

# *Ut pictura theatrum.* Escenografía navideña en el teatro de Juan del Encina y Gil Vicente\*

**Sara Sánchez-Hernández**

Universidad de Salamanca – IEMYRhd  
shara\_ssh@usal.es

Recepción: 30/11/2018, Aceptación: 07/03/2019, Publicación: 04/12/2019

## **Resumen**

El presente trabajo examina el espacio escenográfico del teatro navideño de Juan del Encina y Gil Vicente. Para realizar este análisis dramaturgico, se empleará una metodología ecléctica e interdisciplinar basada en la semiótica teatral y en la iconografía artística con el propósito de mostrar los recursos escenográficos empleados por los dramaturgos de ambas coronas en las representaciones de sus respectivas piezas navideñas. De este modo, se señalará la posible utilización de soportes pictóricos y escultóricos y de objetos litúrgicos en la puesta en escena de sus respectivas obras sacras.

## **Palabras clave**

teatro navideño; Juan del Encina; Gil Vicente; iconografía sacra; escenografía; puesta en escena

## **Abstract**

*Ut pictura theatrum. Christmas scenography in the theatre of Juan del Encina and Gil Vicente*  
This paper examines the scenographic space of the Christmas theatre of Juan del Encina and Gil Vicente. To achieve this, I will employ an eclectic and interdisciplinary methodology based on the theatrical semiotics and artistic iconography with the purpose of showing the scenographic resources employed by the playwrights of both crowns in the performances of their own Christmas plays. Thus, I will point out the possible use of pictorial and sculptural supports and liturgical objects in the staging of their sacred plays.

## **Keywords**

Christmas plays; Juan del Encina; Gil Vicente; sacred iconography; scenography; performance

\* El presente trabajo ha sido cofinanciado por la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, y por el Fondo Social Europeo, Programa Operativo de Castilla y León.

## Nociones previas

Tradicionalmente, los estudios concernientes al teatro de los primeros dramaturgos renacentistas no reconocían sus posibilidades teatrales. Por lo general, la crítica se ha acercado a este primer teatro desde unos planteamientos literarios muy alejados de la especificidad del género teatral que consistían, frecuentemente, en análisis de recursos literarios, de métrica o de fuentes empleadas por determinado dramaturgo. De esta forma, se ha producido un olvido de la dualidad del teatro al prescindir en sus investigaciones de análisis de aspectos teatrales. A todo ello hay que añadir que la mayor parte de la crítica ha aplicado modelos de estudios lopecentristas a este teatro quinientista sin tener en consideración su contexto específico de creación.<sup>1</sup>

Otro aspecto que ha condicionado la apreciación actual del hecho teatral del Quinientos y su teatralidad es el tipo de impreso en el que se han conservado estos textos teatrales. El modelo de impreso empleado para difundir en letra de molde el teatro de los primeros dramaturgos es el empleado para la difusión impresa de la poesía cancioneril de la época, lo que repercute en la pérdida de elementos de teatralidad posiblemente presentes en el texto original. Ciertamente, los textos teatrales renacentistas se han desprendido de su naturaleza efímera al ser fijados por escrito y, por ello, los estudios sobre este teatro deben tratar de reconstruir esa teatralidad perdida empleando todo un conjunto de recursos aparentemente alejados de lo literario, como la iconografía y las artes plásticas.

A ello hay que sumar dos aspectos concretos presentes en las compilaciones de Juan del Encina y de Gil Vicente. En el primer caso, el hecho de que la edición *princeps* del *Cancionero* saliera de la imprenta salmantina en 1496 ha causado que el volumen se considere propio del periodo medieval. Por la parte lusa, la *Copilaçam* presenta la peculiaridad de tratarse de una publicación póstuma (1562), compilada y editada por los hijos del poeta, Paula y Luis Vicente.

Por otro lado, para contextualizar la creación de este teatro, existe una cuestión que debe tenerse en consideración: el ambiente de renovación y de aclimatación de las casas nobiliarias castellanas y lusas. A finales del siglo xv, se inicia una importante política arquitectónica y escultórica de (re)construcción de castillos, palacios y casas urbanas promovida por los monarcas de ambos reinos (Domínguez Casas 1993: 27-200). De una parte, la corona portuguesa cuenta en sus nóminas con profesionales que elaboran obras de arte por mandato de sus majestades. Así, un Gil Vicente, que se ha relacionado en ocasiones

1. Hay que destacar, sin embargo, la labor de algunos críticos cuyos trabajos pioneros versan sobre la recuperación del primer teatro renacentista en relación a este aspecto de la puesta en escena, como Maria Grazia Profeti (1982), Joan Oleza (1984), Teresa Ferrer (2000, 2004), Alfredo Hermenegildo (2001) o Miguel Ángel Pérez Priego (2004, 2005), entre otros muchos estudiosos del teatro renacentista, reconociendo el gran potencial de los textos conservados atendiendo a sus posibilidades escénicas y escenográficas.

con nuestro dramaturgo, figura al servicio de la realeza como escultor, orfebre y veedor de obras a inicios del siglo XVI.<sup>2</sup> Independientemente de que se tratase la misma persona o no, lo importante es destacar la vinculación existente entre arte, religión y mecenazgo.

En territorio castellano, los Reyes Católicos también contratan los servicios de escultores para responder «a sus necesidades en materia de devoción, creando imágenes de temática religiosa que servían para adornar las capillas regias» (Domínguez Casas 1993: 102).<sup>3</sup> Así pues, la nobleza imitará a sus reyes acondicionando sus viviendas, así como adquiriendo objetos para la vida cotidiana y las prácticas sociales. En este sentido, la Casa de Alba realiza, desde sus orígenes, cuantiosas obras y adquisiciones en residencias de su propiedad. Bajo su servicio figuran escultores y maestros de obra tan importantes como lo fueron Enrique Egas o Juan Guas (Domínguez Casas 1993: 35-46; Retuerce Velasco 1992: 20).

Además de pinturas y esculturas, otro ornamento esencial en las casas nobiliarias de la época es el tapiz, que conlleva el desarrollo de un conjunto de oficios relacionados con su confección y conservación como el adobador de doseles o el repostero de estrados, encargado de engalanar las estancias nobiliarias con tapices, además de alfombras, paños, doseles y cojines propiedad de sus señores (Domínguez Casas 1993: 139-141; González Marrero 2005: 86-87). En este sentido, cabe mencionar que en 1486 la Casa de Alba contrata a un tapicero que cuenta con veinticinco peones a su cargo para sacudir y emparamentar la tapicería (Fitz-James y Falcó 1959: 33-34).

Una gran parte de los tapices encargados por sus mecenas solían contener temas sacros, como los «paños de devoción» destinados a la capilla regia de Granada por mandato de la reina Isabel (Sánchez Cantón 1950: 97).<sup>4</sup> Hay, incluso, ocasiones en las que los tapices viajan de un reino a otro. Así, la citada reina ordena que a su muerte se le entreguen ciertos objetos litúrgicos a su hija María. Destaca de entre ellos un paño rico de oro, seda y plata del Nacimiento de Nuestro Señor, de Matías de Guirla (Sánchez Cantón 1950: 117-118; Jordan Gschwend 2011: 309). Así, pues, esta práctica vincula estos objetos con el

2. Este artista parece que también firma el portal del convento portugués de la Orden del Temple en 1515 y la custodia del monasterio jerónimo de Belém entre 1503 y 1506; asimismo, fue veedor de las obras de oro y plata del convento de Tomar en 1509. Vicente (XI y XXV) resume la polémica, que también aparece en los trabajos de Braga (1898: 84-86), Reváh y Cardoso Bernardes (2003: 65-67). Sobre la identidad del autor también es interesante Camões-Sales Machado (2010).

3. Cabe entroncar esta nueva política arquitectónica y escultórica protagonizada por los Reyes Católicos con el franciscanismo y el aliento espiritual con la reforma religiosa impulsada por Isabel la Católica a la que me referiré más adelante; véase al respecto Azcona (2012).

4. El autor recoge, además, numerosas descripciones de numerosos paños, tapices y lienzos de diversa tipología, hechura y tamaño representando el Misterio del Nacimiento. La consulta de estas descripciones da idea de la gran cantidad de reproducciones sobre el tema encargados en la época. También Domínguez Casas (1993: 139-144) contiene abundante información al respecto. Joaquín Yarza Luaces (2003) remarca el perfil coleccionista y devoto de la reina Isabel.

contexto religioso y con espacios sagrados en los que se organizan ceremonias litúrgicas (González García 2004: 100-101).

También el rey castellano Enrique IV practica la celebración de la Navidad de un modo devoto, según las noticias que nos relata la crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo, quien le acompaña como parte del séquito. A la altura de 1459, el monarca emplea para dicha celebración un conjunto de ornamentos similares a los que se vienen describiendo, con el fin de acondicionar las estancias regias, incluida la capilla:

Y porque la fiesta de la Navidad se llegava, [el rey] acordó de la yr a tener a la villa de Escalona, y leuó a la señora reyna consigo. Para lo qual mandó leuar de su cámara muchas ymágenes de oro y de plata muy ricas, para su capilla, τ muchas baxillas asimesmo de oro y de plata, para su aparador, τ muchos e ricos paños françeses e paramentos para las salas e cámaras del alcázar de la dicha Escalona. (Mata Carriazo 2009: 23-24)<sup>5</sup>

El propio condestable ordena que en los maitines de 1464 se realice en la catedral de Jaén: «la *Estoria del nascimiento del nuestro señor τ salvador Jesucristo y de los pastores*» (Mata Carriazo 2009: 154-156). También en un espacio similar, la catedral de Zaragoza, los Reyes Católicos presencian en 1487 la representación del Misterio de la Navidad, para la que se emplean cortinas, telones y otros elementos escenográficos (Sánchez Arjona 1887: 11-12).<sup>6</sup>

Del mismo modo, en la corona lusa se registran unos similares usos litúrgicos de objetos artísticos en los palacios regios. En 1500, gracias a la carta que Ochoa de Isasaga, embajador de los Reyes Católicos, escribe desde Lisboa a sus señores, sabemos que los monarcas lusos acostumbraban a adornar las estancias regias con tapices y paños lujosos y a colocarse sobre estrados, doseles y alfombras ricas para observar las celebraciones parateatrales en honor al Nacimiento de Jesucristo. Así, en la tarde de la Nochebuena, la reina consorte de Portugal, hija de los monarcas castellanos, «vido que la casa no estaba adreçada como era razón para tal fiesta, e mandó que la adreçasen luego, y de noche colgaron los paños y el doser» (Reváh 1952: 94). En otra ocasión, Manuel I solicita que numerosas posesiones sean trasladadas al Paço da Ribeira, como dos tapices que contienen escenas con la Virgen y el Niño (Silva Marquès 1940: 591; Jordan Gschwend 2011: 305-306).

5. Este documento sobre la vida del condestable es de gran utilidad para acercarnos al ambiente de celebración que se origina con motivo de diversas fiestas de la baja Edad Media, así como el modo en el que los nobles castellanos solemnizaban los diferentes ciclos litúrgicos, como es el caso de la Navidad y de la Epifanía de los años 1461 (39-40), 1462 (71-72) y 1463 (98-102). Alberto Asla realiza un repaso por los distintos tipos de fiestas que el condestable organizaba, tanto religiosas como civiles, ofreciendo fragmentos que describen cada celebración en cuestión. La personalidad de Iranzo y su relación con Enrique IV, recogida en la *Crónica*, puede completarse con el trabajo de Martín Romero.

6. El uso de cadalsos y escenografía para las representaciones navideñas en la catedral de Salamanca en el siglo XVI también está bien atestiguado (Framiñán de Miguel 2006: 270). Véanse también los canónicos trabajos de Espinosa Maeso (1921 y 1923).

Si bien es cierto que los testimonios citados no recogen noticias de hechos estrictamente teatrales, es esencial tomarlos aquí como un testimonio de los componentes litúrgicos parateatrales que constituyen la práctica devocional de la nobleza bajomedieval. Conviene, además, tener en consideración que todas estas formas parateatrales de celebración se hallan muy vinculadas con la aparición de la *Devotio moderna*, corriente espiritual vinculada a la orden franciscana, que acentúa una aproximación más íntima con Dios, la contemplación de la Humanidad de Jesucristo y de la Virgen.<sup>7</sup> Así pues, hay que tener presente toda esta actividad parateatral descrita para comprender el contexto celebrativo de la Navidad en el que se insertan las representaciones teatrales de Juan del Encina y de Gil Vicente, dado que sus obras dramáticas navideñas se intercalan perfectamente en este ambiente celebrativo privado que se ha venido trazando.

### El teatro navideño de Juan del Encina y Gil Vicente

Dada la limitación espacial, se han seleccionado para esta ocasión las piezas navideñas de Juan del Encina y de Gil Vicente que escenifican los episodios (pseudo) bíblicos del Nacimiento de Cristo, puesto que son pasajes que requerirán en escena de unos elementos escenográficos y de atrezzo.<sup>8</sup> Así, del teatro conservado de Juan de Encina se analizarán la *Égloga representada en la misma noche de Navidad* y la *Égloga trobada por Juan del Encina, representada la noche de Navidad*, más conocida por la crítica moderna como *Égloga de las grandes lluvias*. Mientras que la primera aparece ocupando el segundo lugar de la sección de las ocho «Representaciones» en la *princeps* del *Cancionero* de Encina (impresa en Salamanca en

7. Surtz (1983) señala la importancia de la *Devotio moderna*, la contemplación y el nuevo contexto espiritual de las órdenes franciscanas presentes en el teatro conventual. Resulta esencial el trabajo de Cátedra García (2001: 191-298), que analiza al detalle el contexto de producción de la poesía pasional en la Edad Media, la espiritual pasional, la liturgia y devoción privada, las lecturas contemplativas y la relación entre predicación y teatro. Por su parte, González García (2004) señala la vinculación estrecha entre la nueva corriente y la veneración de las imágenes pasionales en un ámbito cortesano doméstico; mientras que Saraiva (1981: 57-68) estudia la relación entre teatro, liturgia y arte. Por su parte, Ballester Morell (2014: 53-80 y 107-110) contextualiza la poesía devota de Encina con esta nueva práctica. Por último, Alonso Romo (2004) analiza la reforma franciscana en territorio luso. Molina i Figueras (2000) señala que en la Edad Media es esencial la contemplación de la vida de Cristo a través de la visualización física de imágenes, en lugar de mediante la lectura de textos.

8. Dejo para otra ocasión el examen de los procedimientos escenográficos empleados por el dramaturgo Lucas Fernández por cuestiones de espacio. No obstante, un acercamiento a sus églogas navideñas puede verse en San José Lera (2015). El uso teatral de figuras plásticas y elementos escenográficos, que era ya frecuente en los templos medievales (Young 1951: 3-29 y Recuero Puente 2017: 213), continúa empleándose en obras en la baja Edad Media (Toro Pascua 2000), como la *Representación del Nacimiento* de Gómez Manrique (Salvador Miguel 2015). Egidio Martínez (2009) destaca la importancia de la cortina como objeto esencial para tapar y destapar objetos en el teatro religioso de Lucas Fernández, Juan del Encina y de Gil Vicente. También el trabajo de Sánchez-Hernández (2017) analiza la escenografía en el teatro pasional de estos dramaturgos.

1496, pero representada en 1492), hay que esperar a que las prensas salmantinas de Hans Gysser publiquen en 1507 una nueva edición del *Cancionero* incluyendo la *Égloga de las grandes lluvias*, escenificada en 1498.<sup>9</sup>

De la *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente* (1562) interesa el primero de los cinco libros en los que se divide, que contiene «todas suas cousas de devação». Debido a la amplia producción de obras de este tipo, para esta ocasión restringiremos el corpus a aquellas piezas navideñas que se representan durante el reinado del monarca luso Manuel I (1495-1521) y su esposa María de Aragón, hija de los Reyes Católicos. Así, desde que Gil Vicente entra al servicio de la corte lusa en 1502, se sucederán escenificaciones del *Auto pastoril castelhano*, del de los *Quatro Tempos* y de la *Sebila Cassandra*, que serán objeto de estudio aquí, si bien se harán calas en el *Auto chamado da Mofina Mendes*, representado en 1534 durante el reinado de Juan III.

De las citadas piezas dramáticas de Encina y de Gil Vicente se analizarán teatralmente los pasajes que escenifican los episodios tópicos del ciclo: la Anunciación a la Virgen y a los pastores, las profecías del Mesías, el Nacimiento de Cristo y su Adoración por los pastores, puesto que se trata de escenas compuestas sobre pasajes bíblicos que requerirán para su representación de recursos escenográficos.

El hecho de que las rúbricas de las obras de ambos dramaturgos señalen el espacio escénico empleado da pistas sobre las características del lugar en el que se ejecutan las piezas. Para el caso de la *Égloga representada en la misma noche de Natividad* de Encina, no cabe duda de que «en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan oyendo maitines» (5) y «en la sala adonde los maitines se dezían» (13), son expresiones que remiten a un espacio consagrado a la liturgia como lugar de representación.<sup>10</sup> Ello llevaría a pensar en la capilla del palacio de Alba de Tormes como recinto utilizado específicamente para la ocasión (Williams 1935: 92-93).<sup>11</sup> En este sentido, la nómina de cantores, maestros de capilla, mozos y músicos de la capilla de Alba, según las fuentes documentales, permanecería al

**9.** Si bien es cierto que hay otra égloga más de Juan del Encina representada en la época navideña, su contenido no es plenamente de Navidad. Me refiero a la *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador*, que inaugura la sección de «Representaciones» y que también se puso en escena en la Nochebuena de 1492. Ahora bien, conviene tenerla muy presente para contextualizar la siguiente égloga navideña porque se representa en la misma Nochebuena y por el uso escenográfico que se hace de las estancias del palacio ducal de la Casa de Alba. No obstante, hay críticos que consideran esta égloga como un prólogo a la segunda, plenamente navideña, escenificada tras ella (Encina 2001).

**10.** Para citar los fragmentos usados del teatro de Encina sigo la edición de Alberto del Río (Encina 2001), mientras que para la de Gil Vicente empleo la de Camões (Vicente 2002), por lo que solo remitiré a las páginas o versos de respectivas ediciones. Álvarez Pellitero (1994: 92-93) ha relacionado la obra con el oficio litúrgico del *Ordo prophetarum*, al que parece que complementa.

**11.** Javier Huerta (2012: 18-19) propone el palacio de Monterrey, también propiedad de los duques de Alba en la capital charra, como uno de los espacios teatrales posibles de representación de las piezas de Encina, aparte del palacio de Alba de Tormes. Sin embargo, el palacio de Salamanca se acabó de construir en la fecha tardía de 1539, por lo que no parece que fuera el lugar donde se representaron las églogas de Encina.

servicio de este tipo de ocasiones formando parte del elenco de representantes (Fitz-James y Falcó 1959: 26-27, 47, 277; Calderón Ortega 2005: 277).

Con las piezas navideñas de Gil Vicente ocurre algo similar. Según las acotaciones explícitas de la *Copilaçam*, el *Auto da Sebila Cassandra* se representa en 1513 en el monasterio de Xabregas, mientras que el *Auto dos Quatro Tempos* se escenifica hacia 1511-1513 en la capilla de San Miguel del palacio de Alcaçova (51 y 89). A pesar de esta aparente disparidad de espacios escénicos y de ciudades, ambas remiten a un espacio sacro, privado, cerrado y culto, empleado como escenario teatral. Por otra parte, las rúbricas iniciales del *Auto pastoril castelhano* y del *Auto chamado da Mofna Mendes* indican que ambas tienen lugar durante las «matinas do Natal» de 1502 y de 1534 respectivamente (23 y 111), aludiendo a los oficios de Maitines y remitiendo de nuevo a ese contexto de celebración paralitúrgica privada.

Generalmente, en las capillas de estos recintos sacros se instalaban sitaliaes, cortinas y estrados reservados a sus anfitriones. Así, en la Corte castellana está bien atestiguada la colocación de este mobiliario en la capilla regia, donde la reina Isabel se situaba en un sitial dispuesto sobre un estrado cubierto de alfombras que quedaba oculto por ricas cortinas para poder presenciar los oficios divinos.<sup>12</sup> Asimismo, parece que la capilla de los duques de Alba en la localidad salmantina también fue objeto de importantes y sucesivos cuidados, a juzgar por la *Memoria de las cosas que están puestas en el oratorio nuevo, pinturas, cosas de capilla y reliquias*, inventario de hacia 1586, que registra varios objetos lujosos, como doseles, cortinas de varias hechuras o piezas de brocado, para acomodar al IV duque en su oratorio privado y en la capilla del palacio (Falcó y Osorio 1891: 136-140).

Esta costumbre castellana de instalar estrados ante el altar también se extendió al territorio luso. En efecto, los reyes Manuel I y María de Aragón se colocan en tribunas y sitaliaes, separados uno de otro, en la propia capilla del palacio de Lisboa para la celebración de la Nochebuena de 1500. El propio embajador de los monarcas castellanos, Ochoa de Isasaga, describe el ritual en la carta ya citada:

a las ocho oras, vino el señor rey a la cámara de la señora reyna y fueron a los maitines de la misma manera que fueron a las biésporas, y el señor rey, dexando a la señora reyna en la tribuna, deçendió abaxo, donde estava puesto su sitial con cortinas, y oyeron los maytines solepnemente. (Révah 1952: 93-94)

Al día siguiente, los reyes acuden a misa por la mañana y se sitúan en la capilla del mismo modo: «el señor rey llevó a la señora reyna del braço izquierdo hasta la tribuna, y dexándola allí, deçendió abaxo a su sitial» (Révah 1952: 95). Concluidos los oficios de maitines, y llegada la tarde, la reina, a fin de presenciar los momos en los que participa el propio monarca:

12. González Marrero (2005: 93 y 143). Existe, además, una serie de «ordenaciones» sobre el modo en el que los mozos de capilla deben instalar los estrados elevados en dicho espacio (Domínguez Casas 1993: 213-214).

fué con sus damas a la sala grande del aposentamiento del señor rey que estava muy llena de gente con grand estruendo como para fiesta que se esperaba; y fué drecho al estrado donde estava un doser de brocado y debaxo seys almoadas de brocado en renle de dos en dos y asentóse en cabo por la parte drecha, dexando el lugar vazío para el señor rey; y las mugeres y las damas se asentaron desde el pie del estrado. (Révah 1952: 97)

Tras haber delimitado el espacio escénico, de carácter culto y privado, en el que se representan las obras navideñas en Castilla y Portugal, es momento de analizar teatralmente algunos de los episodios (pseudo)bíblicos que se escenifican en ellas. Así, en las sucesivas páginas se examinará la representación de los episodios de la Anunciación de la Virgen, la Anunciación a los pastores, las profecías sobre el Milagro, el propio Nacimiento de Jesucristo y la Adoración de los pastores.

### La Anunciación a la Virgen

Primeramente, para reconstruir la teatralización de la Anunciación de la Virgen por el Arcángel en la *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, de Encina, pudieron emplearse soportes iconográficos como tapices, cuadros o pinturas de temática religiosa para ambientar la obra y ser empleados como escenografía. En ella, la escenificación del pasaje bíblico sucede a través de la narración del evangelista y pastor Lucas:

Embió Dios embaxada  
a la Virgen con Graviel  
para en ella venir Él,  
y luego quedó preñada.  
Dizen que estava turbada  
del mensaje nunca visto,  
mas quedó muy confortada,  
que esperaba ser llamada  
la madre de Jesucristo. (vv. 46-54)

Este parlamento bien pudo haber estado acompañado de la visualización de un objeto artístico que reflejara materialmente lo que Lucas expresa a través de la palabra, siendo así un apoyo visual muy potente y efectivo para los espectadores. Como la pieza se representó en la capilla ducal, no sería extraño encontrar en el recinto representaciones plásticas del Milagro como *La Anunciación con el I duque de Alba*, García Álvarez de Toledo, padre del mecenas de Encina, don Fadrique de Toledo (figura 1). Dado que el primer duque de Alba falleció en 1488, lo más lógico es pensar que la pintura se hizo antes de esa fecha, en vida del benefactor y por encargo del mismo. Destaca la presencia física del mecenas, actuando como testigo del pasaje bíblico en actitud devota, algo que se repite en numerosas manifestaciones artísticas de la época

auspiciadas por la alta nobleza. El propio lienzo actúa, además, como una representación de un acto devocional del donante.<sup>13</sup> Igualmente, no hay que olvidar el carácter «teatral» de la escena en la que el duque es «espectador» de la representación de la Anunciación.



Figura 1

*La Anunciación con el I duque de Alba*, hacia 1470-1510. Maestro de la Virgo inter Virgines. Palacio de Liria. Fuente: Sampedro Escolar (2007: 128-129).

13. Molina i Figueras (2000: 96-97) ofrece más muestras de plasmaciones plásticas de otros donantes, realizadas «según los preceptos de la meditación afectiva».

La temática mariana también era uno de los asuntos preferidos para ser plasmados de forma iconográfica en los paños de devoción. Así, en 1502 y con motivo del viaje a su tierra natal junto con Felipe el Hermoso, Juana I de Castilla encarga al tapicero Pieter Van Aelst una serie de seis tapices para obsequiar a su madre, la reina. Uno de ellos representaba el siguiente motivo: «Dios envía al Arcángel San Gabriel a la Virgen María» (figura 2).



**Figura 2**

*Dios envía al Arcángel San Gabriel a la Virgen María.*

Fuente: Herrero Carretero (2004: 46).



**Figura 3**  
Detalle.

En su parte central superior (figura 3), el paño refleja pictóricamente lo que el personaje de la égloga navideña de Encina describe verbalmente: «Embió Dios embaxada / a la Virgen con Graviel» (vv. 46-47). Tras esa misión angelical, Lucas narra la bíblica Anunciación de san Gabriel a la Virgen (vv. 50-54). Dicho pasaje fue el tema central de abundantes producciones artísticas como «La Salutación de Nuestra Señora con el Ángel», un grupo escultórico que la reina Isabel encarga al escultor y entallador Roberto Alemán en 1501 (Domínguez Casas 1993: 187). Las imágenes, de unos treinta centímetros de altura, formaban parte de un grupo escultórico que representaba el Nacimiento de Jesucristo con María y José, la Anunciación de los Ángeles a los pastores y la Adoración de los Reyes, y serían visibles desde los estrados situados ante el altar.

Igualmente, los sucesivos inventarios que se realizaron en los meses finales de vida de la reina Isabel y las propiedades que se registran a su muerte recogen objetos artísticos que reproducen el hecho bíblico. Así, en el *Libro de las cosas que están en el tesoro de los alcaçares de la cibdad de Segovia*, confeccionado a finales de 1503, se enumera «vn paño pequeño de deuocion en que esta la salutacion de nuestra señora e el nacimiento de nuestro señor tiene de largo quatro varas e de cayda quatro varas y media» (Sánchez Cantón 1950: 112). También en otros inventarios de 1505 se registran más objetos definidos como «cosas de devoción»: «otro paño de la salutacion», «otro tal paño que tiene la salutacion» y «otra tabla de la salutacion que tiene de alto dos terçias e de ancho media vara escasa» (Sánchez Cantón 1950: 177 y 180). De lo visto, no cabe duda de que

existía una gran variedad y cantidad de imágenes, tapices y tablas que reproducían el tema mariano con una intención devocional. Por ello, no resulta extraño que poseyeran un añadido uso litúrgico y teatral.

Continuando con el análisis teatral, el *Auto de Mofina Mendes*, representado por Gil Vicente en 1534, presenta una evolución del motivo. En él, la Virgen se convierte en *dramatis persona* y la Anunciación se escenifica de manera amplificadora, presentando a la Virgen como una reina y a las Virtudes (Pobreza, Humildad, Fe y Prudencia) como damas de compañía, que son acompañadas por cuatro ángeles:

Em este passo entra Nossa Senhora vestida como rainha com as ditas donzelas, e diante quatro Anjos com música, e depois de assentadas começam cada ũa d'estudar per seu livro. (vv. 132/133)

Un vistazo rápido por las artes plásticas de la época muestra que el relato bíblico también es plasmado iconográficamente. La ya citada colección de tapices de Juana I de Castilla incluye un tapiz de *La Anunciación* que contiene elementos similares a los que se encuentran en la obra de Gil Vicente: aparecen damas rodeando a la Virgen y también se muestran las sagradas escrituras que se encuentra leyendo María cuando llega el arcángel Gabriel (figuras 4 y 5). Dadas las coincidencias temáticas, es posible que Gil Vicente recurriera a la iconografía sacra para caracterizar a los personajes y ambientar la escena, dotando a su obra de una mayor solemnidad.<sup>14</sup>

En este *Auto* también se emplea un recurso escénico a través de la incorporación de una cortina que acota la escena de la Virgen-reina con sus Virtudes-damas y la aparición del Ángel, y la separa, del resto de personajes que aparecerán después. Dicho mecanismo escénico se señala de forma explícita a través de una acotación inserta al final de la trama: «Em este passo se vai o anjo Gabriel, e os anjos à sua partida tocam seus instrumentos, e cerra-se a cortina, e ajuntam-se os pastores pera o tempo do nascimento» (vv. 314/315).

Esta «cortina» posee la función de separar esta escena sacra de la siguiente, que contiene un tono menos elevado por tener como protagonistas a pastores. Este recurso escenográfico cuenta con una función añadida, la de cubrir, y posiblemente descubrir, una apariencia. Así, el *Auto* es una suerte de representación iconográfica del Misterio que el público de la época encontraba plasmada en distintos soportes artísticos. Gil Vicente convierte en teatro el hecho bíblico, logrando un verdadero *ut pictura theatrum*. La novedad reside en que lo que cubre la cortina es una «apariencia bíblica animada», si se permite la expresión.<sup>15</sup>

14. Sales Machado (2005 y 2018) ha estudiado en sus trabajos la importancia de la iconografía del teatro de Gil Vicente, sobre todo en las obras teatrales cronológicamente posteriores a las estudiadas aquí y con una temática profana. Brillhante (1990), Camões (1991), Mendes (1992) y Navas (1989) han realizado un acercamiento al teatro de Gil Vicente desde perspectiva escénica.

15. El uso teatral de cortinas como mecanismo para cubrir y descubrir objetos e imágenes durante las representaciones ya era habitual en el teatro litúrgico en latín. Así, en el *Officium pastorum*



**Figura 4**

*La Anunciación.* Pierre van Aelst, hacia 1502-1504, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Fuente: Herrero Carretero (2004: 47).

En la pieza, la llegada del Ángel la anuncia otra didascalia explícita: «entra o anjo Gabriel dizendo» (vv. 214/215), cuyo parlamento es una paráfrasis de las palabras bíblicas:

Oh Deos te salve Maria  
 chea de graça graciosa  
 dos pecadores abrigo  
 goza-te com alegria  
 humana e divina rosa  
 porque o senhor é contigo. (vv. 215-220)

---

escenificado en la Catedral de Rouen en el siglo XIII, una acotación señala que: «Item Obstetrices cortinam aperientes, Puerum demonstrent». En la obra, incluso los pastores dialogan con la Virgen recién parida (Recuerdo Punte 2017: 220-221; Young 1951: 16-19).



**Figura 5**  
Detalle.

A continuación, se narra de forma amplificada la reacción bíblica de la Virgen, que se turba por la noticia, pero acepta la voluntad de Dios (vv. 221-314). El parlamento angelical pudo haber estado acompañado por la presencia de una filacteria en la mano del personaje del Ángel, que recogiera en latín sus palabras, tal como se refleja en el citado lienzo de la Casa de Alba (figura 1).

Parece, pues, que el análisis de la escenificación de este pasaje bíblico en estas dos obras en concreto apunta a la tendencia general que se aprecia en el teatro de esta época de transición en Castilla y Portugal. Al ser un tema plasmado con tanta frecuencia en el arte, no es de extrañar que ambos dramaturgos se valieran de su existencia, bien para inspirarse, bien para emplearlos con una funcionalidad escénica.

### **La Anunciación a los pastores**

Otro de los episodios representado en el teatro navideño es la Anunciación a los pastores. En general, este relato presenta poco desarrollo en las obras estudiadas aquí. El parlamento del Ángel se convierte en una intervención muy breve y, las más de las veces, es referida por los pastores. Estos, testigos de la Buena Nueva comunicada por los personajes angelicales, relatan a sus otros compañeros lo experimentado.

En la *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, de Encina, el evangelista Lucas ejerce ahora de uno de pastores que reciben la Anunciación del Ángel, junto con Lucas, Juan y Mateo:

Assí digo yo también,  
que nacido es en Belén  
y de un ángel lo supimos.  
Aunque gran temor huvimos  
y nos puso gran anteo,  
gran gasajo recibimos,  
que a los ángeles oímos  
la grolla del celis Deo.  
Sonavan con gran dulçor  
unos sones agudillos  
de muy huertes caramillos  
al nacer del Redentor. (vv. 74-85)

¿Cómo se completaría este parlamento? ¿Sonaría música y se ejecutaría algún canto, «la grolla del celis Deo», recreando el espacio sonoro? Según se desprende del diálogo, la Anunciación se relata de manera implícita, sin la aparición escénica del Ángel que, por el contrario, se intuye como figurante que, acompañado de otros personajes celestiales, ejecuta una composición musical en escena («que a los ángeles oímos») que bien pudiera ser la traducción del *Gloria in exelsis Deo* que el propio Encina inserta en su *Cancionero* (Encina 1996: 176-177), es decir, podría ser el propio coro de la capilla, con una vestimenta angelical, el que entonara el himno litúrgico, convirtiéndose, por un momento, en actores.

En este sentido, no conviene olvidar el contexto litúrgico en el que se introduce la pieza ni el hecho de que el propio autor también compusiera villancicos pastoriles sobre el efecto que la aparición del Ángel produce en los rústicos. Así, «Anda acá, pastor» y «Dime, zagal, qué has habido» (Encina 1996: 733-735) bien pudieron haber sido interpretados en escena amplificando el pasaje teatral y confirmando un tono más cómico al hecho bíblico representado. Es más, la escena parece describir algo similar a lo que los reyes portugueses presencian en la capilla palaciega de Lisboa donde, tras los maitines, escuchan «solepnemente, con hórganos y chançonetas» a unos pastores «que entraron a la sazón en la capilla dançando y cantando *gloria in exelsis Deo*» (Reváh 1952: 94).

En territorio luso, en la representación que Gil Vicente realiza del *Auto pastoril castelhano* en 1502, el Ángel es un personaje teatral más que se introduce en escena mediante un mecanismo de apariencia, como los ya vistos, marcado mediante esta didascalia explícita, que señala que los pastores «dormem e o Anjo os chama cantando» (vv. 253/254). Aunque su intervención parece muy breve, pues solo pronuncia dos versos («¡Ha, pastor! / qu' es nacido el Redentor», vv. 254-255), su presencia escénica seguramente pudo haberse alargado mediante la interpretación cantada del *Gloria*, realizada también por el coro musical de apariencia angelical, dado que el pastor Gil, que le ha escuchado, relata al resto de rústicos, de

forma amplificada, lo que el Ángel le ha anunciado: «a los ángeles lo oí (...) / Oh, que tónica acordada / de tan fuertes caramillos» (vv. 259-261).<sup>16</sup> De esta forma, la escenificación de la escena se asemeja a la *Égloga* del dramaturgo castellano.

También Encina teatraliza el motivo en la *Égloga de las grandes lluvias*. En ella, el Ángel aparece como *dramatis persona* en el argumento de la pieza y presenta una evolución con respecto a su primera égloga. Aquí realiza una breve entrada en la que, a modo de apariencia, igual que en el *Auto* gilvicentino, anuncia la Buena Nueva con mayor detenimiento:

Pastores, no ayáis temor,  
que os anuncio gran plazer.  
Sabed que quiso nascer  
esta noche el Salvador  
redemptor,  
en la cibdad de David.  
Todos, todos le servid,  
qu'es Cristo, nuestro Señor.  
E doyoys esta señal  
en que le conosceréis:  
un niño embuelto hallaréis  
pobremente so un portal.  
Y aun es tal  
qu'en un pesebre está puesto  
y conosceréis en esto  
aquel gran Rey celestial. (vv. 193-208)

Parece, además, que su entrada se ha producido de improviso («Pastores, no ayáis temor»), posiblemente mediante un descorrimiento de cortina, puesto que el pastor Juan reconoce después que ha sentido gran miedo por el susto ante tal inesperada aparición (vv. 221-222).

Parece que, en estos pasajes bíblicos, por tanto, se recurre más bien a personajes interpretados bien por actores, bien por cantores de la capilla, en lugar de ofrecer su representación pictórica plasmada en lienzos o retablos, que son suplidos mediante la vestimenta angelical del coro musical.

## Las profecías

Las obras teatrales analizadas también escenifican otro tema cronológicamente anterior al de la Anunciación y la Adoración, el de las profecías.<sup>17</sup> En la *Égloga de Navidad*, de Encina, el evangelista Marco parafrasea las palabras del profeta Isaías:

16. Tovar Iglesias (2004: 63) señala que la presencia escénica del Ángel, dado su carácter sobrenatural, pudo haberse realizado mediante el empleo de tramoya escénica para ejecutar el vuelo del Ángel.  
17. Saraiva (1981: 89-92) ofrece una evolución del *ludus prophetarum* tanto en el arte como en el teatro.

D'Éste son las profecías  
 que dizen que profetaron  
 aquellos que pernunciaron  
 la venida del Mexías,  
 cuyas carreras y vías  
 antes d'Él aparejava  
 el hijo de Zacarías,  
 la boz que tú, Juan, dezías  
 que en el desierto clamava.

Aquel que nos predicó  
 que vernía después d'él  
 otro más valiente qu'él,  
 que es Aqueste que oy nació.  
 Y Éste mesmo le embió,  
 yo le vi por nuestra aldea  
 y aun él dixo: «No so yo,  
 ni menos soy dino, no,  
 de desatar su correa». (vv. 109-126)

Esta escena pudo haber estado acompañada de un elemento icónico que ilustra sus palabras. En el arte, la palabra de los profetas y de las sibilas es frecuentemente representada mediante filacterias o pergaminos, como sucedía con las palabras del arcángel Gabriel (figura 1). También el tapiz de Isabel la Católica denominado *Nacimiento de Jesús*, de hacia 1498, desarrolla en su parte central el tema bíblico del Nacimiento, mientras que las escenas evangélicas flanquean dicha composición a ambos lados y por la parte superior (figura 6). En estos tres compartimentos se representa a Habacuc y Daniel en la parte superior del paño, a Miqueas en la izquierda y a Isaías en la derecha. En dichas escenas, los cuatro profetas muestran sus mensajes bíblicos a través de las citas latinas en las filacterias que portan (figura 7).

En el *Auto da Sebila Cassandra*, de 1513, las profecías presentan una evolución, puesto que son personificadas, dando voz a los profetas y sibilas que las presintieron. Así, además de Cassandra, la sibila protagonista, aparecen Erutea, Peresica y Ciméria, mientras que los profetas Salamão, Moisés, Isaías y Abraão conforman la parte masculina. Así, los profetas han pasado de ser referidos o representados iconográficamente en el arte a convertirse en plenos personajes teatrales. También en el *Auto dos Quatro Tempos* el profeta David adquiere vida escénica para adorar al Niño.

Más adelante, en el reinado de Juan III, el gilvicentino *Auto da Mofina Mendes* también contiene profecías sobre la Anunciación del Ángel y el Nacimiento de Jesucristo. En esta ocasión, el personaje sacro que sale a escena como *dramatis persona* es la Virgen, que es caracterizada, como ya se vio, como reina acompañada de sus damas-virtudes Fe, Prudencia, Pobreza y Humildad que, portando libros, leen las profecías de Ciméria, Erutea, Isaías, Cassandra, Moisés y Salamão. Esta vez se recurre al libro como soporte iconográfico para representar a las profecías (figura 5).

Como se ha podido observar, el teatro se nutre de las fuentes bíblicas, pero también del arte y de las representaciones iconográficas de las profecías sacras para construir la teatralidad de los episodios navideños.

### El Nacimiento de Cristo y la Adoración

Por otra parte, el Nacimiento de Cristo y su Adoración también es teatralizado.<sup>18</sup> Al final de la *Égloga de Navidad* de Encina, el público conoce la intención de los pastores de ir a adorar al Niño a través del villancico que cantan y bailan, que parece señalar un progresivo acercamiento de los rústicos al pesebre. Ahora bien, el canto concluye sin recoger indicación alguna sobre si los pastores llegan a adorar a Cristo o no, pero, por las características de la pieza, y su contexto de representación, lo más lógico es que se produzca una Adoración ante alguna imagen de bulto presente en la capilla ducal.

Se trataría de una Adoración muda del pesebre, similar a la del *Auto dos reis magos*, de Gil Vicente, en cuyo final se introducen los propios Reyes de Oriente entonando un villancico, como señala la acotación: «aparecem os três reis magos cantando o vilancete seguinte» (vv. 342/343). Tras ello, una nueva acotación señala la acción que deben realizar estos personajes de manera simultánea, esto es, ofrecer sus presentes al Niño: «e cantando assi todos juntamente, oferecem os reis seus presentes. E assi muito alegremente cantando se vão» (p. 50). Por la descripción, debe pensarse en el uso escenográfico de un retablo similar al que se coloca en la capilla del palacio lisboeta en 1500 para celebrar la Navidad: «estava en el altar vn retablo deuoto, como en yglesia, y vna cruz grande, rrica (...) y predicó vn clérigo muy bien al nascimiento de Nuestro Señor» (Reváh 1952: 95). Por sus similitudes, este mismo desarrollo pudo haber tenido la *Égloga* de Encina, donde pudo haberse empleado un soporte escultórico como el que la reina Isabel encarga con la «ystoria dos pastores e quatro ángeles» (Domínguez Casas 1993: 110 y 187).

Por otro lado, en el *Auto da Sebila Cassandra*, de Gil Vicente, la Adoración del pesebre no la realizan los pastores sino los profetas y sibilas que protagonizan la obra. Pero, igualmente, se requiere la presencia de un objeto de bulto redondo, posiblemente un retablo como los descritos anteriormente, que muestre el Nacimiento al retirar de improviso la cortina que lo cubre (Camões 1995: 171), según indica la didascalía: «abrem-se as cortinas onde está todo o aparato do nacimiento» (vv. 652/653).

También el *Auto de Mofina Mendes* escenifica el Nacimiento de Cristo, según esta acotación: «em este passo chora o menino posto em um berço, as Virtu-

**18.** Ferrario de Orduna (1964 y 1965) analiza en sus trabajos la transformación temporal en la iconográfica artística de la Adoración de los pastores y sus implicaciones en el teatro navideño de Juan del Encina Lucas Fernández y Gil Vicente.



**Figura 6**  
*Nacimiento de Jesús.* Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia. Hacia 1498.  
 Fuente: Herrero Carretero (2004: 34-35 y 87).



**Miqueas**

*Et. tu. bethleem(m). terra iuda./  
 nequaq(am). infima. es. i(n). principib(us).  
 / iuda. ex. te. e(n)i(m). exiet. dux. q(ui). /  
 regat. populu(m). Miq(ueas). Vº III.*



**Isaías**

*Parvul(us). nat(us). e(st). nob(is).  
 Et/ fili(us). dat(us). e(st). nob(is). et  
 vocat(ur)/ nom(men). ei(us).  
 admirabil(is)*



**Habacuc**

*Domine audivi  
 auditorem tuam*



**Daniel**

*Lapis angularis is*

**Figura 7**  
 Detalle.

des cantando o embalam» (vv. 670/671). Ahora bien, esta didascalía está describiendo una escena que no tiene correspondencia con el texto teatral; es decir, la escena del Nacimiento no va acompañada de diálogo, sino solo del canto de las Virtudes. Se trata de una especie de *tableaux vivant*, de un pesebre viviente que los espectadores contemplan por un breve tiempo, puesto que la misma acotación señala seguidamente la entrada del Ángel que comunica la Buena Nueva a los pastores: «o Anjo vai aos Pastores e diz cantando» (vv. 670/671). Así, podría interpretarse que estamos ante un espacio simultáneo en el que el auditorio contempla a un lado de la capilla el Nacimiento, compuesto por figurantes y con un Niño que llora, mientras que en la otra parte se produce la Anunciación del Ángel a los Pastores, configurando así, una suerte de retablo viviente que reproduce de forma simultánea ambos sucesos sagrados, como en obras artísticas que plasman estas escenas de forma paralela.

En el *Auto dos Quatro Tempos*, de Gil Vicente, la Adoración del pesebre por los Ángeles se produce en el inicio de la pieza, según esta didascalía: «chegando todas quatro figuras, o Serafim, Anjos e Arcanjo, ao presépio, adoram o senhor cantando o vilancete seguinte» (vv. 96-97). Pero, ¿cómo se representa la Adoración? Dado que los Ángeles se limitan a cantar mientras adoran al Niño, hay que pensar, de nuevo, en la presencia de una imagen ante la cual se postran, funcionando como elemento escenográfico. Tras la finalización de la escena, se iniciará la segunda parte de la pieza, con la presencia de los Cuatro Tiempos, que también adorarán al Mesías ante la misma imagen: «até chegarem ao presépio, vão cantando ùa cantiga francesa» (vv. 447/448).

Sin embargo, en el *Auto pastoril castelhano*, la Adoración de los pastores difiere de las vistas hasta ahora. Tras el anuncio del Ángel, los rústicos llegan a Belén y ofrecen sus donas. De entrada, podría parecer que se emplea un retablo del Nacimiento, similar a los ya referidos, ante el cual postrarse, pero la escena es más extensa y contiene un diálogo del pastor Gil, que primero saluda a San José, la Virgen y el Niño en conjunto, «ya vis que estamos acá» (v. 295), y después a la Virgen: «a vos, Virgen, digo yo (...)» (vv. 298-301). El Niño debe, incluso, llorar y temblar en escena, según las palabras de Gil:

Señora con estos hielos  
el niño se está temblando  
de frío veo llorando  
el criador de los cielos  
por falta de pañuelos. (vv. 312-216)

Entonces, ¿qué se empleó para representar el Belén? Seguramente la Virgen, San José y el Niño fueran figurantes. Pero, ¿quiénes eran estos actores mudos? ¿Podría ser que el Niño y la Virgen fueran, en verdad, el infante recién nacido, don Juan, y la reina doña María? Conviene recordar que el *Auto de ùa Visitação*, que Gil Vicente había escenificado en junio del mismo año, contaba con la reina María y el príncipe recién nacido como figurantes, ya que, como señala la di-

dascalia final, los pastores ofrecen sus regalos al recién nacido, simulando la Adoración bíblica: «entraram certas figuras de pastores e ofereceram ao príncipe os ditos presentes» (p. 21).<sup>19</sup> Se trata, por tanto, de un procedimiento original mediante el que los personajes sagrados son extraídos de las escrituras y convertidos en representaciones iconográficas vivientes.

Debido a la presencia de numerosas obras artísticas que reproducían el tema del Nacimiento en las diversas estancias palaciegas, quizás pueda entenderse por qué no tiene lugar la Adoración del pesebre en escena como tal. Es decir, el hecho de que los textos teatrales de Encina, sobre todo, no incorporen información didascálica sobre la necesidad de la presencia de una imagen o lienzo de la Natividad de Cristo, no implica que la representación no estuviera acompañada por un elemento iconográfico de este tipo y que sirviera para ambientar las obras. Quizás no hiciera falta indicar con acotaciones la escenificación de Adoración por los pastores mediante el empleo de escenografía, sino que bastaba con la mención del hecho para que los lectores de la época supieran que seguidamente se escenificarían las escenas del Nacimiento de Cristo y de la Adoración de los Pastores.

## Conclusiones

De lo analizado en las páginas anteriores, se ha podido experimentar que el teatro de Juan del Encina y de Gil Vicente denota una evolución de las manifestaciones parateatrales conservadas. Para la puesta en escena de su teatro navideño, los dramaturgos pudieron recurrir a soportes artísticos variados que se hallaban presentes en las capillas nobiliarias. Parece que la búsqueda de conexiones con la iconografía de la época traslada el mismo tipo de escenas bíblicas, pero en diferentes soportes plásticos. Esta utilización de elementos artísticos en la representación teatral de sus respectivas obras sacras confería un uso escenográfico a objetos destinados originalmente para un uso no teatral. Así pues, sus

**19.** Respecto al motivo de la entrega de presentes en un contexto cortesano, conviene recordar, a modo de ejemplo, uno de los momos descritos en los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, representado en 1462 en la residencia del noble, con motivo de la celebración de la Epifanía. En dicho momo, aparecen una dama y un recién nacido simulando ser la Virgen y Jesucristo: «desque [los nobles] ovieron çenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña, caballera en un asnito sardesco, con un niño en los braços, que representaba ser nuestra Señora la Virgen María con el su bendito τ glorioso fijo, τ con ella Josep. Y en modo de grant evocion, el dicho señor Condestable la reçibió, τ la subió arriba al asiento do estava, y la puso entre la dicha señora condesa τ la señora doña Guimar Carrillo su madre τ la señora Juana su hermana τ las otras dueñas τ doncellas que ende estaban. Y el dicho señor se retrayó a una cámara que está al otro cabo de la sala, y dende a poco salió de la dicha cámara con dos pajes muy bien vestidos, con visajes τ sus coronas en las cabeças, a manera de los tres Reyes Magos y sendas copas en las manos con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy mucho paso, τ con muy gentil contenençia, mirando la estrella que los guiava, la qual yva por un cordel que en la dicha sala estaua. E así llegó al cabo della, do la Virgen con su Fijo estaban, τ ofreció sus presentes, con muy grant estruendo de trnpetas τ atabales y otros estormentos» (Mata Carriazo 2009: 71-72).

piezas navideñas teatralizan, de forma similar, los pasajes de la Anunciación de la Virgen, la Anunciación a los Pastores, las profecías sobre el Milagro, el propio Nacimiento de Jesucristo y la Adoración de los pastores.

En definitiva, se ha pretendido poner en valor la importancia de la reconstrucción escenográfica de las piezas teatrales de finales de la Edad Media y de inicios del Renacimiento en los reinos de Castilla y de Portugal como modo de valorar de una forma más acertada la consideración tradicional del primer teatro clásico en su contexto de representación.

## Bibliografía

- ALONSO ROMO, Eduardo Javier, «El reformismo vicentino en el contexto peninsular de su tiempo», *Gil Vicente: clásico luso-español*, Eds. María Jesús Fernández García y Andrés José Pociña López, Mérida, Junta de Extremadura, 2004, 183-97.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María, «Pervivencias e innovaciones en tránsito del teatro religioso medieval al del primer Renacimiento», *Cultura y representación en la Edad Media: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre y Música medieval d'Elx*, Ed. Evangelina Rodríguez, Alicante, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura / Ajuntament d'Elx / Insittuto de Cultura Juan Gil Alberto, 1994, 89-99.
- ASLA, Alberto, «Las fiestas en la crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo», *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder: homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, Ed. Beatriz Arízaga Bolumburu, Santander, Universidad de Cantabria, 2012, 2 vols., t. 2, 1041-52, 29/1/2019, <[https://www.academia.edu/35521025/Las\\_fiestas\\_en\\_la\\_cr%C3%B3nica\\_del\\_condestable\\_Miguel\\_Lucas\\_de\\_Iranzo](https://www.academia.edu/35521025/Las_fiestas_en_la_cr%C3%B3nica_del_condestable_Miguel_Lucas_de_Iranzo)>.
- AZCONA, Tarsicio de, «La reforma religiosa y la confesionalidad católica en el reinado de Isabel I de Castilla, la Católica», *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, 31, 59 (2015), 111-136, 29/1/2019, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5533672>>.
- BALLESTER MORELL, Blanca, *La poesía devota del Cancionero de 1496 de Juan del Encina: Estudio crítico y análisis estilístico*, tesis doctoral dirigida por Lola Josa y Mariano Lambea. Universitat de Barcelona, 2014, 15 /1/2015, <<http://hdl.handle.net/2445/49186>>.
- BRAGA, Teófilo, *Gil Vicente e as origens do teatro nacional*, Porto, Livraria Char-dron, 1898.
- BRILHANTE, Maria João, *Mofina. Vicente*, Lisboa, Quimera, 1990.
- CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, *El ducado de Alba: la evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV-XVI)*, Madrid, Dykinson, 2005.
- CAMÕES, José, *Tempos. Vicente*, Lisboa, Quimera, 1991.
- , «El espacio escénico en el teatro de Gil Vicente: Invención e integración», *Los albores del teatro español*, Eds. Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañas, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, 155-172.
- CAMÕES, José y João Nuno SALES MACHADO, «Who's in a name?», *A Custódia de Belém: 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, 89-103.
- CARDOSO BERNARDES, José Augusto, *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel, *Poesía de Pasión en la Edad Media: el Cancionero de Pedro Gómez de Ferrol*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas

- / Sociedad de Historia del Libro, 2001, 20/10/2013, <<http://hdl.handle.net/10366/122202>>.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993.
- EGIDO MARTÍNEZ, Aurora, «Telones parlantes del Siglo de Oro», *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Eds. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid, Iberoamericana, 2009, 113-173.
- ENCINA, Juan del, *Obra completa*, Ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- , *Teatro*, Ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo, «Nuevos datos biográficos de Juan del Encina», *Boletín de la Real Academia Española*, 8, 40 (1921), 640-656.
- , «Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (?1474?-1542)», *Boletín de la Real Academia Española*, 10 (1923), 386-424 y 567-603. 2/6/2015, <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas\\_fernandez/obra-visor-din/ensayo-biografico-del-maestro-lucas-fernandez-1474-1542/html/f43a7c11-700d-4f04-a59b-986938b3\(2af4\\_16.html#I\\_0\\_>](http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/obra-visor-din/ensayo-biografico-del-maestro-lucas-fernandez-1474-1542/html/f43a7c11-700d-4f04-a59b-986938b3(2af4_16.html#I_0_>)
- FALCÓ Y OSORIO, María del Rosario, *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1891, 30/5/2016, <<https://ia802505.us.archive.org/17/items/documentosescogi00alba/documentosescogi00alba.pdf>>.
- FERRARIO DE ORDUNA, Lilia, «La adoración de los pastores: I. Juan del Encina y Lucas Fernández», *Filología*, 10 (1964), 153-178.
- , «La adoración de los pastores. II: El paso al Renacimiento en Gil Vicente y en las artes visuales», *Filología*, 11 (1965), 41-64.
- FERRER VALLS, Teresa, «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000), 63-84, 30/1/2019, <<http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/espectaculo.PDF>>.
- , «La *Égloga de Plácida y Vitoriano* en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido», «*Un hombre de bien*». *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Eds. Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, 505-518, vol. 1, 30/1/2019 <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p7s5>>
- FITZ-JAMES Y FALCÓ, Jacobo Stuart, *Discurso del Excelentísimo Señor Duque de Berwick y de Alba: Contribución al estudio de la Persona del III Duque de Alba*, Madrid, Imprenta de Blass y Cía, 1959.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, María Jesús, «Teatro religioso en Salamanca (1500-1627): estudio documental», *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales, Cambridge, Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, 269-274, 8/11/2013, <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso\\_7\\_037.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_037.pdf)>.

- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica», *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado. Quinto Centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004, 99-114.
- GONZÁLEZ MARRERO, María del Cristo, *La Casa de Isabel la Católica: espacios domésticos y vida cotidiana*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2005.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- HERRERO CARRETERO, Concha, *Tapices de Isabel la Católica: origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004.
- Huerta Calvo, Javier, «Espacios poéticos en el primer teatro clásico», en Francisco Sáez Raposo (ed.), *Monstruos de apariencias llenos: espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope / Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, 15-40.
- JORDAN GSCHWEND, Annemarie, «Dotes regias. Las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543-1573)», *Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Eds. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, trad. Vanessa de Cruz Medina, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, 295-348, 8/11/2018, <[https://www.academia.edu/26674230/Tapestries\\_from\\_the\\_Collection\\_of\\_Juana\\_of\\_Austria\\_and\\_Maria\\_of\\_Portugal](https://www.academia.edu/26674230/Tapestries_from_the_Collection_of_Juana_of_Austria_and_Maria_of_Portugal)>.
- MARTÍN ROMERO, José Julio, «Miguel Lucas ante Enrique IV: desobediencia y lealtad en *Los Hechos del Condestable Iranzo*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 86 (2010), 47-81, 28/1/2019, <[https://www.academia.edu/31733155/miguel\\_lucas\\_ante\\_enrique\\_iv\\_desobediencia\\_y\\_lealtad\\_en\\_los\\_hechos\\_del\\_condestable\\_iranzo](https://www.academia.edu/31733155/miguel_lucas_ante_enrique_iv_desobediencia_y_lealtad_en_los_hechos_del_condestable_iranzo)>
- MATA CARRIAZO, Juan de, *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, Granada, Universidad de Granada / Madrid, Marcial Pons, 2009.
- MENDES, Margarida Vieira, *Cassandra. Vicente*, Lisboa, Quimera, 1992.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500», *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, ed. Joaquín Yarza Luaces, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 89-105.
- NAVAS, María Victoria, *Pastoril Castellano. Vicente*, Lisboa, Quimera, 1989.
- OLEZA SIMÓ, Joan (Dir.), *Teatros y prácticas escénicas. El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim / Madrid, Castalia / London, Tamesis, 1984, 2 vols., vol. 1, 179-218, 30/1/2019, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/>>.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.
- , *Teatro renacentista*, Madrid, Libertarias, 2005.

- PROFETI, Maria Grazia, «Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina», *Linguistica e Letteratura*, 7 (1982), 155-172.
- RECUERO PUENTE, Blanca, «El teatro litúrgico y la iconografía de la Navidad en la Edad Media», *Liceo franciscano: revista de estudio e investigación*, 208 (2017), 209-230.
- RETUERCE VELASCO, Manuel, «El castillo de Alba de Tormes: primeros resultados arqueológicos», *Boletín de Amigos del Museo de Salamanca*, 2 (1992), 19-22, 29/10/2014, <[http://eprints.ucm.es/23803/1/Retuerce\\_Castillo\\_Alba\\_Tormes.pdf](http://eprints.ucm.es/23803/1/Retuerce_Castillo_Alba_Tormes.pdf)>.
- RÉVAH, Israel Salvatore, «Manifestations théâtrales pré-vicentines: les *Momos* de 1500», *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, 3 (1952), 91-105.
- RODRÍGUEZ MOLINA, José, «El mundo festivo del Condestable Irazo», *El mundo festivo en España y América*, Ed. Antonio Garrido Aranda, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005, 55-76.
- SALES MACHADO, João Nuno, *A imagem do teatro: iconografia do teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Caleidoscópio, 2005.
- , «O Teatro por imagem», *Gil Vicente: compêndio*, eds. José Cardoso Bernardes y José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, 467-493.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, «Gómez Manrique y la *Representación del nacimiento de nuestro Señor*», *Revista de filología española*, 1 (2012), 135-180. <<http://dx.doi.org/10.3989/rfe.2012.v92.i1.240>>
- SAMPEDRO ESCOLAR, José Luis, *La Casa de Alba: mil años de historia y de leyendas: del obispo don Gutierre a la duquesa Cayetana*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2007.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena», *eHumanista*, 30 (2015), 41-82, 15/5/2015, <[https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume30/5%20ehum30.m.sanjose.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume30/5%20ehum30.m.sanjose.pdf)>.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII: estudios históricos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de A. Alonso, 1887, 15/4/2018, <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1013685>>.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950.
- SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ, Sara, «*Imagines pietatis*. Escenografía sacra en el primer teatro renacentista de Castilla y Portugal», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15 (2017), 17-43, 1/7/2017, <[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/SaraSanchezHernandez\(17-43\)n15.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/SaraSanchezHernandez(17-43)n15.pdf)>.
- SARAIVA, António José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Amadora, Bertrand, 1981.
- SILVA MARQUÊS, João Martins da, «Armas e tapeçarias reais num inventário de 1505», *Congresso do Mundo Português*, 5, 3 (1940), 557-605.

- SURTZ, Ronald, «The Franciscan Connection in the Early Castilian Theater», *Bulletin of the Comediantes*, 35 (1983), 141-152.  
<<https://doi.org/10.1353/boc.1983.0004>>
- TORO PASCUA, María Isabel, «Espacio escénico y simbología religiosa en los alcores del teatro cortesano», *Via Spiritus*, 7 (2000), 123-144.
- TOVAR IGLESIAS, Soledad, «Huellas del *Officium Pastorum* en el teatro castellano de Gil Vicente», *Gil Vicente: clásico luso-español*, eds. María Jesús Fernández García y Andrés José Pociña López, Mérida, Junta de Extremadura, 2004, 59-68.
- VICENTE, Gil, *Teatro castellano*, Ed. Manuel Calderón, Barcelona, Crítica, 1996.  
—, *As obras de Gil Vicente*, Dir. José Camões, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1, 2002.
- WILLIAMS, Ronald Boal, *The staging of plays in the Spanish Peninsula prior to 1555*, Iowa City, University of Iowa, 1935.
- YARZA LUACES, Joaquín, «Isabel la Católica coleccionista: ¿sensibilidad estética o devoción», *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, Ed. Julio Valdeón Baroque, Valladolid, Ámbito, 2003, 219-248.
- YOUNG, Karl, *The drama of the Medieval Church*, Oxford, The University Press, 2, 1951.



