

## ***Imagine pietatis. Escenografía sacra en el primer teatro renacentista de Castilla y Portugal***<sup>1</sup>

Sara Sánchez-Hernández  
Universidad de Salamanca & IEMYRhD  
[shara\\_ssh@usal.es](mailto:shara_ssh@usal.es)

### **Palabras clave:**

Ciclo de Pasión. Iconografía. Puesta en escena. Juan del Encina. Lucas Fernández. Gil Vicente.

### **Resumen:**

Este trabajo examina las relaciones entre el teatro castellano y el teatro portugués mediante el análisis del espacio escenográfico de la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* de Juan del Encina, del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández y del *Auto da Alma* de Gil Vicente. Para ello, se emplea una metodología ecléctica que muestre el posible uso de soportes artísticos y de elementos litúrgicos en escena. Se pretende, así, contribuir a una historia de las relaciones bilaterales del teatro de las cortes lusa y castellana en la postrimería de la Edad Media y del primer Renacimiento.

---

## ***Imagines pietatis. Sacred scenography in the first Renaissance drama of Castile and Portugal***

### **Key Words:**

Passion Cycle. Iconography. Performance. Juan del Encina. Lucas Fernández. Gil Vicente.

### **Abstract:**

This paper examines the relationship between Spanish and Portuguese theatre through the analysis of the scenography in the *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* de Encina, in the *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, and in the *Auto da Alma* de Gil Vicente. To achieve this, it is employed an eclectic methodology to show the possible use of pictorial supports and of liturgical elements on stage. It is intended, therefore, to contribute to a history of bilateral

---

<sup>1</sup> El presente trabajo ha sido cofinanciado por la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, y por el Fondo Social Europeo, Programa Operativo de Castilla y León.

relations between the theatre of the Portuguese and Castilian courts at the end of the Middle Ages and in the first Renaissance.

---

## I. INTROITO

### 1. La teatralidad de las obras dramáticas del Quinientos

Hasta hace bien poco, los estudios tradicionales en torno al teatro religioso de los primeros dramaturgos renacentistas tendían a concederle poco mérito y escasa teatralidad a estos textos teatrales. Generalmente, la producción de trabajos sobre este teatro se ha basado en análisis literarios de las obras dramáticas, realizando un examen métrico, o de empleo de recursos literarios, o de fidelidad de las fuentes bíblicas empleadas por determinado dramaturgo, en su mayoría. En definitiva, se trata de estudios que analizan el lado literario del texto teatral, olvidando la dualidad del género, su posible articulación escénica, o el empleo de escenografía y atrezzo en la representación. A todo esto, se le une que la crítica se ha acercado al primer teatro renacentista desde unos planteamientos y modos de análisis basados en modelos lopecentristas, hecho que repercute, claro está, en la errónea apreciación del hecho teatral quinientista.

Por fortuna, en la actualidad (casi) se ha superado el concepto de «no teatralidad» o de «primitivismo» del teatro del primer Renacimiento y, por lo general, la crítica le va concediendo paulatinamente mayor mérito a este teatro, debido a su mejor conocimiento<sup>2</sup>. Pues bien, asumiendo esos aportes bibliográficos pioneros, este trabajo pretende reflexionar sobre la importancia de la parateatralidad. Así, se sigue la línea de la apertura de miras marcada por Díez Borque cuando afirma que:

es necesario que se investiguen las órbitas concéntricas de teatralidad en la relación liturgia-fiesta-teatro, porque así fue la realidad y porque ceñirse a esos cuantos nombres y géneros habituales en las historias de la literatura (y

---

<sup>2</sup> Sigo la metodología propuesta por Hermenegildo, 2001, y las teorías semióticas expuestas allí.



del teatro) supone no sólo dejar en la oscuridad manifestaciones importantes de teatralidad, sino, lo que es más grave, desenfocar el problema del teatro en ese periodo, con una aséptica, cuanto irreal, pureza genérica, por más que hubiera unos cuantos géneros, con las bendiciones de *teatralidad completa*<sup>3</sup>.

Por otra parte, hay que tener en consideración que las obras teatrales de finales de la Edad Media y de inicios del Renacimiento que hoy se han conservado son resultado de su paso por la imprenta. Ciertamente, los impresos teatrales renacentistas son «monumentos escritos» que han perdido lo efímero del teatro [Chartier, 1999]. Pues bien, ese paso a la imprenta no solo transforma su naturaleza de efímera a perdurable, sino que en ese proceso hay pérdidas de elementos de la teatralidad que obligan a un ejercicio de reconstrucción de esa teatralidad perdida poniendo en juego toda nuestra capacidad de lectura teatral de los textos y de atención a aspectos aparentemente alejados de lo literario, como pueden ser elementos relacionados con la arquitectura, la iconografía o las artes plásticas.

## 2. Renovación y aclimatación de las casas nobiliarias

Antes de comenzar con el análisis dramático propiamente dicho conviene detenerse en el contexto de renovación, de aclimatación, de las casas nobiliarias castellanas. A finales del siglo XV, se produce una auténtica transformación de los hogares de la alta sociedad, adaptándose a los nuevos estilos de construcción de edificios nobiliarios. Así, cabe mencionar la importante política arquitectónica y escultórica de (re)construcción de castillos, palacios y casas urbanas llevada a cabo por los Reyes Católicos por todo el territorio castellano [Domínguez Casas, 1993: 27-200].

En este sentido, la nobleza imitará a sus reyes no solo en el acondicionamiento de los espacios para la vivienda, sino también en la adquisición de objetos para la vida cotidiana y las prácticas sociales. Es

---

<sup>3</sup> Díez Borque, 1987: 496-499. Grande Quejigo, 2002, realiza un recorrido por las diferentes fuentes documentales que recogen celebraciones parateatrales de las obras del ciclo de Pasión.



precisamente lo que sucede con la Casa de Alba que, desde su creación, realiza cuantiosas obras y adquisiciones en residencias de su propiedad. Entre las nóminas y contratos de fines del siglo XV asoman nombres en absoluto desconocidos como Enrique Egas (entre 1490 y 1491) o Juan Guas (1493-1494), entre otros<sup>4</sup>. En definitiva, toda una serie de maestros de obras, escultores, pintores y demás profesionales que fueron puestos bajo el servicio de la más selecta nobleza castellana.

El gusto de los Duques de Alba por el nuevo arte imita la moda iniciada por Isabel y Fernando, que contratan los servicios de escultores para responder «a sus necesidades en materia de devoción, creando imágenes de temática religiosa que servían para adornar las capillas regias» [Domínguez Casas, 1993: 102]. Esta imaginería sacra también desempeñará, como se irá viendo, determinadas funciones litúrgicas, devocionales e incluso parateatrales. Tal es el caso del encargo que la Católica encomienda en 1501 al escultor Ruerto Alemán para la realización de un conjunto de esculturas con el que la reina quiere obsequiar a doña Juana de la Torre, ama del difunto príncipe don Juan. En relación con las *imagines pietatis* destaca, de entre las figuras, una de tema pasional: «mas fizo que dio a la dicha ama la ystoria de la Resurrección con Nuestro Señor e la Madalena», hoy desaparecida [Domínguez Casas, 1993: 187].

Este tipo de elementos litúrgicos, como altares portátiles, doseles, siales, cojines y otros ornamentos de la capilla regia, se guardaban en la Cámara Real cuando no se usaban. De esta estancia, los mozos de capilla tomaban todo lo necesario y lo trasladaban al espacio sacro antes de dar inicio a un servicio divino. Por su parte, los reposteros de capilla debían colocar en esta el dosel y el sial junto con las cortinas para sus majestades [Domínguez Casas, 1993: 213-214].

---

<sup>4</sup> Domínguez Casas, 1993: 35-37, 42 y 46, y Retuerce Velasco, 1992: 20. Enrique Egas, además, trabajará en la obra escultórica del Monasterio de San Leonardo en la misma localidad, Fitz-James y Falcó, 1919: 26-27.



Otro ornamento esencial en las casas regias y nobiliarias de finales del siglo XV e inicios del XVI era el de la tapicería, así como los oficios vinculados al cuidado de los tapices, como el teniente, el camarero mayor, el repostero de estrados y el adobador de los doseles. Estos tapices eran muy frecuentemente de temática religiosa, como los denominados «paños de devoción» que fueron destinados, junto con otros objetos litúrgicos, a la capilla regia de Granada al fallecer la reina Isabel [Domínguez Casas, 1993: 139-144]. Se aprecia, de esta forma, la vinculación de estos objetos con el contexto religioso y con la celebración de diversas ceremonias litúrgicas como las de Semana Santa [González García, 2004: 100-101].

En relación con este ambiente de culto religioso nobiliario es donde se deben insertar las representaciones teatrales sacras<sup>5</sup>. En este sentido, la transformación no solo se aprecia en la clase de celebración del culto religioso, sino que también se produce un cambio en el tipo de imágenes sacras consumidas por los reyes para la oración privada. Dicha metamorfosis se encuentra muy vinculada con la nueva forma de entender la religión, la *Devotio moderna*. Este acercamiento más íntimo con Dios, que enfatiza la contemplación de la Humanidad de Cristo y de la Virgen, está relacionado con la corriente franciscana que cobra tanta importancia en la época, y que es bien conocida y estudiada<sup>6</sup>.

Un ejemplo de esta nueva forma de religiosidad nos la ofrece el condestable Miguel Lucas de Iranzo, cuya crónica concede especial

---

<sup>5</sup> Véase el respecto Profeti, 1982, Debax, 1988 y Pérez Priego, 1997: 235-236. Para la veneración de las imágenes en un ámbito cortesano doméstico véase González García, 2004: 99.

<sup>6</sup> Para la importancia de la *Devotio moderna*, la contemplación y el nuevo contexto espiritual de las órdenes franciscanas presentes en el teatro conventual véase Surtz, 1983. Resulta esencial el trabajo de Cátedra García, 2001: 191-298, que analiza al detalle el contexto de producción de la poesía pasional en la Edad Media, la espiritual pasional, la liturgia y devoción privada, las lecturas contemplativas y la relación entre predicación y teatro. Por su parte, González García, 2004, señala la vinculación estrecha entre la nueva devoción y la forma de consumo de imágenes pasionales para devoción; mientras que Saraiva, 1981: 57-68, estudia la relación entre teatro, liturgia y arte. Valero Moreno, 2003 y 2014: 71 y ss. vincula el *Auto de la Pasión* con la *devotio moderna*. Por su parte, Ballester Morell, 2014: 53-80 y 107-110, contextualiza la poesía devota de Encina con esta nueva práctica. Es interesante también el trabajo de Toro Pascua, 2000: 132-135. Por último, Alonso Romo, 2004, analiza la reforma franciscana en territorio luso.



relevancia al modo piadoso de celebración de la Semana Santa. A la altura de 1461 el noble asiste al oficio de la Pasión:

boluióse a Jaén el jueves de la Semana Santa, al tiempo que se ençierra el glorioso cuerpo de nuestro Señor Jesucristo. E allí en la yglesia mayor estouo, que no salió, desde la ora que fué ençerrado fasta otro día que lo sacaron, con muy grand onestidad y deuoción [Mata Carriazo, ed. 2009: 63].

En 1464 se detalla la ceremonia litúrgica y parateatral que invita al sujeto a la vivencia devocional:

el jueves de la çena yva a la misa de terçia a la yglesia mayor. E desque ençerrauan el Cuerpo de nuestro señor Dios, llegáuase al monumento τ miraua cómo se encerraua. E ençerrado, yvase a comer, que ya era ora. E desque avía comido, acompañado de todos los suyos, andaua toda las estaciones, por todas las yglesias τ monesterios τ hermitas de la çibdad τ las de fuera, τ en cada vna dellas ofreçía a la cruz. E acabadas de andar, vinfese a la yglesia mayor, a oyr las tinieblas, segúnd que el miércoles de ante avía fecho. E el viernes por la mañana, venía a oyr el sermón de la Pasión, τ estaua a todas las oras. Estos tres días ante de pascua, después que ençerrauan el Cuerpo de Dios, mandaua poner seys hachas de çera ençendidas en los candeleros de madera; τ desque aquellas eran quemadas, ponían otras seys, las quales ardían todavía delante del monumento, fasta que lo desençerrauan [Mata Carriazo, ed. 2009: 164-165].

Estos testimonios, a pesar de no recoger un hecho estrictamente teatral, se deben tener en consideración aquí como una muestra de los elementos litúrgicos parateatrales que integran la actividad devocional de un individuo de la nobleza<sup>7</sup>.

Para contribuir a la intensificación devocional de las ceremonias, la reina Isabel obtiene del Papa Inocencio VIII bula en agosto de 1486 para instalar el Monumento en la capilla real durante toda la Semana Santa y exponer allí la Sagrada Forma. Se comprueba que, en efecto, al año siguiente ya se instala el Santo Sepulcro en el recinto sagrado. Por otra parte, se documenta que el Viernes Santo de 1494 el personal de la casa de

<sup>7</sup> En este sentido, comprobamos la necesaria ampliación de las consideraciones hacia órbitas concéntricas de teatralidad en la relación liturgia-fiesta-teatro, tal y como planteaba el trabajo citado de Díez Borque, 1987.



la reina «se vestía de luto con ricas telas negras y margas mantillas de finamarcha para el rito de la Adoración de la Cruz y para las procesiones tan del gusto de la reina»<sup>8</sup>.

Igualmente, en 1497, el Libro de Cuentas del tesorero real vuelve a testimoniar la celebración de la Semana Santa en la capilla regia, reflejando un pago «por ciertas cosas que fueron menester para el Monumento de la Semana Santa deste año», como varas de raso negro y de Holanda, hilo blanco y negro, cordeles gruesos y delgados, clavos, alfileres gruesos y delgados, tachuelas, incienso y cera roja [Domínguez Casas, 1993: 214]. Con el paso del tiempo, se ejecutan otros encargos para dotar de solemnidad a la celebración. Así, en 1501 se documenta que el Santo Sepulcro instalado en la capilla real cuenta con una serie de imágenes encargadas *ex profeso* a Ruerto Alemán para servir en la celebración de la Semana Santa:

Que fizo más syete ángeles pequeños de bulto, cada uno de alto de un pie, los quales fizo para servir en el Monumento el día de la Pascua de la Reshurrección

Más fizo para el dicho día los Misterios de la Pasyón [Domínguez Casas, 1993: 187].

En los meses finales de su vida, la reina encarga en 1504 doce tapices a Matías de Guirla, tapicero de Flandes, que son: dos crucifijos, un «Ecce Homo», la «Pasión de Cristo», «Cómo velaba Pilatos» y «Cómo Cristo lavó los pies a sus discípulos» [Domínguez Casas, 1993: 140]. Por la temática de los paños, puede inferirse que su destino fuera el de ser colocados en la capilla, bien para uso privado, bien para la celebración de la Semana Santa. El rey Fernando, por otra parte, encarga en 1505 un retablo muy costoso de plata dorada y esmaltada de la Resurrección de Cristo «con cuatro soldados durmiendo “de bulto”», además de otras escenas de la Pasión debajo

---

<sup>8</sup> Domínguez Casas, 1993: 111 y 214. Para el territorio anglosajón, Davidson, 1991: 8-9, describe el Sepulcro de la Catedral de Lincoln, que disponía de movilidad para ser empleado en las ceremonias cuasi-teatrales de la *Depositio* y la *Elevatio* del siglo XV.



[Domínguez Casas, 1993: 151]. El conjunto bien podría haber poseído unos usos parateatrales, si reparamos en las costumbres de la época.

En último lugar, antes de adentrarnos en el análisis dramático de los textos teatrales, conviene mencionar un testimonio que, a pesar de su lejanía temporal, resulta interesante para comprobar la importancia de la imaginería religiosa en la vida devocional de los nobles castellanos. Así, en el *Inventario del oratorio nuevo del duque de Alba* en el que se hace *Memoria de las cosas que están puestas en el oratorio nuevo, pinturas, cosas de capilla y reliquias*, de alrededor de 1586, se enumeran una serie de objetos litúrgicos que bien pudieron sostener un añadido uso teatral como «Una ymagen de Cristo al Sepulcro», «Un Eccehomo», «Una Magdalena» o «La Oración del Huerto» [Falcó y Osorio, 1891: 136-140]. Como se puede apreciar, la alta nobleza realizaba grandes inversiones económicas para la celebración del ciclo pasional.

En este contexto de celebración privada y nobiliaria que se ha venido señalando es en el que encajan perfectamente las representaciones teatrales de Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente, cuyos textos literarios hemos conservado. Los elementos pictóricos y escultóricos de los que disponían las casas nobiliarias, los centros catedralicios o las cortes pudieron estar presentes en la puesta en escena en el espacio sagrado.

## II. EL TEATRO PASIONAL DE JUAN DEL ENCINA, LUCAS FERNÁNDEZ Y GIL VICENTE

Dada la limitada extensión de este trabajo, el corpus seleccionado se limita a tres autores y tres obras, de manera que sirvan como muestra de la confluencia entre teatro, iconografía sacra y espacio litúrgico. Así, para el caso de Encina se ha escogido la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*; de Lucas Fernández, se analizan algunos procedimientos dramatúrgicos empleados en el *Auto de la Pasión*; y, finalmente, se estudia la escenografía utilizada por el portugués Gil Vicente en su *Auto da Alma*.





## 1. Juan del Encina y su *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*

La *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* de Encina, recogida en la edición *princeps* de su *Cancionero* (Salamanca, 1496), fue quizá puesta en escena hacia 1493 o 1494<sup>9</sup>. Asumimos que tanto esta como la pieza siguiente del *Cancionero* hecha a la *Santísima Resurrección de Cristo* fueron representadas en un espacio sagrado similar al que se explicita en las rúbricas iniciales de las dos églogas navideñas de Encina: «la sala adonde el Duque y Duquesa estaban oyendo maitines» y «en la sala adonde los maitines se dezían»<sup>10</sup>. Dada su temática pasional, no sería muy extraño pensar que esa «sala de los maitines» fuera también el espacio escénico empleado en las églogas de Pasión de Encina. Este lugar, por otra parte, puede diferir del resto de espacios escénicos mencionados en las otras églogas del autor, puesto que aquí se especifica un uso litúrgico (maitines), por lo que ha de tratarse de un espacio sacro del palacio, como la capilla.

Antes de analizar la escenografía empleada posiblemente en su *Representación*, se ha creído conveniente incluir aquí el argumento inicial de la misma, de manera que el lector tenga presente el momento bíblico que Encina escenifica en esta ocasión:

Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor, adonde se introduzen dos hermitaños, el uno viejo y el otro moço, razonándose como entre PADRE y HIJO, camino del santo sepulcro. Y estando ya delante del monumento, allegóse a razonar con ellos una muger llamada VERÓNICA, a quien Cristo, quando le llevavan a crucificar, dexó imprimida la figura de su glorioso rostro en un paño que ella le dio para se alimpiar del sudor y sangre que iva corriendo. Va esso mesmo introduzido un ÁNGEL que vino a contemplar en el monumento (p. 23).

<sup>9</sup> Framiñán de Miguel, 1986-1987, resume las hipótesis cronológicas propuestas por distintos críticos.

<sup>10</sup> Encina, ed. 2001: 5 y 13. Ya lo señalaron Williams, 1935: 18-23 y Cirot, 1941: 7-8.



Como se puede desprender de esta didascalia explícita, la pieza es, en efecto, «una mezcla de estructuras del drama litúrgico y de elementos procesionales de la liturgia del Viernes Santo» [Encina, ed. 1991: 47]. En verdad, el dramaturgo adopta y adapta la tradición litúrgica de la que parte, insuflándole un carácter teatral con el que servir a los duques.

Para ello, Encina recurre a elementos propios del espacio sacro en su puesta en escena. En esta ocasión, el elemento escenográfico visible durante toda la representación es el Santo Sepulcro, que estaría colocado en la capilla nobiliaria durante la Semana de Pasión, simulando lo que se realizaba en la capilla regia por mandato de Isabel la Católica, como se ha visto, y en otros espacios eclesiásticos<sup>11</sup>. Ciertamente, este elemento escenográfico es esencial para el desarrollo de la pieza<sup>12</sup>.

También las didascalias implícitas apuntan, a través de los parlamentos, al empleo efectivo del Monumento, ante el que dialogan los personajes. En el inicio de la pieza se marca un movimiento en escena desde un punto inicial en el que se encuentran Padre e Hijo hasta pararse ante al sepulcro (vv. 1-84), según indican los deícticos del siguiente fragmento:

PADRE	Según que se me figura, y según lo qu'Él merece, aquesta que aquí parece deve ser su sepultura (vv. 85-88).
-------	--

A esta suerte de *Visitatio Sepulchri* se unirá otro personaje, la Verónica, que relatará a los ermitaños la Pasión de Jesucristo, actuando como testigo de los hechos bíblicos. Su aparición escénica es doblemente interesante porque se incorpora a la nómina de *dramatis personae* y porque

<sup>11</sup> Véase en este sentido Cátedra García, 2005.

<sup>12</sup> También defienden su uso escénico García-Bermejo Giner, 1999: 353, y Toro Pascua, 2000: 127 y 132-135.



introduce en escena un elemento icónico propio de la liturgia cristiana con una funcionalidad teatral, como se verá<sup>13</sup>.

Ciertamente, la inserción del personaje femenino en este tipo de celebraciones paralitúrgicas no debía de ser algo totalmente novedoso cuando Encina lo incorpora en su teatro, aunque sí lo es el hecho de que sea transformado en personaje teatral por el salmantino. Con respecto a la tradición litúrgica de la Verónica, existen testimonios tardomedievales de la celebración del ciclo de la Pasión en el templo. En este sentido, la crónica del condestable Iranzo relata el rito de la adoración del Santo Rostro al que asiste el noble en la catedral de Jaén en 1464<sup>14</sup>:

E desque era tiempo, yva a misa de terçia con las dichas señoras condesa τ doña Guiomar, τ las otras señoras τ damas, a la yglesia mayor; con los dichos tronpetas τ cherimías, los quales tocauan en la eglesia, a la proçesión, τ quando sacauan la Verónica, τ quando la adorauan, segúnd τ en la manera quel día de pascua [Mata Carriazo, ed. 2009: 159-160].

Pues bien, en la obra de Encina, la Verónica deja de ser una mera imagen a la que se venera, como sucede en este pasaje citado, para convertirse en personaje teatral completo. Ahora bien, el de Encina no es el único caso en el que se recurre a este personaje en escena. Casi de manera coetánea a la representación de su pieza, el Libro de Cuentas de la catedral de Toledo recoge pagos a las «actrices» que intervienen en el *Auto de la Verónica* (no conservado), para celebrar el *Corpus Christi* de 1493: «Jueves día de Corpus Christi VI días de junio. La Verónica: a María un real; a la Verónica y la Madalena un real; a las dos Marías un real» [Torroja y Rivas, 1977: 189-190].

En la pieza de Encina, la Verónica resulta igualmente importante porque introduce en escena un objeto litúrgico como atrezzo cuando relata el

---

<sup>13</sup> Para el personaje de la Verónica y su relación con las fuentes bíblicas, así como su origen apócrifo, véase el resumen que ofrece del Río en Encina, ed. 2001: 292-293. Consúltese, asimismo, el completo trabajo de Maurizi, 2005.

<sup>14</sup> También se atestigua la participación del condestable en la celebración de este rito en 1461, Mata Carriazo, 2009: 57-58.



*Via crucis*. En este pasaje bíblico, la mujer alude a la entrega del afamado paño a Cristo para secar su rostro:

Y aun passando el Salvador  
a dar fin a nuestro daño,  
yo le di, por cierto, un paño  
para limpiarse el sudor,  
con dolor  
de su dolor muy estraño  
sufrido por nuestro amor.

Y dexóme aquí imprimida  
en el paño su figura,  
do parece la tristura  
de su pasión dolorida,  
sin medida (vv. 162-173).

A pesar de que el pasaje es muy narrativo, por el deíctico «aquí» se podría interpretar que la Verónica porta el objeto sacro en sus manos o lo tiene muy cerca de ella, si bien no lo muestra a sus interlocutores ni al auditorio, hasta el momento en el que el Padre insta a la mujer a que se lo enseñe:

Hermana, por caridad,  
muéstranos su semejança,  
qu'es gran bienaventurança  
tener tú tal heredad (vv. 183-186).

Tras sus palabras, la Verónica procede a realizar lo que le es solicitado:

En verdad,  
demostraros sin tardança  
lavor de su magestad.

Veis aquí donde veréis  
su figura figurada,  
del original sacada  
porque crédito me deis.

Si queréis,  
su pasión apassionada  
aquí la contemplaréis (vv. 187-196).



Los versos denotan la presencia escénica del objeto sacro, que bien podría haberse creado *ex profeso* para la representación de la obra, aunque por desgracia solo se trata de una hipótesis, debido a la falta de testimonios documentales de la Casa de Alba al respecto. Por el contrario, parece que para el *Auto de la Verónica* de Toledo sí se necesitó la confección del objeto sacro empleado específicamente para su puesta en escena en el *Corpus Christi* de 1493. Según recoge el Libro de Cuentas de la catedral, se anota un gasto por: «una vara de Bretaña para representar el rostro de Cristo y pintarle al óleo» [Torroja y Rivas, 1977: 189-190]. Por ello, el procedimiento para la obtención de dicho atrezzo necesario para la *Representación* de Encina no sería muy complejo.

Ahora bien, por las palabras de la mujer en tiempo verbal futuro, «aquí donde veréis» y «aquí la contemplaréis», también podría interpretarse que la Verónica señala un lugar próximo del espacio sacro en el que perfectamente podría aparecer la Santa Faz colgada mediante un mecanismo de apariencias, similar al empleado por Lucas Fernández en su *Auto*, como se verá, para lograr así un mayor efectismo dramático. Igualmente, este objeto sacro pudo ser uno de los soportes pictóricos habituales en la capilla ducal, un tapiz o un retablo, por ejemplo, como los catalogados en el citado inventario del Duque de Alba, si no se elaboró específicamente para la ocasión.

Una vez concluida la narración de la Pasión de Cristo con el apoyo visual de la Santa Faz, los personajes centran de nuevo su atención en el Monumento, que será objeto de la *Adoratio*. A dicha honra se unirá el Ángel, cuya aparición también pudo haberse realizado mediante un mecanismo de tramoya, para conseguir un mayor efecto escénico:

VERÓNICA	¡O dichoso monumento, que lo alcançaste a tener!
PADRE	Hagamos aquí oración, las rodillas en el suelo, las manos puestas al cielo con muy mucha devoción



y afición,  
 pues sufrió tal desconsuelo  
 por nuestra consolación.  
 EL ÁNGEL ¡O monumento sagrado,  
 sepulcro más que dichoso! (vv. 272-282).

La oración se prolonga hasta el final de la pieza, que concluye con un villancico de devoción. Con el rezo se llega al culmen de la obra, el momento del *pathos*, donde el público ha logrado finalmente empatizar con el dolor del Salvador y se ha entregado a la contemplación. Aunque lo desarrollado hasta aquí es un análisis superficial e hipotético de la pieza, se habrá podido apreciar que Encina recurre a objetos sacros con una finalidad teatral clara y que contribuyen a que el auditorio palaciego sienta la humanidad de Cristo al contemplar su sufrimiento, cumpliendo así con el modo de religiosidad imperante en el momento<sup>15</sup>.

## 2. Lucas Fernández y el *Auto de la Pasión*

Teniendo en consideración el marco de creación y de representación de obras dramáticas de temática pasional a fines de la Edad Media, no resulta extraño que se sucedan cronológicamente otras creaciones teatrales que pongan sobre las tablas el tema bíblico de la Redención de Cristo. Tal es el caso del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, pieza incluida en las *Farsas y églogas* publicadas en la imprenta salmantina de Lion de Dei en noviembre de 1514<sup>16</sup>.

Al igual que sucedía con la *Representación a la Pasión* de Encina, se puede intuir que el *Auto* fue representado en un lugar sacro<sup>17</sup>. A la altura de 1501, Lucas Fernández obtiene en exclusiva la plaza de cantor que había

<sup>15</sup> Cátedra García, 2001: 238, señala la vinculación de la égloga de Encina con la división horaria de Pasión, propia de los presupuestos meditativos de los libros de las Horas de la Cruz.

<sup>16</sup> Díez Borque, 1986, realiza un análisis formal de los recursos empleados por el dramaturgo en su *Auto de la Pasión*. Valero Moreno, 2003, estudia las tradiciones textuales del ciclo de Pasión de fines de la Edad Media e inicios del XVI en Castilla y Europa.

<sup>17</sup> Lo señalan Cañete, Fernández, ed. 1867: XCV-XCVII, Williams, 1935: 27-28 y Cirot, 1940: 388.



estado compartiendo con otros dos mozos desde 1499 y que ostenta por lo menos hasta 1507 [Espinosa Maeso, 1923: 397-400]. Así pues, debido a su vinculación con el templo salmantino entre 1499 y 1507, Lucas Fernández pudo haber compuesto y representado su *Auto de la Pasión* en el contexto catedralicio [Crawford, 1922: 45; Hermenegildo, 2001: 54].

No obstante, hay que señalar que el hecho de que la pieza pudiera haberse representado en la Catedral Vieja de Salamanca, Santa María de Sede, no quiere decir que la representación estuviera destinada a un público amplio y popular. Por el contrario, el *Auto de la Pasión* parece estar dirigido a un destinatario más bien culto y reducido, similar al que pudo visionar la *Representación* de Encina, en un contexto contemplativo y devocional semiprivado. En este sentido, suscribimos las palabras de Alfredo Hermenegildo, que afirma que:

el texto conservado del *Auto de la Pasión* no fue escrito primordialmente para representarse ante el gran público de una catedral, sino delante de un auditorio limitado, selecto, cautivo, minoritario y ya condicionado de antemano por ciertas preocupaciones inscritas en el discurso dramático. Todo ello tenderá a situar el *Auto de la Pasión* dentro del marco característico que rodea el resto del teatro de Lucas Fernández, es decir, dentro del ambiente cortesano [2001: 55].

Así, la tipología del auto le llevó en su día a Shergold a afirmar que «perhaps it was intended for private performance, even perhaps in the chapel at Alba de Tormes like Encina's plays» [1967: 29], algo que pudo ser bastante factible. Ahora bien, ante la falta de documentos que demuestren que efectivamente Lucas Fernández estuvo al servicio de la Casa de Alba, debemos conformarnos con intuir un destinatario con un perfil muy similar al descrito por Hermenegildo en las líneas anteriores.

Independientemente del espacio escénico empleado para representar el *Auto*, serían necesarios elementos escenográficos sagrados presentes en el recinto sacro durante la Semana Santa. Así pues, de la lectura de las didascalias explícitas del impreso teatral se pueden extraer objetos



concretos: un *Ecce Homo* (vv. 355/356), el crucifijo (vv. 536/537) y el Monumento (vv. 760/761)<sup>18</sup>:

Aquí se ha de mostrar vn eccehomo de improuisso para provocar la gente a deuoción, así como le mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores híncanse de rodillas, cantando a quatro voces: *Ecce homo, Ecce homo, Ecce homo* (vv. 355/356)

Aquí se ha de demostrar o descubrir vna cruz, repente a desora, la qual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas, cantando en canto de órgano (vv. 536/537)

Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento cantando esta canción y villancico en canto de órgano (vv. 760/761)

Las dos primeras didascalias aportan una información relativa a la utilización de tramoya. Se trata del uso del telón de boca, empleado para tapar y destapar objetos en el teatro religioso de la época. En el texto dramático en cuestión se añaden dos expresiones significativas, «de improvisso» y «repente a desora», con las que se busca un efectismo escénico, el de provocar a los asistentes a la devoción cristiana<sup>19</sup>.

Como en ocasiones anteriores, la presencia del *Ecce Homo* bien pudo haberse logrado con el aprovechamiento de un soporte pictórico existente en el recinto sacro que retratará la escena bíblica. Si la pieza se representó para los duques de Alba, podría haberse recurrido a paños de devoción propiedad de la Casa de Alba, como el registrado en el inventario de fines del siglo XVI, o a un tapiz similar al encargado por la reina Católica en 1504, como se vio<sup>20</sup>.

Para el caso del crucifijo, sucede algo similar a lo relatado en los testimonios documentales previamente citados. Podría tratarse, en efecto, de una cruz semejante a las encargadas por los reyes y nobles castellanos para

<sup>18</sup> Fernández, ed. 1976.

<sup>19</sup> Para el uso de este recurso escenográfico en el teatro sacro castellano y portugués véanse Williams, 1935: 27-28; Egado, 2009: 121-12, Camões, 1995: 170-171 y San José Lera, 2015.

<sup>20</sup> Es interesante destacar que los propios Duques de Alba prestaban parte de su colección de tapices a la Catedral salmantina para ser colgados en las paredes del templo durante la celebración del *Corpus Christi* [Espinosa Maeso, 1923: 402].





su uso privado, dado que se trataba de un hábito bastante frecuente entre la alta nobleza, como se ha visto. Por último, el Monumento empleado en el *Auto* de Lucas Fernández sería análogo al descrito en las fuentes documentales citadas y al empleado en la *Representación* de Encina.

Se aprecia, por consiguiente, que tanto Juan del Encina como Lucas Fernández hacen uso de similares objetos litúrgicos, aunque los procedimientos dramáticos y los usos de los mismos difieran, dependiendo de la pieza en cuestión. En cualquier caso, la finalidad del empleo de atrezzo sacro, como el Santo Rostro, el Monumento, la cruz o el *Ecce Homo*, es afín; esto es, conseguir que el auditorio se entregue a la contemplación de la Humanidad de Cristo y lograr el *pathos*.

### 3. Gil Vicente y su *Auto da Alma*

La *Copilação de todas las obras de Gil Vicente*, publicada en 1562 de forma póstuma por sus hijos Paula y Luis Vicente, recoge su producción literaria compuesta aproximadamente entre 1502, año en el que el dramaturgo entra al servicio de la corte lusa del rey Manuel I, y 1536, fecha de representación de su última pieza. Se trata de la primera obra de un dramaturgo impresa en Portugal. Dividida en cinco libros, el dramaturgo dedica el primero de ellos a «todas suas cousas de devação», que incluye el *Auto da Alma*<sup>21</sup>.

La vinculación y relación entre ambos reinos castellano y portugués se explica principalmente por la presencia de reinas castellanas en la corte lusa. Ello establecerá una serie de relaciones entre coronas que tendrá consecuencias teatrales. Primero será Isabel de Aragón, hija de los Reyes Católicos, quien case con Manuel I en 1497. Tras fallecer en 1498 de sobrepeso, el rey casará en 1500 con otra hija de Isabel y Fernando, doña

---

<sup>21</sup> Vicente, ed. 2002: 3. Para un mejor conocimiento del teatro de Gil Vicente resultan imprescindibles Reckert, 1977: 102-134 y Keates, 1988. En Vicente, ed. 1980: 17-19 se ofrece una reconstrucción escénica y escenográfica. Véanse también Moser, 1966 y Demara, 1994. Véase Camões, 1995, para el caso de la escenografía empleada por Gil Vicente.



María, reina consorte hasta su defunción en 1517. Su tercera esposa, Leonor de Austria, también tiene vinculación con la corona castellana, al ser sobrina de las anteriores esposas del rey luso.

Pues bien, la puesta en escena del *Auto da Alma* tiene lugar en 1508, durante el reinado de María de Aragón, si hacemos caso de su rúbrica inicial, lo que sitúa la pieza de Gil Vicente en una cronología similar a la de las representaciones hechas por Juan del Encina y Lucas Fernández en territorio castellano. La didascalia inicial del *Auto* señala el lugar de representación, el palacio de Ribeira, en Lisboa, y el tiempo en el que se representa, Semana Santa. Como se verá a continuación, el espacio empleado para la puesta en escena de la pieza sería seguramente la capilla del citado palacio:

Este auto presente foi feito à muito devota rainha dona Lianor e representado ao muito poderoso e nobre rei dom Emanuel seu irmão, por seu mandado, na cidade de Lisboa, nos paços da Ribeira, em a noite de Endoenças. Era do Senhor de 1508<sup>22</sup>.

A esta acotación inicial le sigue el argumento del *Auto*, que explica la alegoría contenida en él:

Assi como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens pera repouso e refeição dos cansados caminhantes, assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse ùa estalajadeira pera refeição e descanso das almas que vão caminhantes pera a eternal morada de Deos. Esta estalajadeira das almas é a madre santa Igreja, a mesa é o altar, os manjares as insígnias da paixão. E desta prefiguração trata a obra seguinte (p. 189).

Para esta ocasión, interesa la segunda parte de la pieza en la que el Alma ha superado las tentaciones del diablo y ha llegado finalmente ante la posadera, la Santa Madre Iglesia (vv. 426-836). Tras ello, «estando a Alma assentada à mesa e o Anjo junto com ela em pé, vem os doutores com

---

<sup>22</sup> Vicente, ed. 2002: 189. Hay críticos que defienden 1518 como fecha de representación del auto, que sucedería tras el fallecimiento de la reina María, segunda esposa del rey luso, Vicente, 1980: 7. Hay que señalar que la mención a la reina Leonor no se refiere a la tercera esposa del monarca, sino a su hermana viuda, la llamada reina «velha», que figura en la mayoría de argumentos iniciales de la *Copilação*.



quatro bacios de cozinha cobertos cantando: *Vexila regis prodeunt*» (p. 206). En estas didascalias explícitas, se aprecia un uso escenográfico de un elemento preexistente en la capilla del palacio de Ribeira: el altar y la cátedra, que se convierten en mesa y silla de la venta. El empleo de estos objetos, junto con la ejecución de los himnos litúrgicos, como el *Vexilla regis*, apuntan al espacio de la capilla como lugar de representación<sup>23</sup>. Además, estas menciones insertan la pieza en la propia celebración de la liturgia, como si el auto fuera un elemento más de la misa a la que asisten los fieles.

Después de que los santos hayan bendecido la mesa, la Iglesia exclama «ora sus venha água às mãos» (v. 708) y San Agustín añade que «e haveis-vos de chegar / a limpar / a ãa toalha fermosa / bem lavrada» (vv. 712-715). A continuación, una acotación explícita describe el objeto empleado en escena:

Esta toalha que aqui se fala é a varónica, a qual santo Agostinho tira dantre os bacios e amostra à Alma, e a madre Igreja com os doutores lhe fazem adoração de joelhos cantando *Salve sancta facies* (p. 201).

Como se puede observar, Gil Vicente retoma aquí el paño de la Verónica empleado anteriormente por Encina en su pieza de Pasión. Apreciamos, eso sí, un uso escenográfico del objeto distinto al empleado por Encina. En el auto de Gil Vicente, el Santo Rostro no es solo mostrado por el personaje femenino para ser objeto de adoración—que lo es, según se desprende del himno que pronuncian en su honor *Salve, sancta facies*—, sino que aquí se convierte en toalla del Alma con la que deben secarse las manos antes de comenzar a comer. La presencia escénica de este atrezo sacro contribuye a la teatralidad del *Auto da Alma*, y también persigue conseguir la devoción del auditorio mediante la contemplación del sufrimiento de Cristo estampado en el paño. Convenimos con Grande

<sup>23</sup> El himno implica una elevación de la Cruz, seguramente en procesión. Véase al respecto San José Lera, 2015: 67.



Quejigo que «los símbolos de la Pasión no sólo tienen un claro valor de contemplación religiosa, sino que suscitan el movimiento escénico y la oración litúrgica» [2004: 49]. Así pues, la oración de rodillas que los santos personajes ejecutan en escena procede de las celebraciones litúrgicas similares a la que se relata en la crónica del condestable Iranzo, como se ha visto.

Tras ello, la Iglesia pide que le hagan llegar el primer plato a la mesa: «Venha a primeira iguaria» (v. 736), orden que san Jerónimo cumple al instante, describiendo el menú (vv. 736-749). Seguidamente, una didascalia explícita detalla el contenido del plato que acaba de destaparse, los látigos: «Esta iguaria em que aqui se fala, são os açoutes, e em este passo os tiram dos bacios e os presentam à Alma, e todos de joelhos adoram, cantando Ave flagellum» (p. 211). A continuación, se sirven los platos que contienen la corona de espinas y los clavos de Cristo, ante los cuales se produce, igualmente, una adoración devota:

Esta iguaria segunda de que aqui se fala é a coroa de espinhos, e em este passo a tiram dos bacios, e de joelhos os santos doutores cantam Ave corona espinearum (p. 211)

A este passo tira santo Agostinho os cravos, e todos de joelhos os adoram cantando Dulce lignum dulcis clavus (p. 212)

La aparición del crucifijo, el cuarto y último plato del banquete divino, es el punto de clímax de la obra, puesto que es aquí donde se produce una auténtica apelación a la devoción cristiana de los fieles: «Apresenta sam Jerónimo à Alma um crucifício que tira dantre os pratos, e os doutores o adoram cantando Domine Jesu Christe» (p. 213).

El empleo de los platos como atrezzo en esta representación actúa a modo de apariencia o de mecanismo de sorpresa; es decir, el método de cubrir y descubrir las señales de la Pasión es un procedimiento teatral mediante el que se pretende lograr un efectismo entre el público, en este



caso el de la contemplación del dolor de Cristo y su consiguiente devoción y adoración por parte de los personajes y del auditorio.

Tras la adoración la cruz por parte de todos los personajes y el fin de la santa cena, San Agustín insta a sus compañeros a abandonar la mesa y a ir a ver el Monumento, con el propósito de honrarle:

A fruta deste jantar  
que neste altar vos foi dado  
com amor  
iremos todos buscar  
ao pomar  
adonde está sepultado  
o redentor (vv. 820-826).

En esta ocasión, parece que se produce un movimiento escénico; es decir, los personajes, en vez de permanecer sentados o arrodillarse para la oración, se dirigen hacia el Santo Sepulcro, que posiblemente estuviera en un espacio contiguo de la capilla. En efecto, la didascalía explícita que sigue al parlamento citado señala que «todos com a Alma cantando Te Deum laudamus foram adorar o muimento» (p. 213). De nuevo, este elemento escenográfico podría ser, como los mencionados en las fuentes documentales anteriores, el Santo Sepulcro instalado posiblemente en la capilla de los monarcas de Portugal y con el que María de Aragón estaría bastante familiarizada, debido a las prácticas litúrgicas instauradas por su madre en la corte castellana durante su infancia.

Como se ha podido apreciar, en el *Auto da Alma* se produce un «aprovechamiento de materiales preexistentes» en la capilla palaciega con fines claramente teatrales [Camões, 1995: 163]. Este uso se produce de forma similar a la empleada por Juan del Encina y Lucas Fernández en sus respectivas obras. Además, para la puesta en escena, también se pudo haber recurrido a elementos contruidos específicamente para la ocasión. En el caso de Gil Vicente, hay muchas otras piezas que requieren la presencia de atrezzo sacro sobre las tablas, cuyo análisis, por falta de espacio, queda pendiente para otro trabajo.



### III. CONCLUSIONES

De lo visto hasta aquí se ha podido comprobar un uso teatral similar de los elementos de la Pasión presentes en iglesias y en capillas de la corte castellana y de la lusa a fines de la Edad Media e inicios del Renacimiento. Así pues, las obras teatrales de Pasión de Juan del Encina, de Lucas Fernández y de Gil Vicente comparten un similar uso escenográfico de los iconos típicos de la Pasión como son el Monumento, el paño de la Verónica y la Cruz. Con su empleo, pretenden llamar a devoción y apelar a la humanidad de Cristo, práctica muy frecuente y muy del gusto cortesano.

Asimismo, para la puesta en escena de este teatro renacentista tanto en las capillas palaciegas como en las de las iglesias, la aparición escénica de soportes pictóricos, escultóricos y arquitectónicos –en la medida en que el Monumento es una construcción efímera–, fue llevada a cabo generalmente mediante el aprovechamiento de objetos litúrgicos preexistentes en el recinto sagrado, pero en ocasiones estos fueron contruidos *ex profeso* para la representación teatral.

En definitiva, se ha tratado de mostrar, a lo largo de estas reflexiones, cómo debe replantearse el concepto de «primitivismo escénico» del primer teatro renacentista, puesto que, como se ha podido comprobar, existe un uso dramático de elementos escenográficos en la representación teatral de las tres piezas estudiadas, sin cuya consideración queda comprometida la comprensión de la teatralidad de los textos.

### BIBLIOGRAFÍA

ALONSO ROMO, Eduardo Javier, «El reformismo vicentino en el contexto peninsular de su tiempo», en María Jesús Fernández y Andrés José Pociña (coord.), *Gil Vicente: clásico luso-español*, Mérida, Junta de Extremadura, 2004, 183-197.



- BALLESTER MORELL, Blanca, *La poesía devota del Cancionero de 1496 de Juan del Encina. Estudio crítico y análisis estilístico*, tesis doctoral inédita dirigida por Lola Josa y Mariano Lambea, Universitat de Barcelona, 2014, <<http://hdl.handle.net/2445/49186>>, [consultado el 16-1-2017].
- CAMÕES, José, «El espacio escénico en el teatro de Gil Vicente: Invención e integración», en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañas (coord.), *Los albores del teatro español: actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, 155-172.
- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro M., *Poesía de Pasión en la Edad Media. El Cancionero de Pedro Gómez de Ferrol*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Historia del Libro, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media: estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Gredos, 2005.
- CHARTIER, Roger, *Publishing Drama in Early Modern Europe*, London, The British Library, 1999.
- CIROT, Georges, «L'Auto de la Pasión de Lucas Fernández», en *Bulletin Hispanique*, 1940, núm. XLII, 285-291.
- \_\_\_\_\_, «Le théâtre religieux d'Encina», en *Bulletin Hispanique*, 1941, XLIII, 5-35.
- CRAWFORD, Wickersham, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1922.
- DAVIDSON, Clifford, *Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580*, Michigan, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, 1991.
- DEBAX, Michelle, «L'espace de la communication. (A propos de quelques Eglogues de Juan del Encina)», en *Espaces: Séminaire d'études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988, 173-184.



- DEMARA, T. Mota, «Une lecture de l'*Auto da alma*. Prélude à une mise en scène», en *Les langues néo-latines: bulletin trimestriel de la Société des langues néo-latines*, 1994, núm. 289, 199-208.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Lucas Fernández: una retòrica afectiva per a la Passió», en *Estudis Escènics*, 1986, núm. 28, 109-131.
- \_\_\_\_\_, «Liturgia-Fiesta-Teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI», en *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 1987, vol. 6, 485-499.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993.
- EGIDO MARTÍNEZ, Aurora, «Telones parlantes del Siglo de Oro», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana, 2009, 113-173.
- ENCINA, Juan del, *Teatro completo*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Teatro*, Alberto del Río (ed.), Barcelona, Crítica, 2001.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo, «Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542)», en *Boletín de la Real Academia Española*, 1923, vol. 10, 386-424 y 567-603.
- FALCÓ Y OSORIO, María del Rosario, *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1891.
- FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino*, Manuel Cañete (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1867.
- \_\_\_\_\_, *Farsas y églogas*, María Josefa Canellada (ed.), Madrid, Castalia, 1976.
- FITZ-JAMES Y FALCÓ, Jacobo Stuart, *Discurso del Excelentísimo Señor Duque de Berwick y de Alba. Contribución al estudio de la Persona del III Duque de Alba*, Madrid, Imprenta de Blass y Cía., 1919.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, María Jesús, «Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina: estado de la cuestión», en *Cuadernos de Investigación Filológica*, 1986-1987, núm. 12-13, 101-116.





- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, «La pasión según Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, 345-355.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica», en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto Centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004, 99-114.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, «Huellas textuales en la documentación del teatro castellano medieval: El ciclo de la Pasión», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 2002, núm. 25, 153-171.
- \_\_\_\_\_, «Tradición e innovación en el teatro litúrgico de Gil Vicente», en María Jesús Fernández y Andrés José Pociña (coord.), *Gil Vicente: clásico luso-español*, Mérida, Junta de Extremadura, 2004, 35-57.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- KEATES, Laurence, *O teatro de Gil Vicente na corte*, Lisboa, Teorema, 1988.
- MATA CARRIAZO, Juan de, *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, Granada, Universidad de Granada/Madrid, Marcial Pons, 2009.
- MAURIZI, Françoise, «La representación de lo santo en el teatro de fines del XV y principios del XVI», en Marc Vitse (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra/Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, 847-859.
- MOSER, Fernando de Mello, «Liturgia e iconografia na interpretação do *Auto da Alma*», en *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 1966, serie 3, núm. 6, 86-112.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Teatro medieval, vol. 2, Castilla*, Crítica, 1997.



- PROFETI, Maria Grazia, «Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina», en *Linguistica e Letteratura*, 1982, vol. 7, 155-172.
- RECKERT, Stephen, *Gil Vicente: espíritu y letra*, Madrid, Gredos, 1977.
- RETUERCE VELASCO, Manuel, «El castillo de Alba de Tormes: primeros resultados arqueológicos», en *Boletín de Amigos del Museo de Salamanca*, 1992, vol. 2, 19-22.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena», en *eHumanista*, 2015, vol. 30, 41-82, <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/30>>, [consultado el 22-12-2016].
- SARAIVA, António José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Amadora, Bertrand, 1981.
- SHERGOLD, Norman David, *A history of the Spanish stage: from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SURTZ, Ronald, «The Franciscan Connection in the Early Castilian Theater», en *Bulletin of the Comediantes*, 1983, vol. 35, 141-152.
- TORO PASCUA, María Isabel, «Espacio escénico y simbología religiosa en los albores del teatro cortesano», en *Via Spiritus*, 2000, vol. 7, 123-144.
- TORROJA MENÉNDEZ, Carmen y María RIVAS PALÁ, *Teatro en Toledo en el siglo XV. Auto de la Pasión de Alonso del Campo*, Madrid, Real Academia Española, 1977.
- VALERO MORENO, Juan Miguel, «La pasión según Lucas Fernández», en *La Coronica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 2003, vol. 31, núm. 2, 117-216.
- \_\_\_\_\_, «Planificación y movimiento interior en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández», en *Incipit*, 2014, vol. 34, 53-81.
- VICENTE, Gil, *Auto da Alma*, Maria Idalina Resina Rodrigues (ed.), Lisboa, Seara Nova, 1980.



\_\_\_\_\_, *As obras de Gil Vicente*, José Camões (Dir.), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 vols, vol. 1.

WILLIAMS, Ronald Boal, *The staging of plays in the Spanish Peninsula prior to 1555*, Iowa City, University of Iowa, 1935.

