

Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena

Javier San José Lera
(Universidad de Salamanca)¹

...que ha de haber mucho que ver.

Grandes maitines tenemos.

(Lope de Vega, *El capellán de la Virgen*, III, Parte XVIII de las comedias de Lope, 1622)

La cita de Lope con que se abre este trabajo se toma de un momento de su comedia de santos *El capellán de la Virgen*, cuando está a punto de ocurrir el milagro de la casulla de San Ildefonso: la iglesia iluminada con miles de velas, encendidas por un ángel tramoyista, semeja un cielo de estrellas, tantas que ciegan la visión del santo. Extraídos de este contexto, los dos versos me parecen especialmente adecuados a la reflexión que me propongo por dos cosas: en primer lugar, por la localización del espectáculo en un momento litúrgico —los maitines— que continúa en el siglo XVII la tradición antigua de inserción de las piezas navideñas de nuestros primeros textos teatrales (Encina o Fernández, entre otros); y en segundo lugar, por la referencia ponderativa a la percepción visual del espectáculo que se ha organizado en el espacio escénico del templo: “Que ha de haber mucho que ver. / Grandes maitines tenemos”.

Esta escena espectacular del milagro de la casulla de San Ildefonso es, curiosamente, la que ilustra la portada de la edición de las *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández Salmantino* dentro del escudo arzobispal, con el lema INDUI EUM VESTIMENTO SALUTIS SACERDOTES EIUS INDUAM SALUTARI (Ilustración nº 1).²

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *TESAL16. Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo XVI en Salamanca* (Junta de Castilla y León SA155A11-1 y MICINN FFI2011-25582).

² El escudo es, según Haebler (72), marca del impresor (ver Cuesta 132; Ruiz Fidalgo; Valero 2009: 367); sin embargo, la usa también Fadrique de Basilea en la portada de la *Suma de Confesión* de fray Antonino de Florencia, Burgos, 1499, y es el mismo escudo que se imprime por el Cardenal Cisneros en dos misales toledanos, uno de 1499 y el otro, bordeado de orla como aquí, el *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori, dictum mozárabes*, en Toledo por Pedro Hagenbach, 1500 (Méndez 15; Sierra 63). También aparece en el *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino, por Pedro Hagenbach en Toledo, 1508 (Bustos Tauler 97). La vinculación cisneriana del impreso salmantino no se ha establecido.



(Ilustración nº 1)

Mucho tiempo antes, según podemos leer en ese impreso del que ahora se cumplen quinientos años, en otros maitines no toledanos, sino salmantinos, el pastor Pascual, personaje del *Auto o farsa del Nacimiento* de Lucas Fernández invitaba a su compañero Llorente a contemplar la noche estrellada:

PASCUAL ¡Mira, mira bien, moçuelo,
las rellumbrantes estrellas!

LLOREYNTE ¡Juri a mí que están muy bellas!
Acá dan luz en el suelo
para apartarnos recelo. (vv. 140-144)³

¿Vio algo o imaginó verlo el espectador de aquella representación? Es evidente que los versos de Pascual invitan a la contemplación de algo con un gesto y la respuesta de Lloreynte lo confirma. Los versos de los pastores están creando ante los ojos un espacio dramático mediante la palabra, que pudo (o no) realizarse en una escenografía concreta, quizá con una iluminación específica, quizá, por ejemplo, a partir de

³ Las citas de las *Farsas y églogas de Lucas Fernández* se harán de la edición de Canellada, salvo indicación expresa de otra, aunque en algunos casos modifiqué la puntuación; en este caso, cito de la edición de Hermenegildo, que restituye en este lugar los parlamentos de los personajes en el orden que parece correcto, subsanando una errata del impreso de 1514.

lampadarios o candeleros colocados tras un telón agujereado.⁴ Porque, además, esta escena debe tener continuidad más adelante cuando el pastor Juan anuncie el nacimiento de Cristo, y los pastores encuentran entonces, doscientos versos más adelante, explicación al fenómeno de luz que *vieron y sintieron*, y que recuerdan “de antes”, como seguramente lo vieron, lo sintieron y ahora lo recuerdan sus espectadores:

PASCUAL Por esso nosotros *vimos*
 denantes muy gran llucencia [‘resplandor’].

LLOREYNTE Dome a Dios, esta nacencia
 que nosotros la *sentimos*
 denantes, quando venimos. (vv. 325-329, cursiva mía)

Mi trabajo quiere plantear —a propósito de los textos de Lucas Fernández de cuya publicación se cumplen ahora quinientos años— la necesaria consideración de la perspectiva escénica en unos textos teatrales, transmitidos a la posteridad desde unos formatos impresos que no tuvieron en consideración la representación e institucionalizaron el texto literario al margen de su dimensión teatral (San José Lera). Se trata de aplicar al teatro del siglo XVI las consecuencias de ese “giro copernicano a los estudios del teatro áureo” (Antonucci 2) que supuso el desplazamiento de la mirada del texto literario al texto teatral (Díez Borque, 1975). Reproduce también por eso, una vez más, el conflicto entre texto y espectáculo que parece rondar a los estudios teatrales permanentemente y que ha hecho con frecuencia perder de vista la suma de lenguajes y la densidad de signos que genera el teatro.⁵ En definitiva, se trata de aplicar a estos textos de 1514 la imprescindible categoría de la “práctica escénica” elaborada por Joan Oleza y que obliga a la explicación de la dispersa historia del teatro del siglo XVI desde la “totalización del hecho teatral en su especificidad de espectáculo no siempre literario” (Oleza 9). Y considerarlos desde la perspectiva para la que fueron concebidos, ajenos a un texto impreso, en la vida de la representación (Rousse 2004 71).

Si se ha avanzado mucho en la consideración de esa suma de lenguajes para el teatro barroco (Díez Borque, Agustín de la Granja, Profeti, Ruano de la Haza), su aplicación al teatro del siglo XVI ha sido por contra muy escasa y ha influido, creo, en su valoración negativa —especialmente en lo que se refiere al teatro de los inicios del siglo XVI— como un teatro tosco o primitivo.⁶ No se trata ahora de plantear la discusión sobre el modo de representar a los clásicos, entre arqueología o modernización, ni en la necesidad de su adaptación —supresión de pasajes o

⁴ La iluminación celeste a partir de fuentes de luz artificial se testimonia en espectáculos medievales, tanto en Italia, como en España (Ferrer 24; ver también Coso Marín y Sanz Ballesteros). Serlio dedica una parte del libro segundo de su tratado *De architettura libri quinque* de 1545 a las reflexiones sobre la escena y entre ellas al diseños *Di lumi artificiali* y de otros efectos escenográficos (ver González Román).

⁵ El teatro es esa arte en la cual “human bodies, artifacts, music, literary expressions (and therefore literature, painting, music, architecture and so on) are in play at the same moment” (Eco 108; ver Elam, 44).

⁶ “Ninguna de estas obras es en realidad dramática, ni tampoco proporcionó elemento alguno, verdaderamente esencial a nuestro teatro” (Cotarelo 10). En contraste, puede verse al respecto el debate en torno a “Las posibilidades escénicas de los primitivos”, resumido por González Cañal, donde reproduce palabras de César Oliva: “Lo podremos llamar primitivo, zafio, limitado, etc., pero quizá sea tan teatro como el que más” (González Cañal 237); o antes, Sito Alba: “Juan del Encina consigue desde el primer momento, en contra de lo que se viene diciendo sobre su primitivismo, una gran madurez dramática” (Sito Alba 376).

modernización— para su funcionamiento en la escena contemporánea o la refundición de sus textos (Oliva; Barthes). Lo que me interesa es tratar de poner algo de luz en el modo en que el texto dramático —los textos de Lucas Fernández impresos en 1514— prevé los modos en que fueron concebidos para su realización y recepción, contribuyendo desde mi lectura a la comprensión de su teatralidad en el contexto de sus prácticas escénicas, más allá de la (en el mejor de los casos) tolerante actitud hacia su condición de “primitivo”, que con frecuencia ha supuesto un desenfoque en la consideración de sus valores dramáticos.⁷

Así por ejemplo, el mantener una perspectiva puramente textual y no teatral lleva a López Morales a calificar la aparición del ángel de la *Égloga IV* de Encina como “no solo inmotivada, sino también intrascendente; cuando aparece ya todo está dicho” (López Morales 105).⁸ Claro, dicho sí, pero no visto. La apariencia de ángel es mecanismo de apoteosis visual que se justifica por la necesidad de cerrar el espectáculo con un efecto escénico que cautive y emocione; el villancico de cierre acompaña la apariencia y contribuye al impacto efectista de la escena sobre los espectadores. Oír y ver son claves del espectáculo teatral, y ver no solo con los ojos de la imaginación, especialmente para unos espectadores acostumbrados a la lectura por imágenes, desde portadas esculpidas, frisos, paredes pintadas y retablos, a la percepción visual de tantas escenas bíblicas pasadas por el filtro del anacronismo profano, y que ponen ante los ojos, es decir, *representan*, las escenas religiosas.

Por eso no parece adecuado juzgar la textura y el desarrollo de estas piezas (particularmente las religiosas) solamente a partir de fuentes textuales (los textos bíblicos canónicos o apócrifos);⁹ como ocurre con las piezas religiosas de Juan del Encina, las de Lucas Fernández pueden ser vistas también a la luz de las fuentes icónicas, las tablas pintadas de los retablos o los relieves de los tímpanos y capiteles, las estatuas de las portadas y de las hornacinas; y en ellas se inspiran y de ellas se aprovechan quizá los efectos visuales preparados por el encargado de la representación en el espacio escénico de la iglesia, tapándolos previamente y descubriéndolos en su momento, para sorprender al asistente a la liturgia y a la representación. La influencia mutua de teatro y pintura recorre los tratados teóricos, pero también la práctica escénica y pictórica de dos artes concebidas como medios de predicación en imágenes (Hénin 17), desde la incorporación de la perspectiva a los efectos escenográficos, en una actividad que se va haciendo cada vez más sofisticada (Philips-Court) y que hace de la iconografía una disciplina de necesaria consideración para la historia del arte escénico (Katriztky; Álvarez Sellers). El público que asistiera a aquella representación oía pero también veía lo que allí pasaba y que le había preparado el encargado de la

⁷ “En nuestro estudio del espacio dramático tomamos como punto de partida el texto escrito en su potencialidad escénica (de ahí que consideremos atendible lo que nos revela la práctica teatral en las épocas estudiadas), partiendo de la base de que el sistema de relaciones espaciales es abordable desde el texto dramático” (José M. Regueiro 2).

⁸ El juicio se repite en López Morales (2003: 175): “El ángel del final es un mero adorno; cuando aparece, ya todo está dicho”.

⁹ “El material más abundante ha sido tomado de los textos canónicos, pero no faltan detalles de antaño acuñados por los textos apócrifos” (López Morales, 1968: 94). “Estas dos églogas de Encina están muy apegadas al texto bíblico canónico, con excepciones [...] que proceden de los apócrifos” (López Morales, 2003: 175); “Testimonian una gran fidelidad a los Evangelios [...] se refiere a una tradición apócrifa tardía” (Heugas 91). Más justa nos parece la lectura anterior de Cirot: “Nous avons donc bien affaire à une composition dramatique, et non à une mise en scène pure et simple des événements racontés dans les évangiles” (Cirot 288).

representación, para salir quizá comentando, como hizo Isabella de'Este "...che in vero fo una cosa digna *da vedere*" (Philips Court 47, cursiva mía).¹⁰

La textura dramática del *Auto de la Pasión* de Fernández no es, por eso, como la pinta López Morales (2003 176) de "notable sequedad", como consecuencia de "la escueta sobriedad del relato evangélico", sino que construye un relato verbal de apoyo a imágenes escénicas de indudable dramaticidad, quizá proporcionadas (las imágenes) por el propio entorno catedralicio, o quizá pintadas para la ocasión y acompañado (el texto) de un ritual litúrgico y musical (al que me referiré más abajo) al que asiste un público no escaso.¹¹ Todavía hoy, en el Monasterio de El Parral de Segovia, se conservan dos larguísimas sargas del siglo XVI, pintadas en grisalla, con escenas de la Pasión (de considerable tamaño, como para ser vistas de lejos) para cubrir el retablo durante los oficios de tinieblas; son pinturas al temple, de ejecución rápida y barata, sobre la tela basta de sarga y su funcionalidad es múltiple, desde tapar el altar durante la Cuaresma, proporcionando telones ilustrativos de escenas de la Pasión, a actuar como elementos decorativos para diversas celebraciones religiosas o profanas (Santos Gómez y San Andrés Moya 60; Ilustración nº 2).¹²

¹⁰ Se refiere a la carta de Isabella d'Este dando cuenta de la representación de la *Anunciación* a la que asiste en Ferrara en 1503: "Doppoi Maria, qual era sotto un capitello, levato super colone ad octo cantoni, cominciò pure alcuni versi de predicte prophetie; et in quello dire fo aperto in un istante il celo, dove se demonstroe uno in similitudine de Dio patre, quale non si dicerneva dove posasse, cum angeli intorno in uno zirare piano [...], se vedette in uno subito acendere infiniti lumi, che ge cadetero da li piedi, e che erano congegnati in un razo che li copriva: che in vero fo una cosa digna da vedere. Et acesi questi lumi, ultra l'altri ch'erano infiniti in lo celo ch'io ho dicto, il discese al basso quello angelo Gabrielo consegnato cum ferri ch'el teneva, li quali non se vedevano, in forma ch'el pareva esser desceso libero in una nuvola, substenuta da uno ferro, con uno solo possare di piedi. Et intanto facta la narratione..." (Philips Court 47).

¹¹ El Cardenal Francisco Jiménez de Cisneros se dirige a los responsables de la liturgia de la Catedral de Toledo en el prólogo del pasionario impreso en Toledo en 1516: "De tal modo es el Oficio de la Semana Santa en la que según la razón del tiempo y tradición es aún más frecuente la concurrencia del pueblo para escuchar la Pasión de Cristo Dios y hombre según los textos de los cuatro evangelistas [...] La Iglesia los celebra con un canto más libre y puesto que muchas son las inflexiones de la voz y su variedad, por ello tanto mayor es la ocasión de equivocarse" (*Passionarium toletanum*, Toledo, 1516, fol 1r, cit. en Sol 577); me ocupo de este asunto más adelante, al tratar de la construcción de un espacio sonoro de las piezas. Por otra parte, el *Auto de la Pasión* ha recibido estudios muy completos desde una perspectiva textual e icónica, como el de Juan Miguel Valero o los varios de Alfredo Hermenegildo, a los que remito.

¹² Giorgio Vasari, *Le Vite De' Più Eccellenti Architetti, Pittori, Et Scultori Italiani, Da Cimabue Insino A' Tempi Nostri*. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550, cap. XXV explica el procedimiento técnico para pintar telas que puedan usarse "per archi, feste o comedie" y que se vean de lejos, "le quali fanno bellissimo vedere".



(Ilustración nº 2)

La pintura de cortinas y la colocación de estos telones —que debían pintarse sobre materiales flexibles para su traslado— explica bien a las claras esa actividad constantemente reflejada en la documentación teatral exhumada por M^a Jesús Framiñán de “emparamentar” la iglesia para las celebraciones litúrgicas.¹³ Esos telones colgados constituían por sí mismos un fondo espléndido para la representación de un auto delante de las cuales, los personajes señalarían lo que los espectadores debían mirar y ver, de forma que cumplen al tiempo una función litúrgica y escenográfica.¹⁴

En la reconstrucción de la teatralidad del teatro español del siglo XVI (Rubiera Fernández, Huerta Calvo, Ferrer) algunos temas han contado con especial atención: se ha discutido sobre las posibilidades escénicas de *La Celestina*; se ha visto el avance que

¹³ La documentación con la que contamos ahora, gracias al esfuerzo de M^a Jesús Framiñán, nos permite reconstruir muchas de las actividades que se iban produciendo detrás de las celebraciones festivas de los dos espacios privilegiados de la práctica escénica en la Salamanca del Quinientos, la Catedral y la Universidad, los dos en los que se implica la actividad dramática de Lucas Fernández. Esos documentos nos permiten, no solo identificar ceremonias o fiestas, sino en gran medida reconstruir las actividades para su puesta en escena (desde ir y venir a por tapices a las casas de nobles, hasta pintar ropajes o aderezos, componer danzas o ensayar representaciones) y los elementos escénicos que sirvieron para su desarrollo (y que originaban gastos contabilizados en los libros de cuentas). Así, por ejemplo, se comprueba en los pagos del Jueves Santo de 1530 “a Tolosa, pintor, por pintar el palo de la cruz” (Framiñán II 103); o el del Corpus de 1531 a Juan de Flandes “por pintar la sierpe” (Framiñán II 106). Agradezco a la Dra. Framiñán su amable autorización para referir algunos datos de su trabajo doctoral, en fase de publicación.

¹⁴ “Lucas Fernández a raconté la Passion comme d'autres artistes de son temps sculptaient ou peignaient le Crucifié, sans oublier un seul des coups dont il fut meurtri ou souillé” (Ciro 290). El hecho de que esos bastos telones conservados sean obra de pintores reconocidos del siglo XVI (como Sánchez Coello o Luis de Morales) nos habla de la relación entre escenografía y arte, que ha sido señalada para el siglo XVII (Vosters, Álvarez Sellers), pero no tanto para el XVI (Martín González).

suponen las obras italianas de Juan del Encina (*La Égloga de Plácida y Victoriano*, sobre todo, por Pérez Priego o Teresa Ferrer, o *la Égloga de Cristino y Febea* por Alfredo Hermenegildo) y el paso decisivo de Torres Naharro (Pérez Priego). Por el medio, sin apenas relevancia, Lucas Fernández queda en terreno de nadie, a pesar de haber sido la suya, en Salamanca en 1514, la primera edición española de piezas teatrales reunidas: el peso del modelo de “Égloga pastoril” de Encina y el condicionamiento de las instituciones para las que trabaja Fernández, Catedral o Universidad, ancladas en usos antiguos, o la corte nobiliaria de los Alba, con un reducido círculo de acción local, pueden haber determinado esta devaluación del interés literario por el salmantino.¹⁵ El ámbito local de su acción —a pesar de la sospecha de su presencia en la corte portuguesa de Gil Vicente— parece haber reducido también el interés actual en su obra para la escena.¹⁶ Sin embargo, la actividad profesional de Lucas Fernández le colocaba en la mejor situación para el desarrollo de actividades escénicas. Como mozo de coro tuvo la obligación de participar en las fiestas; y cuando es promocionado queda escrita su obligación:

Que agora había tres mozos que se llaman Lucas e Bartolomé e el fijo del Ferrero [...] que todas las fiestas solemnes e dobles e domingos fuesen obligados a servir en la dicha iglesia. (Espinosa Maeso, 650 n. 2)¹⁷

Como cantor y maestro de capilla, Lucas Fernández se ha encargado de la organización de las festividades del Corpus y de la selección (quizá también de la composición) musical; y el desarrollo de estas prácticas escénicas debió de ser importante para su teatro. Como maestro de ceremonias universitarias asume las funciones de un director escénico y escribe cuadernos para la relación del espectáculo.¹⁸

El texto dramático de Lucas Fernández contiene los elementos necesarios para la reconstrucción de la dramaturgia, tanto en lo que se refiere a las posibilidades escenográficas y sus elementos, como a las relaciones espaciales y de interacción entre los actores (el espacio lúdico, o “espacio gestual” que llama Patrice Pavis).¹⁹

Esa reconstrucción no cuenta, en el caso del teatro del siglo XVI, con el apoyo de ese texto secundario de las didascalias explícitas (enunciadas al margen del texto dialógico) más que esporádicamente; debe recurrirse a las implícitas o intradialógicas (que con tanto acierto y productividad ha estudiado Alfredo Hermenegildo para el teatro del siglo XVI y en especial para Lucas Fernández) como indicio para la reconstrucción

¹⁵ Pero López Morales (1987: 226), después de analizar la potencialidad dramática de la *Farsa de Doncella, pastor y caballero*, le considera “el creador de la farsa en Castilla”.

¹⁶ Con la importante salvedad de la propuesta escénica de Ana Zamora para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en la temporada 2012-2013.

¹⁷ Desde 1491 los mozos de coro son contados como estudiantes de la Universidad de Salamanca y tienen obligación de asistir a todas las fiestas y procesiones de fuera, según consta en el documento del 13 de mayo de 1491 del Archivo de la Catedral de Salamanca (Hernández Jiménez 221)

¹⁸ Tal es el caso de la fiesta por la victoria de Fuenterrabía, para la que hizo el bachiller Lucas Hernández “cierto cuaderno” del que ha quedado constancia en la documentación (*Libro de cuentas* de la Universidad de Salamanca de 1524, Framiñán de Miguel II 285; Espinosa Maeso 412).

¹⁹ Por eso no se entiende, una vez más, la opinión de López Morales: “nada ocurre en escena; todo se cuenta” (2003 177). Más cerca de mi perspectiva la reflexión —ya clásica— de Díez Borque sobre los “círculos concéntricos de teatralidad envolvente” en el siglo XVI, para enriquecer la teatralidad con la confluencia de “la espectacularidad, la palabra y/o la acción” (491). La puesta en escena de los textos teatrales del siglo XVI fue abordada en un trabajo clásico, por inicial, por Ronald Boal Williams. Aplicando a Lucas Fernández los principios de la semiología del teatro, Cecilia Jeannette Kennedy elaboró una tesis doctoral, defendida en la Universidad de Ohio en el año 2000.

de una escurridiza puesta en escena, especialmente si ponemos en diálogo los textos y sus didascalias con los datos fragmentarios y pobres de la documentación. Así podemos ir concretando el modo de realización de unos textos que a pesar de la precariedad y pobreza que les suponemos —a partir de referencias canónicas casi siempre citadas de Cervantes (Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*, 1615) o de Rojas Villandrando (*Viaje entretenido* 1603), o de determinados testimonios iconográficos (*Recueil Fossard*)—²⁰ muestran desde dentro del texto interesantes dimensiones escénicas a las que es necesario atender, más allá del insuficiente número de testimonios que se ha esgrimido para no desarrollar consideraciones sobre la práctica escenográfica en el siglo XVI (Heugas 89).

La reconstrucción de esas dimensiones escénicas del texto debe atender a una serie de cuestiones básicas de pragmática de comunicación teatral y de producción del espectáculo: ¿dónde, cómo, quién, para quién?²¹ De estas preguntas se desprende la incidencia de los espacios escénicos y dramáticos en la construcción del texto teatral, y es necesario atender a ellos para realizar la transición del texto impreso al espectáculo teatral, el paso del texto al teatro.



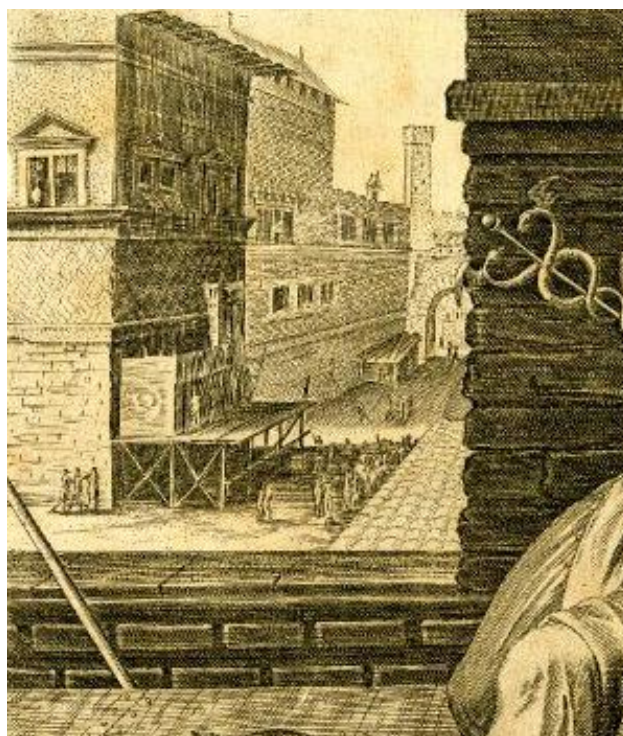
(Ilustración n.º 3. *La serenata de Pantalón*.
Drottningholms Teatermuseum, tomada de Hansen)

²⁰ Las imágenes del *Recueil Fossard*, de finales del siglo XVI, se refieren a compañías de la Comedia del Arte (Katritzky; Álvarez Sellers); en ellas se aprecia la sencilla disposición de un telón de una parte a otra del tablado desnudo de elementos escenográficos, ante el cual evolucionan los personajes, o detrás del cual salen a escena a través de una abertura (Rousse 2004 37 y 243). No obstante, en otras imágenes se aprecia una construcción lateral con ventana practicable (ver Ilustración n.º 3).

²¹ Un buen resumen de los planteamientos teóricos en torno a la comunicación teatral en Pérez Bowie.

¿Dónde? Los espacios escénicos

La actividad profesional de Lucas Fernández lo vincula a las dos instituciones centrales de la Salamanca del siglo XVI: Catedral y universidad, además de al servicio de la alta nobleza salmantina representada por los duques de Alba (Espinosa Maeso). Cada uno de esos espacios institucionales generan sus propios espacios escénicos y sus modos teatrales: la arquitectura catedralicia, los tablados universitarios o la sala palaciega preparada para la representación; estos espacios son esenciales, como se ha señalado, para que lo dramático adquiriera vida autónoma (Sito Alba 438; Rouse 2004 93), porque imponen condicionamientos determinantes y suponen una concepción diversa de la representación. Iglesia, patio universitario, sala de palacio son los espacios escénicos empleados en las representaciones de las obras de Lucas Fernández, y quizá también la calle (sobre todo si entendemos las farsas profanas como piezas independientes de un tipo de teatro popular desarrollado sobre tablados), como en la célebre pintura de Pieter Balten o en la menos conocida de Frans Floris, de 1565 (Ilustración nº 4).²²



(Ilustración nº 4. Frans Floris, *Rhetorica*, 1565 detalle)

Se ha estudiado bien la arquitectura religiosa, con sus usos simbólicos del espacio y las “estructuras de figuración” (Konigson 265), y quizá con una codificación precisa de los mismos en función de la liturgia y sus ceremonias (claustros, capillas, deambulatorios, naves, crucero, cúpulas, hornacinas...; véase Carrero Santamaría), así como sus apoyos visuales a modo de decorado preestablecido: retablos, estatuas, sepulcros, ornamentación, las mencionadas “sargas”, etc. (Konigson; Ogden). El espacio catedralicio supone un espectáculo que pone en juego recursos muy variados.

²² Así lo apunta López Morales: “escenarios improvisados y precarios, simples plataformas montadas en la calle o en alguna plaza. Ese sin duda parece ser el caso [...] de alguna de las piezas de mayor tinte avulgarado de Lucas Fernández” (López Morales 2003: 189; ver Ferrer 2003 249). Para el estudio de los espacios en el teatro de Juan del Encina ver Huerta Calvo.

La realización teatral de las piezas religiosas de Lucas presupone un espacio arquitectónico preciso, quizá aquella capilla de Santa Catalina que en la Catedral de Salamanca se amplió para que asumiera funciones de biblioteca y de espacio de representaciones (Marcos 237; Carrero Santamaría 71).²³ Aquella capilla sería preparada para la representación mediante tabladros u otro tipo de construcciones. Algunos documentos lo confirman, como el que aparece en el Libro de Fábrica de la Catedral: Para el Corpus de 1501 “fizo un criado de calamón carpintero un pabellón”, rudimentario escenario en que “los pastores” iban a ejecutar “los juegos que fizo lucas” (Espinosa Maeso 406).²⁴

Por otro lado, el salón de palacio (para el fasto político —coronaciones— o privado —bodas—) era preparado para la representación como escenario teatral, como podemos leer en la relación —detalladísima— de la boda de Constanzo Sforza y Camila de Aragón en Pesaro, en fecha tan temprana como 1475:

Tutto el populo se redusse nela sala grande di corte parata e ornatissima nel modo infrascripto [...] El piano della sala era dal tribunale i fino a la credenza occupato dintorno di banchi da sedere; e de dietro grade cinque di ligna me in forma de theatro: dove molta giente stava a vedere senza impedire luno al altro, e lassava grandissimo spacio da balare, e far representacion et altre cosse. (*Ordine de le noze...* fol. a7r^o y a8r)

La sala, adornada con tapices que cubrían todos los muros, y “pagni turchini” puestos en forma de cielo, con los signos del zodiaco, y estrellas rodeadas de espejos con rayos de plata... se presenta con una riqueza escenográfica extraordinaria, que incorpora efectos de tramoya (“erano figurato el sol e la luna li quali ad uno segno subito desaparevano: et aprivasi li una porta tonda nela quale se vedeva un paradisso splendissimo pien doro et dargento et lumi che davano spiandori”); pero además, con la preocupación de disponer, como corresponde a un espacio de representación de la relevancia social, con espacios de asiento preparados para los invitados más destacados; y además, como corresponde a un espacio escénico, con la preocupación de colocar los asientos “in forma de theatro”, para que todo el mundo sentado pudiera ver correctamente, “senza impedire luno al altro”, el espectáculo.²⁵ Al margen de la menor riqueza escenográfica esperable en la casa noble salmantina,²⁶ el documento nos permite identificar el proceso por el cual la pieza que se representaría, independientemente de su texto, iba acompañada de elementos espectaculares sin los cuales no puede ser apreciada como práctica escénica. El escenario efímero construido para las

²³ “Ces indications scéniques, jointes à l'ensemble de l'auto, nous donnent, au surplus, lieu de croire que c'est bien dans une église que devait avoir lieu la représentation. Tout au moins dans une chapelle privée” (Ciro 288). La documentación relativa a las representaciones en la Capilla de Santa Catalina tanto de fiestas de Corpus como de comedias, es muy tardía (del siglo XVII), pero puede sospecharse la utilización anterior de ese espacio o de otro similar.

²⁴ Allí mismo no duda en afirmar Espinosa Maeso que esos juegos de pastores consistieron en la representación de la *Comedia de BrasGil y Berenguella*, sobre la base del apunte de lo necesitado para el vestuario y atrezzo de cinco personas, tres pastores y dos pastoras (ver Canellada 12).

²⁵ Cito la relación de los esponsales por la reproducción en la página web de la British Library; hay edición inglesa reciente que no he podido ver (J. Bridgeman, 2013).

²⁶ Pero en los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo* se recogen testimonios de espectáculos cortesanos, en una corte similar a la que pudo ser la de Alba en los finales del siglo XV, cuya importancia como testimonio en el desarrollo del teatro español no ha pasado desapercibido para la crítica (Aubrun; Pérez Priego).

representaciones festivas adquiere al tiempo un valor escénico y simbólico de representación del poder, al que contribuirían las decoraciones habituales de esos espacios (Ferrer 37; Greer 298).

Menos atención ha recibido el espacio donde la Universidad de Salamanca celebra tradicionalmente sus fiestas, actos y representaciones sobre el inevitable tablado, cadalso o estrado construido en el patio de las Escuelas Mayores.²⁷ Así se desprende de lo que leemos en el claustro de 23 de junio de 1561:

avisando a los que viniesen a ver la comedia que ha de representar el bachiller Hernando de Salazar, los lugares y asientos donde se ha de asentar cada uno, e que las Escuelas estén abiertas desde las once en adelante para que entren pocos a pocos y no entren como en la comedia pasada [...] y que el bedel dé las alfombras que fueren necesarias para el dicho cadahalso. (Framiñán II, 207)

Además, sobre ese tablado se colocan los aderezos y se monta la escenografía que corresponda, pues solamente así se justifica que sean necesarios los vigilantes para “guardar el cadalso” (Framiñán II, 297) o “el teatro de las Escuelas Mayores” (Framiñán II, 304), gastos que se recogen en los libros de cuentas correspondientes:

Di a Robles duçientos reales [...] que se gastaron en traer la tapicería del Duque de Véjar [...]

Di a tres carpinteros que anduvieron a deshacer el tablado y arcos [...]

Di a dos hombres porque la noche del Corpus aguardasen los arcos no les hiciesen daño a lo que estaba puesto [...] (Framiñán II, 310)

El montaje supone cierto aparato, como el de construir arcos atajos, sostenidos por sogas, cubiertos de yedra, y montar un toldo y una capilla con un cielo...²⁸ Hasta el Corpus de 1574 en el que la escenografía se muestra con mayor complejidad: se compra madera para “una casa que se hizo para la significación del Auto” y se construye un tablado con ruedas “para que saliese rodando hasta la calle y se armase”, y un “globo”, puesto que se paga al “carpintero del globo”; es decir, un auténtico carro del corpus para la representación (Framiñán II, 319).

Por eso, desde 1529 (claustro pleno de 17 de junio, al que con probabilidad pudo asistir Lucas Fernández), siendo rector Fernán Pérez de Oliva, la universidad encarga a una comisión

que vean un teatro o sala para actos públicos, que dicen que hay necesidad [...] e sobre lo del teatro o sala grande para hacer los actos públicos, después de visto e acordado, acordaron que el dicho teatro se haga donde está el espital e la mejor

²⁷ Para Rousse este tablado (*échafoud*) es el lugar por excelencia del teatro, estructura material idéntica para el predicador o el actor, el torneo o el espectáculo teatral (Rousse 2004 94).

²⁸ Framiñán (II, 310) transcribe el documento “arcos, ataxos”, como dos sustantivos, que se referirían a ‘arcos’ y ‘tabiques’ (Autoridades, s.v. atajo: “Se toma también por separación, división y apartamiento que se hace, o para dividir un sitio y lugar de otro, o para cortarle, o cercarle, o para otros efectos”); pero podrían ser también “arcos atajos”, como llaman los historiadores del arte, a los de herradura gemelos compartiendo columna. Cualquiera de las dos opciones implica una construcción escenográfica.

manera que se pueda facer por manera que quede plata para facer portada. (Framiñán II, 179)

Al asunto del edificio del teatro, planteado en 1529, se vuelve en 1547 y en 1557, pero en 1561 (como hemos visto) se sigue representando en un tablado levantado ex profeso. En 1574 el asunto no se ha resuelto, puesto que se constata aún la existencia de estrados para las comedias: “atento que los estrados están fechos para se hacer las comedias y no se ha hecho más que una [...]” (Framiñán II, 239).

No hay en las obras de Lucas Fernández ninguna referencia al espacio escénico institucional universitario en el que pudiera llevar a cabo sus actividades en la Universidad. Tales serían, por ejemplo, las organizadas para la celebración de aquellas “fiestas por la toma de Fuenterrabía”, hoy perdidas, cuya mención se hace en el *Libro de cuentas* de 1524 conservado en los archivos de la Universidad de Salamanca (Espinosa Maeso 412; ver arriba nota núm. 18) y por las que el bachiller Lucas Hernández cobró “mill e quatroçientos e çinquenta e ocho maravedís de çierto quaderno que hizo las fiestas” y “quinientos maravedís por la fiesta de Fuenterrabía”:

Iten se dio, por libramiento de la Universidad, al bachiller Lucas Hernández mill e quatroçientos e çinquenta e ocho maravedís de cierto quaderno que hizo las fiestas.

Iten se dio, por libramiento de la Universidad, a las tronpetas que anduvieron con la fiesta de Fuenterrabía, quatro ducados e medio.

Iten se dio, por libramiento de la Universidad, a los sacabuches del dicho día dos mill e duzientos e çinquenta maravedís.

Iten se dio, por libramiento de la Universidad, a Lucas Hernández quinientos maravedís por la fiesta de Fuenterrabía. [...]

Iten se dieron a los dichos que hizieron las fiestas por la toma de Fuenterrabía seis reales; e al bedel, tres. (Framiñán II, 285)

Pero ¿dónde las hizo? Nada podemos deducir.

Tampoco hay referencias dentro del texto dramático de las *Farsas y églogas* al espacio escénico palaciego del tipo de las incorporadas y aprovechadas teatralmente por Juan del Encina en los argumentos o en algunos introitos de sus piezas, interfiriendo el espacio ficcional o dramático en el espacio escénico real (Huerta Calvo 19). Sin embargo, la actividad profesional del salmantino nos permite sospechar la representación de algunas de sus piezas profanas en los espacios señalados, preparados para separar actores de espectadores, facilitar la visión y proporcionar la entrada y salida de personajes —en ocasiones con el efecto escénico de la sorpresa, “de improviso”— en el orden en que se establece en la primera de las didascalias explícitas que constituye el argumento de la obra, donde se reconstruye el espacio lúdico:

Y entra el primero Bras Gil [...] se van conformes cantando, entra el Viejo...e turva el plazer... Y vanse cantando y vaylando para su lugar (*Comedia de Bras Gil y Beringuella*)

Entra primero la doncella [...] y topa [...] con el pastor [...] En el qual tiempo entra el Cavallero [...] Y van cantando dos villancicos (*Farsa de Doncella, Pastor y Cavallero*)

El primer pastor llamado Prabos entra primero [...] Llega el Soldado [...] Entra el segundo pastor [...] Llama a la zagala [...] E se van al lugar cantando. (*Farsa de Prabos y Antona*)²⁹

¿Cómo? El contexto celebrativo

No puede perderse de vista el hecho fundamental de que muchas de estas piezas se conciben no como obras exentas, sino formando parte de una arquitectura celebrativa más amplia, insertadas las religiosas en ceremonias litúrgicas y por lo tanto rodeadas de otras ceremonias rituales y músicas: antífonas, salmos, lecciones, en cada uno de los tres nocturnos, a los que podría corresponder una representación;³⁰ o las profanas en actos institucionales, en el marco de las celebraciones de las fiestas universitarias y su ritual, o cortesanas (rodeadas del aparato áulico y de la voluntad festiva de la institución o de los cortesanos en la celebración de sus fastos: triunfos, bodas, banquetes, embajadas... con juegos, danzas y músicas varias). En resumidas cuentas, si pensamos en estas piezas como mero teatro de sala, cometemos la misma “indisciplina” filológica que cuando oímos una Misa de Coronación Áulica de Mozart en una sala de conciertos, con sus partes seguidas y no interrumpidas por las entradas, antífonas gregorianas, lecturas, elevaciones o himnos, y la exhibición visual de símbolos del poder cortesano que acompañaron la ceremonia para la que la Misa fue pensada por el compositor. Creo que este teatro de Lucas Fernández (o el de Encina), necesita para su justa apreciación como espectáculo teatral un intento de reconstrucción “filológica” de las circunstancias festivas de su representación (como se ha hecho con algunos oficios musicales a cargo de grupos especializados); solo así podrá valorarse su teatralidad sin atarla a planteamientos propios de momentos teatrales posteriores.

Las bodas cortesanas son espacios de representación del poder social y económico (cuando no político) de las familias contrayentes, y requieren el esplendor celebrativo que ostenta simbólicamente ese poder. Si las bodas de la realeza desarrollan un “deslumbrante aparato festivo”, (Rodríguez Moya y Mínguez Cornelles 15), la nobleza tratará de emular el espectáculo en las suyas.³¹ En este sentido, puede entenderse la inserción de alguna de las piezas profanas de Lucas Fernández conservadas en el impreso en el contexto de los fastos de una boda cortesana, no tanto como discurso simbólico (aunque no excluyamos el sentido alegórico del *Amor vincit*

²⁹ Este aspecto del argumento considerado como extensa didascalía explícita dirigida al lector fue tratado por Hermenegildo en su trabajo imprescindible sobre las didascalías de Lucas Fernández (1986). Antes, Sito Alba había llamado la atención sobre el “avance importante en el desarrollo de la técnica de la representación” que supone las acciones apuntadas en el argumento de la *Farsa de Pravos y Antona* (379), que implican una ficción actoral que imita la realidad (Profeti 1995b 74-75). Sin embargo, debe tenerse en cuenta la posibilidad de que los argumentos del impreso fueran obra de los componedores del volumen, aunque no se demuestra (Valero Moreno 2009 373).

³⁰ Como ocurre con los tres autos de Jorge de Montemayor incorporados en su *Cancionero de Amberes* en 1554, “representados al serenísimo Príncipe de Castilla en los maitines de la noche de Navidad, a cada nocturno un auto” (de la Granja 36).

³¹ En Salamanca se celebró con esplendor y aparato la boda de Felipe II con María de Portugal en 1543. La celebración consistió en una entrada triunfal, con arquitecturas efímeras, fuegos artificiales, escenografías urbanas de complicada tramoya y la representación de un entremés (Ferrer Valls 135; Madruga Real 107; ver también Muriel Sánchez); sin embargo para Rodríguez Moya y Mínguez Cornelles (284) las celebraciones de aquella ocasión fueron “modestas”.

omnia), sino sobre todo como contrapunto festivo y farsesco (y quizá licencioso) de las bodas campesinas, como esas a las que acude con su arte el pastor Bonifacio, según descubre en el monólogo inicial de la *Égloga o Farsa del Nacimiento*:

En bodas y en cofradías
siempre soy más remirado;
en gasajos y alegrías,
yendo a nuestras romerías
soy el más aventajado. (vv. 31-35)

A una de ellas es a la que se refiere el pastor Pascual en la *Farsa o Cuasi comedia de Prabos y Antona* para asegurar a Prabos que va a poder ver a su Antona “el domingo que vinier / si Dios quisier / ha de estar ella en la boda” (vv. 724-726) ¿En qué boda? ¿La que se está preparando y en cuyas vísperas o banquetes se representa la farsa? En cualquier caso, en esos fastos matrimoniales se proyecta como diversión palaciega (o quizá como diversión popular ofrecida a la ciudad como celebración de una boda noble) la boda rústica de Bras Gil y Beringuella o la de Prabos y Antona (Crawford 1921 375; Sito Alba 462), e incluso la previsible de Doncella y Caballero, o se entiende, en todas ellas, la exaltación del poder de amor que afecta a todos los estados y vence sobre todo.³²

Pero no solo de amor y matrimonio vive la farsa pastoril. En la diversión cortesana no podemos perder de vista el regocijo general provocado por las farsescas evoluciones de los personajes —con sus pasos entremesados, farsas dentro de la farsa, de golpizas, de huidas y escondites, de pullas y discusiones— y la resolución de comedia de los conflictos amorosos de los pastores.³³ El intercambio de pullas entre Bras Gil y Juan Benito, por ejemplo, en la *Comedia pastoril* de Lucas Fernández nos remite a la costumbre de los *ludi fescennini* clásicos en las bodas romanas, con rasgos obscenos y licenciosos, y muchas de las églogas y farsas renacentistas responden a ese contexto festivo matrimonial, como señaló hace tiempo Crawford (1915: 159 nota núm. 27).³⁴ Los componentes grotescos del humor, los personajes rústicos, toscos y

³² Un testimonio francés de la inserción de farsas en los banquetes de bodas se lee en el *Sermon joyeux des maux du mariage* (Rey-Flaud 2). En apoyo de este contexto nupcial de la representación baste recordar el episodio de las Bodas de Camacho, en la segunda parte del *Quijote*, capítulos 19 a 21, celebradas con lujo rústico (“el aparato con que se ha de celebrar es extraordinario y nuevo”) y en las que no falta el espacio escénico construido con enramadas, gradas y tablados para la representación: “Otros muchos andaban ocupados en levantar andamios, de donde con comodidad pudiesen ver otro día las representaciones y danzas que se habían de hacer en aquel lugar dedicado para solenizar las bodas”. La detallada descripción posterior de la celebración nos permite identificar géneros, textos y tramoya, hasta culminar en la farsa preparada por el despechado Basilio (“¡No milagro, milagro, sino industria, industria!) de la que resulta vencedor el amor, “porque el amor es todo alegría, regocijo y contento, y más cuando el amante está en posesión de la cosa amada” (DQ II, 22). El rico Camacho emularía seguramente en su festejo las modas nupciales urbanas.

³³ El uso de la violencia física es recurso típico de la farsa (López Morales 1987 219); Laura Puerto relaciona la escenificación en las bodas aristocráticas del contrapunto cómico del enlace rústico con la pastorela francesa. El gusto farsesco de la corte francesa a mediados del siglo XV queda constatado en los documentos aportados por Rousse (2004 211), por ejemplo en 1452 cuando el rey René d’Anjou le regala a la reina “certaines farses que ledit seigneur leur fist jouer davant la reine”. Las casas nobles no podrían resistirse a reproducir en pequeña escala los hábitos de la realeza.

³⁴ Interesante el asunto de las pullas entre pastores, por lo que tiene de herencia clásica. El viejo trabajo de Crawford da un dato importante para entender la raíz renacentista de este teatro amoroso de pastores: la costumbre relatada por Horacio (*Epístola* II, I, vv. 139 y ss.) y por Virgilio (*Georgica* II, 385-389) de los campesinos, después de la cosecha, de intercambiar denuetos en versos alternos, que se extiende después

caricaturizados, su gestualidad forzada hacia la distorsión, su vestimenta, su aspecto feo y desgreñado, etc., incitan a la risa en el contexto palaciego o universitario en el que actúan (Huerta Calvo, 1995; López Morales 1987: 218 y 2003: 182); sus torpezas ante los efectos del amor, las motivaciones procaces de su *amor ferinus* provocarían la burla de los refinados cortesanos del *fins amor* o de los sabios universitarios concededores de Ovidio y la tradición clásica; las menciones de lugares de fácil identificación local como quintaesencias de rusticismo (Mogarraz, Doñinos...) sacarían la sonrisa en el urbano auditorio salmantino.³⁵

Esta suma de elementos de la celebración —entre los que se integra la representación— solemnizan la fiesta y alargan su duración, lo que justificaría en términos pragmáticos la extensión limitada de los textos impresos como farsas, que no alcanzan la longitud de la comedia, aunque sí incorporan su componente cómico, y por eso son *cuasi comedias* (Rey-Flaud 26), quizá hasta la “hora e mezza” que relata Isabella D’Este que duró “certa farsetta alla spagnola” representada en su honor en un banquete “tanto solemne e bello” en casa del Conde de Claramonte en Roma, el 8 de diciembre de 1514, el mismo año en que se imprimían en Salamanca las *Farsas* de Lucas Fernández (Oleza 1998 21).

En conclusión, las piezas de Lucas Fernández tienen su funcionalidad y sentido insertadas —“farseadas”—³⁶ en espacios escénicos específicos (iglesia, salón o patio cortesano convertido en espacio para la representación, tablado universitario) y en contextos celebrativos más amplios: liturgias de Navidad o Pasión, desposorios palaciegos y banquetes, o fiestas académicas. Es en esos contextos celebrativos en que se integra la pieza conservada, donde el texto alcanza su auténtica dimensión de teatro. No atender a estas circunstancias de celebración y andar a la búsqueda de sentidos del texto más elaborados o de implicaciones críticas en los sencillos personajes de la farsa o la égloga (cuya esquematización psicológica está vinculada a la representación, Rey Flaud 123) ha supuesto en ocasiones un menoscabo de su valoración escénica.³⁷

a las celebraciones nupciales (Crawford 152). La presencia de este rasgo en la literatura española del XVI es ejemplificada por Crawford con un fragmento de *la Égloga interlocutoria* de Diego de Ávila, 1511 (154) y de *la Comedia Trophea* de Torres Naharro.

³⁵ La risa (esencia dramática de la farsa para Rey-Flaud) tiene para los tratadistas renacentistas un componente visual muy claro en la deformidad física (la *distorta facies* de los comentaristas de Aristóteles), que corresponde a la comedia como representación “de los peores” (frente a la altura moral de la tragedia). Acciones y hablas inapropiadas sostienen el desvío que entraña lo cómico y son la causa de su desprestigio intelectual frente a la tragedia: su cercanía a la farsa carnavalesca y farandulera. (Hénin 123). Por eso puede discutirse como rasgo tradicional de la farsa la procedencia de los personajes de la realidad cotidiana (Rey Flaud 27). Los componentes del humor grotesco y la distorsión propios de la farsa (*turpitud et deformitas* como modelo de comicidad de la comedia antigua, según Arellano 1996 54) se perciben también en otras piezas llamadas “farsas” en el teatro español del siglo XVI: la *Farsa de la Constanza*, de Castillejo, en la *Farsa llamada Salamantina* de Palau (bastante posterior) o en las *Farsas* de Diego Sánchez de Badajoz, a pesar de su temática religiosa, creando una marca de género (López Morales, 1987 y 2003 182); y ello a pesar de las diferencias señaladas por los críticos respecto a formas similares italianas y francesas, (Huerta Calvo 2003 309).

³⁶ Sobre el sentido de farsa como ‘relleno’ o adición litúrgica ver López Morales (1987 212). Las farsas de contenido alegórico de Diego Sánchez de Badajoz formarían parte, seguramente, de celebraciones religiosas con variedad de manifestaciones, como ocurre en la fiesta del Corpus.

³⁷ “¿Hay algo más en esta obrita [se refiere a la *Farsa de doncella, pastor y caballero*] que una divertida farsa? ¿Se esconde entre sus versos algún propósito ajeno a ridiculizar un tema y unos personajes elaborados poco antes por Encina?” (López Morales 2003 183); la vinculación de Lucas con casta de conversos ha orientado a Hermenegildo a buscar sentidos sociales serios en su teatro, quizá desenfoco como consecuencia del desprestigio intelectual de lo cómico (Arellano 1990 10 y n.21). Sin embargo, no se ha destacado como componente ideológico de las farsas de Lucas Fernández el elemento transgresor

Es necesario ahora avanzar hacia otras consideraciones del texto teatral de Lucas Fernández que se refieren a la construcción del hecho escénico: consideraciones acerca del espacio dramático en el texto (los lugares mencionados donde ocurre la acción), del espacio lúdico o gestual (de relación y movimiento entre los personajes) y del espacio dramaturgico (las marcas de desarrollo del espectáculo, mediante elementos estructurales, identificados o no como tales, como el introito o el villancico).

¿Cómo? El espacio dramático

Es evidente que el texto teatral puede resolver por medio de la palabra la creación de los espacios. Es lo que se llama el espacio dramático, el de los lugares previstos y mencionados en el texto y enunciados por los personajes. Ciertamente el decorado verbal se basta para la creación de la ilusión espacial en espacios escénicos poco dotados de otros medios o acondicionados pobremente para la representación; y ciertamente el espacio de la farsa es muy flexible y dinámico, y no necesita de la predeterminación del decorado (Rousse 2004 102); pero este hecho indudable no es incompatible con algún procedimiento escenotécnico que acompañe visualmente la representación.

El arranque de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* —que se realiza muy teatralmente *in medias res*, con Bras Gil buscando desesperadamente a su amada— sitúa al pastor en medio del camino, dubitativo entre el bosque y el núcleo urbano, la *espesura* y el *llugar*:

Si me embosco en la espesura
 ño puedo *allá* sosegar;
 pues si me vuelvo al llugar
 lluego me añubra ventura. (25-28)

El adverbio “allá”, y la referencia a dos lugares “espesura” y “llugar” sitúa a Bras Gil “nel mezzo del camin” entre un bosque y una población. Estos espacios pueden apreciarse en no pocas tablas de la época, tal y como pinta Nicolás Florentino algunos fondos de su retablo para la Catedral de Salamanca en el último tercio del siglo XV (Ilustración nº 5).

que implica la violencia gestual y verbal carnalesca en una sociedad capaz de reírse de sí misma (Ulysse 198).



(Ilustración nº 5, tomada de Panera Cuevas)

El hecho de que en el inventario del representante Gaspar de Oropesa, de 1578, figure entre sus bienes “un tapiz de bosque” (Cátedra 495) nos indica cómo se podría señalar mediante colgaduras sobre el telón de fondo un espacio dramático concreto en la escena, (quizá complementadas con otros elementos de la sinécdoque teatral, como árboles pintados).³⁸

En la *Égloga o Farsa del Nacimiento* la aparición en escena del personaje Macario, ermitaño de San Ginés, se produce muy teatralmente interrumpiendo el diálogo de los pastores en medio de la noche, de camino:

¡Ha, pastores! [...] ¿Dó va el camino?
 ¿Por acá o por allá?
 Por caridad me mostrá
 que con la noche no atino, [...] (vv. 266-270)

creando con la palabra el lugar y el tiempo de la acción, que los espectadores podrían identificar nuevamente, por conocidos, con esos fondos pintados por Nicolás Florentino para el retablo de la Catedral de Salamanca, (aunque es claro que una mirada cercana a los detalles de las tablas no era posible desde la posición alejada e inferior de los fieles en el templo). Sea como fuere la realización de estos espacios dramáticos, la mención evidente de ellos en el texto obliga al lector del texto impreso a reconstruir el escenario que pudo ver (o imaginar ver en su reconstrucción mental) un espectador que asistiera a la representación, aunque para este, el mero espacio del tablado constituyera ya por sí mismo, y sin ayuda de decorado alguno, un espacio de ficción, alejado de su propia realidad.

Así ocurre también en las piezas más farsescas de Lucas. La *Doncella de la Farsa o cuasi comedia de Doncella, Pastor y Caballero* inicia la acción con la localización del espacio (además de con formulismo de la canción de mujer medieval):

¡Ay de mí, triste! ¿Qué haré
 por aqueste oscuro valle? (vv. 1-2)

³⁸ El repertorio de la compañía de Oropesa debió ser “fundamentalmente religioso y farsesco” (Cátedra 494); el inventario incorpora otros elementos de posible uso escenográfico como dos alfombras viejas, una antepuerta, dos tablas de Nuestra Señora, un Ecce Homo, además de vestuario y atrezzo y cuadernos de obras. Para el recurso a fuentes pictóricas como documentación escenográfica ver Álvarez Sellers (25).

Y el Pastor, esforzado en retenerla le ofrece su vivienda:

Aquí vos podéys estar
comigo en esta montaña;
en mi cabaña,
si queréys, podéys morar [...]
Vámonos a mi majada
que está en somo esta floresta. (vv. 330-334 y 388-389)

El Soldado saluda a Prabos en la *Farsa o cuasi comedia de Prabos y Antona*: “¿Qué haces ay rellanado / tendido en aquese prado?” (vv.101-102); y más adelante: “¿De amores tan mal te sientes / en estas bravas montañas, / entre peñas y cabañas?” (vv. 141-143); y más adelante, Pascual a Prabos: “allí cerca haz su majada” (v. 741). “Aqueste valle”, “esta montaña”, “esta floresta”, “aquese prado”, “estas montañas”, “allí cerca”, etc., pone en boca de los personajes el decorado, construyendo un espacio dramático que podemos imaginar meramente verbal o, dando el paso hacia el espacio escenográfico, icónico con algún elemento metonímico visual, de los que los espectadores estaban acostumbrados a ver en los retablos.

En ocasiones es necesario un elemento de construcción del espacio dramático para facilitar el espacio lúdico o de relación de los actores. Es lo que pasa en el *Auto o Farsa del Nacimiento* donde la realización escénica requiere la construcción de niveles de altura que el texto dramático identifica con el “otero” tras el que se oculta dormido el pastor Lloreynnte y hacia donde se encaminan sus amigos para despertarle:

Que allí está tras el otero
y allí suele él apriscar
su ganado sin dudar.
¡Ha Lloreynnte, dormilón!
¡Despierta, despierta ya! (vv. 52-56)

El mismo promontorio —o el uso como tal de un elemento de altura del espacio escénico— se necesitará después para que desde lo alto —desde bastante alto— Juan haga su aparición en escena; desde esa altura se entiende el diálogo con los otros pastores, diálogo de intensidad escénica en el que se crea la tensión cómica del “me tiro / no me tiro”:

JUAN	¡Allá, que quiero saltar!
LLOREYNTE	No saltes
JUAN	¡Miafé, sí quiero!
PASCUAL	¡No saltes, que está muy alto!
JUAN	¡Recógeme allá que salto!
LLOREYNTE	¡Passo, passo, majadero! ¡Anda!, sínate [‘persígnate’] primero y arrojarte has de bruçes

JUAN ¡Oh Jesu, prizilim cruces! [‘per signum crucis’].
(vv. 216-223)³⁹

La escena continúa con el juego hasta que le invitan a bajar por sitio más seguro. El esfuerzo que hace Juan para bajar de ese risco (de esa altura del espacio escenográfico) provoca la escena posterior en que la comicidad consiste en lo que tarda Juan en dar sus noticias, debido a que ha perdido el resuello por el esfuerzo físico realizado. El control del tiempo dramático mediante el movimiento de los actores marca la suspensión de lo que todos (los espectadores) saben y esperan, la buena nueva del Nacimiento, pero que se retarda en resolver en escena mediante un mecanismo extremadamente sencillo; por eso el diálogo se demora en repeticiones creando una retención de la resolución de eso que tiene alterado a Juan: la escena de siempre es renovada con medios teatrales puramente actorales y escénicos, revitalizando el texto en el hecho teatral:

LLOREYNTE ¿Qué quieres?

JUAN Estó sin huelgo
que a duras penas resuelgo.

PASCUAL ¡Anda, dilo, llazerado!

JUAN Asperá, que estó cansado.

PASCUAL Pues dilo o vete, d’í.
Ño nos estorves el juego.

JUAN ¡Esperá, pese a Sant Pego!
y dirvos he lo que oý.

LLORENTE Lo que oýste?

JUAN Y lo que vi.

LLORENTE ¿Y cuándo?

JUAN No ha mucho rato,
cuando amajadava el ható.

PASCUAL ¿Y espantóte?

JUAN ¡Mia fe, sí!

PASCUAL ¡Dínoslo, dínoslo, di!

JUAN Es cosa de grande espanto.

³⁹ Prefiero en este caso la transcripción de Hermenegildo, más atento en la puntuación al dinamismo del movimiento escénico.

- PASCUAL ¿Alguna hora menguada
o serpentina encantada
te ha medrentado tanto?
- JUAN ¡No, juro a Sant Junco santo!
- PASCUAL ¡Pues dínoslo ya, carillo!
- JUAN Con prazer. No sé decillo.
¡Quán alegre estoy, cuánto
desque oý aquel dulce canto!
- LLORENTE ¿Y qué oýste cantar?
Cuydo que no fuesen grillos
pues no es tiempo de cruquillos.
- PASCUAL O los galos del lugar
serían a mi pensar.
- JUAN Era el ángel del Señor. (vv. 249-276)

¿Qué partido cómico y teatral no se puede sacar de esta escena, bien interpretada y construida? ¿No está en el texto impreso toda la chispa, el tono, el gesto, los silencios para una representación que pudo tener lugar entre el regocijo del público? Desde el espacio dramático se pasa a la construcción de un espacio de relación y movimiento imprescindible para la escena.

El espacio lúdico

En la escena que acabamos de ver el texto dramático esconde (y necesita) toda una realización teatral de eso que se ha llamado el espacio lúdico o gestual (Pavis, s.v. *espace*), mediante el que se establece con precisión desde el texto, la posición y el espacio de relación de los personajes, el juego de cercanías o alejamiento (a los que se invita a acercarse, alejarse, “aballar”, moverse en una dirección, golpearse, o de los que se dice que saltan, bailan o brincan). Por ejemplo, la entrada del pastor Pascual en escena en la *Farsa de Prabos y Antona* supone una disposición espacial específica para que cobre sentido la réplica que le da al Soldado, diciéndole que no le ha visto: “Senor bueno, perdoná / que ño os vía, en mi conciencia” (vv. 290-291).

Un ejemplo magistral en el manejo de la potencialidad escénica de los espacios de la relación con que el texto construye este juego de acciones que se han de realizar en escena muestra la *Farsa o cuasi comedia de Doncella, Pastor y Caballero*. En ella, las distancias de contacto se van progresivamente reduciendo, para mostrar las intenciones rijosas del Pastor. Este comienza con una exhibición bastante explícita de sus “méritos” físicos:

Pues ¿veis, veis? Aunque me veis
un poco braguibaxuelo
ahotas, que os espantéis
si sabéis

cómo repico un maçuelo. (vv. 55-59)

“Repicar un mazuelo” es literalmente, tocar el almirez para hacer música, objeto de indudable coherencia en el hatu del pastor. Pero Correas en su *Vocabulario* había explicado: “El italiano “cazo” y el francés “mazo” palabras son allá de parte deshonestas”. Pero no había que irse a Francia a encontrar mazuelos deshonestos. Es evidente que siendo el mazuelo la mano del almirez o mortero, cuya forma no es necesario aquí recordar, el valor del que alardea el mozo no está precisamente en sus dotes de percusionista. A la mano del almirez se refiere el mozo abrasado que busca remedio en su boticaria: “¡Oh, quién os viese en la mano / la mano del almirez”.⁴⁰ O a lo mismo va la exclamación de la *Lozana andaluza* ante los atributos masculinos del criado Rampín:

Dormido se ha. En mi vida vi mano de mortero tan bien hecha. ¡Qué gordo es! Y todo parejo. ¡Mal año para nabo de Jerez [...] No es de dejar este tal unicornio! (Delicado XIII, 62)

Todo esto lo confirma después, con la doble intención del conocido refrán, que debe marcarse en el tono y en el gesto que incorporara el actor para explotar la comicidad obscena de la escena: “Pues creed que so el sayal / que aun ay ál” (vv. 66-67).

Este juego de malicia, identificador de la violencia verbal y obscenidad propia de la farsa (Ulysse 190), requiere para que surta el efecto cómico buscado por el texto, una acción actoral precisa en gestos y tonos intencionados, que se completa con los movimientos implicados en el texto dramático: el salto (“pues miray qué salto dó”, v. 77),⁴¹ el modificar el vestuario en escena (“y solo por allegrar / vuestra murria y gran tristura / y gestadura / el gabán quiero ahorrar”, vv. 78-81) y el acercarse con un poco demasiado de travesura a la doncella, para que esta pueda dar sentido —mediante un empujón— a su réplica: “Apart’ allá / no te hagas tan travieso” (vv. 134-135). Pero este no ceja en su empeño por sofocar el fuego que le quema, sus penas de amor rústico, movidas no por elevadas miras espirituales, sino precisamente por el ansia de hacer repicar el mazuelo (“Ay, Dios / que de cachondiez me muero” vv. 152-153), y continúa su asedio a la doncella a quien trata de convencer de su amor, ofreciéndole el pecho para que ponga la mano y toque: “Si no, ved, tentadme aquí / cuánto el corazón me llate” (vv. 276-277; Ilustración nº 6 y 7).⁴²

⁴⁰ “¿Qué hacéis boticaria mía?” copiado en un manuscrito de Ravena del s. XVI (Alzieu, Jammes, Lissorgues 136).

⁴¹ Sin que pueda descartarse que este “salto” se relacione con el *saltare* de los juegos histriónicos medievales o incluso con la danza (Rousse 274).

⁴² Agradezco a la doctoranda Sara Sánchez Hernández que me haya proporcionado noticia de ambos grabados, en la página web del Rijksmuseum.



(Ilustración nº 6: grabado atribuido a Barhel Betham, 1512-1540)



(Ilustración nº 7: grabado de Lucas van Leyden, 1520)

Se ha destacado de este personaje el rusticismo farsesco (indudable) y la violencia zafia que domina su lujuriosa excitación (cierto).⁴³ Al margen de esto, el pastor insiste una y otra vez en el carácter visual de su actuación (“¿veis, veis?... Pues mirai qué salto dó... Gran prazer he de miraros / y otearos / y vos ño queréis mirar”). Por lo que solo puede entenderse la escena desde su gracia teatral vista ante los ojos (es decir, representada) que, bien explotada, resulta ejemplificadora del dominio de unas técnicas de representación de gran eficacia.⁴⁴ El elemento del humor recae sobre la acción actoral (quizá acompañada de elementos de caracterización caricaturesca, como máscaras, postizos, etc.), confirmando a alguno de los pastores de Lucas Fernández un papel cómico de relevancia en su grosería rústica o en la trayectoria carnavalesca del rito al teatro que marca también el itinerario del entremés.⁴⁵

⁴³ Señala la intención farsesca de estas referencias procaces —que los editores del texto no anotan— Humberto López Morales (1987 217 y 2003 182). El erotismo obsceno escondido en la dilogía verbal se convierte más adelante en marca del tono de la comedia urbana lopesca, según señaló Arellano (1996 47).

⁴⁴ “Aunque no poseemos información referida a la puesta en escena de esta pieza y su texto sólo ofrece una indicación escénica, es fácil imaginar que los parlamentos del pastor irían acompañados de abundante gesticulación, gesticulación quizás obscena, si como puede sospecharse la obrita fue representada ante un público popular o ante el risueño y festivo estudiantado salmantino” (López Morales 1987 219).

⁴⁵ “En la atmósfera del carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario” (Asensio, 20; ver Huerta Calvo, 1986). Sobre la caracterización del actor medieval, ver Rouse (273).

La escena hilarante entre Pascual y el Soldado (estreno para el teatro español del soldado fanfarrón, con permiso de Centurio) en medio de la desesperación amorosa de Prabos, a quien ninguno hace caso, enzarzados sus amigos en una discusión chulesca sobre formas de vida (un auténtico *lazzo* dentro de la farsa), exige un ritmo con rápidas réplicas, que pide la construcción de un espacio lúdico y actores que con talento sostengan la comicidad, componente esencial de lo farsesco. ¿No son estas exigentes condiciones de representación de la comicidad del texto indicios de un camino hacia la especialización de la actividad de los actores, la adquisición de unas técnicas de oficio que culminará en su profesionalización, más allá de los aspectos económicos que esta entraña?⁴⁶

El espacio sonoro

Junto con el componente humorístico, en la construcción de la teatralidad de estos textos primeros de nuestro teatro, es necesario tener en cuenta el complejo de comunicación que se produce por la fusión de diálogo y música, apoyando sentidos, estados de ánimo, etc. No sólo había mucho que ver en los espectáculos, sino también mucho que oír. Aquí me referiré solo a las composiciones musicales, pero en el espacio sonoro sobre la escena se integrarían igualmente ruidos, gritos, silbidos, tañido circunstancial de instrumentos, etc.; y fuera de ella, las reacciones del público, sus protestas de silencio o sus intervenciones espontáneas de admiración y su alboroto. Poco sabemos de la sonoridad de los espacios en que se oyeron aquellos textos y de la algarabía que sin duda los acompañó, pero alguna huella dejan los documentos. La algarabía en ocasiones debió de dar lugar a algún disturbio, “con el ruido de la farça”, como se lee en el *Libro de Fábrica* de la Catedral de Salamanca, en anotación del 29 de diciembre de 1524:

Compré una lanterna [sic] para alunbrar a los maitines porque hurtaron la otra la noche de Nabadad *con el ruido de la farça*; que costó çinco reales. (Framiñán II, 80, cursiva mía)⁴⁷

Y culminaría con la prohibición de “juegos”, como se recoge en el acta capitular del 26 de noviembre de 1546:

todo esté en mucho silencio, e se digan e hagan las oras e divinos ofiçios muy bien sin que aya ruido ni alboroto en la Iglesia con los ofiçios que se davan, ni que tanpoco se hagan juegos ni otros abtos ni disfraces ningunos; por quanto de lo hazer, a susidido qu[e] es causa y enojo, y demás d[e] esto es notorio que los

⁴⁶ No cabe duda de que memorizar unos textos, decirlos convenientemente y expresarlos con gestos y acciones implica un aprendizaje no fácil (Rousse 2004 40). En 1547 se llama ya “representantes” a los “que hiçon (sic) un auto la noche de Navidad” en la catedral de Salamanca (Framiñán II 119). En ese camino de profesionalización que supone la adquisición de un oficio es interesante comprobar la repetición de los nombres de los profesionales, que año a año van realizando las mismas funciones en el espacio de la fiesta, funciones que en principio tienen que ver con sus oficios propios, bordar emparamentar, construir, tapizar..., pero que progresivamente se alejan de lo propiamente artesanal para focalizarse hacia lo escénico: aderezar el monumento, colocar ramos y espadañas, hacer luminarias, realizar juegos, danzas o autos, etc.

⁴⁷ “Nos encontramos ante un panorama que, mientras revela una amplia paleta de recursos musicales utilizados en los dramas españoles, hace callar prácticamente todo sonido que no sea el de las palabras” (Torrente 2003 269). Sobre esta farsa de 1524 leemos: “Es inevitable pensar en el salmantino Lucas Fernández, concretamente en su *Égloga y farsa del Nacimiento* o en su *Auto o farsa del Nacimiento* (*Cancionero*, 1514), ya que el dramaturgo se había formado en la escuela catedralicia salmantina” (Framiñán I, 159). Sobre el público y sus reacciones véase Rousse (2004 99).

ofiços divinos se dizen muy mal e sin horden ninguna, e ay mucho alboroto en la Iglesia con los ofiços e juegos que hazen. (Framiñán II, 9)

En el impreso de 1514 se contienen algunas referencias explícitas a composiciones musicales. Las piezas litúrgicas incorporan música cuya función dramática ritual es evidente (Torrente). La *Égloga o Farsa del Nacimiento* se refiere al “canto de órgano” (es decir, polifónico) de la perícopa del Credo “Et homo factus est” (ver abajo nota núm. 60) y se cierra con el villancico “Verbum caro factum est”, que se introduce con la fórmula “¡Pues, sus, todos a cantar / con voluntad muy graciosa!” (vv. 599-600). El *Auto o Farsa del Nacimiento* se cierra con dos villancicos cantados y bailados para cantar, los cuales es necesario llamar a un cuarto pastor que complete el cuarteto requerido por la armonización (Torrente 2003 281), ya que el pastor Lloreynnte dice no poder cantar:

LLOREYNTE	Yo, miafé, no cantaré [...] mas si queréys llamaré corriendo a mi carillo.
JUAN	Ve, llámalo.
LLOREYNTE	¡Ah, Minguillo!
MINGO	¿Praz?
LLOREYNTE	Ven presto
MINGO	Sí, haré
LLOREYNTE	¿Quieres cantar?
MINGO	¡Sí, alahé! (vv. 532-540)

Minguillo es un actor cantante, cuya única función en el *Auto* es incorporarse a la escena final para el villancico cantado y bailado, como explica coherentemente el argumento inicial: “Y en la última copla llaman otro pastor que se llama Mingo Pascual que los ayude a cantar”. El actor que hiciera el Mingo —quizá un mozo de coro o un estudiante— había recibido una formación musical o una instrucción que le permitiría cantar el canto de órgano, es decir, la polifonía.⁴⁸

El cierre musical de canto, danza y toque —con instrumentos pastoriles, como la gaita o el tamboril— era obligado para subrayar el regocijo navideño popular, que provocaría ese “ruido de la farça” ya referido (Ilustración nº 8).

⁴⁸ En el reglamento de los colegios mayores de la Universidad de Salamanca de 1594 se establece la obligación de enseñar a los estudiantes canto llano, “y estando algunos suficientes, canto de órgano” (García Fraile 94).



(Ilustración nº 8. Friso de la escalera de acceso a la Biblioteca en la Universidad de Salamanca)

El *Auto de la Pasión*, constituye una verdadera “Pasión según Lucas Fernández” como la tituló con acierto y sentido Juan Miguel Valero, valorando el carácter espectacular de la fusión de texto y música (203-207). No tenemos constancia del ritual musical completo que acompañara la representación (González Valle), pero sí de la intensa presencia de la música en la pieza dramática de Lucas Fernández. Incorpora un “llanto”, en romance (“Ay, mezquinas, ay cuitadas”) que se continúa en un “motezico” (“Ay, dolor, dolor, dolor”) en la intervención de las tres Marías, versión romance del *Planctus Mariae* medieval;⁴⁹ dos himnos vinculados a momentos de fuerza

⁴⁹ El texto de este “motezico” es semejante al incorporado por Gómez Manrique en las *Lamentaciones hechas para la Semana Santa* que recoge el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*, y que era susceptible de dramatización (Pérez Priego 63) y probablemente cantado (Torrente 2003 274). De hecho,

iconográfica: un “Ecce homo, ecce homo”, y la adoración de la cruz con el canto de una parte del himno *Vexilla regis*: “O crux ave spes unica”;⁵⁰ junto con ellos se menciona en el texto el responsorio del *Oficio de Tinieblas* “O vos omnes”, pero no se especifica que sea cantado, aunque con frecuencia fue puesto en música.⁵¹ El cierre de la pieza se realiza con otro cántico de adoración, “Adoramos te, Señor”, que se conserva en el *Cancionero de Palacio* en versión de Francisco de la Torre; y con el villancico que ocupa la última plana del impreso con el texto “Di por qué mueres en cruz”, cuya música anónima —aunque quizá del propio Lucas Fernández— se copió en el *Cancionero Musical de Palacio* y es *contrafactum* religioso de un villancico pastoril de Encina (Romeu Figueras 208; Torrente 2003 282).

Otra referencia musical, que los estudiosos no han señalado, aparece en el mismo argumento del *Auto de la Pasión*, al reseñar la intervención de San Pedro con las palabras “el qual se va lamentando a fazer penitencia por la negación de Christo, *como en la Pasión se toca*: S: Exiit foras et flevit amare” (cursiva mía). En efecto, en la liturgia cantada de la Pasión se toca (en canto llano y acompañamiento de tubas o bajones) la perícopa de las lágrimas de San Pedro, con la que precisamente se inicia el *cantus passionis* y que se contiene en todos los códices de los pasionarios españoles (González Valle 55).⁵² Podría entenderse que después de esa perícopa mencionada en el argumento, cantada y tocada a modo de introducción musical, se iniciara la Lamentación de Pedro con que se abre el texto (que no la representación) del *Auto de la Pasión*: “Oyd mi boz dolorosa” (v. 1).⁵³

Habría que considerar, además, el resto de los elementos musicales de la liturgia, el canto llano de los celebrantes, el acompañamiento de órgano o bajones, el toque de campanas, la longitud de los silencios o el ruido de los asistentes, etc. para tener una idea aproximada del espacio sonoro creado en esa celebración en la que pudo insertarse el *Auto de la Pasión*.

es el que abre el sensacional espectáculo dramático de la Compañía Nao d'amores, *Misterio del Cristo de los Gascones*.

⁵⁰ La adoración de la cruz es parte central de la liturgia del Viernes Santo, y los oficios relatan con sumo detalle el desarrollo del rito. Por ejemplo, el descubrimiento “repente a deshora”, como se acota la pieza de Lucas Fernández se describe así en un breviario: “El Altar estará desnudo, teniendo solo seis candeleros de color obscuro, con velas de cera amarilla, no encendidas, y en medio de ellas la Cruz que ha de servir para la adoración, con Crucifixo, y cubierta con velo negro o violado, de suerte que a su tiempo se pueda brevemente quitar” (*Oficio*, 327); y más adelante: “Cantadas estas palabras se levantarán todos; y el Celebrante, [...] vuelto el rostro al Pueblo y descubriendo el brazo derecho de la Cruz, y la cabeza del Crucifixo, la levantará un poco más que antes diciendo también en voz más alta *Ecce lignum crucis* [...] Finalmente llegará el Celebrante al medio del Altar, donde descubrirá enteramente la Cruz, en medio de los Ministros y dará el velo al subdiácono [...] y elevándola algo más que antes repetirá en voz más levantada: *Ecce lignum Crucis*. Los demás proseguirán como se ha dicho, y se arrodillarán” (*Oficio*, 363-364). Es evidente que la didascalía del impreso de Lucas Fernández (“Aquí se ha de demostrar o descubrir una cruz repente a deshora la qual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas cantando en canto de órgano *O crux ave spes unica*”) es heredera de las rúbricas de los ceremoniales de los oficios.

⁵¹ El texto en romance de este responsorio forma parte también del Planto mencionado de las *Lamentaciones* de Gómez Manrique: “O vos, hombres que transistes / por la vía mundanal, / decidme si jamás vistes / igual dolor de mi mal!” (Pérez Priego 64).

⁵² Por su cercanía con la fecha del impreso de Lucas Fernández resultan interesantes los impresos en Zaragoza: Jorge Coci, 1510, y en Alcalá: Arnao Guillem de Brocar, 1516 (González Valle 24 y 32).

⁵³ González Valle (97-98) reproduce una descripción del ritual de interpretación de las Pasiones en la liturgia, con sus detalles escenográficos (ubicación de los cantores, atriles cubiertos de paños morados) y de movimiento desde la sacristía a los púlpitos y la nave.

Las piezas profanas son otro cantar, pero también en ellas se canta. Pocas dudas ofrece la naturaleza musical del *Diálogo para cantar fecho por Lucas Fernández sobre, “Quién te hizo, Juan, pastor”* (Torrente 2003 280). Esta pieza se ajusta al modelo de villancico y glosa incorporado a los cancioneros poéticos y a ese procedimiento parece remitir el epígrafe “fecho por Lucas Fernández”. Sin embargo, creo que en el epígrafe no podemos olvidar la funcionalidad explicitada “para cantar”, de forma que el “fecho por Lucas Fernández” permite sospechar una adaptación musical —quizá usada en escena— de la letra sobre el modelo musical que se conserva en el *Cancionero de Palacio* con música de “Badajos el músico” (quizá el mismo Garci Sánchez de Badajoz poeta, según Ros-Fábregas).⁵⁴

Casos interesantes de espacio musical enmascarado o explícito ofrecen otras piezas. El pastor Miguel Turra de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* de Lucas Fernández anuncia “un cantar como serranos” (v. 591) que el texto no reproduce, aunque parece identificarse con el villancico de cierre. Junto con este hueco que se produce en el texto por la no mención de la pieza musical, debemos considerar otro caso que consiste en el enunciado por parte de un personaje, de una fórmula que nos permite sospechar su acompañamiento de música, aunque el texto impreso nada dice. Un caso interesante de esto, por acumulación, ocurre en la *Farsa o cuasi comedia de Doncella, Pastor y Caballero*. Allí el pastor que trata de seducir a la doncella con gracieta rústicas, de repente interviene con estos versos con los que identifica su pasión amorosa:

Arder, corazón, arder
sin fenecer ni acabar
ni cessar,
que no vos puedo valer. (vv. 159-162)

En el texto nada se dice de que esto constituya una canción intercalada, ni hay señal de que se cante, pero se trata de una glosa del muy famoso cantarcillo “Arde corazón arded / que no os puedo yo valer”, que recoge Margit Frenk (602A con variantes B y C), puesto en música en el *Cancionero de Palacio* y recogido también por Luis de Narváez en *el Libro quinto del Delphin de Música* y en otro montón de testimonios (de los que da cuenta Margit Frenk). Este cantar tuvo una especial resonancia sobre las tablas, ya que lo usan Lope (*La noche toledana*), Calderón (varias veces), Pérez de Montalbán y otros, y forma parte del repertorio habitual de tonos humanos barrocos. El mismo Lope se refiere a una variación de él en *La Dorotea*: “Esto cantan ahora los músicos del duque de Alba: Arded mentiras arded / que yo no os puedo valer” (Vega 1988 466). El de Lucas Fernández parece el primer uso teatral del cantarcillo, quizá también en el repertorio de los músicos del duque de Alba de entonces, aunque el texto no lo identifique como pieza musical, y que un público cortesano podía fácilmente identificar como referencia musical a una pieza de moda.

Poco después, en la misma pieza teatral, el pastor se ofrece a tocarle a la dama el caramillo (dicho sea esto con perdón y sin malicia) y a decir algún cantarcillo y hacer

⁵⁴ En la puesta en escena de *Farsas y églogas* llevada a cabo por Ana Zamora con su compañía Nao d’amores para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, temporada 2012-2013, el *Diálogo para cantar* conservado en el *Cancionero de Palacio* (Romeu Figueras 208) servía de leit motiv de introducción y conexión de todas las piezas representadas; la dirección musical corrió a cargo de Alicia Lázaro. Sobre la rehabilitación como teatro de cierto tipo de poesía cancioneril dialogada, empieza a haber notables trabajos: Santos Deulefeu, Sirera, Rodado, Puerto Moro, Bustos Tauler.

sones de alegría (vv. 182 y 185), a lo que ella responde “*Nunca fue pena mayor /me canta por modo extraño*” (vv.186-187), sin que haya quedado en el impreso ninguna indicación de realización musical en ese momento. El pastor haría sonar el caramillo con alguna alegre tonada popular, pero la dama prefería oír la canción célebre de Juan de Urrede (flamenco Johannes Wreede), muy glosada y contrahecha, quizá inspirada en tema popular (Bécker, 1470); fue incluida (como primera pieza) en el *Cancionero de Palacio* y sería inmediatamente reconocida —como un éxito de la época— por el público cortesano; la realización de la música en escena contribuiría al conflicto de contraste social (pastor/doncella) y, además, con su melancolía incidiría en la caracterización del estado de ánimo de la doncella enamorada en ausencia de su amado. No es poco interesante saber que este músico flamenco, Juan de Urrede emigrado a España desde Brujas, aparece contratado por el primer Duque de Alba (García Álvarez de Toledo) como miembro de su casa en 1476, y que optó a plaza en la Universidad de Salamanca, para pasar después a la capilla real (García Fraile 104; Bécker 1469; ver también Knighton). La letra de la canción se atribuye al propio Duque de Alba:

Nunca fue pena mayor
 nin tormento tan extraño,
 que iguale con el dolor
 que resçibo del engaño...

El *Cancionero de Palacio* recoge algunas de las piezas reconocibles en el texto de las piezas teatrales de Lucas Fernández. Cabe preguntarse si es pura casualidad o si será un argumento más para defender el origen salmantino y colegial del cancionero, como repertorio de piezas estudiantiles (García Fraile 104); o incluso, si ese cancionero no tendría el carácter de repertorio musical de piezas compuestas y usadas en representaciones teatrales.⁵⁵

Los villancicos son además piezas intercambiables: van y vienen en distintas obras, porque una pequeña variación los adapta, como explicó muy bien Lope de Vega, de quien no se sospecha que no conociera los usos de las tablas; en *La Dorotea*, IV, 7, para hablar del engaño seductor de los poetas escribe: “que los poetas tienen versos a dos luces, como los cantores villancicos, que con poco que les muden sirven a muchas fiestas” (Vega 1988 407); y en la novela *La desdicha por la honra*:

como suele suceder a los músicos que traen capilla por las festividades de los santos, que con solo mudar el nombre, sirve un villancico para todo el calendario; y así es cosa notable ver en la fiesta de un mártir decir que bailaban los pastores trayéndoles de los cabellos desde la noche de Navidad al mes de julio. (Vega 2002 215)

Eso explica la fórmula tan frecuente “Cántase al tono de...” o “cántase al son de...” que leemos en multitud de rúbricas de cancionero y de pliegos sueltos con villancicos (Ros-Fábregas, 1505). De lo que no cabe duda es de su funcionalidad teatral. Estas piezas musicales no son solamente ilustración musical, sino que forman parte de la representación como recurso escénico para las pausas de la trama principal, la glosa

⁵⁵ “Au XVIe siècle, l’imprimerie prend le relais de la copie exécutée à la main, et la collection Rostchild, à la Bibliothèque Nationale, comporte deux textes de chanson, imprimés chacun sur une feuille volante, du format “agenda” utilisé aussi pour les farces” (Rousse 2004 322). Está claro, no obstante, que el formato agenda remite a un empleo teatral, cosa que no ocurre con el manuscrito del *Cancionero de Palacio*.

de sentimientos (con la funcionalidad del monólogo o el aparte del teatro posterior), la incorporación de la danza y la exhibición de elementos de atrezzo. Es decir, tiene una funcionalidad dramática central y de ahí su relevancia en una propuesta escénica.⁵⁶

Un ejemplo más de esta funcionalidad dramática ofrece la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. En ella el villancico ocurre tras las dos primeras escenas (aparición de Beringuella después del monólogo inicial de Bras Gil y flirteo pastoril con el juego de seducción que lleva del rechazo inicial —“Anda, vete, vete, Bras” (v. 65)— al consentimiento —“en señal del amorío / algo te quiero endonar” (v. 188)— y finalmente al retiro juntos de los dos pastores para amorosamente “reholgar” —“Tiremos nuestro camino / allá carria la majada [...] en buen fe que me praz” (vv. 205 y 210). En ese momento, entra el villancico (“Aballemos, que cantando nos iremos / —¿Qué cantar quieres cantar? /— Uno que sea de bailar / porque más nos reolguemos”, vv. 211-216), precioso en su estructura delicada de hexasílabos:

En esta montaña
de gran hermosura
tomemos holgura.

Haremos cabaña
de rosas y flores
en esta montaña... (vv. 217 y ss.)

El villancico acompaña el amartelamiento progresivo de los pastores y encandila al espectador con el remanso de paz y amor que contiene (“Gran gozo y placer / aquí tomaremos...”, v. 227-228).

El villancico ha construido el espacio dramático (esta montaña, esta verdura) y el espacio lúdico (la intimidad máxima de los pastores y su embelesamiento). Y cuando el espectador está también embelesado en esta muestra de intimidad acompañada de la música, de forma muy teatral “entra de improviso el ahuelo de Beringuella llamado Juan Benito”, según se lee en una de las escasísimas didascalias explícitas del impreso, e interrumpe bruscamente el idilio (que era un auténtico dúo de amor) y provoca un avance en la acción dramática con el intento de huida de los amantes sorprendidos en pleno amartelamiento amoroso (o en palabras de Juan Benito “ramo [‘achaque’] de cachondiez”). El villancico cantado ha cumplido así una función plenamente teatral: crear el ambiente necesario para intensificar el efecto sorpresa en el espectador en contraste con la escena siguiente.

La música, como el baile (y con mucha frecuencia a la par), contribuye, además, a construir el espacio festivo y a alargar la duración de lo representado. Así, este mismo villancico es “uno que sea de bailar”; y el villancico final del *Auto o farsa del Nacimiento* dice: *Villancico para se salir cantando y bailando*.

⁵⁶ “El texto literario y la música se conjuntan para mayor realce del texto teatral” (Sito Alba, 415); como procedimiento cómico lo señaló ya Hendrix (108). Hay que contar, además, con el hecho de que el impreso edita los villancicos cantados sin repetición de los estribillos, pero su estructura alternante se integraría bien en el juego de los actores que cantarían estrofas alternativamente. La presencia de la música en las farsas francesas fue estudiada con detalle por Michel Rousse (2004, 319-336).

El espacio escenográfico

¿Y todo esto podía verse o había que imaginárselo todo? Aunque algunas cuestiones que implican el desarrollo escenográfico hemos adelantado al hablar del espacio dramático, quiero dejar ahora apuntadas algunas impresiones al respecto (y las llamo así, porque aquí jugamos mucho con las hipótesis dada la escasez de documentos o testimonios). No obstante, la preparación del espacio escénico de la representación o de la fiesta mediante acciones escenográficas se documenta ampliamente: entoldar, emparamentar, colocar ramos y espadañas, tapizar y cubrir de mantas (que se traen en varias ocasiones del palacio del Duque de Alba) son acciones que se consignan en la documentación salmantina exhumada por Framiñán o en contexto cortesano por Teresa Ferrer. Esas intervenciones específicas suponen una actitud “teatral” de creación de un espacio extrañado, diferente, ritualizado que juega a favor de la percepción de la espectacularidad de la propuesta celebrativa / festiva (procesión, danza, auto...).

La escenografía, a partir de las menciones del texto (el espacio dramático) de las piezas de Lucas Fernández, pone ante los ojos, es decir, representa, en una actualización concreta aquello que el texto necesita para su realización. Las ubicaciones de las obras de Fernández ocurren siempre en exteriores y con unidad de lugar (en espacios definidos ya por la palabra del personaje que sitúa la escena en el monólogo inicial), lo que facilita la representación frente a la mayor complicación escenográfica de la representación de interiores y excluye la idea de decorados simultáneos.⁵⁷ Pero un enfoque naturalista —la observación de la naturaleza en torno— o realista —de la realidad geográfica salmantina— no parece el más apropiado para explicar el modo de realización. Parece más conveniente pensar, en todo caso, en los convencionales espacios exteriores ficcionales y tópicos de las tablas a la vista en el Retablo catedralicio, en los que una roca y un árbol señalan el exterior frente a los espacios urbanos o los interiores arquitectónicos. La representación mimética de la realidad no entra dentro del horizonte pictórico de la época, como se comprueba en la ausencia, aún, de perspectiva, y no formaría parte del modo de mirar de los espectadores. Podemos pensar verosímelmente en una escenografía esquemática, a partir de elementos de decorado que funcionan metonímicamente para indicar lugares o circunstancias de la acción, como explica César Oliva para el teatro isabelino:

Los objetos se pueblan de una funcionalidad referencial múltiple. Si los personajes llevan antorchas en la mano es que se trata de una escena nocturna; simples arbustos en macetas nos trasladan a un bosque; el trono sitúa la acción en el palacio; la corona será símbolo de la realeza, etc. (Oliva 150)

Un árbol es un bosque,⁵⁸ una oveja es un rebaño, un cercado, la majada, una altura es una montaña (como en la escena navideña del Retablo de la Catedral de Salamanca, Ilustraciones nº 9 y 10), etc.

⁵⁷ Cecilia Kennedy ha estudiado con detalle esos espacios exteriores, aunque sacando unas conclusiones simbólicas que no comparto en su totalidad. Sobre la complicación escenográfica de los espacios interiores, ver Ferrer (1993 32). La exclusión de los decorados múltiples, propios de los misterios, en la farsa francesa es señalada por Rouse (2004 78).

⁵⁸ Documenta “árboles de fruta” sobre un tablado Anastasio Rojo (24).



(Ilustración n° 9, Panera Cuevas)



(Ilustración n° 10, Panera Cuevas)

El fondo pintado podría marcar los lejos, al estilo de los fondos convencionales que encontramos en los retablos contemporáneos como el de Nicolás Florentino. No hay indicios documentales del uso de estos fondos pintados en la representación (aunque sí se documenta el adorno mediante tapices en las representaciones del Corpus y ya he señalado el posible uso teatral de las sargas), aunque no tardará mucho en recogerse impreso el telón de fondo previsto por Serlio para la escena satírica.

La escasa ambición espacio-temporal de las farsas de Lucas Fernández, ajustada sin duda a las condiciones del espacio escénico, no permite imaginar grandes aventuras

de escenotecnia.⁵⁹ A pesar de lo cual, en aquellas piezas que conectan con el teatro litúrgico —y especialmente el *Auto de la Pasión* del que ya he hablado anteriormente y en el que no me voy a detener por haber sido más estudiado desde esta perspectiva escénica—, desarrolladas quizá en un espacio escénico catedralicio, podemos reconstruir la presencia de recursos de ampliación del espacio dramático horizontal mediante mecanismos de apariencia que han sido bien localizados, a partir, sobre todo de las didascalias explícitas de ese texto.

No están recogidos en didascalia, pero pueden sospecharse esos mecanismos, en la *Égloga o Farsa del Nacimiento*, cuando después de referirse a conceptos teológicos (la cuestión *De Legibus* sobre la ley vieja y nueva y la ley de gracia) que despierta la admiración del pastor (“¿Qué te parece, di, Gil, / del padre cómo llatina? ¡Al diablo! Es muy sutil -¡Bien semeja en su mongil / qu’es hombre que bien decrina!”), vv. 411-415) se dirige el ermitaño Macario a los pastores en estos términos:

Pastorcicos inocentes,
contemplad
los misterios excelentes
qu’esta noche son presentes
en Bethlén, essa ciudad. (vv. 416-420)

Es evidente que el imperativo “contemplad” debería ir acompañado de una visión en apariencia —mediante el descorrimiento de una cortina en escenario con doble fondo— de una imagen de la Natividad pintada o un *tableaux vivant* del pesebre, o incluso una vista de Belén, designada con el epíteto épico “esa ciudad”; esa pieza dirige hacia sí la atención de todos y la actitud de adoración: “¡O gloria de nueva gloria! / ¡O inmensa paz de paz” (421-422). El efecto de corrimiento de cortina para descubrir un pesebre no debía ser desconocido (ni impracticable, dada su simplicidad)⁶⁰ y se aprecia, por ejemplo, en la Natividad que pinta Hugo van der Goes, en su *Adoración de los pastores*, de hacia 1480 (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Ilustración nº 11), extraordinariamente teatral y que mezcla (con el anacronismo propio de las églogas), los profetas que anuncian -¿cómo actores?- la escena desde el telón y los protagonistas que se descubren.

⁵⁹ “Les documents iconographiques nous présentent une scène plus large que profonde. Le jeu ne s’y déroule pas en profondeur, mais en ligne. [...] La première condition de cette malléabilité est l’absence de décor” (Rousse 2004 83).

⁶⁰ Seguramente sería la función que cumplía la “antepuerta” que se recoge en el inventario de los bienes del representante Gaspar de Oropesa (Cátedra 493).



(Ilustración nº 11)

La adoración que provoca la visión se hace explícita en la didascalía: “*Aquí se han de fincar de rodillas todos quatro y cantar en canto de órgano: Et Homo factus est*” (460-461).⁶¹ Tras la interpretación de la pieza musical, quizá se cerrara la apariencia desplegada, para que el efecto de suspensión creado con la apariencia diera paso a la continuidad del ritual y, en escena, al diálogo catequético entre los pastores y el ermitaño.

En el *Auto o Farsa del Nacimiento*, el juego de deícticos (esa / esta) con que los intervinientes se refieren a la virgen, parece indicar un movimiento de acercamiento progresivo a una imagen o retablo pintado mostrado en escena:

- | | |
|-----------|--|
| LLOREYNTE | Dime ¿es essa la doncella?
de quien estava ya escrito
ser madre del Infinito? |
| JUAN | ¡Esta, esta, esta es ella!
La más chapada y más bella
que en este mundo se vio.
Nunca tal otra nació. |
| PEDRO | ¡Vamos, sus, todos a vella! (vv. 487-494) |

⁶¹ Esta escena de adoración de rodillas, que se repite también en el *Auto o Farsa del Nacimiento* (“Hinquémole las rodillas / hinquemos con devoción”, vv. 405-406) recoge una forma del ritual ordinario de la misa, en que se proclama —cantado en ocasiones especiales como motete polifónico— el verso del Credo, y que el espectador reconoce como parte de la liturgia. La acción se recoge en todos los ceremoniales de todas las órdenes religiosas de San Jerónimo: “Quando dice *et Incarnatus est* hasta hasta aver acabado *Et homo factus est*, hinca ambas rodillas con las manos juntas delante del pecho [...] luego se levanta y prosigue”, *Ordinario y Ceremonial de la Misa y Oficio Divino, según el orden de la Santa Iglesia Romana, sus Rúbricas y Rito del Misal...*, En Madrid, Por Antonio Marín 1752, p. 283; a san Agustín: “Cuando en el Credo de la Misa se dice *Et incarnatus est* estarán de rodillas hasta haber dicho *Et homo factus est*”, *Regla de San Agustín, constituciones, ceremonial y ordinario*, p. 212; y el Carmelo: “Al *Incarnatus est* se arrodillará con ambas rodillas, hincando antes la derecha, y estando así hasta haber dicho el *Homo factus est* con las manos juntas ante el pecho, según la práctica universal de los autores españoles”. *Ceremonial y ordinario de carmelitas descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid, En la Imprenta Real, Año 1805, p. 352. Es una muestra más de la necesaria incorporación de los ceremoniales litúrgicos a la consideración de la teatralidad de las piezas. Para Kennedy (96) esta escena debía provocar la adoración del auditorio incorporando el espacio escénico al espacio dramático.

Con ese movimiento de acercamiento al lugar del pesebre para verlo, como lo vería visualizado en escena el público, se cierran las dos piezas navideñas, la *Égloga* (“Vamos sin detenimiento, / ver tan sancto nascimiento / pues que a todos es notorio / Vamos, hijos, no paremos”, vv. 588-591), y el *Auto* (“Vamos presto, no tardemos [...] Anday vosotros delante / Vení, vení, que sí haremos / Ora pues, sus, no tardemos” vv. 523 y 579-581).

La escenografía recurre también al empleo de vestuarios y atrezos para las actividades escénicas, imprescindibles para la identificación de la naturaleza de los personajes, su condición social y su oficio (por ejemplo en la *Farsa o cuasi comedia de Doncella, Pastor y Caballero* o en la de *Prabos*, con la intervención del soldado y su indumentaria militar). Pero eso quedará, en todo caso, para otro lugar.

Final

La ilusión de espacios creados por la palabra o vistos con los medios disponibles, la creación de espacios lúdicos por la acción de los personajes, contrarios a la imagen de estatismo, el uso teatral de la música, el complejo festivo en la liturgia o la celebración institucional o cortesana, dan una muestra de la teatralidad de Lucas Fernández, quizá intuitiva, sin el empujón que supone la experiencia en Italia de Encina o de Torres Naharro, pero fresca y atractiva en sus planteamientos. Por supuesto, la forma dramática de la palabra teatral podría siempre suplir la falta de medios. Sin embargo, para un público acostumbrado a leer por los ojos retablos y portadas, frescos y esculturas, prescindir radicalmente de esos recursos visuales podría suponer una ruptura de medios y una fractura del impacto de la ilusión de lo representado, poco esperable en el espacio celebrativo (cortesano o litúrgico) en que se insertan estas piezas.

El texto impreso de Lucas Fernández es para nosotros el punto de partida que posibilitaría el paso del texto a la escena, pero debió ser en 1514 el punto de llegada de unas piezas concebidas para la escena (y para prácticas escénicas diversas) y recogidas conjuntamente en el impreso para la lectura. Este repaso, parcial, (sería necesario llevar a cabo un estudio minucioso de cada pieza) y en ocasiones muy hipotético a los recursos escénicos implicados en ellas, quizá haya servido para cuestionar la pobreza, el primitivismo o la “insufrible brutalidad” que ha lastrado las consideraciones sobre este teatro primerizo, pero no primitivo; sencillo, pero no torpe, a pesar de muchos años de opiniones contrarias.⁶² La falta de complejidades en tiempo o escenarios, en argumentos o implicaciones sociales o críticas, apunta a su sencillez de procedimientos y no tanto a carencias, medidas en función de realizaciones posteriores de la comedia áurea, que niegan la experiencia espectacular implicada en estos textos.

El impreso de 1514 marca un punto relevante en ese periodo entre 1496 y 1517 (el que va del *Cancionero* de Encina a la *Propalladia* de Torres Naharro) en el que el teatro español institucionaliza en la imprenta el espectáculo vivo de la escena, visto en las tablas o en las salas y fijado para ser leído después de su quizá única representación o para volver a ser representado.⁶³ Una imprenta que con dificultad transcribe el habla

⁶² “La insufrible brutalidad que muestran muchas de las farsas pastoriles de la 1ª mitad del siglo XVI, más que con el teatro de Encina, se entronca con el de Lucas Fernández” (Bonilla y San Martín 111). “Estructuras dramáticas extremadamente simples y en ocasiones muy deshilvanadas. Se trata en todo caso de un teatro recitativo. Nada ocurre en escena; todo se cuenta” (López Morales 2003 177). Por el contrario: “Le théâtre lie en effet indissolublement parole et gestuelle [...] Il semblerait que nous soyons parfois tentés par l’image d’un Moyen Âge où les arts en seraient à leurs balbutiements. On s’accorde à reconnaître que le jongleur déclamant sa chanson de geste avait des talents d’acteur” (Rousse 2004 69).

⁶³ “Con Juan del Encina y Lucas Fernández comienza la andadura del espectáculo teatral en España. Un público preparado para el entretenimiento y no un grupo de feligreses que asisten y participan en una

vulgarizante de los personajes, actualizada en la oralidad del actor; y una imprenta que carece de modelos para recoger todo ese mundo de lo gestual y espectacular propio del hecho escénico, y muy en particular de la farsa. Esos elementos no solamente han desaparecido del texto impreso conservado (Ulysse 187), sino que carecemos prácticamente de documentación que pueda ilustrarlos, por lo que nos movemos en un territorio de hipótesis, “en las regiones sombrías de la conjetura” (Chambers III 8).

Reconsiderar estos componentes dramáticos debe llevarnos a revalorizar los textos dramáticos de Lucas Fernández en su justa dimensión representacional o *performativa*. Recordar su origen escénico que prelude su registro textual (en el que los textos han quedado sin voz, sin música, sin imágenes, y con mucha polilla), y recuperar su potencialidad dramática es, me parece, operación de justicia filológica.

ceremonia religiosa o parareligiosa, un espacio escénico, unos actores, un director de escena y unos elementos escenográficos y de utilería” (López Morales 2003 189).

Obras citadas

- Álvarez Sellers, Alicia. *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*. Valencia: Universitat de València, 2008.
- Alzieu, Pierre, Jammes, Robert y Lissorgues, Yvan. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Antonucci, Fausta. ed. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Edition Reichenberger, 2007.
- Arellano, Ignacio. "Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro." *Criticón* 50 (1990): 7-21.
- . "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega." Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, eds. *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha. Festival de Almagro, 1996. 37-59.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos, 1971.
- Aubrun, Charles V. "La chronique de Miguel Lucas de Iranzo: I. Quelques clartés sur la genèse du théâtre en Espagne." *Bulletin Hispanique* 44 (1942): 81-95.
- Barthes, Roland. "Cómo representar lo antiguo", en *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1977, 87-100. [Publicado en revista en 1956].
- Bécker, Danièle. "Texto y música en "Nunca fue pena mayor" de García Álvarez de Toledo y Johanes Urrede", *Revista de Musicología* 16, 3 (1993): 1469-1481.
- Bonilla y San Martín, Adolfo. *Las Bacantes o del origen del teatro*. Madrid: 1921.
- Bridgeman, Jane. *A Renaissance Wedding. The Celebrations at Pesaro for the Marriage of Costanzo Sforza & Camilla Marzano d'Aragona (26 – 30 May 1475)*. Turnhout: Brepols, 2013.
- Bustos Tauler, Álvaro. "Villancicos pastoriles de deshecha en el Cancionero de Juan del Encina (1496); entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores." Javier San José dir. *La fractura historiográfica...* Salamanca: SEMYR, 2008, 507-517.
- . "Ambrosio Montesino y el «ejercicio de la continua predicación»: poesía, mecenazgo y sermón en su *Cancionero* (Toledo, 1508)." *Revista de poética medieval* 24 (2010): 93-126.
- Carrero Santamaría, Eduardo. *La Catedral Vieja de Salamanca. Vida capitular y arquitectura en la Edad Media*. Murcia: Nausícaä, 2004.
- Cátedra, Pedro M. "El hato de Gaspar de Oropesa." En "*Tres Colloquios pastoriles*" de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567). San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2006, 493-503.
- . "Liturgia y espectáculo. Apuntes sobre la conveniencia (o no) de una recuperación patrimonial." En *La ciutat de Mallorca i els segles del gòtic*, Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Balearics, 2010, 149-168.
- Chambers, E. K. *The Elizabethan Stage*, Oxford: Clarendon Press, 4 vols. 1951 (1ª ed. 1923).
- Cirot, George. "L'Auto de la Pasion de Lucas Fernández." *Bulletin Hispanique* 4 (1940), 285-291.
- Ceremonial y ordinario de carmelitas descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid, En la Imprenta Real, Año 1805.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Juan del Encina y los orígenes del teatro español*. Madrid: Imprenta de la Revista Española, 1901.

- Coso Marín, Miguel A. y Sanz Ballesteros, Juan. *Escenario de la ilusión. Sonido, iluminación e ingeniería en el teatro barroco*.
- Crawford, Wickersham J.P. “‘Echarse pullas’. A Popular Form of *Tenzone*.” *Romanic Review* 6 (1915): 150-164.
- . “Early Spanish Wedding Plays.” *Romanic Review* 12 (1921): 370-384.
- Cuesta Gutiérrez, Luisa. *La imprenta en Salamanca. Avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1997 [antes publicada en Salamanca: Diputación de Salamanca, 1981].
- Delicado, Francisco. *La lozana andaluza*. Folke Gernert ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.
- Deulefeu, Santos. “Un ejemplo de interpenetración de los géneros en la primera mitad del XVI: la poesía dramática ‘dramática o activa’ de Rodrigo de Reinosa.” *Criticón* 30 (1985): 255-276.
- Díez Borque, José María. “Liturgia-fiesta-teatro. Órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI.” *Dicenda* 6 (1987): 485-500.
- . “Aproximación semiológica a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”. En José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo eds. *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 1975 [ahora en Antonio Sánchez Romeralo, ed. Lope de Vega: el teatro I. Madrid: Taurus, 1989: 249-290].
- Eco, Umberto. “Semiotics of Theatrical Performance.” *The Drama Review* 21 (1977): 107-117.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theater and Drama*. London and NY: Methuen, 1980.
- Espinosa Maeso, Ricardo. “Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542).” *Boletín de la Real Academia Española* 19 (1923): 386-424 y 567-603.
- Fernández, Lucas. *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández Salmantino*. Salamanca: Lorenzo de Liondedei, 1514.
- . John Lihani ed. *Farsas y églogas*. New York: Las Américas, 1969.
- . Alfredo Hermenegildo ed. *Teatro selecto clásico*. Madrid: Escelicer, 1972.
- . M^a Josefa Canellada ed. *Farsas y églogas*. Madrid: Castalia, 1976.
- Ferrer Valls, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Estudio y documentos, Madrid: UNED, 1993.
- . “La representación y la interpretación en el siglo XVI”. Javier Huerta dir. *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos, 2003. 239-267.
- (dir.). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Framiñán de Miguel, M^a Jesús. *Teatro en Salamanca (1500-1627) Estudio y Documentos*, tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Frenk, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México D.F.: UNAM, 2003.
- García Fraile, Dámaso. “La música en la vida estudiantil universitaria durante el siglo XVI.” *Miscelánea Alfonso IX*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999. 87-107.
- González Cañal, Rafael. “Crónica de la mesa redonda: Las posibilidades escénicas de los primitivos.” Felipe Pedraza y Rafael González Cañal. *Los albores del teatro español*. Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha. Festival de Almagro, 1995. 237-239.
- González Román, Carmen. *Spectacula: teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001.

- González Valle, José Vicente. *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España. Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del "cantus passionis" en las catedrales de Aragón y Castilla*. Barcelona: CSIC, 1992.
- Granja, Agustín de la. "Felipe II y el teatro cortesano de la Península Ibérica." En *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico* 10 (1998): 31-54.
- Greer, Margaret. "Espacios teatrales: su significación dramática y social." Francisco Sáez Raposo ed. *Monstruos de apariencias llenos...*, 2011, 297-320.
- Haebler, Konrad. *Impresores primitivos de España y Portugal*. Madrid: Ollero y Ramos, 2005.
- Hansen, Bob. *Eye Appeal: Spectacle on Stage and in Life*. University of North Carolina Greensboro. <http://web.uncg.edu/dcl/courses/eyeappeal/default.asp> (27 de mayo 2014).
- Hendrix, William Samuel. *Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama*. Columbus, Ohio. 1925.
- Hénin, Enmanuelle. *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Geneve: Droz, 2003.
- Hermenegildo, Alfredo. "Del icono visual al símbolo textual: el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández." *Bulletin of the Comediantes* 35 (1983): 31-46.
- . "Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández", *Actas del VIII Congreso de la AIH*. Madrid: Istmo, 1986, I. 709-727.
- . "Personaje y teatralidad: la experiencia de Juan del Encina en la *Égloga* de Cristino y Febea." Felipe Pedraza y Rafael González Cañal eds. *Los albores del teatro español*. Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha. Festival de Almagro, 1995. 89-113.
- . *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Universidad de Lleida, 2001.
- Hernández Jiménez, Margarita. "Fuentes documentales del archivo de la Catedral de Salamanca relacionadas con la Universidad (1306-1556). *Miscelánea Alfonso IX*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002. 195-232.
- Heugas, Pierre. "Nacimiento del teatro". Jean Canavaggio dir., *Historia de la literatura española. El siglo XVI*. Barcelona: Ariel, 1994, II. 89-109.
- Huerta Calvo, Javier. "El entremés o la farsa española". M. Chiabó y T. Doglio, eds., *Teatro Comico fra Medio Ev e Rinascimento: La Farsa*. Roma: Centro Studi Sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1987. 227-266.
- . *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*. Madrid: José J. de Olañeta, 1995.
- . "Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI." En *Historia del Teatro Español. I De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos, 2003. 303-316.
- . "Espacios representados en el primer teatro clásico." Francisco Sáez Raposo ed. *Monstruos de apariencias...*, 2010. 15-40.
- Katritzky, M.A. "Lodewyk Toeput: some pictures related to the *commedia dell'arte*", *Renaissance Studies* 1 (1987): 71-125.
- Kennedy, Cecilia Jeannette. *Space and Place in the Out-Doors Settings of the Farsas y Églogas by Lucas Fernández, Spanish Playwright (1474-1542)*. Tesis doctoral. Ohio: University of Ohio, 2000.
- Knighton, Tess. "Urrede, Juan de". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Grove, 2001. 26.

- Konigson, Elie. *L'Espace Théâtral Médiéval*. Paris: Editions du CNRS, 1975.
- Lida, Maria Rosa. "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento." *Romance Philology* 11 (1957/1958): 268-291.
- López Morales, Humberto. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1968.
- . "Parodia y caricatura en los orígenes de la farsa castellana". M. Chiabó y T. Doglio, eds. *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: La Farsa*. Roma: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1987. 211-226.
- . "Juan del Encina y Lucas Fernández". Javier Huerta Calvo dir. *Historia del Teatro español*. Madrid: Gredos, 2003, I. 169-195.
- Madrugá Real, Ángela. "Magnificencia urbana y fiesta real: Salamanca 1543. Elementos simbólicos en torno a la figura del Príncipe." *Anales de Historia del Arte* extra 1 (2008): 103-120.
- Marcos, Florencio. "La capilla de Santa Catalina de la Catedral Vieja y la historia de la Universidad de Salamanca." *Salmanticensis* 31 (1984): 225-244.
- Martín González, Juan José. "El retablo como decoración de la escena. Liturgia y teatro". En *Los clasicismos en el arte español. Congreso español de Historia del Arte*, 10. Madrid: UNED, 1994. 255-260.
- Méndez Aparicio, Julia. "Impresos de Pedro Hagenbach." *Revista Toletum* 12 (1981): 9-4.
- Muriel Sánchez, M^a José. *Ceremonial en los esponsales de Felipe II y María de Portugal*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2013.
- Oficio. Oficio de la Semana Santa según el misal y breviario romanos*. Madrid: En la oficina de Benito Cano, 1788.
- Ogden, Dunbar H. *The Staging of Drama in the Medieval Church*. Newark: University of Delaware Press, 2000.
- Oleza, Joan. "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia del teatro del siglo XVI." *Cuadernos de Filología* 3 (1981): 9-44.
- . "La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana." En *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico* 10 (1998): 13-30.
- Oliva, César. *Versos y trazas (Un recorrido personal por la comedia española)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
- Ordinario y Ceremonial de la Misa y Oficio Divino, según el orden de la Santa Iglesia Romana, sus Rúbricas y Rito del Misal...*, En Madrid: Por Antonio Marín, 1752.
- Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Constantio Sforza de Aragonia et de la Illustrissima Madona Camilla de Aragonia sua consorte nel anno 1475*. En Renaissance Festival Books. British Library. <http://special-1.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0171&strPage=1> (28/05/2014)
- Panera Cuevas, F. Javier. *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*. Salamanca: Caja Duero, 2000.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris: Éditions Sociales, 1980.
- Pérez Bowie, José Antonio. "En torno a la comunicación teatral. Notas sobre pragmática del texto secundario". *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 87 (2011): 335-346.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. "Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media". *Epos* 5 (1989): 141-163.

- . “Juan del Encina en busca de la comedia: la *Égloga de Plácida y Victoriano*”. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal eds. *Los albores del teatro español*. Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha. Festival de Almagro, 1995. 115-125.
- . Ed. *Teatro Medieval. Castilla*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Phillips-Court, Kristin. *The Perfect Genre. Drama and Painting in Renaissance Italy*, Burlington: Ashgate, 2011.
- Profetti, Maria Grazia. “Texto/lectura, texto escritura, texto/espectáculo: intertextualidad y teatro áureo”. *Glosa* 6 (1995): 175-221.
- . “La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas”. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal eds. *Los albores del teatro español*. Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha. Festival de Almagro, 1995. 69-88.
- Puerto, Laura. “Del bufón a la máscara dramática: el universo teatral de Rodrigo de Zamora.” Javier San José Lera dir. *La fractura historiográfica...* Salamanca: SEMYR, 2008. 735-747.
- . “Sobre la tradición cerrada del primitivo teatro profano. Del Jeu de Robin et Marion a Juan del Encina y Lucas Fernández.” Francisco Bautista y Jimena Gamba eds., *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*. San Millán de la Cogolla: CILENGUA, 2010. 711-720.
- Regueiro, José M. *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. Kassel: Reichenberger, 1996.
- Rey-Flaud, Bernadette. *La farce, ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique (1450-1550)*. Geneve: Droz, 1984.
- Río, Alberto del. “The villancico in the Works of Early Castilian Playwrights (with a note on the function and performance of musical parts).” Tess Knighton y Álvaro Torrente eds., *Devotional Music in the Iberian World. 1480- 1800. The Villancico and Related Genres*, Ashgate, 2007. 77-98.
- Rodado, Ana. “Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas.” Felipe Pedraza ed., *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, julio 1994, Ciudad Real, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995. 25-44.
- Rodríguez Moya, Inmaculada y Mínguez Cornelles, Víctor. *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*. Madrid: CSIC, 2013.
- Rojo, Anastasio. *Fiestas y comedias en Valladolid, s. XVI y XVII*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999.
- Romeu Figueras, José, *La música en la corte de los Reyes Católicos, Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*. Barcelona: CSIC, 1965, 3ªA.
- Ros-Fábregas, Emilio. “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *Se canta al tono de...*”. *Revista de Musicología* 16, 3 (1993): 1505-1514.
- . “Badajoz, Garci Sánchez de.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Grove, 2001.
- Rousse, Michel. “Aux sources de l'art de l'acteur medieval.” M. Chiabó y T. Doglio eds., *Teatro Comico fra Medio Evo e Rinascimento: La Farsa*. Roma: Centro Studi Sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1987. 267-289.
- . *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*. Orleans: Paradigme, Medievalia, 2004.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.

- Rubiera Fernández, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- Ruiz Fidalgo, Lorenzo. *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*. Madrid: Arco Libros, 1994.
- Sáez Raposo, Francisco ed. “*Monstruos de apariencias llenos*”. *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.
- San José Lera, Javier. “Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso.” *Studia Aurea* 7 (2013): 303-338.
- Santos Gómez, Sonia y San Andrés Moya, Margarita. “La pintura de sargas.” *Archivo Español de Arte* 305 (2004): 59-74.
- Sierra López, Juan Manuel. *El Misal toledano de 1499*. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2005.
- Sirera, Josep Lluís. “Diálogos de cancionero y teatralidad”. Rafael Beltrán, José Luis Canet y J.L. Sirera eds., *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad, 1992. 351-363.
- Sito Alba, Manuel. “El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII.” José M^a Díez Borque, *Historia del Teatro Español. I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1983. 155-471.
- Sol, Manuel del. “Una aproximación a la música litúrgica en los reinos de Castilla y Aragón (siglos XV- XVI). La autoridad del canto llano en los Oficios de Semana Santa.” *Anales de Historia del Arte* 23 (2013): 569-580.
- Torrente, Álvaro. “La música en el teatro medieval y renacentista.” Javier Huerta dir. *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos, 2003. 269-302.
- . “Function and Liturgical Context of the Villancico in Salamanca Cathedral.” Tess Knighton y Álvaro Torrente eds., *Devotional Music in the Iberian World 1450-1800: the Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate 2007.
- Ulysse, Georges. “La violenza nella farsa italiana del primo cinquecento. Dimensione teatrale e forme ideologiche.” M. Chiabó y T. Doglio eds., *Teatro Comico fra Medio Ev e Rinascimento: La Farsa*. Roma: Centro Studi Sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1987. 181-210.
- Valero, Juan Miguel. “La Pasión según Lucas Fernández.” *La Corónica* 31 (2003): 177-216.
- . “Lucas Fernández.” Pablo Jauralde Pou dir. *Diccionario filológico de la literatura española*. Madrid: Castalia, 2009. 365-373.
- Vasari, Giorgio. *Le Vite De' Piú Eccellenti Architetti, Pittori, Et Scultori Italiani, Da Cimabue Insino A' Tempi Nostri*. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550. (<http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari00.htm>)
- Vega, Lope de. *El capellán de la Virgen*. En *Parte XVIII de las comedias de Lope*. Madrid: 1622.
- . Edwin S. Morby ed. *La Dorotea*. Madrid: Castalia, 1988.
- . Antonio Carreño ed. *La desdicha por la honra. Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Vosters, Simon A. “El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español.” En *Las constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro. Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 2. Amsterdam: Rodopi, 1981. 15-38.
- Williams, Ronald Boal. *The staging of plays in the Spanish Peninsula prior to 1555*. Iowa City: University of Iowa, 1935.