

(Re)construcción iconográfica del *Auto de la Pasión de Lucas Fernández*

Sara Sánchez-Hernández¹
(Universidad de Salamanca & IEMYRhD)

El *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, inserto en las *Farsas y églogas* de 1514, narra los hechos bíblicos de la Pasión y Muerte de Cristo, a través de una serie de personajes de procedencia evangélica, Mateo, Pedro y las Tres Marías; la contemplación del dolor de Cristo provocará que el personaje del pagano Dionisio se convierta al cristianismo. A partir de este argumento, el *Auto* desplegará todo un conjunto de recursos escénicos de gran teatralidad que se pretenden analizar aquí para intentar reconstruir la escenografía que pudo haberse empleado en su puesta en escena.

Para ello, ante la escasez de didascalias explícitas, pretendo analizar el propio texto dramático en busca de marcas teatrales que puedan indicar el modo de representación de la pieza y ponerla en relación con el espacio escénico donde pudo haberse realizado. A este respecto, conviene recordar que el teatro renacentista que hoy conservamos es resultado de su paso por la imprenta. Este traslado de lo espectacular a la página impresa conlleva la pérdida de elementos teatrales destinados exclusivamente a la representación y que en su versión leída ya no son esenciales y se pierden. Sin embargo, no se produce una pérdida total de la parte teatral de la obra, sino que los recursos propiamente dramáticos se suelen insertar en el propio diálogo de los personajes, lo que permite llevar a cabo una reconstrucción de lo que los espectadores del siglo XVI pudieron observar en la representación del *Auto* (Chartier; García-Bermejo Giner 2003 y 2014; San José Lera 2013 y 2017).

Esas marcas de teatralidad insertas en el diálogo de los personajes, y presentes también en forma de acotaciones, pueden ser de variada tipología: de tipo icónico, señalando el empleo de vestimenta y atrezzo concreto, así como el espacio dramático en el que se desarrolla la acción; de tipo motriz, es decir, indicando los movimientos que realizan los actores por escena, así como sus gestos y posturas; y de tipo enunciativo, remarcando si los actores deben ejecutar música y canto en escena, gritar, llorar, etc. En esta ocasión, me detendré sobre todo en las didascalias que indican el espacio dramático del *Auto* y los recursos escenográficos empleados para reconstruir dicho espacio ficticio (Hermenegildo, 7-52).

A este respecto, conviene recordar que el concepto de “espacio” en la Edad Media y a inicios del Renacimiento puede designar a elementos diferenciados: el escénico, el escenográfico, el lúdico y el dramático (Ubersfeld; Pavis; Bobes Naves 1997, 395-396; Cueto Pérez). De esos cuatro tipos distintos de “espacios”, me voy a detener en dos de ellos en este trabajo: el espacio dramático y el espacio escenográfico. Como es sabido, en esta época no existía un edificio fijo para representar las obras dramáticas, sino que cualquier lugar podía convertirse en espacio de una representación, aunque había espacios predilectos para las distintas prácticas escénicas. Así, los lugares de representación más comunes eran los recintos eclesiásticos y catedralicios, la calle y los palacios nobiliarios (Bobes Naves 2001, 228-229). Como se verá más adelante, el *Auto de la Pasión* pudo representarse en la catedral salmantina, para un público privado y cautivo (Crawford, 45; Hermenegildo, 54-55).²

¹ 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.

² Han señalado que el *Auto* fue representado en un lugar sacro Cañete (Fernández 1867, XCV-XCVII), Williams (27-28) y Cirot (338).

El período en el que nos movemos en este trabajo es el inicio del siglo XVI, concretamente entre 1501, fecha en la que Lucas Fernández es cantor de la catedral de Salamanca (Espinosa Maeso, 397-400), y 1514, año en el que salen de la imprenta de Liomdedei las *Farsas y églogas* que contienen su *Auto de la Pasión*. A pesar de que carecemos de información acerca de la fecha exacta en la que se representó la obra, los datos biográficos de Lucas nos sitúan en esas coordenadas. Lucas, como cantor, debía organizar fiestas en honor a distintos momentos litúrgicos, por lo que es lógico pensar que precisamente su *Auto* fuera resultado de su papel como organizador de eventos sacros. Uno de los recintos de la Catedral Vieja de Salamanca es la Capilla de Santa Catalina (FIGS. 2 y 4), espacio lo suficientemente amplio como para poder albergar representaciones teatrales en su interior, de carácter privado. De hecho, existen testimonios posteriores del empleo de este lugar como espacio de representación de comedias (Marcos Rodríguez, 237-238).

Antes de continuar, conviene resaltar aquí el auge de la *Devotio moderna* y de la corriente franciscana.³ Esta nueva forma de entender la religión consiste en un acercamiento más íntimo con Dios, enfatizando la contemplación de la humanidad de Cristo y de la Virgen, destacando precisamente su dolor y sufrimiento, mostrando imágenes patéticas henchidas de sangre y gestos de dolor, con el fin de conmover al destinatario y moverle a devoción. Su aplicación se aprecia en la elaboración de pinturas, esculturas y tapices, entre otros muchos soportes, que muestren de manera muy codificada la humanidad de Cristo. Así, las bellas artes reproducirán la Pasión y Muerte de Jesucristo con una iconografía muy tópica que contiene esos elementos patéticos, como lo son los *Ecce Homo* que se muestran a continuación (FIGS. 1 y 2).

³ Véase Surtz para la influencia de la *Devotio moderna* y la corriente franciscana en el teatro litúrgico; véase Cátedra García (2001, 191-298), para un estudio sobre la producción de poesía pasional en la Edad Media. González García señala la estrecha relación entre el consumo de imágenes pasionales y la nueva devoción franciscana en un ámbito cortesano doméstico, mientras que Valero Moreno (2003) estudia la *devotio moderna* y las tradiciones medievales del ciclo pasional de la postrimería de la Edad Media e inicios del XVI a nivel europeo; en (2014, 71 y ss.) relaciona el *Auto* con esta corriente. También Molina i Figueras estudia la *Devotio moderna* presente en distintas manifestaciones artísticas y literarias. Véase Domínguez Casas (139-144) para los llamados “paños de devoción” destinados a capillas palaciegas. La producción de imaginería sacra también se vincula con la creación de obras literarias de carácter y fin devocional, así como las celebraciones paralitúrgicas nobiliarias. Sánchez-Hernández (2017) realiza un repaso de ese contexto de renovación y aclimatación de las casas nobiliarias de Castilla y Portugal.



FIG. 1. *Ecce Homo*, hacia 1500, Jan Provost. Museo Diocesano de Palencia (Molina y Figueras, 88)

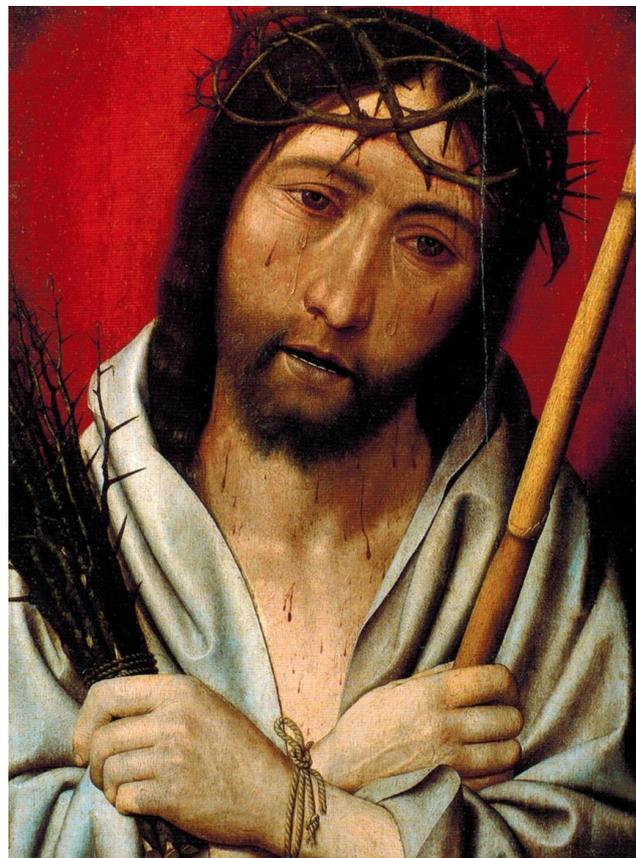


FIG. 2. *Ecce Homo*. ¿Jan Mostaert? hacia 1520. Museo de Burgos (Molina y Figueras, 319)

Estas imágenes, y otras muchas que podrían añadirse como los tapices de *La crucifixión*, de Pierre de Panemaker, o la *Misa de San Gregorio*, de Pierre van Aelst⁴, contienen numerosas similitudes con el Retablo de Santa Catalina que, en origen, se encontraba situado en el ábside de la capilla de la catedral salmantina dedicada a la santa.⁵ Su parte inferior reproduce escenas de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo (FIG. 7).



⁴ *La crucifixión* es de hacia 1518-1520, mientras que la *Misa de San Gregorio* es de hacia 1502/ 1504. Ambos tapices, que han sido reproducidos en imagen por Concha Herrero Carretero (109 y 38, respectivamente), se encuentran actualmente en el Palacio de La Granja de San Ildefonso.

⁵ Según las cuentas de la fábrica de la catedral salmantina, en 1500 Francisco Gallego, familiar de Fernando Gallego, finaliza el retablo. Pedro Bello, discípulo de este, construye las puertas para dicho retablo entre 1494 y 1503, fecha en la que recibe su pago por acabar el encargo. También se testimonia un pago realizado en 1500 al cantero Juan de Navajeda que “rompió la pared donde se puso el retablo de señora Santa Catalina” (Sánchez Cantón, 282-283; Gómez-Moreno, 143-145).

FIG. 3. *Retablo de Santa Catalina*. Capilla de Santa Catalina. Catedral Vieja de Salamanca. Fotografía: Javier San José Lera (2015)⁶

Así, la puerta izquierda muestra a Cristo ante Pilatos, el panel central izquierdo reproduce el pasaje del Camino de la Cruz, el central derecho contiene el motivo de la Muerte de Cristo y la puerta derecha muestra su Resurrección (FIGS. 5-7 y 9). En la hornacina que queda en la parte central del retablo se colocaba una imagen de bulto redondo de un crucifijo que hoy no se conserva, pero del que se testimonian gastos de su encargo. Sin embargo, en la actualidad, el ábside de la capilla muestra un crucifijo que contiene una hechura y unas medidas muy similares a la original y que, además, encaja perfectamente en el hueco central del retablo (FIG. 4), lo que permite imaginar el tipo de escultura que pudo existir en origen.



FIG. 4. *Retablo y crucifijo*. Capilla de Santa Catalina. Catedral Vieja de Salamanca. Fotografía: Javier San José Lera (2015)

Para la puesta en escena del *Auto de la Pasión* bien pudo recurrirse a telones y cortinas que cubrieran la parte superior del retablo, dedicado a la santa y a cortinas que taparan individualmente cada lienzo de la parte inferior con el fin de ser descubiertos según el desarrollo de la acción lo demandara, como se irá viendo.

El *Auto de la Pasión* se inicia con la entrada de San Pedro, que se lamenta de haber negado a Cristo tres veces.⁷ Desde el mismo comienzo, puede apreciarse la

⁶ La imagen consiste en un montaje realizado por la catedral de Salamanca disponible en el Museo Diocesano, situado en las salas capitulares de la Catedral Vieja.

⁷ Sigo la edición que realiza María Josefa Canellada de las *Farsas y églogas* (Fernández 1976), por lo que a lo largo del trabajo solo indicaré el número de versos que se corresponden con dicha edición. Las

influencia de la corriente franciscana al resaltar los aspectos más dolorosos de la Pasión, realizando el sufrimiento de los personajes bíblicos a través de la reiteración de vocablos relacionados con el llanto y la sangre y con verbos que interpelan directamente al espectador:

PEDRO Oyd mi boz dolorosa,
 oyd los biuientes del mundo,
 oyd la passión rabiosa
 que en su humanidad preciosa
 sufre nuestro Dios jocundo.
 Salgan mis lágrimas biuas
 del abismo de mis penas,
 pues que d[e]ansias tan altiuas,
 tan esquiuas,
 mis entrañas están llenas. (vv. 1-10).
 (...)

 Mis mexillas regaré
 con lágrimas de mis ojos.
 Mis carnes afligiré,
 y estaré
 siempre en la tierra de hinojos.
 De solloços y gemir
 de oy más será mi manjar;
 de penitencia, el vestir,
 y el beber de mi viuir
 le proueerá mi llorar. (vv. 26-35).

Este discurso que apela al *pathos* está muy presente durante todo el *Auto*, sin importar el tipo de personaje que pronuncie su parlamento. El modo de hablar apela tanto a la contemplación divina, es decir, a la vivencia interior de la Pasión de Cristo, sintiéndola el espectador como propia, como a la contemplación física de los hechos bíblicos. De esta forma, se logra empatizar con el público de una forma más profunda.

Dadas las características del *Auto*, es muy posible que se recurriera a elementos pictóricos y escultóricos presentes en el recinto catedralicio para su puesta en escena, independientemente de si se emplearon elementos preexistentes en el templo, como el citado retablo de Santa Catalina, o si se construyeron algunos de ellos específicamente para la ocasión.

En el *Auto*, Mateo narra el pasaje bíblico de Cristo ante Pilatos:

¡O, qué fué verle acusar!
 ¡O, qué fué ya, como os dixe,

características de la pieza han hecho que se haya etiquetado conjuntamente como “forma dramática” y “forma épica”, según la teoría brechtiana: “el *Auto de la Pasión* tiene ‘forma dramática’ (según el concepto brechtiano) en tanto que consiste en una sugestiva representación de vivencias en las que el espectador se siente partícipe por afinidad de sentimiento. La acción—tensa desde el comienzo— es linealmente creciente y su curso está determinado por evolución. Pero el *Auto* tiene al mismo tiempo ‘forma épica’ en cuanto que la acción no se actúa, sino que se reduce a una mera narración que desarrolla un argumento y que, convirtiéndonos a los espectadores en simples observadores, despierta en nosotros sensaciones y razonamientos que nos llevan a una toma de conciencia y por ende a tomar decisiones.” (Serra).

todo el pueblo vozear
 y clamar:
 crucifixe, crucifixe!
 Pilatos, por contentar
 aqueste pueblo maluado,
 luego le hizo desnudar,
 y tantos açotes dar
 que todo quedó llagado.
 Y d'espinas coronado
 le ví y quedé no sé cómo.
 Mostrógelo enpurpurado
 y denostado,
 diciéndoles: *ecce homo*.
 Díxoles ¿quedáys contentos?
 Véysle aquí bien castigado.
 Sosegad los pensamientos,
 que asaz ásperos tormentos,
 por cierto, le tengo dado.
 Sin cessar voces jamás,
 crucifixe siempre claman. (vv. 342-363).

Mientras el personaje pronuncia el parlamento anterior, bien pudo mostrarse a los espectadores el lienzo del retablo que representa a *Cristo ante Pilatos* (FIG. 5), con un mecanismo de cortina empleado con frecuencia en esta y otras piezas medievales, mediante el cual se deja al descubierto el cuadro de forma inesperada, “de improviso”, para el público.⁸ Esta acotación lo señala:

Aquí se ha de mostrar vn eccehomo de improuiso para prouocar la gente a
 devuoción, así como le mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores híncanse
 de rodillas, cantando a cuatro boces: Ecce homo, Ecce homo, Ecce homo (vv.
 356/357).

El lienzo posee la función de reforzar estas palabras que San Mateo que, con una entonación muy afectada por el dolor que siente al recordar la Pasión de Cristo, contribuye a conmover al espectador; este pasaje queda, además, incrementado por la pieza cantada. Destaca, asimismo, el uso de los verbos de vista: “verle”, “le ví” y “véysle” (vv. 342, 253 y 354). Las filacterias del lienzo reproducen precisamente las palabras del pueblo que Mateo está transmitiendo tanto a los personajes bíblicos como al público en el pasaje anterior (FIG. 6).

⁸ Este recurso escenográfico era frecuentemente usando en el teatro sagrado castellano y luso (Williams, 27-28; Egido, 121-122; Camões, 170-171; San José Lera 2015). Véase también el análisis de Sánchez-Hernández (2017, 32-33).



FIG. 5. *Cristo ante Pilatos. Retablo de Santa Catalina. Capilla de Santa Catalina. Catedral Vieja de Salamanca. Fotografía: Javier San José Lera (2015)*



FIG. 6. *Cristo ante Pilatos*. Detalle

La plasmación pictórica del *Ecce homo* aparece también en numerosos grabados de Martin Schongauer, de Lucas van Leyden, de Alberto Durero o de Lucas Cranach el Viejo, de finales del siglo XV y de inicios del XVI⁹. Las representaciones iconográficas de estos artistas, a los que se podrían sumar muchos otros, bastan para apreciar los rasgos tópicos y tan teatrales de la Pasión, como si de una puesta en escena se tratase, en la que Cristo, elevado sobre una tarima a modo de escenario es contemplado por el pueblo, como si fuera el espectador de la representación

Tras revivir el episodio de Cristo ante Pilatos, Mateo prosigue con la narración del Camino de la Cruz. De nuevo, los detalles de otro lienzo de Santa Catalina, dedicado a este momento bíblico (FIG. 7), refuerzan nuevamente la carga emotiva del relato del *Auto*, incidiendo en el sufrimiento de Jesucristo y en la sangre¹⁰:

Luego allí los mohatrones,
rabís y aljama y sinagoga,
asen de sus cabeçones;
vnos le dan empuxones,
otros le tiran la sogá.
¡O, qué fué verle acezando
con vna cruz muy pesada,
cayendo y estropeçando

⁹ Los grabados citados aparecen reproducidos Sánchez-Hernández y San José Lera (2015).

¹⁰ La imagen contiene bastantes semejanzas con un tapiz de inicios del XVI, *Jesús camino del Calvario*, de Pierre de Panemaker, que muestra un mismo modo de representar la escena citada, con los mismos empujones y patadas que en el lienzo de la catedral salmantina. Concha Herrero Carretero (62) reproduce el lienzo, que actualmente se encuentra en el Palacio de La Granja de San Idelfonso.

y leuantando,
con la cara ensangrentada! (vv. 390-396)



FIG. 7. *Camino del Calvario. Retablo de Santa Catalina*. Capilla de Santa Catalina. Catedral Vieja de Salamanca. Fotografía: Javier San José (2015)

Otro de los momentos en los que Mateo se detiene es, naturalmente, la Muerte de Cristo. En el *Auto* se recurre de nuevo a otro mecanismo escenográfico, marcado mediante esta didascalía explícita:

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. 537/538).

Este recurso pretende contribuir a que el espectador se identifique con el dolor de Cristo y sienta devoción hacia él. Como he comentado antes, el retablo de la Santa cuenta con un hueco que encaja perfectamente en la hornacina practicada en el centro del ábside de la capilla, en el que se colocaba un crucifijo (FIG. 4), que, convenientemente tapado con cortinas, provocaría el efecto de descubrimiento “repente a desora” de la acotación. Por otra parte, el propio *Auto* contiene en su folio final un taco xilográfico que reproduce un crucifijo, con el fin de reforzar visualmente el pasaje al lector (FIG. 8).

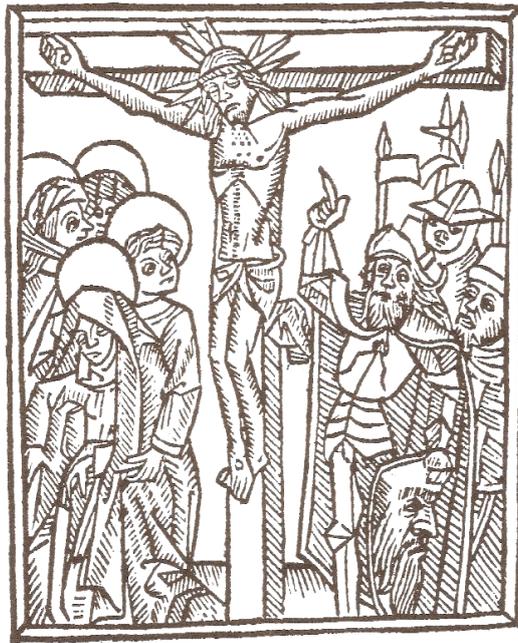


FIG. 8. *Crucifijo, Farsas y églogas* de Lucas Fernández, 1514, fol. XXXr, detalle (Fernández 2015)

Otro de los momentos que ilustra el retablo de Santa Catalina en sus lienzos es el de la Muerte de Jesucristo y la Piedad (FIG. 9). En el *Auto*, Mateo, testigo de la Pasión, rememora el momento del Desenclavo de Cristo y el posterior lamento de la Virgen ante Su Hijo muerto:

¡Qué fué verlo desclauar
de la cruz sus pies y manos,
y en el regaço le echar
de su Madre a reposar,
ya contentos los profanos! (vv. 641-645).

El propio Mateo reproduce el parlamento de María:

Y después que se allegauan
al son d[e]aquestos clamores,
todos con ella llorauan,
llorando la consolauan
y ella hablaua con amores:
Mirad ya quán maltrataron
a mi Hijo los judíos.
Pies y manos le enclauaron.
¡Quál pararon
los dulces amores míos!
Mirá este cuerpo sagrado
cómo está lleno de plagas,
muy herido y desgarrado.
Todo está descoyuntado.
¿Vistes nunca tales llagas?

Mirá qué fiera lançada
 que traspasa el corazón.
 ¡O qué herida tan resgada!
 ¡Ay, cuytada!
 ¡sola y sin consolación! (vv. 701-720).

De nuevo, se pretende conmover al espectador con las palabras y con las imágenes que remarcen la humanidad de Cristo y con la insistencia en los verbos “ver” y “mirar” que apelan al público (vv. 641, 706, 711, 715 y 716).



FIG. 9. *Descendimiento. Retablo de Santa Catalina. Capilla de Santa Catalina. Catedral Vieja de Salamanca. Fotografía: Javier San José Lera (2015)*

En el *Auto*, tras este pasaje de la Pasión, el personaje de Dionisio se convierte al cristianismo, es decir, la contemplación del dolor y del sufrimiento de Cristo ha causado tal impresión en él que ha conseguido que un pagano haya sentido devoción por él y haya mudado su fe. Para honrarle, Dionisio pide a Mateo que le muestre el Santo Sepulcro de Jesucristo:

DIONISIO [...] Muéstram[e]ora el monumento
 de aquel Dios de perfición,
 porque ya mi sentimiento
 me combate con tormento,
 y a muerto mi corazón.
 MATEO Que me plaz.

DIONISIO Pues no tardemos.
 MATEO Anda, que cerca está'quí.
 [...]

 DIONISIO ¿Y adónde está?
 MATEO Veslo allí. (vv. 751-760)

En este momento, se recurre nuevamente a un elemento muy frecuente en los recintos sagrados en el periodo de Semana Santa: el sepulcro. Este suele localizarse en la parte izquierda del ábside de los templos y, precisamente, la capilla de Santa Catalina alberga un sepulcro en él (aunque moderno) que bien pudo haberse empleado, en su versión original, con una función teatral para la escenificación del *Auto* (FIG. 1). Su proximidad con el propio retablo pudo haberse resuelto mediante un nuevo empleo de un telón o cortina que dejara al descubierto el Monumento para su oración conjunta final, en la que muy posiblemente se unirían todos los fieles que han asistido a la representación de la pieza y que conseguirían contemplar de forma eficaz la Pasión y Muerte de Cristo. Así lo señala la acotación: “Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento cantando esta canción y villancico en canto de órgano” (vv. 760/761).

La presencia del Monumento en los recintos sacros ya era muy normal a fines del siglo xv. A la altura de 1486, el Papa Inocencio VIII otorga a Isabel la Católica una bula para instalar el Monumento en la capilla regia durante la Semana Santa donde, al año siguiente, ya se documenta su presencia. Asimismo, el Viernes Santo de 1494 el servicio de la casa de 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” (Domínguez Casas, 111 y 214). Unos años más tarde, en 1497, se testimonia nuevamente la instalación del Monumento en la capilla real durante la Semana Santa. Para dicha construcción se realizó gastos “por ciertas cosas que fueron menester para el Monumento de la Semana Santa deste año” tales como hilo negro y blanco, varas de raso negro y de Holanda, cordeles, alfileres de diverso tamaño, clavos, tachuelas, cera roja e incienso (Domínguez Casas, 214). También en 1501 se documentan ciertos gastos por encargos *ex profeso* para la celebración de la Semana Santa; así, el Santo Sepulcro ubicado en la capilla regia contó con las siguientes imágenes de bulto redondo realizadas por Ruberto Alemán: “syete ángeles pequeños de bulto, cada uno de alto de un pie (...) para servir en el Monumento el día de la Pascua de la Resurrección” y “los Misterios de la Pasyón” (Domínguez Casas, 187).¹¹

A lo largo del análisis dramático del *Auto de la Pasión*, se ha podido mostrar el empleo de un sistema escenográfico complejo que está muy en consonancia con el nuevo modelo de religión de espiritualidad franciscana. Parece que, efectivamente, el objetivo final de la obra es mover a la devoción a los fieles tras contemplar el dolor de Cristo al morir por redimir a los cristianos. Se trata, pues, de una pieza teatral con unos fines muy concretos.

Además, el carácter de la obra hace pensar en un público muy concreto, culto, cautivo y curial (al menos en alguna de sus distintas escenificaciones) y en un espacio concreto, cerrado y sacro, que permitiera esa experiencia contemplativa. Lucas Fernández, como cantor de la catedral, bien pudo haber empleado la capilla de Santa Catalina para escenificar, al menos en alguna ocasión esta pieza teatral. Para ello, es

¹¹ En la catedral de Lincoln (Inglaterra) se documenta, en el siglo xv, la existencia de un sepulcro articulado que se empleaba en las ceremonias parateatrales de la *Depositio* y la *Elevatio* (Davidson, 8-9). Para la presencia del Monumento en otros espacios eclesiásticos durante la semana Santa véase Catedral García (2005).

muy probable que se valiera de una serie de soportes pictóricos y escultóricos, bien preexistentes en el templo, bien contruidos *ex profeso* para la representación. El hecho de que yo haya empleado el retablo de Santa Catalina en esta ocasión para reconstruir la puesta en escena del *Auto* no quiere decir que fuera precisamente ese soporte artístico el empleado para su escenificación. Lo que se ha pretendido ha sido, más bien, señalar que por las fechas en las que Lucas compuso y representó su obra, la capilla contaba con ese recurso y con otros muchos con similar iconografía que contribuyeron a reforzar el mensaje que se quería transmitir en el *Auto de la Pasión*. En definitiva, el estudio de los recursos escenográficos presentes en la pieza deja entrever una suerte de técnicas dramáticas existentes en el teatro de la postrimería de la Edad Media castellana. El *Auto de la Pasión* representa en ese momento un complejo representativo que incorpora la acción de la palabra, el movimiento escénico, y el apoyo visual de la iconografía y auditivo de la música.

Obras citadas

- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- . *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Camões, José. “El espacio escénico en el teatro de Gil Vicente: Invención e integración.” En Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coord.). *Los albores del teatro español: actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1995. 155-172.
- Cátedra García, Pedro. *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. <http://hdl.handle.net/10366/122008>.
- Chartier, Roger. *Publishing Drama in Early Modern Europe*. London: The British Library, 1999.
- Cirot, Georges. “L’Auto de la Pasión de Lucas Fernández.” *Bulletin Hispanique* XLII (1940): 285-291. http://www.persee.fr/doc/AsPDF/hispa_0007-4640_1940_num_42_4_2890.pdf.
- Crawford, Wickersham. *Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1922. <https://ia600300.us.archive.org/24/items/spanishdramabefo00crawiala/spanishdramabefo00crawiala.pdf>.
- Cueto Pérez, Magdalena. “Los espacios del teatro.” *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* 30 (2007): 4-10. <http://www.aat.es/pdfs/drama30.pdf>.
- Domínguez Casas, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.
- Egido Martínez, Aurora. “Telones parlantes del Sigo 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.
- Espinosa Maeso, Ricardo. “Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542).” *Boletín de la Real Academia Española* 10 (1923): 386-424 y 567-603. http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/obra-visor-din/ensayo-biografico-del-maestro-lucas-fernandez-1474-1542/html/f43a7c11-700d-4f04-a59b-986938b32af4_16.html#I_0.
- Fernández, Lucas. *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino*. Madrid: Real Academia Española, 1867. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/0/x/0/05?searchdata1=bimo0000868213>.
- . *Farsas y Églogas*. María Josefa Canellada (ed.). Madrid: Castalia, 1976.
- . *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández, salmantino nuevamente impresas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn8951>.

- García-Bermejo Giner, Miguel. "Transmisión y recepción de la obra teatral en el siglo XVI." En Javier Huerta Calvo (Dir.). *Historia del teatro español. I*. Madrid: Gredos, 2003. 527-548.
- . "Las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, un libro complejo." *Bulletin of Hispanic Studies* 91 8 (2014): 993-1004. <http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2014.64>.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística, 1967. 2 vols., vol. 1. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=2296>.
- 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.
- Hermenegildo, Alfredo. "Introducción." *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2001. 7-52.
- Herrero Carretero, Concha. *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2004.
- Marcos Rodríguez, Florencio. "La Capilla de santa Catalina de la Catedral Vieja y la historia de la Universidad de Salamanca." *Salmanticensis* 31 2 (1984): 225-244. <https://summa.upsa.es/high.raw?id=0000007236&name=00000001.original.pdf>.
- Molina i Figueras, Joan. "Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500." En Joaquín Yarza Luaces (ed.). *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. 88-105.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Jaume Melendres (trad.). Barcelona: Paidós, 1998. http://issuu.com/thetwister2000/docs/diccionario_teatro_pavis?e=1109123/2660687#search.
- San José Lera, Javier. "Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso." *Studia Aurea* 7 (2013): 303-338. <http://studiaurea.com/article/view/v7-san-jose/pdf-es>.
- . "Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena." *eHumanista* 30 (2015): 41-82. http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_30/PDF/5%20ehum30.m_sanjose.pdf.
- . "Lucas Fernández, entre representación y texto: los límites del impreso." En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (ed.). *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2017. 193-213.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. "Tablas de Fernando Gallego en Zamora y Salamanca." *Archivo español de arte y arqueología* 5 (1929): 279-283. <https://search-proquest-com.ezproxy.usal.es/docview/1302153931?accountid=17252>.
- Sánchez-Hernández, Sara y Javier San José Lera. "Imágenes. Los espacios biográficos de Lucas Fernández." En Javier San José Lera (Dir.), *Portal: Lucas*

- Fernández. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3v1c9>.
- Sánchez-Hernández, Sara. "Imágenes pietatis. Escenografía sacra en el primer teatro renacentista de Castilla y Portugal." *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 15 (2017): 17-43.
[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/SaraSanchezHernandez\(17-43\)n15.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/SaraSanchezHernandez(17-43)n15.pdf)
- Serra, Vicente. "Un primitivo de vanguardia: Lucas Fernández en su *Auto de la Pasión*." *Bulletin of the comediantes* 36 1 (1984): 43-53.
<https://muse.jhu.edu/article/391535/pdf>.
- Surtz, Ronald. "The Franciscan Connection in the Early Castilian Theater." *Bulletin of the Comediantes* 35 (1983): 141-152.
<https://doi.org/10.1353/boc.1983.0004>.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Francisco Torres Monreal (trad.). Madrid: Cátedra, 1989.
- Valero Moreno, Juan Miguel. "La pasión según Lucas Fernández." *La Coronica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures* 31 2 (2003): 117-216.
https://www.researchgate.net/publication/236775477_La_Pasin_según_Lucas_Fernández?ev=srch_pub.
- . "Planificación y movimiento interior en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández." *Incipit* 34 (2014): 53-81.
- Williams, Ronald Boal. *The staging of plays in the Spanish Peninsula prior to 1555*. Iowa City: University of Iowa, 1935.
http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=uissll&sei-redir=1&referer=http%3A%2F%2Fscholar.google.es%2Fscholar%3Fstart%3D10%26q%3Drelated%3AJLIX8GtiYUgJ%3Ascholar.google.com%2F%26hl%3Des%26as_sdt%3D0%2C5#search=%22related%3AJLIX8GtiYUgJ%3Ascholar.google.com%2F%22.