². El propósito es reconstruir el espacio geográfico real del que este dramaturgo se valió para proporcionar potencialidad escénica a su teatro. Para ello, me baso en el análisis de las didascalias implícitas propuesto por Hermenegildo (2001) y en la teoría de la dualidad del teatro como texto dramático y texto literario³. No obstante, la noción de “espacio dramático” no se emplea para designar cualquier espacio ficticio. Los lugares geográficos insertos en el texto teatral pueden hallarse representados en el espacio escénico, pero también pueden pertenecer simplemente a la ambientación espacial de la pieza, sin que tengan manifestación física sobre el tablado. A esta tipificación se le aplican respectivamente los vocablos semióticos de “espacio mostrado” y “espacio aludido” de Spang (1991: 205) y Bobes (1997: 395-406).

Para entresacar del texto dramático un bloque espacial definitorio del teatro de Lucas Fernández, es necesario examinar las principales categorías contrapuestas de espacios, puesto que, como afirma Regueiro, las relaciones espaciales no son simétricas, sino que normalmente uno de esos espacios se halla en una posición de preeminencia respecto al otro (1996: 5). Sin embargo, su jerarquización no implica la presencia de compartimentos estancos y sin relación alguna entre ellos, sino que, por el contrario, existe una comunicación recíproca entre ellos. Los personajes proceden de un lugar y llegan o se trasladan a otro. Existe, además, una relación entre el mundo cotidiano y el mundo dramático expuesto a lo largo de las obras (Regueiro, 1996: 39).

Es esta conexión entre espacios dramáticos contrapuestos la que propongo examinar en este trabajo. Para ello, lo he organizado en dos grandes apartados: espacios poblados y espacios naturales. El primero está subdividido en lugares poblados rurales y lugares urbanos; mientras que en el segundo, distingo entre lugares naturales elevados y lugares llanos. Finalmente hago una breve mención a la intersección entre los espacios naturales y poblados, es decir, el camino. Ante

1 Agradezco de la forma más sincera el continuo apoyo de mi director de tesis doctoral Javier San José Lera, así como sus correcciones y sugerencias para la confección de este trabajo.

2 La noción de “espacio dramático” deriva de los estudios semióticos elaborados por Elam (1980: 98-134); Ubersfeld (1989: 109-136); Bobes (1997, 2001) y Rubiera (2005: 81-97).

3 Elam (1980); Profeti (1996) y Bobes (1997: 32-33).

la imposibilidad de analizar al detalle cada referencia espacial, he incluido cada alusión geográfica en una tabla (véase apéndice). Así, este trabajo pretende ser una pequeña contribución a la recuperación del patrimonio cultural salmantino y una muestra de una identidad concreta, la figura del pastor que, junto con su geografía regional propia y otras características típicas como la vestimenta o el lenguaje sayagués, sirvieron como ente cómica en el tablado renacentista.

El dramaturgo salmantino Lucas Fernández (1474-1541) subtítulo sus *Farsas y églogas* con la expresión “al modo y estilo pastoril y castellano” (1976: 78). Dicha enunciación debió de ser de gran importancia en la época en la que el autor trasladó sus obras a la imprenta⁴ (imágenes 1 y 2). Se trata de toda una declaración de intenciones, puesto que en ella el autor condensa su poética teatral y define su teatro. De esta manera, quien leyera la portada de la única edición conservada de las *Farsas y églogas* en 1514 obtendría una serie de claves que le harían situar la obra dramática en un contexto cultural específico. Del mismo modo, los espacios dramáticos insertos en ella proveen modos de interpretación basados en la realidad circundante del destinatario (Regueiro, 1996: 13-16), por otro lado también literaturizada.

Así, al observar el contenido que se abre tras la portada de dicha producción impresa, el lector se situaría en una serie de coordenadas histórico-socioculturales. Las obras encierran un universo ciertamente pastoril y verdaderamente castellano: “pastoril” porque sus protagonistas son pastores, y “castellano” porque dichas *dramatis personae* proceden del campo de Castilla. Así, ambas definiciones proporcionadas por el mismo Lucas Fernández configuran cada obra.

En verdad, las piezas teatrales se hallan plagadas de espacios dramáticos que remiten directamente al campo charro. Tras la portada, se abre la *Comedia de Brasgil y Beringuella*, que vuelve a contener la expresión: “Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril” (1976: 81)⁵. El dramaturgo insiste en la temática rústica y sus respectivos códigos: “dos pastores y dos pastoras”, luego la tipología de personajes va en consonancia con el estilo que Lucas Fernández confiere a sus obras dramáticas, que son, por otra parte, consecuencia del teatro del también salmantino Juan del Encina (1468-1530)⁶. Para que los rústicos sean tipificados de forma verosímil, sus acciones deben hallarse insertas en un contexto determinado y verosímil, que se corresponde por completo con la provincia salmantina.

LUGARES POBLADOS

En las *Farsas y églogas* existe un gran afán de Lucas Fernández por señalar los espacios geográficos concretos en los que acontece la acción de sus obras teatrales. Para recrear ese ambiente de verosimilitud, el dramaturgo se

4 Para las consecuencias derivadas de la plasmación impresa del texto teatral *vid.* San José (2013).

5 Todos los pasajes citados son de la ed. de Canellada (Fernández, 1976), por lo evito repetir la referencia.

6 Para la importancia de su literatura en la época véase Encina (2001: XXVII-LXXXII; 2008: 11-80).



Imagen 1. Portada de las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández (1514).

vale de la geografía salmantina que le rodea. Considero que el tópico de desprecio de corte y alabanza de aldea juega un papel esencial en el teatro de Lucas, aunque tengo la convicción de que el espacio de la “aldea” como opuesto al de la “corte” presenta más matices y lugares diferenciados que la mera localización rural, de ahí que me haya propuesto separar los espacios naturales de los poblados, por un lado, y estos en rurales y urbanos.

Son estas dos últimas categorías las que forman parte del “espacio aludido” (Spang, 1991: 205; Bobes, 1997: 395-406). Se trata de menciones espaciales mediante la palabra que carecen de desarrollo en la acción, pero que complementan

a los otros espacios o sirven para marcar oposición y connotaciones teatrales, por lo que determinan el desarrollo de la escena. Al tratarse de un género dramático, el autor ha desplegado un conjunto de recursos escénicos para significar algo más que el rechazo a la corte en favor de la aldea. En todas las piezas teatrales profanas de Lucas, de uno u otro modo, se hace relación de este espacio poblado, bien refiriéndose al lugar propio de los pastores, bien a un espacio más poblado y alejado de estos, la corte⁷. La continua presencia en el diálogo de estos espacios poblados implica, según Moner, el movimiento de los personajes entre los diferentes espacios sociales, la corte y la aldea (1996: 280).

Estos espacios son esenciales para la acción dramática, así como para aportar verosimilitud a la obra. Además de esta función, como anota Rubiera, la mención de los diversos espacios es esencialmente simbólica, especialmente cuando son repetidos en diversas obras de un mismo autor, quien los emplea para proyectar su visión del mundo, sobre todo mediante las contraposiciones mundo rural/mundo urbano (2005: 94-95). Estos espacios antitéticos son los que pretendo analizar ahora, entresacando de entre los parlamentos de los personajes los espacios aludidos y las funciones que Lucas concede a cada uno de ellos.

ESPACIOS RURALES

El espacio rural de las piezas profanas de Lucas, como señala Escudero, es consecuencia del rechazo de la corte. Por ello, el autor no pretende mostrar de forma fiel la geografía rural a la que hace referencia, sino que la presenta de forma idealizada y, como no podía ser de otra forma, presentando un matiz positivo para los pastores (2002: 217). No será así para los cortesanos, como se verá. Dentro de esta sección rural es necesario distinguir entre menciones generales a lugares rurales y los topónimos salmantinos que aparecen en las piezas teatrales.

Lugares inconcretos

El espacio rural poblado por excelencia de las obras profanas de Lucas es el “lugar”, también frecuente en el teatro de Encina (2001)⁸. Esta pequeña aglomeración rural a la que hacen referencia los pastores es similar al “lugar de La Mancha” con el que Cervantes inicia su obra maestra. Según Covarrubias (1611) lugar “significa muchas veces ciudad, o villa, o aldea”, mientras que el *Diccionario de Autoridades* (1734) concreta que “rigurosamente se entiende por lugar la población pequeña, que es menor que villa, y más que aldea”. Es importante resaltar que este espacio dramático poblado se halla íntimamente relacionado con el espacio rústico en el que se insertan los pastores protagonistas de las obras. Estos proceden del campo charro y de la sierra de Salamanca, y sus diversas localidades son empleadas por estos rústicos para remarcar sus

7 Centro mi análisis exclusivamente en las piezas profanas porque englobar el estudio de los espacios dramáticos de las *Farsas y églogas* en conjunto llevaría un tiempo del que no dispongo.

8 El estudio de la presencia de este espacio rural en Encina daría lugar a otro trabajo, sin embargo, sirva a modo de ejemplo el *Aucto del Repelón*, en el que los aldeanos, que se hallan en la villa, hacen referencia a su lugar de procedencia. Las referencias se podrían multiplicar, sin duda.

señas de identidad. He aquí la primera función en el uso de lugares reales como espacios dramáticos, es decir, la caracterización realista de unos personajes de extracción rural que, junto con la vestimenta, sus gestos rudos y su dialecto sayagués, configurarían a la perfección el tipo pastoril.

Este “lugar” conforma uno de esos espacios aludidos del teatro de Lucas Fernández, ya que como se verá, la acción no transcurre en la urbe, sino en espacios geográficos más pequeños y próximos al contexto rural. Ya en la rúbrica inicial de la *Comedia de BrasGil y Beringuella* aparece la primera referencia del lugar, a donde los pastores regresan al acabar la jornada: “vanse cantando y vaylando para su lugar”. Dentro de la misma pieza, el pastor BrasGil vuelve a señalar ese espacio referido verbalmente al lamentarse de su incesante pena amorosa: “si me vueluo al llugar, l lluego me añubra ventura” (vv. 27-28) y cuando le confiesa a Beringuella su amor: “ándome lloco perdido l tras ti por todo el llugar” (vv. 101-102).

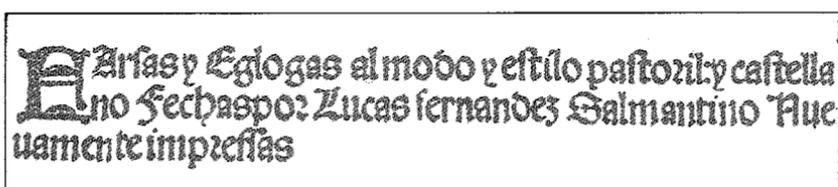


Imagen 2. Detalle de la portada de las *Farsas y églogas*.

Parece que el rústico reside en ese “llugar”, al igual que la pastora, sin embargo, no se encuentra en esa zona poblada, sino que ha salido a una zona abierta, natural, en busca de su amada Beringuella quien, por otro lado, se encuentra desempeñando las tareas que le son propias. Lo confirma el final de la *Comedia*, donde BrasGil señala el regreso de los pastores: “presto, presto sin tardar, l yrños emos al llugar” (vv. 558-559).

La mención de esta geografía rural funciona como conformación de la identidad del pastor renacentista de modo efectivo. Junto con la característica palatalización inicial propia del dialecto sayagués para personificar al pastor teatral, este lugar geográfico rústico se emplea con el objetivo de crear comicidad entre el público cortesano. Para un espectador tan selecto y culto, la mención del lugar rural causaría grandes risas debido al fuerte contraste existente entre la sofisticación del lugar nobiliario y estos espacios avillanados. El lugar también conforma el espacio aludido de la *Farssa o quasi comedia de Pravos*, a donde de nuevo los pastores regresan al finalizar la obra: “se van al lugar cantando” y Pascual lo reitera: “son tané hazia el llugar” (v. 869).

Asimismo, la “aldea” se emplea para aludir al área pastoril poblada. En la *Farssa o quasi comedia de Pravos*, este lo emplea para referirse a lugares propiamente rústicos en contraste con la corte. En este caso, el espacio cortesano es representado por el soldado, que proviene de la “ciudad” (v. 122), desde donde la clase guerrera se dirige “de aldea en aldea” originando estragos (v. 430).

La “velada” que se realiza en una de las aldeas de esta misma pieza (v. 716) y el “terruño” de la *Comedia de BrasGil* (v. 447) son otras referencias topográficas que contribuyen a configurar el espacio rural. Ese espacio aludido, como apunta Spang, tiende a ser más “más difuso y sin contornos exactos porque solo se plasma bien a través de intervenciones descriptivas o evocadoras de las figuras o bien mediante los códigos no verbales” (1991: 205).

Topónimos

Pero, sin duda, la forma más efectiva de concretar el espacio rural es el empleo de los topónimos. Sin embargo, las referencias geográficas no mencionan territorios dispersos, sino que Lucas emplea conscientemente la topografía rústica salmantina, elaborando un mapa rural conocido por él mismo y por supuesto por los espectadores de sus piezas, causando complicidad con ellos.

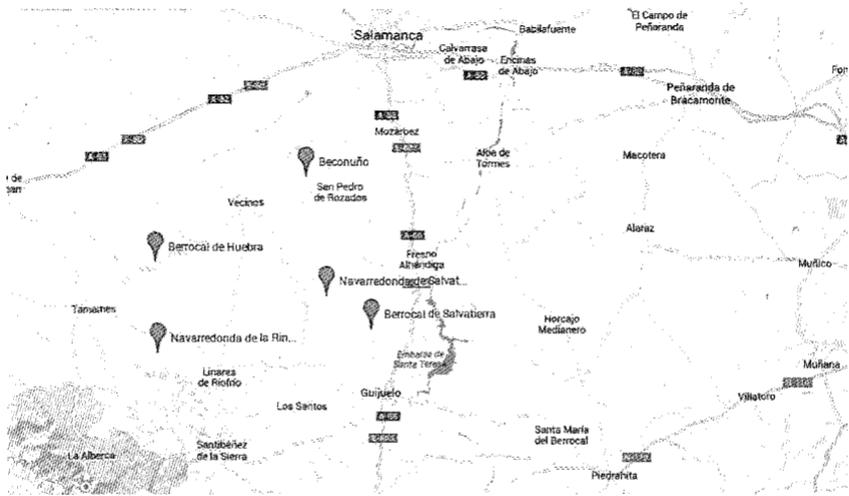
A pesar de que Lucas se basa en gran medida en la tradición pastoril fijada por Encina, existen divergencias en el modo de configurar los espacios dramáticos. Mientras que en Encina las referencias a pueblos castellanos son mínimas, en el caso de Lucas son muy numerosas. Estas alusiones toponímicas son pronunciadas por los pastores normalmente cuando se dan a conocer ante otros y hacen orgullosa relación de su genealogía. Otras veces, se trata de un mecanismo diferenciador de un personaje respecto de otro, acompañando el nombre de pila junto a su procedencia geográfica.

En la *Comedia de BrasGil* y *Beringuella*, para demostrar ser un buen partido para la zagala, el pastor refiere hasta un total de tres pueblos donde residen sus parientes. Entre ellos se encuentra “Juan Jarrete | el que vive en Verrocal” (vv. 440-441). Esta población puede ser Berrocal de Huebra o Berrocal de Salvatierra, ambos situados geográficamente al sur de la capital, en zona serrana. Pero en ese afán de BrasGil por entrelazar raíces con lo mejor de la tierra charra, prosigue su enumeración familiar mencionando al “crego de Viconuño” (v. 449). En la actualidad existe un Beconuño situado en el partido judicial de San Pedro de Rozados de Salamanca, de nuevo al sur salmantino⁹. Por otra parte, la misma alusión, “el crego de Vico-nuño” aparece en otro dramaturgo de la época, Gil Vicente, por lo que puede referirse también a algún contexto de la época, pero se me escapan las referencias. Pero sin duda, lo que le hace a JuanBenito considerar a BrasGil adecuado para su nieta es la mención de otro pueblo: “allá en Navarredonda | tengo mi madre señora” (vv. 460-461). Esta localidad, como ya apuntó Canellada (Fernández, 1976: 313), puede ser la actual Navarredonda de la Rinconada, pero yo he localizado Navarredonda de Salvatierra, que se halla más próxima a Berrocal de Salvatierra¹⁰. Sean cuales sean los topónimos que se elijan para ambientar la obra, lo interesante es ver que todas las referencias de esta pieza se corresponden con la Salamanca meridional, de donde puede deducirse que el pastor BrasGil es de la zona casi serrana (mapa 1)¹¹.

9 Según la información que facilita la Diputación de Salamanca, actualmente y desde el año 2000, el núcleo de población de Beconuño carece de habitantes según el INE.

10 Según el INE, en 2013 Navarredonda de Salvatierra tiene un total de doce habitantes.

11 Todos los mapas insertos en este trabajo son de creación propia, elaborados con la tecnología MapsEngine (<https://mapsengine.google.com>).



Mapa 1. Localidades charras de la *Comedia de BrasGil y Beringuella*.

En la siguiente *Farssa o quasi comedia de Pravos* se citan algunas poblaciones de la provincia charra. El pastor protagonista se presenta ante Soldado como:

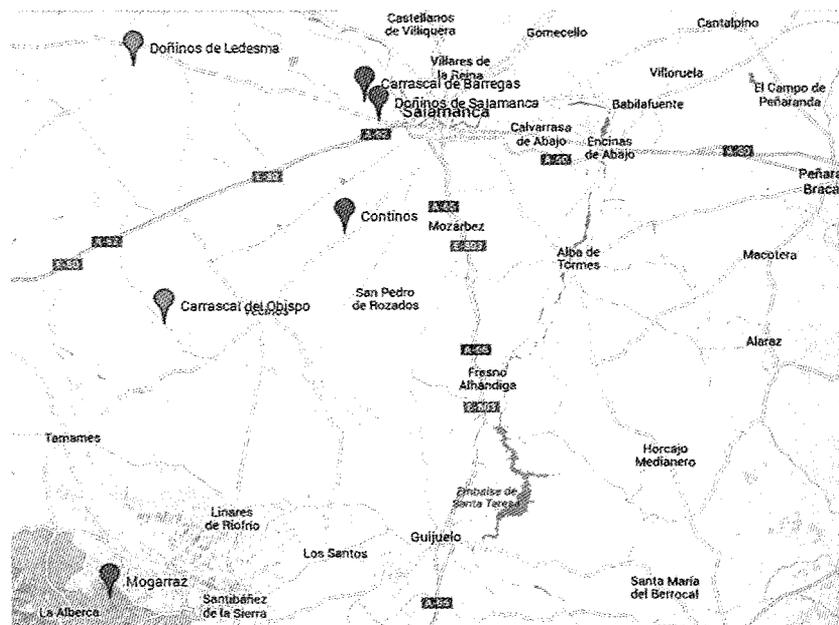
D[e]aquí soy, de Mogarraz.
 Si saber mi nombre os praz,
 soy Prauos del Carrascal (vv. 232-234).

Mogarraz es un pueblo localizado en la Sierra de Francia. En los primeros versos de la obra, el espectador ya obtiene información sobre el espacio dramático en el que va a transcurrir la acción. Esta zona serrana se halla rodeada de “cerros y carrascales” (v. 37), por los que Amor hace andar perdidos a los enamorados. Pravos mismo procede de Carrascal. Según Canellada (1976: 257-258) puede ser Carrascal de Barregas o Carrascal del Obispo, ambos pertenecientes a la provincia charra. Covarrubias (1611) define “carrasca” como “especie de encina pequeña”, por lo que nos sitúa en contexto salmantino. Además, Pravos mismo menciona esta área montañosa:

¡Quién me vió con alegría,
 quién me vió más perchapado
 y más ñotado
 que se vió en la serranía! (vv. 87-90).

Por otro lado, también se especifica la procedencia geográfica de la enamorada de Pravos: “es Antona de Doñinos, | que en Gontinos, | por mi mal, vi en la velada” (vv. 714-716). Doñinos, que puede ser Doñinos de Ledesma o Doñinos de Salamanca. Si se tiene en cuenta la mención de Carrascal, me decanto por tomar el último Doñinos, ya que, aunque se halla geográficamente alejado de Mogarraz, sí se encuentra cercano a la localidad de donde procede Pravos, de la que dista alrededor de 4 kilómetros. La región en la que Pravos ve a Antona, Gontinos, puede ser errata de Continos, al sur de Salamanca

(Fernández, 1976: 288), que dista 20 kilómetros de Doñinos de Salamanca, mientras que del de Ledesma le separan más de 50 kilómetros (mapa 2)¹².



Mapa 2. Localidades salmantinas en la *Farsa o quasi comedia de Pravos*.

A pesar de centrar mi análisis en las obras profanas, no se puede pasar por alto la *Égloga o farsa del nacimiento de nuestro redemptor*. En ella, el orgulloso Bonifacio se presenta como el “hijo del herrero I de Rubiales” (vv. 156-157). Esta referencia no existe como tal en la actual Salamanca. Canellada (1976: 334) localiza una Parada de Rubiales en la geografía salmantina que creo acertado, ya que se corresponde con la zona de La Armuña, zona importante en la obra, como se verá. En la orgullosa relación de sus habilidades, el pastor Bonifacio afirma que

En todo el Val de Villoria,
ni el Almuña,
ño ay zagal de tal mamoria (vv. 36-38).

Parece que estas alusiones geográficas se refieren no a municipios, sino a espacios geográficos más amplios. Como ya apuntaba Canellada (1976: 245), La Armuña se refiere al Campo de Salamanca, a la comarca de La Armuña. Sin embargo, parece errónea la información que facilita en relación a Villoria. No se trata de la localidad charra con el mismo nombre sino de Valdevilloria, que en el verso aparece como “el Val de Villoria”. La referencia del pasaje, junto con “el Almuña”, hay que entenderla como lugares próximos pero separados

12 Según fuentes del INE, Continos desde 2013 carece de población.

por unos límites concretos que se remontan a la época de las repoblaciones en esta región. Valdevilloria es uno de los cuartos en que se repartió el terreno salmantino durante esta época, que inicialmente se distribuyó en sexmos. Lo mismo ocurrió con La Armuña, que se erigió como otro cuarto, ambos al noreste de la provincia charra, como describe Llorente Maldonado de Guevara (1990: 31 y ss.). Parece que a la altura de 1504, se reconoce a Valdevilloria como una de las posesiones de la Catedral en Salamanca –recuérdese que por esta fecha Lucas es cantor de la misma– dentro de las cuales se halla la población de Villoria (Azpeitia: 2007: 117-118) y como se puede apreciar en el mapa adjunto, la división perdura hasta bien entrado el siglo XVIII (mapa 3)¹³. Completa Bonifacio su genealogía añadiendo que “y aun es mi madre señora l la hermitaña de san Bricio” (vv. 161-162). Esta referencia puede corresponder a la actual Pedrezuela de San Bricio, inserta en el antiguo cuarto de Valdevilloria, cercano al citado Parada de Rubiales, que se halla en el otro cuarto, el de La Armuña¹⁴. En resumen, todas las zonas geográficas citadas por Lucas Fernández pertenecen a la provincia de Salamanca¹⁵.



Mapa 3. Detalle del mapa geográfico de la provincia de Salamanca: Cuarto de Valdevilloria y Cuarto de la Armuña. Fuente: López (1783).

13 La primera alusión a los cuartos se encuentra en 1323 en un litigio entre el Cabildo y los arrendatarios de unos servicios en el *Archivo Catedralicio de Salamanca*, donde aparece el cuarto de Valdevilloria (*apud*. Llorente, 1990: 32-33). En un documento posterior de la Universidad se transcribe un acuerdo entre la ciudad y el Estudio en 1421 por parte de Alfonso Martínez de Babilafuente representando en cuarto de Valdevilloria y Andrés Pérez de Pedrosillo el Ralo, sexmero del cuarto de Armuña, como transcribe Beltrán de Heredia (1970-1973: 676, vol. I).

14 Pedrezuela de San Bricio posee un total de dos habitantes en 2013, según el INE.

15 Dejo para posteriores trabajos el estudio de la posible relación del resto de topónimos con distribuciones de los otros cuartos de la repoblación, lo que me llevaría espacio del que no dispongo.

Ahora bien, existen otros espacios mencionados en el texto teatral que entran en completa contraposición con el ámbito pastoril anterior. Se trata de los espacios urbanos que, a pesar de no ser representados en escena ya que la acción no transcurre en ellos, son esenciales para configurar de forma verosímil el espacio salmantino propio del pastor.

Uno de esos espacios urbanos es la “villa”, a donde viajan los pastores a vender su mercadería en el “mercado”, como aquellos pobres aldeanos de Juan del Encina que sufrieron el repelón por parte de los estudiantes mientras trataban de vender el género (2001). El enamorado BrasGil de la *Comedia* es uno de los que se traslada a ese espacio alejado para adquirir una sortija para Beringuella (v. 267):

BRASGIL Pues verás, mira, carilla,
 que se me avía olvidado,
 qué te traxe del mercado
 dijueves allá de villa (vv. 161-64).

La villa vuelve a aparecer más adelante en la *Farsa o quasi comedia de una donzella, un pastor y un cavallero* claramente representada por la doncella, a la que el Pastor le reprocha que “bien os quillotráys de villa” (v. 140), es decir, “os quejáís al modo de los de la villa”. Se trata de un modo de contraponer dos mundos distintos, la corte y la aldea. La villa se muestra como lugar habitado por los cortesanos en el primer villancico de esta obra: “También nos da mal sosiego [Amor] | acá a los tristes pastores, | como en villa a los senores” (vv. 544-546). No hace falta resaltar el contraste entre los dos lugares poblados.

Asimismo, en la segunda *Farsa o quasicomedia de Pravos*, la villa aparece reflejada como algo negativo en boca del pastor Pascual, cuando le aconseja al enamorado Pravos que no confíe en el Soldado, procedente de la “ciudad”, ya “que ño ay vesibro de villa | sin tranquilla” (vv. 328-329), es decir, que no hay curandero procedente de la villa que no quiera engañar o conseguir algún beneficio a cambio.

Otro espacio similar al de la villa y opuesto al rural es la “chançonoría” (vv. 410-425) o el “jurado”, espacio al que se le dedican unos versos (vv. 314-334 y vv. 426-429). Parece poseer una connotación negativa en las obras de Lucas. En la *Comedia* da la sensación de que a BrasGil le da miedo o reparo que le lleven allí: “ño, ora, ño me lleuéys, | ñantes dadme un repelón” (v. 318-319), es decir, prefiere ser golpeado e incluso deshonorado mediante el acto de repelarlo, que ser llevado al jurado. El miedo del pastor se refleja también en la *Farsa de Pravos*, donde este confiesa al soldado “miafé, he de vos temor” (v. 124). De la misma manera, Miguelturra expone que “ni curéys de’ir a lletrados | ni a aguaziles ni a jurados | a les yr dar de beber” (vv. 427-429). Miguelturra no cree que recurrir a abogados sea una solución porque, para él, los pastores emplearán dinero en una causa perdida, pues lo único que harán al respecto los “lletrados” será derrocharlo para su propio provecho en “beber”.

Creo que el jurado representa para los pastores un espacio-otro, un lugar que queda fuera de sus límites pastoriles y por lo tanto, ajeno a ellos. Juan-Benito mismo, a pesar de querer recurrir al jurado, confiesa no conocer la “chançonoría”:

de partirme he neste día
para la chançonoría,
a l[a] auer de conoscer,
ver si es hombre o si es muger,
y juzgar nos ha este preyto (vv. 411-415).

A pesar de ello, el abuelo desea llevar a BrasGil ante los tribunales para que le sea reparado el honor que el joven pastor ha arrebatado supuestamente a Beringuella. Parece que cree en la justicia del jurado o recurre a ella como única solución que ve posible, aunque reconoce que “aunque me cueste la burra, l lo tengo de pleytear” (vv. 420-421). Miguelturra, por otro lado, parece conocer muy bien este ambiente urbano, por lo que puede aventurarse a dar consejos sobre la inconveniencia de emplearlo para resolver problemas.

El jurado también aparece mediante una breve mención de los pastores en el *Diálogo para cantar*. En este caso, es el pastor Bras quien intenta sonsacar a Juan Pastor quién es la mujer que le causa las penas de amor. Para ello, enumera una serie de “zagalas”, a modo del caso expuesto por Gordonio (1993: 108), para ver si reacciona con el nombre:

¿Cómo quieres ser curado
sin dezirme la zagala?
¿Es Minguilla, o es Pascuala,
o la hija del Jurado,
o la que trae el ganado
por allí en somo a pacer? (vv. 144-149).

En esta ocasión, parece que ambos pastores tiene más relación con este ámbito porque conocen a “la hija del Jurado” (v. 147). La mención del jurado en todas las piezas hay que relacionarla con el contexto en el que probablemente se representó la obra y que el público cortesano conocería a la perfección. Entra perfectamente dentro del horizonte de expectativas del espectador renacentista salmantino. ¿No se trataría de una referencia biográfica del propio Lucas? ¿No se emplearía a modo de complicidad con los espectadores? Me refiero al hecho Lucas Fernández y su adversario Juan del Encina pleitearon en 1502 y los siguientes años previos a la publicación de sus *Farsas y églogas* por la plaza de cantor de la que había sido excluido Encina en 1498 (Espinosa, 1921: 396-399), por lo que estas desavenencias se hallarían muy presentes en Lucas Fernández en la época en que compone sus piezas.

El otro espacio dramático opuesto a ese espacio natural es el palacio, que se halla representado por la doncella y el caballero en la *Farsa o quasi comedia*. Se corresponde con los lugares narrados, y es empleado para contraponerlo al ámbito rural. La dama entra en escena buscando a su enamorado e interpela al pastor si le ha visto. Este, ajeno al mundo de la corte, pregunta:

¿Y qué cosa es cavallero?
¿Es algún huerte alemaña,
o lobo rabaz muy fiero,
o vignadero,
o es quiçás musaraña? (vv. 19-23).

Claramente, la ignorancia del rústico tiene como propósito motivar las risotadas de los espectadores. Sin embargo, la doncella, anhelante de recibir noticias de su amado, procede a darle la explicación:

DONZELLA Es vn hombre del palacio,
de linda sangre y fación
y condición.

PASTOR ¡Ño me marraua otro espacio! (vv. 24-27)¹⁶.

La reacción del pastor deja entrever claramente la carga negativa que para él posee el palacio y todo lo asociado a él. No hay más que apreciar la degradación anterior del caballero, que incluso es denominado por el pastor “palaciego” a modo de insulto cuando aparece en escena (v. 420), cuya condición natural es burlar y engañar a la doncella (vv. 480-481), al igual que el soldado, como ya se ha visto.

ESPACIOS NATURALES

Los espacios naturales que analizo bajo este epígrafe forman parte del espacio rural poblado por los pastores, puesto que la naturaleza rodea a esta pequeña zona poblada del lugar o la aldea. A pesar de ello, he decidido analizar bajo un rótulo unitario únicamente los espacios naturales de las *Farsas y églogas*. No en vano todas sus piezas se desarrollan en lugares naturales, alejados de las grandes aglomeraciones de gente, donde los pastores desarrollan las actividades que les son propias, como ya demostró Kennedy (2000: 43). Son estos los espacios dramáticos que pueden conformar los “espacios mostrados” en escena mediante algún procedimiento dramaturgico.

Antes de iniciar el análisis de esta topografía rústica, hay que tener en consideración que las descripciones naturales de los diálogos no pretenden ser un intento de plasmación verosímil de la realidad natural charra. Lucas Fernández no se basa únicamente en su entorno circundante, sino que el impreso no deja de ser una producción literaria y, como tal, se apoya en la tradición precedente. Por ello, se tiende al paisaje ideal, con su correspondiente simplicidad primitiva, como señala Varey (1987: 40). Por lo tanto, se deja entrever una connotación simbólica del entorno natural. Pero esta sencillez de la vida pastoril a la que se refiere el crítico, solo se halla adoptada por los pastores, puesto que para la clase social ajena a este espacio posee matices negativos.

16 Canellada (Fernández, 1976: 307) explica este último verso como “no me faltaba otra cosa”, significado que también encaja bien en este contexto.

Asimismo, el teatro de Lucas Fernández es producto del *beatus ille* horaciano y del *locus amoenus*, estudiados por Curtius (1955: 263-289). Ciertamente el *locus* bucólico se fija tópicamente con elementos naturales como valles, montes, arboledas, bosques y fuentes. Pero muchos de estos componentes naturales son difíciles de llevar a escena y adquieren un potencial mayor solo con mencionarlos (Escudero, 2002: 216).

Aparte de esta amalgama de fuentes, es especialmente interesante que existan diversos niveles geográficos, porque poseen importancia para el desarrollo del juego teatral en escena. Si la oposición espacio rural/espacio urbano significa el desplazamiento horizontal desde un punto hacia otro, los espacios naturales personifican el movimiento de un nivel inferior, la dehesa charra, a uno superior, la sierra salmantina. De nuevo, no se trata simplemente de un mecanismo de identificación de personajes, procedencia geográfica y su aparejada jerarquía social en escena, como se ha visto, sino que se convierte en un configurador con gran fuerza escénica, ya que se crea un juego teatral con el arriba/abajo que mencionan los personajes.

Este doble sistema de contraposiciones, tanto en el nivel horizontal (rural/urbano) como en el plano vertical (arriba/abajo) significa, como señala Moner (1996: 280), un alto rendimiento semiótico y, en todo caso, un fuerte peso de significación. Este eje superior/inferior, al situar el diálogo en un nivel vertical, posee connotaciones simbólicas, como lo muestran las distintas jerarquías representadas en escena, relacionando a cada una de ellas con el espacio que le es propio. Sin embargo, como demuestra Moner en su análisis de *La Celestina*, “la ocupación, de sendos espacios, alto y bajo, no coincide de ninguna manera con la escala de valores sociales o morales, que sería de esperar” (1996: 288).

ESPACIOS ELEVADOS

Debido a la gran cantidad de menciones a espacios elevados, parece que el lugar dramático casi por excelencia es la sierra salmantina. No en vano muchos de los personajes muestran su ascendencia serrana, como se analizó en las secciones anteriores con Mogarraz o Navarredonda de la Rinconada. De esta manera se entremezclan dos aspectos, uno geográfico real y otro de raigambre literaria. Me refiero a la tradición de las serranillas de los cancioneros, de las que ya se valió Encina para configurar su obra literaria, que ya apuntó Huerta (2012: 24). En este contexto, es esencial señalar la gran potencialidad dramática que presenta el elemento serrano, puesto que, junto con el pastor rudo y su lenguaje sayagués, contribuiría en gran medida a generar risas cortesanías por su rusticidad.

Según las didascalías implícitas del texto teatral, el espacio escénico estaría configurado por el campo, rodeado de montañas o montes con peñas que pueden servir de escondrijo o refugio. Además, este lugar se halla dentro de un espacio geográfico más amplio, configurado verbalmente, con varios lugares diferenciados que se completan gracias a la mención de otros espacios contiguos elevados como el “cerro”, con una zona de pastoreo “somo, azia el espino”. A este respecto, la observación de Kennedy muestra esa contraposición de los lugares altos y bajos en la *Comedia de BrasGil*. La estudiosa señala que la acción dramática tiene lugar en el campo, puesto que los personajes ascienden una montaña (2000:

66-67). Ciertamente, en la obra se refieren ambos espacios. Después de que Beringuella “es vencida” de amores, ambos se dirigen hasta ese lugar elevado que contiene una cabaña o una “majada” donde pueden alojarse:

BRASGIL Tiremos nuestro camino
 allá, carria la majada.

BERINGUELLA ¿Y adónde está careada?

BRASGIL Allá en somo, azia el espino.
 Por tanto d[e] acá aballemos (vv. 205-209).

En el villancico intermedio se cita de nuevo el espacio dramático montañoso: “en esta montaña | de gran hermosura | tomemos holgura. | Haremos cabaña | de rosas y flores, | en esta montaña | cercada de amores...” (vv. 217-223). Este lugar sirve de contrapunto cómico porque después de su unión amorosa, el abuelo JuanBenito entra en escena “de improviso” y halla a los zagales en una situación según él deshonrosa. Para huir de su implacable ira, Beringuella, desesperada, propone:

Comencemos a correr
por aquí entre aquestas breñas
y deuaxo aquellas peñas
ños podemos esconder,
que allí no ños podrá ver (vv. 242-246).

Esta escena es sin duda de gran comicidad, porque se puede imaginar a los pobres enamorados correteando por escena, aterrorizados y sin saber qué hacer, agachándose en diversas zonas del escenario ante la atenta mirada del abuelo JuanBenito, que desde un lugar elevado con completa visibilidad les da alcance: “Que ño, ño, ño’s podrés yr | por más que queráys huýr, | que aquí os tengo de prender” (vv. 247-249).

En la *Farsa o quasi comedia de una donzella*, también hay un pastor localizado en un nivel elevado desde donde divisa a la doncella y, a modo de contrapunto cómico de las serranillas donde el caballero seduce a la serrana, trata de conquistarla y llevarla a sus posesiones en lo alto de la montaña, que es visible desde donde ambos se hallan: “Aquí vos podéys estar | conmigo en esta montaña; | en mi cabaña, | si queréys, podéys morar” (vv. 330-333). Un poco más adelante le vuelve a indicar el mismo lugar con más detalles: “vámonos a mi majada, | que está en somo esta floresta” (vv. 388-89). Además, para vencer en la conquista amorosa, el pastor construye un lugar idílico en el que existen todo tipo de manjares que puede ofrecer a la dama (Kennedy, 2000: 82-83): “Daros he priscos, vellotas, | madroños, ñuezes, mançanas, | y auellanas” (393-395).

Priscos o melocotoneros, robles y encinas (tal vez jugando con el apellido del otro dramaturgo salmantino), madroños, nogales, avellanos y manzanos deben de poblar ese espacio superior montañoso, como si de un lugar paradisiaco o de un *locus amoenus* se tratase. Como se puede apreciar, la mayoría de ellos son árboles propios del campo charro. Mientras que la encina es propia

de las dehesas salmantinas, los nogales, avellanos y robles son más característicos de la Sierra de Béjar y la Sierra de Francia. En esta zona montañosa hay abundante verdor debido a los numerosos arroyos y fuentes naturales que tiñen de colorido la zona, de ahí que el Pastor mencione esos valles, prados, ríos y fuentes, a los que se suman, como se ha visto, los montes y cerros. He aquí la mezcla de realidad salmantina y ficción bucólica.

ESPACIOS LLANOS

“Bosques”, “selva” o “spessura”, espacios abiertos como “prados” y “verdura” y la vegetación recién citada perfilan los espacios llanos, como el campo charro al que hace referencia Beringuella en la *Comedia*: “no estemos más aquí yuntos, l que los campos tienen ojos” (vv. 113-114). También en esta pieza aparece una gran diversidad de lugares llanos en boca de BrasGil:

Si me embosco en la spessura,
ño puedo allá sosegar;
[...]
pues en prados y en verdura
toman me cient mill teritos,
por los bosques pego gritos
con gran descuetro y tristura (vv. 25-32).

En la *Farsa o quasi comedia de la donzella*, por otro lado, aparecen los dos espacios dramáticos confrontados por excelencia, uno representado y otro narrado, uno rústico y otro cortesano. El primero de ellos representa el espacio típico del pastor. La donzella, que “tenía concertado de se salir” con el caballero, se pierde y “topa en el campo con el Pastor”. La dama da pistas del lugar en el que se halla nada más comenzar la obra, por lo que la alusión es importante: “¡Ay de mí, triste! ¿Qué haré l por aqueste oscuro valle?” (vv. 1-2). El vocablo “valle” que la dama emplea para designar el lugar en el que se ha perdido es equivalente al que se menciona en el argumento, el “campo”, salvo que aquí la donzella elige el sinónimo culto cancioneril y cortesano. El tipo de vocablo puesto en boca del personaje femenino que sale a escena sirve para caracterizar lingüística y socialmente a uno de los personajes “cuyos nombres ignoramos e no los conoscemos más de quanto naturaleza nos los muestra por la disposición de sus personas” (argumento). Así, una sola voz contiene dos didascalias implícitas icónicas: de lugar (valle, sitio natural, alejado de las grandes aglomeraciones de población) y de caracterización social del personaje que lo pronuncia (noble).

Así, a mi modo de ver, este término sirve como concreción subjetiva del espacio en el que se desarrolla la acción, al modo en el que el pastor Pravos se lamentará en la otra *Farsa o quasi comedia*: “¡O montes, valles y cerros! l ¡O prados, ríos y fuentes!” (vv. 51-52). Esta enumeración es reflejo de los versos que entona el protagonista de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de Encina: “¡O montes, o valles, o sierras, o llanos, l o bosques, o prados, o fuentes, o ríos...”! (2008, vv. 73-74). En ambos casos se puede apreciar la presencia del “valle”.

Los siguientes versos de la doncella sitúan de nuevo la localización de la acción con términos similares. Esta, con gran pena de amor, decide alejarse en soledad y vivir con su tristeza en la naturaleza más lóbrega: “montes, montañas, boscajes | secarse han con mi pesar, | y, sin dudar, | espantaré a los salvajes” (vv. 357-369). Es interesante que la voz “boscaje” aparezca articulada por parte de una persona al margen de este espacio, ya que ve el lugar natural como algo inhóspito. Asimismo, una vez que la dama ya ha recuperado a su caballero y se han dispuesto a retomar el camino guiados por el Pastor, entonan un villancico de cierre con referencias a ese espacio dramático:

Dime, dime, di, pastor,
¿Cómo acá, entr'estos boscajes
y entre estas bestias saluajes
os cautiua el dios de amor? (vv. 533-536).

De nuevo se emplea el término “boscaje” para designar al mismo espacio geográfico natural. Quien dirige al rústico los versos anteriores es claramente el caballero, un extraño que percibe esas tierras como algo salvaje, sin las comodidades que le proporciona la corte.

Por el contrario, parece que la profunda exclamación de Pravos en la segunda *Farsa o quasi comedia* hay que leerla con códigos paródicos, ya que el personaje que los pronuncia está caracterizado como un rústico que “se sienta el pastor en el suelo” (vv. 70-71) para expresar mejor sus quejas, que no son más que una sarta de palabros sayagueses que no hacen más que parodiar el amor cortés, lo que induciría a las más sonoras risotadas del público:

Quiérome aquí rellanar,
por perllotrar bien mi pena
de enxelcos perhundos llena.
Ñunca [he] osmado sin dudar
qu'estos males y enconijos
son cossijos
que nos traen modorrados;
son prazeres con letijos,
tropecijos
do caemos pñornados (vv. 71-80).

Asimismo, el soldado interpela con incredulidad a Pravos describiendo el lugar donde se hallan de manera peyorativa

¿De amores tan mal te sientes
en estas brauas montañas,
entre peñas y cabañas[?] (vv. 141-143).

Estas montañas aparecen de nuevo acompañadas de un adjetivo negativo, y se corresponden, sin duda, con la sierra salmantina de Mogarraz. Esta zona montañosa aparece aludida con expresiones como “en la serranía” (v. 90), los “serranos” (v. 479) o “por toda esta serranía” (v. 473).

Por último, en el *Diálogo para cantar*, debido principalmente a su poca extensión y a tratarse de otro género, menos dramático y más lírico, carece casi por completo de didascalias icónicas que señalen el espacio dramático donde tiene lugar la acción. La precisión de estar “en el suelo” no da muchas pistas. Sin embargo, los espacios de los que se habla corresponden de nuevo a un espacio natural. BrasGil pregunta por la zagala de la que se ha enamorado Juan Pastor: “¿o [es] la que trae el ganado l por allí en somo a pacer?” (vv. 146-149). Esta pequeña pero esencial referencia sitúa el diálogo de los pastores en el campo. No se sabe quién es la “zagala” de la que se ha enamorado Juan Pastor pero lo que sí es seguro que es hay en las cercanías un lugar elevado (“en somo”), por lo que se puede deducir que ellos se hallan en una llanura, que puede ser un valle o el campo llano.

INTERSECCIÓN

Es el camino intermedio entre la ciudad y el pueblo, entre lo poblado y lo natural, entre lo civilizado y lo salvaje. Todos los personajes, tanto pastores como cortesanos, realizan en Lucas un cambio de lugar desde ese espacio natural donde tienen lugar las acciones hacia otras zonas. Los que no pertenecen al espacio dramático de la naturaleza regresan al ámbito del que proceden, la corte. Los rústicos, por otro lado, suelen retornar al “lugar”, excepto en las piezas sacras, donde los pastores se trasladan a adorar al recién nacido Jesucristo, como ocurre en la *Égloga o Farsa* y en el *Auto o Farsa del Nacimiento*, o bien a los lugares santos de la *Farsa de la Pasión y Resurrección de Cristo*.

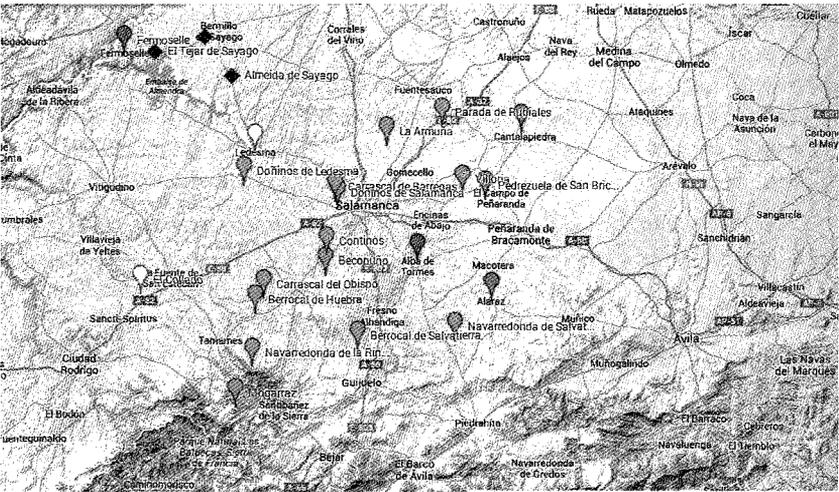
En la profana *Farsa o quasi comedia de la donzella* se menciona el camino en dos ocasiones: en el argumento, una vez que la dama ya ha recuperado a su caballero y se han dispuesto irse del territorio del Pastor, que “vales a mostrar el camino”; y dentro de la obra, al finalizar el desarrollo de la acción, en boca del Caballero: “Di. ¿Quiéresnos mostrar l el camino por dó va?” (vv. 518-519). Es curioso que, en vez de emplearse el camino como intersección de dos espacios diferenciados presentes en el espacio escénico, se recurra a él solo al final de la obra y como procedimiento para marcar el fin teatral.

Es el mismo procedimiento que se puede apreciar en las piezas de Encina, donde se presenta un movimiento hacia otro lugar solo al término de la obra. No ocurre lo mismo en *Cristino y Febea* donde, a modo de excepción, el camino aparece entre medias de la obra, uniendo dos espacios escénicos diferenciados. Aunque en el resto del teatro de Lucas no se menciona explícitamente el vocablo “camino”, sí se menciona de forma implícita mediante didascalias prosémicas, que los personajes abandonan un espacio para trasladarse a otro.

CONCLUSIONES

En resumen, valles, bellotas, apriscos, cerros, montañas y bosques de Mogarraz, de Villoria, de Rubiales o de Gontinos configuran la geografía

teatral de Lucas Fernández, en un espacio a medio camino entre lo real y lo literaturizado. A estos espacios dramáticos salmantinos el dramaturgo provee de diversas funciones teatrales desde la identificación del personaje, hasta situaciones cómicas originadas en la naturaleza charra, pasando por la confrontación de categorías sociales y el reflejo de las circunstancias reales del momento. Así, las referencias a la topografía salmantina no son aleatorias o inocentes, sino que se hallan cargadas de connotaciones, simbolismos y alusiones muy específicas que el público renacentista reconocería de inmediato. Estos textos dramatúrgicos de Lucas Fernández, a pesar de su escasa difusión, fueron fundamentales para la construcción de una historia del territorio rural salmantino como espacio dramático en los orígenes del teatro nacional, cuya configuración reconoce la existencia de una tensión territorial campo-ciudad que se apreciará también en el teatro posterior. En definitiva, este trabajo ha pretendido ser una pequeña contribución a la recuperación de un patrimonio cultural tan rico como el salmantino. No podía ser de otra manera, porque los espacios dramáticos no son sino signos dramáticos esenciales para que la magia del espectáculo teatral se ejecute en todo su esplendor.



Mapa 4

BIBLIOGRAFÍA

- Azpeitia Martín, M. 2007. "El Libro de los Aniversarios de la Catedral de Salamanca". *Salamanca, revista de estudios* 55: 107-146.
- Beltrán de Heredia, V. 1970-1973. *Cartulario de la Universidad de Salamanca*. 6 vols. Vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Bobes Naves, M. C. 1997. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros.
- Bobes Naves, M. C. 2001. *Semiótica de la escena*. Madrid: Arco/Libros.
- Covarrubias, S. de. 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: L. Sánchez.
- Curtius, E. R. 1955. "El paisaje ideal", en *Literatura europea y Edad Media latina*: 263-289, vol. 1. Fondo de Cultura Económica: México.
- Elam, K. 1980. *The semiotics of theatre and drama*. London: Mouton.
- Encina, J. del. 2001. *Teatro*. A. del Río (ed.). Crítica: Barcelona.
- Encina, J. del. 2008. *Teatro completo*. M. Á. Pérez Priego (ed.). Madrid: Cátedra.
- Escudero, J. M. 2002. "Espacio rural versus espacio urbano en las primeras comedias de Lope de Vega", en F. Cazal *et al.* (coords.), *Homenaje a Frédéric Serralta*: 209-229. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Espinosa Maeso, R. 1921. "Nuevos datos biográficos de Juan del Encina". *Boletín de la Real Academia Española* 8 (40): 640-656.
- Fernández, L. 1976. *Farsas y églogas*. M^a J. Canellada (ed.). Madrid: Castalia.
- Gordonio, B. de 1993. *Lilio de Medicina*, vol. II. Madrid: Arco/Libros.
- Hermenegildo, A. 2001. *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Huerta Calvo, J. 2012. "Espacios poéticos en el primer teatro clásico", en F. Sáez Raposo (ed.), "*Monstruos de apariencias llenos*", *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*: 15-40. Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Instituto Nacional de Estadística, <http://www.ine.es/en/welcome.shtml>.
- Kennedy, C. J. 2000. *Space and place in the out-of-doors settings of the Farsas y églogas by Lucas Fernández*. Tesis doctoral. The Ohio State University.
- Llorente Maldonado de Guevara, A. 1990. *Las comarcas históricas y actuales de la provincia de Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- López, T. 1783. *Mapa geográfico de la Provincia de Salamanca en el que se distinguen sus Partidos, Quartos, Sexmos, Rodas, Campos, Concejos y las Villas Sueltas*, dedicado al Exmo. Sr. D. Joseph Álvarez de Toledo y Gonzaga, Duque de Alba, de Medina Sidonia, <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?control=BVPB20100050798>.
- Martín Martín, J. L. 1982. "Estructura demográfica y profesional de Salamanca a finales de la Edad Media". *Provincia de Salamanca. Revista de Estudios* 1: 15-33.
- Moner, M. 1996. "Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas", en I. Arellano Ayuso *et al.* (coords.), vol. 2, *Studia*

- aurea: actas del III Congreso de la AISO: 279-290. Pamplona: Universidad de Navarra.*
- Profeti, M. G. 1996. "Comedias representadas-textos literarios: los problemas ecdóticos", en C. Hernández Valcárcel (coord.), *Teatro, historia y sociedad*: 205-216. Murcia: Universidad de Murcia.
- Real Academia Española. 1734. *Diccionario de autoridades*. Tomo IV. Madrid: Gredos.
- Regueiro, J. M. 1996. *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. Kassel: Reichenberger.
- Rubiera Fernández, J. 2005. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.
- San José Lera, J. 2013. "Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso". *Studia Aurea* 7: 303-338.
- Spang, K. 1991. *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Ubersfeld, A. 1989. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Varey, J. E. 1987. *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

Lugares Naturales		Intersección	Lugares Poblados		
Lugares elevados	Cerro/s (<i>Brasgil, Donzella, Pravos</i>)		Lugar	Lugar/ lugar (<i>Brasgil, Pravos</i>)	
	Montaña/s (<i>Brasgil, Donzella, Pravos</i>)			Terruño	terruño (<i>Brasgil</i>)
	Peñas (<i>Brasgil, Donzella, Pravos</i>)		Rural	Topónimo	Verrocal (<i>Brasgil</i>)
	Breñas (<i>Brasgil, Donzella</i>)				Viconuño (<i>Brasgil</i>)
	Montes (<i>Brasgil, Donzella, Pravos</i>)				Nauarredonda (<i>Brasgil</i>)
	Collado (<i>Diálogo para cantar</i>)				Mogarraz (<i>Pravos</i>)
	en somo esta floresta (<i>Donzella</i>)				Canascal (<i>Pravos</i>)
Carrascales (<i>Pravos</i>)	Doñinos (<i>Pravos</i>)				
Serranía (<i>Pravos</i>)	Gontinos (<i>Pravos</i>)				
Cumbres (<i>Pravos</i>)	Camino (<i>Brasgil</i>) (<i>Donzella</i>)	Aldea	de aldea en aldea (<i>Pravos</i>)		
Selva (<i>Pravos</i>)			Velada	en la velada, entre los linos [de Gontinos] (<i>Pravos</i>)	
Lugares llanos		Sspessura (<i>Pravos</i>)	Urbano	Villa	Villa (<i>Brasgil</i>) os quillotrays de villa (<i>Donzella</i>)
		en prados y en verdura (<i>Brasgil</i>)		Mercado	Mercado (<i>Brasgil</i>)
		Bosques (<i>Brasgil, Donzella</i>)		Jurado	Jurado, lletrados Chançonoria (<i>Brasgil</i>)
		Campo/s (<i>Brasgil, Donzella</i>)		Palacio	Hombre de palacio (<i>Donzella</i>)
Valle/s (<i>Donzella, Pravos</i>)		Cuestas (<i>Pravos</i>)	Urbano	Castillo	Castillos (<i>Donzella</i>)
Llano (<i>Donzella</i>)	Ciudad			Soys de ciudade (<i>Pravos</i>)	
Tierra dura (<i>Donzella</i>)					
Verdes sotos (<i>Donzella</i>)					
Prado/s (<i>Donzella, Pravos</i>)	Flora	Urbano			
Cerrados 'cercados' (<i>Donzella</i>)					
Azia el espino (<i>Brasgil</i>)					
Rastrojos (<i>Brasgil</i>)					
Otros	Broças (<i>Donzella</i>)	Urbano	Urbano		
	Flores y frescas rosas (<i>Donzella</i>)				
	Priscos, vellotas, madroños, nuezes, mançanas, y auellanas (<i>Donzella</i>)				
Agua	Cabaña/s (<i>Donzella, Pravos</i>)	Urbano	Urbano		
	Choças (<i>Donzella</i>)				
	Suelo [del prado] (<i>Diálogo, Pravos</i>)				
Agua	Lavajo (<i>Donzella</i>)	Urbano	Urbano		
	Las fuentes (<i>Donzella, Pravos</i>)				
	Ríos (<i>Pravos</i>)				

Apéndice. Espacios dramáticos en las *Farsas* y *églogas* de Lucas Fernández.