

CAPÍTULO 4

«Hoy comamos y bebamos» comida, bebida y celebración en las églogas de *Antruejo* de Juan del Encina¹

SARA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

El presente trabajo estudia la presencia de comida y bebida en las dos églogas carnalescas de Juan del Encina (1468-1529), Égloga representada en la noche postrera de Carnal y la de *Antruejo o Carnestollendas*². El objetivo es establecer una suerte de catálogo provisional de los diversos usos escenográficos de la alimentación, así como su variada simbología, dejando entrever las diferencias sociales de las *dramatis personae*, sus cualidades morales y su visión del mundo, referidos mediante didascalias implícitas icónicas en el texto espectacular³. El sustento puede aparecer como objeto escénico con apoyo visual, es decir, con presencia física en escena, o sin apoyo visual sobre las tablas, esto es, mencionado mediante la palabra⁴. Este estudio aspira a

¹ Este trabajo es parte de mi tesis doctoral, cofinanciada por la Junta de Castilla y León y el Fondo Social Europeo.

² Sigo J. Encina, *Teatro*, Crítica, Barcelona, 2001. En adelante solo referiré los versos que correspondan a dicha edición.

³ Sigo la metodología de A. Hermenegildo, *Teatro de palabras*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

⁴ C. Bauer, «La función simbólica y escenográfica de la comida...», Madrid, Iberoamericana, 1998, págs. 27-8 y M. G. Profeti, «Comer en las tablas...», Huesca, Val de Onsera, 1995. Véase I. Arellano, «Valores visuales de la palabra», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1995, págs. 414 y sigs.

reconstruir una posible puesta en escena renacentista a partir de los estudios semióticos y de la teoría de la dualidad del texto dramático⁵.

La comida y la bebida son elementos constantes en la obra literaria de Juan del Encina, tanto en su vertiente sacra como profana, siendo la alimentación un tema esencial, quizás no tanto por fijación del propio autor sino por insertarse en un determinado ambiente de producción artística que requería la presencia de viandas, ya que el banquete se empleaba en el contexto cortesano para festejar acontecimientos importantes para la nobleza. Pero también el mundo del hambre derrocha comestibles en ocasiones especiales como el Carnaval, en una abundancia ritual donde la conducta de los más pobres se acerca a la de los más ricos⁶.

A pesar de que estas comilonas se rigen por su opulencia, los víveres consumidos en Carnaval son muy específicos⁷. Este rasgo se encuentra en Encina, donde los manjares se hallan estrechamente relacionados con la época del año en la que se insertan: «en la noche postrera de Carnal, que dicen de Antruejo o Carnestollendas» (pág. 43)⁸. Con este festejo se produce una preeminencia del cuerpo sobre el espíritu y un abandono de los códigos de mesura cortesanos⁹. Esta inversión de valores se muestra mediante una «toponimización de los miembros corporales, transformados en lugares de peregrinación localizados en la boca y el vientre, santuario en que se glorifica la digestión y la reproducción». La garganta es santificada en Antruejo, siendo «el lugar de paso en la ruta digestiva, “la garganta”, angostura dificultosa en la peregrinación de los alimentos hacia el santuario de “el estómago”». Así, «la deglución es el acto concebido como prueba en este recorrido mitificado del alimento y, como tal, incorpora los motivos del camino épico en el registro paródico»¹⁰. Estos aspectos se teatralizan fuertemente en las obras carnales de Encina.

⁵ K. Elam *The semiotics of theatre and drama*, Londres, Mouton, 1980; M. C. Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997. Sobre la dualidad teatral, véase K. Elam, *ibíd.*, págs. 208-10 y Bobes, *ibíd.*, págs. 32-3. Para el paso de texto espectacular a texto literario véase M. García-Bermejo, «Transmisión y recepción de la obra teatral en el siglo XVI», Madrid, Gredos, 2003 y J. San José, «Teatro y texto en el primer renacimiento español...», *Studia Aurea*, 7, 2013.

⁶ M. Montanari, *El hambre y la abundancia*, Barcelona, Crítica, 1993, pág. 98.

⁷ C. Gaignebet, *El carnaval*, Barcelona, Alta Fulla, 1984, pág. 101; M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1999, págs. 250-51. J. Huerta, «Aproximación al teatro carnalesco», *Cuadernos de teatro clásico*, 12, 1989 ofrece un acercamiento general al Carnaval y el paso del rito al teatro.

⁸ Para la etimología de «Antruejo», «Carnaval» o «Carnestollendas» véase S. Covarrubias *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1611; C. Gaignebet, *ibíd.*, pág. 101; J. Caro, *El carnaval: Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1979, págs. 30-49; C. Hernández, *Diccionario del castellano tradicional*, Valladolid, Ámbito, 2001; F. Krüger, «En torno a los palabras salmantinas: bica y antruejo», *Nueva Revista de filología hispánica*, VII, 1953, págs. 170-82.

⁹ N. Elias, *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 y Á. Fernández, *La Corte de Isabel I*, Madrid, Dykinson, 2002, pág. 90.

¹⁰ Á. Iglesias, «Iconicidad y parodia», *Criticón*, 20, 1982, págs. 49 y 52. El bifrontismo o discurso *jocoserio* del Medioevo es esencial para entender toda producción literaria de la época,

El hambre casi insaciable del pastor es una de las características definitivas de este personaje de extracción rural¹¹. El papel de glotón desmesurado es interpretado por el pastor Bras en la Égloga V (vv. 179-188), mientras que Beneito está privado de hambre debido a su pena, que le abandona cuando recibe buenas noticias, de manera que en la Égloga VI es Beneito quien, recuperado de su hambre proverbial, «tendido en el suelo, de gran reposo comenzó a cenar» (pág. 53). Encina logra que la colación posea una gran fuerza escénica. Debió de tratarse de algo espectacular, ya que no existe diálogo cuando Beneito realiza su entrada cargado de manjares varios, por lo que el dramaturgo debió de suplir la ausencia de palabras con los cómicos y grotescos gestos del pastor que prepara su mesa, captando la atención del auditorio y su silencio.

En la Égloga V Pedruelo se prepara para la llegada de la Cuaresma con «puerros y sardinas» (v. 164) que ha comprado en la plaza, espacio típico de la celebración carnavalesca, a cambio de «Tres gallos y dos gallinas» (vv. 161-163)¹². Se introduce por vez primera «la oposición entre el tiempo de abundancia del Carnaval y el de restricción cuaresmal»¹³, enfrentamiento que también se plasma pictóricamente en el famoso cuadro de Brueghel.

La mención de estos alimentos es claramente simbólica. El gallo es el animal carnavalesco por excelencia. Simboliza la lujuria y se entronca con ritos antiguos donde «lo materializaron como un tótem de la reproducción y la germinación»¹⁴. Por tanto, la mención del gallo activaría unas connotaciones que el público conectaría con todo este entresijo de creencias populares. No es necesaria su presencia física en escena para que el público capte lo que se quiere comunicar, ya que establecería rápidamente relaciones entre el ave lujuriosa y la lascivia característica del pastor, lo que provocaría la mueca cómica del espectador¹⁵.

Un ritual colectivo es precisamente lo que se exhibe sobre las tablas en la Égloga VI donde Beneito inicia un banquete del que hace partícipe a Bras, Lloriente y Pedruelo¹⁶. Sin embargo, esta comilona no es algo novedoso de la pieza, sino que proviene de la tradición en la que la noche de Antruejo, el martes de Carnaval, era costumbre realizar una fuerte cena¹⁷. Encina lo recuerda en el villancico final: «costumbre es de concejo/ que todos oy nos

J. Huerta, «Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín», Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.

¹¹ A. Hermenegildo, «Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo», Madrid, Fundamentos, 2005 y F. Casal, «Del pastor bobo al gracioso», *Criticón*, 1994. La comida con uso teatral aparece en el *Passo quinto* de L. de Rueda, *Pasos*, Madrid, Castalia, 1992.

¹² M. Bajtín, ob. cit., págs. 252-255 y A. Vian, «Una aportación hispánica al teatro carnavalesco...», Viterbo, Centro di studi, 1990, págs. 127-8.

¹³ J. Encina, *Teatro*, Crítica, Barcelona, 2001, 303-4.

¹⁴ J. L. Rodríguez, «Correr los gallos», *Revista de folklore*, 2013, pág. 19.

¹⁵ Se creía que el gallo era el espíritu del cereal y que con su fuerza reproductora hacía crecer la mies, J. Frazer, *La rama dorada*, págs. 513-515.

¹⁶ C. Stern, «Juan del Encina's Carnival Eclogues...», 1965, pág. 187; A. Vian, ibíd., pág. 137.

¹⁷ Hernández, ob. cit., s.v. antroido. Véase «androjar» o «antroidar» para los excesos alimenticios.

hartemos» (vv. 208-209). Por tanto, el dramaturgo aprovecha esa realidad popular y la teatraliza de manera grotesca y rústica, valiéndose de los gestos y movimientos ordinarios de los pastores.

En la Égloga VI también aparece el gallo como uno de los contendientes del bando de Carnal frente a Cuaresma que narra Beneito (vv. 52-100), enfrentamiento muy resumido de los combates de la tradición, como la famosa batalla de Don Carnal y doña Cuaresma del *Libro de buen amor*¹⁸. Este uso teatral del tópico se emplea para mantener la atención de los espectadores y activar su imaginación, realizando conexiones con otros textos anteriores conocidos por el público. Se trata así de enriquecer la representación con textos muy al gusto cortesano, aunque sin olvidar que el Carnaval es una fiesta popular que se comienza a poner ante los ojos de la corte¹⁹. Una de esas tradiciones es la de correr los gallos, que significa: «la mortificación del apetito carnal, por cuando esta ave es luxuriosa»²⁰.

Las gallinas eran también alimento frecuente en la época. Se consideraban «manjares de moderada sustancia», es decir, de carne muy digerible, y los que la consumían tendrían hijos de razonable entendimiento, memoria e imaginativa. Por ello, el producto era aconsejable en la mesa de los señores²¹. Así, tanto el sector popular como el cortesano valoran positivamente la gallina. Sin embargo, debía existir en la época alguna creencia extendida para mencionar la gallina y no otra ave. Tal vez, la explicación se encuentre en otro autor coetáneo a Encina, Rodrigo de Reinosa, en cuyas *Coplas de las comadres* la alcahueta introduce en la mujer un buche con sangre de gallina para simular la virginidad de las damas y así engañar al recién desposado. Es muy interesante que este remedio sea el idóneo para un tipo de marido concreto, el rústico²². Por tanto, la asociación de la gallina con la lujuria del pastor está garantizada.

El cerdo, junto con el gallo, es el animal que mejor simboliza la lujuria y la gula carnalesca, momento en el que «los orificios del cuerpo se abren, en un desorden comunicativo, para, sin restricciones, engullir o amar»²³. No es de extrañar que el cerdo, su «buen tocino» (v. 18), sea ingrediente esencial en la

¹⁸ J. Ruiz, *Libro de buen amor*, Barcelona, Crítica, 2001, coplas 1067-1127. Para la tradición teatralizada de la batalla Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor*, 1974, págs. 246-7; y la relación con el ciclo popular carnalesco F. Maurizi, *Théâtre et tradition populaires*, 1994, págs. 49-87.

¹⁹ Cuesta, «Banquete, batalla y disfraz...», 2010, págs. 60-1.

²⁰ Covarrubias, ob. cit., «gallo». J. L. Rodríguez, ibíd., recoge la tradición en Extremadura, pero en la Cantalapedra salmantina todavía se corren los gallos y son consumidos por los quintos y sus familias en una comida colectiva. Los quintos también entonan el «Alegre son» mientras danzan alrededor del vino, del que beben a menudo. Véase C. Gaignebet, ibíd., pág. 92 y F. Barroso, «El carnaval jurdano», pág. 52.

²¹ J. Huarte, *Examen de ingenios*, págs. 449-50. La gallina significa abundancia y es un codiciado manjar en la tierra de Jauja, L. Rueda, ibíd.

²² Puerto, *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, 2010, vv 825-48.

²³ M. Gutiérrez, «Una visión antropológica del Carnaval», 1989, págs. 44-6. Véase A. Hermenegildo, *Los juegos dramáticos*, Palma de Mallorca, José de Olateña editor, 1995, págs. 12-3.

mesa de Beneito; y que sea combatiente de Carnal en el relato posterior (v. 73). Huarte de nuevo valora al porcino constatando que «ningún animal bruto hay tan húmido como es el puerco, ni de menos ingenio» (1989: 331) y añade que:

se hará una simiente gruesa y de mal temperamento. El hijo que desta se engendraré terná tantas fuerzas como un toro, pero será furioso y de ingenio bestial. De aquí proviene que entre los hombres del campo por maravilla salen hijos agudos ni con habilidad para las letras: todos nacen torpes y rudos por haberse hecho de alimentos de gruesa sustancia. Lo cual acontece al revés entre los ciudadanos, cuyos hijos vemos que tienen más ingenio y habilidad²⁴.

Por ello, no es una alimentación aconsejable para la buena crianza de los «ciudadanos». De nuevo, la presencia de este alimento contrasta fuertemente con las costumbres cortesananas, que preferían carne más digerible y sería asimismo un elemento de comicidad, ya que recuerda la rusticidad de los pastores frente a la superioridad de los nobles.

Hay que tener en cuenta que Bras y Beneito acompañan el tocino con un «barril con vino» (v. 19), ingredientes con los que se obtendrá un menú muy rico en propiedades libidinosas. Esto asegurará una velada muy animada y un disfrute completo del momento. Que el banquete se componga tan solo de tocino y vino, al que luego se le añadirá la leche, resulta un tanto parco de alimentos para una cena que debe de ser lo más abundante y variada posible. Quizás lo que se quiere poner sobre el tablado son las propiedades alimenticias de dichos productos, tan acordes con las cualidades rústicas de los protagonistas. Seguramente, el festín representado por los pastores originaría las más burlonas risas de los más selectos cortesanos. La contemplación de unos rústicos queriendo asemejarse a sus señores en un banquete de lo más bajo produciría el efecto deseado por el dramaturgo:

BENEITO Estiéndete, Bras, y hayamos
 gran solaz
 oy qu'es San Gorgomellaz,
 que así hazen nuestros amos (vv. 27-30).

El banquete resulta, de esta manera, una suerte de espejo inverso de la propia celebración cortesana²⁵. Al igual que ocurre en *La Celestina*, la presencia de comida significa un fuerte contraste entre dos culturas: la culta y la popular, o incluso «entre dos visiones del mundo determinadas por la relación a la comida y a la bebida», siendo la alimentación para la clase popular un disfrute terrenal²⁶. De ahí que esa dicotomía se haga visible en escena, mostrando a los rústicos

²⁴ Huarte, *ibíd.*, pág. 650.

²⁵ Encina, *ibíd.*, 2001, pág. 54.

²⁶ C. Heusch, «La comida, ¿tema integral de *La Celestina*?», 2001, pág. 66 y J. Huerta, *ibíd.*, 1988.

disfrutando de su banquete, frente a los espectadores refinados y destacados por su moderación. Sin embargo, existe un pequeño matiz de ambigüedad respecto a la supuesta medida cortesana, ya que como dejan entrever los dos pastores

BRAS Nuestros amos ya han cenado
 bien chapado.
BENEITO Y aun hasta traque restraque (vv. 31-33).

Parece que los nobles han abandonado esa noche la compostura que les es propia y se han entregado al disfrute carnal «hasta reventar» propio del Carnaval. Sin embargo, Encina emplea la comida con finalidad cómica, ya que la protesta de los pastores sobre la necesidad de la moderación alimentaria es burlesca porque el Martes de Carnaval se rige por esta desmesura mostrada en escena²⁷.

Dejo los alimentos grasos para centrarme ahora en los productos propios de la Cuaresma. En la *Égloga V*, a cambio de las aves Pedruelo adquiere «puerros y sardinas» (v. 164), alimentos que combaten a favor de Cuaresma en la *Égloga VI*, sayaguesa versión de la batalla, que unida a los gestos desmesurados del narrador, resultaría cómica a ojos del espectador: «vieras, vieras assomar/ por los cerros/ tanta batalla de puerros/ que no lo sé percontar» (vv. 57-60). Ajos y cebollas también forman parte del ejército liderado por Cuaresma en la relación de Beneito:

Vieras los ajos guerreros
con morteros
huertemente encasquetados,
saltando por esos prados
muy ligeros
con lanças y majaderos (vv. 81-86).
[...]
Las cebollas enrristraron
y assomaron
por ensomo de aquel teso (vv. 91-92).

Hay que destacar que bulbos, vegetales y raíces como nabos, cebollas y puerros estaban destinados a los campesinos, siguiendo una teoría de fines de la Edad Media según la cual a cada grupo estamental le correspondía una dieta concreta. Así, existía una equivalencia entre la «sociedad humana» y la «sociedad natural», siendo «los seres vivos, plantas y animales, como eslabones de una cadena vertical o como peldaños de una escalera», de manera que los bulbos y las raíces, al mantener la parte comestible hundida en la tierra, estaban destinados para lo más bajo de la sociedad²⁸. Por lo tanto, se puede apreciar que la elección de determinados alimentos conlleva toda una ideología detrás que es

²⁷ Stern, ob. cit., pág. 194.

²⁸ Montanari, *ibíd.*, págs. 30, 93.

necesario poner de manifiesto. Así, a pesar de que estos productos son símbolos de la abstinencia que requiere la llegada de la Cuaresma, también ejercen función caracterizadora de los personajes más rústicos en escena, cuyo menú sirve de elemento diferenciador con respecto a los que se hallan en la cumbre social.

Otro testimonio negativo de los puerros lo ofrece Huarte: «el hijo que de estos alimentos se engendrase será de grande imaginativa; pero falto de entendimiento, por el mucho calor, y falto de memoria, por la mucha sequedad. Estos suelen ser muy perjudiciales a la república, porque el calor los inclina a muchos vicios y males»²⁹. Luego el auditorio reconocería en la mención de los puerros la incapacidad innata de los pastores para realizar actividades más acordes al estatus social del cortesano. Sería de nuevo un acto de vejación de esta clase humilde y un divertimento a su costa. Por otro lado, Encina le concede unos versos a las sardinas, alimento por excelencia de la Cuaresma:

Fue la sardina delante,
rutilante,
y al tocino arremetió
y un batricajo le dio
tan cascante
que no sé quien no se espante (vv. 71-76).

Destaca que sean las sardinas las que luchen contra el tocino³⁰. En la época medieval se creía que el consumo de carne hacía aumentar la sexualidad. Por eso, desde los inicios del cristianismo se predica la abstinencia y el consumo de determinados alimentos, entre los cuales destacaba el pescado, a pesar de que la implantación de este en Cuaresma estuvo en debate por ser considerado carne animal, hasta que se decidió que solo los animales marinos de gran tamaño eran los proscritos³¹.

Pero sin duda, la leche es el alimento que más importancia cobra al final de la segunda pieza de *Antruejo*. Pedruelo lleva en su zurrón «un tarro de leche nuevo/ para que la sopetemos» (v. 129-30), es decir, para que «mojemos en ella pan»³². Es interesante que sea leche, alimento asociado al amamantamiento, con todo lo que conlleva detrás³³. Parece que es leche de cabra, «cabretuna» (v. 169), y no de vaca: «de la cabra ay algunos símbolos, significa ramera, así por su mal olor, y su lascivia en el ayuntarle con el cabrón» y «en la cabra se figura la calentura

²⁹ Huarte, ob. cit., pág. 649.

³⁰ En el teatro de Sánchez de Badajoz, la sardina sigue caracterizando al pastor, que, obesionado con el hambre, opone su dieta de baja calidad de pan negro, castañas y sardinas a la comida del rico a base de aves como pollos y gallinas, A. Moliniè, «Diego Sánchez de Badajoz y los alimentos terrenales», 1996, pág. 220.

³¹ Montanari, ob. cit., pág. 82.

³² La comida rústica simboliza la vida armoniosa aldeana, en un desprecio de corte y alabanza de aldea, C. Bauer, «La función simbólica...», 1998, págs. 27-37.

³³ Cuesta, ob. cit., pág. 57.

continua»³⁴. Si a la leche se le añaden el tocino y el vino citados, se obtendrá una receta rica en lujuria y lascivia, que no harían más que resaltar la verdadera naturaleza de los protagonistas.

Para que este pasaje de la leche se ejecute correctamente sobre las tablas, es necesaria la aparición de un recipiente que contenga o que parezca que contiene leche porque se lo pasan unos a otros, cada uno de los cuales ingiere «a muerde y sorve» (vv. 171-198). No es difícil imaginar el ruido que producirían los rústicos al sorber la leche de cabra en escena, cada cual más rudo. Este pasaje podría ser muy bien explotado por los representantes de la pieza, originando grandes carcajadas entre los cortesanos.

Se trata, además, de un pasaje de gran tensión entre los pastores, que se inicia cuando Bras acusa a Pedruelo de haber robado la leche que comparte y se prolonga cuando observa cómo los demás rústicos están acabando con su provisión de leche y para él no va a quedar nada: «¡cómo sorves, descortés!» (v. 173). Esta pequeña disputa es tópica, ya que, a pesar de que en los banquetes suele reinar la armonía, en toda fiesta de este tipo era necesaria una pequeña situación de discordia, debido principalmente a que el vino corre alegremente por las mesas, lo que puede repercutir en el avance de la trama. Esta pequeña discusión dura hasta el final de la pieza, donde se pone paz al conflicto³⁵.

Pero la leche de cabra es, asimismo, un bien de consumo muypreciado por los nobles. Huarte dice acerca de la leche que «si los padres quisiesen de veras engendrar un hijo gentil hombre, sabio y de buenas costumbres, han de comer, seis días antes de la generación, mucha leche de cabras; porque este alimento, en opinión de todos los médicos, es el mejor y más delicado de cuantos usan los hombres»³⁶. Llama la atención que sea precisamente leche de cabra y no de otro animal, luego todo este entramado simbólico tendría sus consecuencias para los espectadores que presencian la acción teatral. Lo que diferencia a ambas clases es, por tanto, el tratamiento de la bebida láctea y el modo de ser ingerida por unos y otros.

Como era costumbre, Encina finalizaba sus obras teatrales con la entonación e interpretación de una pieza musical, usualmente acompañada de baile, y esta obra festiva no podía prescindir de ello. La interpretación del villancico «Oy comamos y bevamos» (vv- 201-31) con el que se cierra la pieza es, sin lugar a dudas, el punto álgido del disfrute del momento y de la celebración de la vida, ya que como recuerdan los pastores: «mañana vien la muerte» (v. 226).

En conclusión, el bloque didascálico muestra una cultura que para el público actual pasa desapercibida y que es necesaria poner de manifiesto para recono-

³⁴ Covarrubias, ob. cit., «cabra». La leche es habitual en Virgilio. Coridón demuestra su valía al pastor Alexis del que está enamorado mostrándole su abundancia de leche, *Bucólicas, II*, Madrid, Cátedra, 1996, vv 21-22. En la versión rústica de Encina la riqueza láctea se repite, *Obra completa*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, vv. 85-87.

³⁵ E. Palafox, «*Celestina* y su retórica...», 2007, pág. 72. Algo similar ocurre en la *Égloga IX*, 2001, *ibíd.*

³⁶ Huarte, ob. cit., pág. 651.

cer que Juan del Encina supo aprovechar de manera muy acertada la fiesta del Carnaval en sus propias creaciones dramáticas, teatralizando y adaptando las costumbres populares «a lo rústico», de modo que el auditorio cortesano riera hasta la saciedad con las groserías y la ingesta descortés de los pastores, y que participara de ese *carpe diem*, porque a todo Carnaval le llega su Cuaresma.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO AYUSO, I., «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19 (3), 1995, págs. 411-443, <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/20023>.
- BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1999.
- BARROSO GUTIÉRREZ, F., «El carnaval jurdano», *Narria: estudios de Arte y Costumbres Populares*, 67-68, 1994, págs. 47-61, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=254314&orden=363947&info=link>.
- BAUER-FUNKE, C., «La función simbólica y escenográfica de la comida en el teatro del Siglo de Oro», *Teatro español del siglo de oro: teoría y práctica*, C. Strosetzki (coord.), Fráncfort del Meno, Vervuert; Madrid, Iberoamericana, 1998, págs. 27-37.
- BOBES NAVES, M. C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- CARO BAROJA, J., *El carnaval: Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1979.
- CAZAL, F., «Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Garci Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 60, 1994, págs. 7-18, http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/060/060_006.pdf.
- COVARRUBIAS OROZCO, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1611, <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>.
- CUESTA TORRE, M. L., «Banquete, batalla y disfraz: elementos carnalescos en los inicios del teatro en castellano», *El carnaval: tradición y actualidad*, J. M. Balcells (coord.), León, Universidad de León, 2010, págs. 43-64.
- DÍEZ BORQUE, J. M., «La obra de Juan del Encina: una poética de la modernidad de lo rústico pastoril», *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta de Vega)*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 125-148.
- ELAM, K., *The semiotics of theatre and drama*, Londres, Mouton, 1980.
- ELIAS, N., *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ENCINA, J., *Obra completa*, M. Á. Pérez Priego (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- *Teatro completo*, M. Á. Pérez Priego (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- *Teatro*, A. del Río (ed.), Crítica, Barcelona, 2001.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Á., *La Corte de Isabel I: ritos y ceremonias de una reina, 1474-1504*, Madrid, Dykinson, 2002.
- FERNÁNDEZ, L., *Farsas y Églogas*, M. J. Canellada (ed.), Madrid, Castalia, 1981.

- FRAZER, J., *La rama dorada: magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1951, (2003).
- GAIGNEBET, C., *El carnaval: ensayos de mitología popular*, Barcelona, Alta Fulla, 1984.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, M. M., «Transmisión y recepción de la obra teatral en el siglo XVI», *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, págs. 527-548.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, M., «Una visión antropológica del Carnaval», *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, J. Huerta Calvo (coord.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, págs. 33-59.
- HERMENEGILDO, A., *Los juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, J. de Olañeta (ed.), Palma de Mallorca, 1995.
- *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- «Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo», *La construcción de un personaje: el gracioso*, L. García Lorenzo (coord.), Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 53-75.
- HERNÁNDEZ ALONSO, C. (et al.), *Diccionario del castellano tradicional*, Valladolid, Ámbito, 2001.
- HEUSCH, C., «La comida, ¿tema integral de *La Celestina*?», *Estudios humanísticos. Filología*, 32, 2001, págs. 65-79, <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3343762.pdf>.
- HUARTE DE SAN JUAN, J., *Examen de ingenios para las ciencias*, G. Serés (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.
- HUERTA CALVO, J., «Entremés de *El carnaval*: edición y estudio, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 7, 1988, págs. 357-388, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2168744&corden=0&info=link>.
- «Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín», *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, J. Huerta Calvo (coord.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, págs. 13-31.
- «Aproximación al teatro carnavalesco», *Cuadernos de teatro clásico*, 12, 1989, págs. 15-48.
- IGLESIAS OVEJERO, Á., «Iconicidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folklore», *Criticón*, 20, 1982, págs. 5-83, http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/020/020_007.pdf.
- KRÜGER, F., «En torno a los palabras salmantinas: *bica* y *antrujejo*», *Nueva Revista de filología hispánica*, VII, 1953, págs. 170-182.
- LECOY, F., *Recherches sur le Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Farnborough, Gregg International, 1974.
- MAURIZI, F., *Théâtre et tradition populaires: Juan del Encina et Lucas Fernández*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.
- MOLINIÈ-BERTRAND, A., «Diego Sánchez de Badajoz y los alimentos terrenales», *Criticón*, 66-67, 1996, págs. 217-223, http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/066-067/066-067_219.pdf.
- MONTANARI, M., *El hambre y la abundancia. Historia y cultura de la alimentación en Europa*, Barcelona, Crítica, 1993.

- PALAFIX, E., «Celestina y su retórica de seducción: comida, vino y amor en el texto de la *Tragicomedia*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 32, núm. 1, 2007, págs. 71-88.
- PROFETI, M. G., «Comer en las tablas: carnavalesco y banquete macabro en el teatro del Siglo de Oro», *Cultura alimentaria de España y América*, A. Garrido Aranda (comp.), Huesca, Val de Onsera, 1995, págs. 75-114.
- PUERTO MORO, L., *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2010.
- RODRÍGUEZ PLASENCIA, J. L., «Correr los gallos», *Revista de folklore*, 375, 2013, págs. 18-29, <http://www.funjdiaz.net/folklore/pdf/rf375.pdf>.
- RUEDA, L., *Paso Quinto, Pasos*, J. L. Canet (ed.), Madrid, Castalia, 1992, págs. 146-153.
- RUIZ, J., *Libro de buen amor*, A. Blecua (ed.), Barcelona, Crítica, 2001.
- SAN JOSÉ LERA, J., «Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso», *Studia Aurea*, 7, 2013, págs. 303-338, <http://studiaurea.com/article/view/v7-san-jose/pdf-es>.
- STERN, C., «Juan del Encina's Carnival Eclogues and the Spanish drama of the Renaissance», *Renaissance Drama*, 8, 1965, págs. 181-195, <http://search.proquest.com/docview/1308646565/fulltextPDF/141A3BF795B19DEBBCF/1?accountid=17252>.
- VIAN HERRERO, A., «Una aportación hispánica al teatro carnavalesco medieval y renacentista: las Églogas de Antruejo de Juan del Encina», *Il Carnevale: dalla radizione arcaica alla tradizioni colta del Rinascimento*, Viterbo, Centro di studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1990, págs. 121-148.
- VIRGILIO MARÓN, P., *Bucólicas*, V. Cristóbal (ed.), Madrid, Cátedra, 1996.

