

## El fantasma de Lutero en el primer teatro clásico español

Javier Espejo Surós

(UCO Angers / Centre d'Études Supérieures de la Renaissance – Tours)<sup>1</sup>

En junio de 1530, el emperador Carlos V convoca a los príncipes alemanes a una dieta en Augsburgo con objeto de poner término a las discordias eclesiásticas, que lo son también políticas. Cada príncipe elector fue invitado a presentar sus propias observaciones en materia de religión y abusos. El episodio y su desenlace sin acuerdo alguno son bien conocidos. Un tanto menos lo es la noticia que refieren, entre otros, Johann Heinrich Reihle Maius (1687, 547-549), biógrafo de Johannes Reuchlin, acerca de una *Comoedia muta Carolo V. Caesari exhibita*. En efecto, entre los fastos varios que se dieron con motivo del encuentro –Carlos, acompañado del legado papal el Cardenal Campeggio y de su hermano Fernando, había llegado a Augsburgo procedente de Bolonia el 15 de junio y la Dieta se abrió el 20–, todo indica que se representó una comedia en presencia del propio emperador.

Lo que sabemos de la pieza es que se trata de una suerte de pantomima. Está dividida en cinco secuencias, que se corresponden con las cinco entradas de personajes en escena que van a producirse. En ninguna de ellas los actores toman la palabra. Las cosas, al decir de los testimonios conservados, ocurrieron más o menos así: Carlos y Fernando se disponían a cenar cuando irrumpió una gente que se ofreció a representar una comedia ante ellos. En el centro de la sala se habían colocado cenizas esparcidas y unos maderos ardiendo. En primer lugar entró un hombre vestido de Doctor, que arrojó una gran cantidad de madera y se retiró. Al abandonar la sala, los asistentes pudieron apreciar su nombre, Reuchlin, gracias a un cartel que portaba en la espalda. A continuación entró un segundo personaje, también vestido de Doctor, que trató de apagar el fuego sin éxito y se retiró apesadumbrado y moviendo la cabeza en signo de contradicción. A su paso, los asistentes vieron el nombre de Erasmo en su espalda. Una tercera persona, vestida esta vez de monje agustino, irrumpió en escena cargando maderas. Las colocó en la pira y sopló hasta lograr avivar más el fuego, tras de lo cual se retiró, mostrando en su pantalón un cartel con el nombre de Lutero. Entró un cuarto personaje, vestido de Emperador. Al ver el fuego, el monarca llevó su mano a la espada y la puso en el fuego, no logrando sino avivar aún más las llamas, es decir, lo contrario del que era su propósito. Al abandonar la sala, mostrando su enojo, pudo apreciarse el nombre de Carlos V en la espalda. Finalmente llegó un quinto personaje, vestido de pontifical, muy sorprendido al ver tanta madera ardiendo, mostrando gran pesar y dolor. Después de simular hablar al oído a varios cardenales, como quien busca consejo, mirando en todas direcciones, haciendo como que buscaba con qué sofocar el fuego, vio dos botellas que estaban en el fondo de la sala, una llena de aceite y otra de agua. Con las prisas, cogió por error la que estaba llena de aceite y la arrojó sobre las llamas, que cobraron todavía más fuerza y le obligaron a abandonar la sala a toda prisa. En su espalda podía leerse el nombre de León X<sup>2</sup>.

Las posibilidades estéticas del madero en llamas –se trata del madero de la cruz, pero es tanto la *Ecclesia* en su conjunto como el sueño de una *republica Christi* lo que arde en el fuego del infierno– y de los personajes que entran y salen en la pieza sin mediar palabra no pueden

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro de las actividades de los proyectos de investigación “Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)” del Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2015-64799-P) y *Scène Européenne*, del Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours (UMR 7323-CNRS).

<sup>2</sup> La noticia la refieren Beinhart (¿1593? ff. 4v-5r); Piccart (1624: 146-151); Engelgrave (1648); Masen (1650: 536-537); Majus (1687); Matthiae (1668: 1080); Gronovius (1699: 1754-55) o Fabricius (1730: 516-518). Goedeke (1859: 132) apenas le dedica unas notas. La comedia ha merecido atención particular de Zeltner (1725); Picot (1887: 40-42); Voretzsch (1913) o Schäfer (1917), entre otros. Véase, además, Jonker (1939, 61); Koopmans (2008, 85) y, ahora, Espejo Surós (2018).

menos que traernos a la memoria las querellas acerca del culto a las reliquias e imágenes y el contexto de menosprecio generalizado de las ceremonias exteriores en que se desarrollan, que lo es, a su vez, de disputas acerca de la visibilidad causal en el signo sacramental o las aspiraciones de Lutero de una Iglesia espiritual y escondida. La *Comoedia muta* es una reformulación teatral de una disputa universitaria representada por estudiantes parisinos ante el rey de Francia (“in dem kuniglichen Sal zu Parisz von den Studenten daselbst kunstreich”) durante los carnavales de 1524 y conocida por una transcripción latina (*Tragoedia Parisiis acta in regia aula*) y varias redacciones alemanas conservadas con varios títulos que las identifican, por lo demás, bien como comedia (*Eyn Comedia welche yn dem Kænigklichem Sale tzû Pareyße nach vormelter gestalt vtnd ordenunge gespyltwordenn*), bien como tragedia (*Ain Tragedia oder Spill*) (Geiger 1876). Según parece, a propósito de la obra llegaron a intercambiar correspondencia Erasmo, Guillaume Farel o Lefèvre d’Étaples, quien la juzgaba imprudente e inoportuna (Picot 1887, 40). Sin duda la pieza, en cuyo origen primero parece que figura un panfleto, causó un revuelo importante en la Europa de los Humanistas por el modo en que las tesis de los unos y los otros quedaban reflejadas. Algo similar ocurrió en tierras helvéticas con motivo de la difusión de *Die Totenfresser* (1521), obra atribuida a Pamphilus Gengenbach en la que se representa una parodia de la Última Cena y aparecen distintos eclesiásticos que se alimentan de los muertos<sup>3</sup>.

La obra que nos interesa integra el corpus de teatro llamado en Francia ‘polémico’<sup>4</sup>; un teatro en ocasiones extremadamente irreverente y en el que se trataba de las polémicas contemporáneas entre humanistas y religiosas, toda vez que se denunciaban los consabidos abusos romanos. Tanto estudiantes como elites intelectuales se entregaban a tales diversiones<sup>5</sup>. Parece que este tipo de drama, tan fértil en otros territorios, apenas ha dejado rastro en Castilla. Es posible, no obstante, que llegara a ser conocido por algunos humanistas españoles – pongamos por caso, de los Gaspar Lax, Antonio y Luis Coronel, Fernando de Enzinas, Agustín Pérez de Oliva, Juan de Celaya o Luis Vives, todos ellos en París en los años de esplendor de este teatro polémico– y quizás circulara también en Castilla. Una noticia singular, aportada por Alonso Asenjo (2011), invita a considerar que tal vez se trate de una forma de expresión escénica con cierta fortuna también en las aulas españolas. Sabemos por el citado crítico que, por ejemplo, un diálogo humorístico-satírico, en la variedad de didáctico-escolar y teatral, el *Dialogus in donatione laureae Baraballis*, surgido de los círculos humanísticos o académicos de la Roma de León X, circuló en España. Lo curioso del asunto es que un ejemplar de este *Dialogus* integra un facticio en el que se recogen materiales teatrales varios usados en sus clases

<sup>3</sup> La parodia blasfematoria de la Eucaristía comienza ya, en la edición de Augsburgo, Ramminger, 1522, en la propia xilografía de portada, de Heinrich Vogtherr el Viejo, bien conocida (*Diß ist ein iemerliche clag uber die Todten fresser*, Zentralbibliothek Zurich, XXV, 1396, 4). Sigue discutiéndose acerca de la naturaleza de esta pieza, las circunstancias de su génesis o la realidad de su representación, quizá en un contexto de carnaval (Muorey 2014). Es, tal vez, un caso similar al de la comedia muda representada ante Carlos V.

<sup>4</sup> El corpus de moralidades polémicas en lengua francesa está formado por 23 piezas (Beck 2007: 213-220, el cómputo no atiende, por tanto, a las escritas en latín). La más antigua parece ser la *Moralité du Concil de Basle* (1434), alineada con una postura conciliarista. Puede citarse, asimismo, la *Moralité du Nouveau Monde*, publicada en París en 1508, que trata de la *Pragmatique Sanction* de Bourges (1438), texto legal mediante el cual el rey francés Charles VII garantizaba su primacía frente a la Iglesia francesa limitando a su vez el poder del Papa. Otras obras en francés que podrían invocarse son *L’homme obstiné*, compuesta por Pierre Gringore (1512); una pieza representada en 1521 en el colegio de Plessis para ridiculizar a Noël Bédard; la célebre *Farce de Théologastres* (1523) o, finalmente, la *Moralité de la maladie de chrestienté, a xiii personnages, en laquelle sont monstrez plusieurs Abuz advenuz au Monde par la poison de peché et l’hypocrisie des Hereticques* (1533) de Mathieu Malingre. Véase, entre otros, Picot (1887-1906); Lebègue (1974); Beck (1986 y 2007); Persells (2003) y Bouhaïk-Gironès, Koopmans y Lavéant (2008).

<sup>5</sup> Es en este contexto que debe leerse la prohibición de 1525 de representar farsas y comedias en los colegios franceses. El control oficial del teatro se concreta en Francia en distintos pronunciamientos (1515, 1523, 1525, 1533, 1536, 1538, 1540). Las instancias de poder consideraron el teatro como subversivo, razón por la cual se activaron mecanismos varios de censura llamados a dirigir la vida escénica (Viala 1997, 102).

por Francisco Decio, humanista, profesor de Oratoria en la Universidad de Valencia, autor de diálogos para la práctica retórica de sus alumnos, que caben dentro del teatro humanístico<sup>6</sup>. Y, entre ellos, una de las más palmarias expresiones de dicho teatro polémico, una pieza de hacia 1519 conocida con el título de *Ex obscurorum virorum salibus cribratus dialogus, non minus eruditionis, quam macaronices amplectens* y cuya nómina de *Interlocutores* es la siguiente: *Magister Ortuinus, M. Lupoldus, M. Gingolphus, Erasmus, Reuchlin, Faber Stapulensis*<sup>7</sup>.

La dificultad para interpretar los aspectos puramente históricos, filológicos y de valor documental de los testimonios o relativos al estatuto dramático de la *Comedia muda exhibida ante Carlos V* así como los interrogantes acerca de la suerte no ya en Aragón o Valencia sino en Castilla del llamado teatro polémico, cuando menos del compuesto en latín, constituyen un pórtico adecuado para estas consideraciones que siguen a propósito de Lutero y la Reforma en el primer teatro clásico español. No en vano, en uno u otro caso, conviene manejarse en el ámbito de la especulación serena, de la hipótesis razonada.

En lo que sigue, voy a ocuparme del impacto de la Reforma en términos escénicos y de la presencia de Lutero sobre las tablas, en un recorrido que va a conducirnos a los albores del siglo XVII. Conviene comenzar recordando que es muchísimo el teatro perdido del siglo XVI. Probablemente más incluso que el conservado. En este sentido, importa ahora mencionar dos de esas piezas perdidas, una *Farsa luterana* atribuida a un tal Fernando de Bracamonte<sup>8</sup> y una composición anónima rescatada por Cotarelo y Mori (1901) y bautizada por el crítico como ‘Farsa rarísima’, de la que solo nos quedan unos versos. En la cuarta copla de dicha extraña farsa, compuesta con visos de veracidad en el primer tercio del siglo XVI, quizá se aloje una de las menciones más tempranas a la *scissura* luterana:

Pues donde nos vino tan gran desventura  
en tan breve tiempo ver tal perdición  
y donde nos viene la gran sedición  
coy ay entre fieles y mucha rotura;  
llos astrologos dicen por su conjetura

<sup>6</sup> Custodiado en la Biblioteca Nacional de España (BNE, sign. R/27032) y en cuyos tejuelos se lee *Francisci Decii Opera*. Agradezco a Julio Alonso Asenjo los datos proporcionados y su siempre amable erudición.

<sup>7</sup> Figura en varios índices inquisitoriales a partir de 1554 (Martínez de Bujanda 1987, 256, 142). Quién sabe, por otra parte, si se acercaría a los aires reformistas transpirenaicos la “comedia dels colloquis de herasme que es estada feta lo dimars propassat en lo dit Studi General”, compuesta y representada hacia 1537, quizás por Juan Ángel González o Gozávez, humanista y poeta neolatino, maestro de Humanidad, catedrático de Poesía en la Universidad de Valencia de 1516 a 1548 y autor de piezas del teatro humanístico o de montajes de obras clásicas terencianas o plautinas (*CATEH*, F. 761). En Valencia se recogen formas o ecos de las corrientes de las declamaciones y debates de F. Beroaldo de Bolonia en el límite de lo retórico y lo espectacular. Una muestra sería el diálogo escolar *Perlepidum colloquium in agendam Publii Terentii Latinissimam Eunuchum...*, de 1527 (BNE R-19.833), del citado Joannes Angelus Gonzálbez o Gonzálvez que teatraliza (“publice recitatum”, se lee en el título) las disensiones del Emperador y del rey de Francia sobre la política en Italia, todo esto bajo el mandato de Juan de Celaya, rector perpetuo desde 1525, teóricamente opuesto precisamente a tales corrientes. Pascual Barea (2013: 566); Alonso Asenjo (1998: 340).

<sup>8</sup> Sabemos que la poseyó Hernando Colón, al decir de sus anotaciones en el *Abecedarium*: Hernando Colón. *Abecedarium B*, col. 627 (con. n.º de Reg. 15237): “Ferdiani de bracamonte farsa luterana en copas. 15237 [cuadrado con un punto = 4º a 2 cols.] y su incipit en col. 1119: “Muy sin pena os chapo la norabuena. 15237”. Por el número de registro, según me apunta amablemente Mercedes Fernández Valladares, podría tratarse, con las debidas precauciones, de una adquisición de hacia 1536. El título parece participar de una forma de denominación de las piezas, bien que de raíz clásica, a partir del título del o la protagonista, revitalizada en castellano por Torres Naharro en fechas algo anteriores. Quizás sea una de las obras extraviadas por Gallardo a las que se ha referido Rodríguez-Moñino (1965), quien narra las circunstancias de la pérdida de los libros de Gallardo cuando hubo de escapar de Sevilla hacia Cádiz. Es trabajo que contiene un inventario, en el que, en efecto, figuran piezas teatrales del XVI (núm. 70: “Un tomo sin forro de varias églogas, farsas, autos, & impresos en letra gótica, con figuras algunas de ellas 4º letra &z [sic] i algunas redonda.”.).

que son influencias que corren del cielo;  
que á los planetas acá en este suelo  
ño los podemos quitar su natura. (Cito por la transcripción de Cotarelo y Mori, 190: 140)<sup>9</sup>

El teatro no solo no fue ajeno a la efervescencia espiritual y a los debates teológicos del momento, sino que los protagonizó. Y, sin embargo, la presencia de Lutero en la escena conservada castellana del XVI, sea popular o erudita, al decir de las piezas y noticias conocidas es escasísima, como trataré de mostrar. Infrecuente, asimismo, es la polémica religiosa dramatizada, ya sea en romance o en latín. Tal ausencia puede responder a un proceso dirigido de silenciamiento por miedo a expansión de cualquier forma de heterodoxia, así como al temor a que la simple presentación de temas espinosos engendrara un efecto contrario de propagación de determinadas ideas religiosas contrarias a la norma. Recuérdese el caso singular de aquel proceso inquisitorial en Cuenca estudiado por Fleckniakoska (1975) que da cuenta de una farsa de hacia 1526 que dramatiza un enfrentamiento entre religiones y en el que se refiere la adhesión entusiasta de una tal Leonor Álvarez, judía y cristiana nueva, al personaje del judío que defendía su fe toda vez que cuestionaba la virginidad de María<sup>10</sup>. Avanzado el siglo, como es sabido, este miedo se afirmará en Trento disfrazado de voluntad de aleccionar al pueblo a través de la predicación y el arte, desde el esplendor y la alegría y no desde la confrontación directa de postulados (Reyes Peña 1997, 1999).

Al calor de la demanda reiterada de sínodos y concilios y de algunos humanistas tocados de erasmismo (Pérez Priego 1986), en las primeras décadas del Quinientos emerge en Castilla un nuevo teatro. Se trata de un drama, fruto de un deseo ardiente de vuelta a un cristianismo íntimo, puro, simple, inquieto por el problema de la verdad poética y la ejemplaridad de la ficción, tan vigente (Gómez-Montero 1995). Y, asimismo, por el éxito de algunas piezas contemporáneas en las que las escenas costumbristas de pastores o el amor carnal desplazaban al motivo religioso de turno (Espejo Surós 2018). Autores como Hernán López de Yanguas asumen la tarea de llevar a las tablas una *paideia* humanista cristiana produciendo, entre otras cuestiones, un giro eucarístico en las tablas castellanas (Espejo Surós 2013). Dicho giro coincide con el cuestionamiento de las tesis escolásticas de los principales temas eucarísticos (presencia real, transustanciación, causalidad), con la irrupción del monje alemán y las primeras condenas de su pensamiento o con los escritos de Olesa y Benet, en donde se polemiza con el agustino, entre otras cuestiones, sobre la eucaristía. Este teatro, sin embargo, no parece constituir un arma de combate contra Lutero. Comparte con él, bien al contrario, un anhelo de reforma, que es común al monje agustino y a ciertas élites humanistas<sup>11</sup>. No debe excluirse, siquiera como hipótesis, que existiera un drama, acaso marginal o escondido, mucho más acorde a los postulados reformistas más alejados de la ortodoxia romana, vacilante ella misma, condenado al exterminio, como ocurrió con tantos otros materiales próximos a cualquier forma de diferencia o de disidencia. Cuando comiencen a funcionar como mecanismos de ordenamiento del pensamiento y de la escritura los Índices de libros prohibidos o entre en vigor, pongamos por caso, la Pragmática sobre la impresión de libros, dada en Valladolid, a 7 de septiembre de 1558, el teatro compuesto en la primera mitad del siglo XVI o cualquier actividad escénica desarrollada en un ámbito docente, constituirían una realidad lejana como para quedar

<sup>9</sup> La obra perdida es la que figura citada en el *Catálogo de obras dramáticas impresas pero no conocidas hasta el presente* (1902, núm. 23). Cotarelo y Mori llegó a formular la hipótesis de que “pudiera ser la *Farsa luterana* de Yanguas”. Sobre este juicio, al que cuesta adherirse, Espejo Surós (2013: 141ss).

<sup>10</sup> Subyace en esta idea el “vero casu periculosum est publice disputare de fide coram simplicibus” de Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, II<sup>a</sup>-IIae q. 10 a. 7.

<sup>11</sup> Es todavía un tiempo al que refiere Juan de Vergara cuando afirmaba que “Al principio, cuando Lutero solamente tocaba en la necesidad de la reformación de la Iglesia y en artículos concernentes corruptionem morum, todo el mundo lo aprobaba, y los que escriben contra él confiesan en sus libros que al principio se le aficionaron.” (Bataillon 1950, II: 33).

reflejada. Es probable que, en lo que a este teatro preciso se refiere, la censura operara *a futuro*, del mismo modo que ocurrió para el diálogo en prosa (Vian Herrero, Vega, Friedlein 2017), con el que el teatro comparte en ocasiones, por lo demás, una tradición derivada de la *disputa in utramque partem* (Vega 2017), actuando anticipadamente sobre los textos. Así hubo de ocurrir, de hecho, desde principios de siglo con los referidos avisos de parte de la jerarquía eclesiástica<sup>12</sup>.

### Lutero en escena

Lutero no aparece en la escena producida en Castilla, según los materiales conservados, hasta mediados de siglo, más concretamente hacia 1547 o algo después, cuando Sánchez de Badajoz compone su *Farsa Militar*. Esta pieza tiene por objeto *alaba[r] la Sacra Penitencia. Representase en ella cómo los tres enemigos que tenemos, Carne, Mundo y el Diablo, batallan contra las personas espirituales*. Sánchez de Badajoz arremete contra Lutero en el marco de una escena cómica protagonizada por un Pastor y un Fraile, que intentan conversar con un Sordo:

Pastor

Entiende, entiende, perdido,  
–¡do al diablo tal sordera!–  
que es ya el Lutero vencido.

Sordo

Bien vestido o mal vestido  
Anda el hombre como quiera.  
[...]

Pastor

Esperá, por Santiás,  
a ver si entiende por señas  
que ha mostrado Dios del cielo  
en la tierra maravillas:  
Luteranos van con del duelo. vv. 1457-1503.

La mención a la derrota de Lutero, en la que debe verse una simple muestra de alegría ante una importante batalla ganada en Mühlberg sin otros nexos con la cotidianidad de los feligreses (Garrot Zambrana, 1996: 192), hubo no obstante de ser perfectamente comprensible por el auditorio: Lutero pertenece a las huestes de Satán y merece la hoguera.

A mediados de siglo, el reformista alemán ha invadido, también, el espacio de la fiesta cívica, tal y como muestra la relación de las celebraciones que tuvieron lugar en Toledo en 1555

---

<sup>12</sup> En un primer momento la censura de libros no fue una de las tareas iniciales de la Inquisición española (Pérez García 2006: 152). Sus primeras actuaciones contra el texto impreso, de hecho, se circunscribieron a quemaduras masivas de libros judíos (incluidas Biblias hebreas), musulmanes y de brujería durante la década de 1490. En 1499, Cisneros mandó quemar –el episodio es relativamente conocido– cerca de cinco mil libros islámicos. En los años de 1520-1521, sin embargo, y al hilo de las condenas a Lutero, se observa ya una progresiva intervención en el ámbito del libro. La obligación fijada en febrero de 1532 de presentar todos los libros impresos en el extranjero a los inquisidores antes de su importación en España pone en evidencia los esfuerzos de la Inquisición por poner fin al contrabando de obras de Lutero mediante el despliegue de distintas herramientas de control (Thomas 2001: 44-48). Todo ello muestra, por encima de todo, sino la propagación efectiva de las ideas de Lutero su Castilla, sí al menos el interés creciente que despertaron.

con motivo de la conversión de Inglaterra al catolicismo, estudiada, entre otros, por Ferrer Valls (2005, 131). De todo ello tenemos noticia por una relación de Juan de Angulo, impresa con el título de *Flor de las solennes Alegrias y fiestas que se hizieron en la Imperial ciudad de Toledo por la conuersion del Reyno de Ingalaterra ... Tratasse en ella la conuersion de los Ingleses* (Toledo: en casa de Iuan Ferrer..., 1555). La relación, dirigida a Felipe II y al arzobispo de Toledo, Juan Martínez Silíceo, ofrece extenso detalle de los espectáculos, carros y máscaras que se llevaron a cabo. Angulo se detiene en la máscara del oficio de zapateros, encabezada por un niño que representaba a Felipe II y cerrada por Lutero montado en un asno, rodeado de diablos, y un pregonero clamando la muerte de la falsa herejía de la secta luterana:

Un alferez muy honrrado  
y bien lucido  
lleuaua vn pendon tendido  
de carmesi tafetan,  
muy pulido y muy galan,  
en su costoso vestido;  
lleuauan tambien fingido  
vn Lutero  
en vn asno cauallero,  
de muchos diablos cercado,  
como hereje condenado,  
pregonando vn pregonero,  
cuyo pregon altanero  
ansi dezia:

*Muera la falsa heregia  
de la secta luterana!  
biua nuestra fe Christiana  
en los reynos de Maria!* (Cito por Álvarez Gamero 1914, 444)

Si bien Lutero asoma en espectáculos de diversa factura, lo hace siempre sin tomar la palabra. Tampoco la toma en las *Cortes de la Muerte* de Michael de Carvajal, de 1557 (Gamba Corradine 2017). En los versos finales se celebra un auto de fe a Lutero, presentado como secretario de Satanás. El reformador, escribano del infierno y gran demonio, hereda ciertos signos escénicos del diablo, de ahí también, como ocurría en la farsa de Sánchez de Badajoz, su inserción es escenas cargadas de comicidad. Al retrato de Lutero, no obstante, se le añaden ahora otras menciones que le vinculan con el referente real:

Mundo  
¿No es este el que confisiones  
a quitado y sacramentos?

Satanás  
Y aun missas y devociones,  
y el que sembró confusiones  
entre frailes y conventos.

Carne  
Este es el que dio maridos  
a monjas como a seglares.

Satanás

Y a los frailes recogidos  
que cassen y sean raídos  
los sanctos de los altares.  
Con estas cosas a osadas  
él se a hecho tan bien quisto  
que se van tras sus pisadas  
a vanderas desplegadas.

Carne

¡O, qué hermoso antechristo!

Mundo

Pues, ¿dó llevas al cuitado?

Satanás

A las cortes.

Carne

¡Negro invierno!

Satanás

Como fue tan gran letrado  
llévole por abogado  
de los pleitos del infierno.  
Hazémosle cortesía  
con Mahoma y sus iguales,  
y ansí tiene monarchía  
en el infierno, y valía  
por sus letras infernales vv. 441-465.

El reformador agustino entra y sale, cobra cierta entidad de personaje dramático, pero permanece siempre mudo:

Y a vos, Lutero, escrivano  
del infierno y gran demonio,  
requiero de vuestra mano  
lo assentéis, que será sano,  
y lo deis por testimonio vv. 1011-1015.  
[...]

Satanás

¡Ea, Lutero, sin quistión,  
que protesto a estos señores  
no hagan tal sin razón  
en sacar de su opinión  
los maestros de errores!  
Que más nos vale por año  
Epicurio y sus consortes

con todo esotro rebaño  
 que agora hazer tal daño  
 al infierno en estas cortes vv. 5771-5780.  
 [...]

Mundo

¡Sus!, ¡vaya luego Lutero  
 a gran priessa por Carón!  
 Darle emos cuenta en un punto,  
 de lo hecho; tomaremos  
 acuerdo con él y junto.  
 Avisalle tenga a punto  
 el batel en que pasemos.

Satán

¡Sus, Lutero, ve a traer,  
 pues tienes habilidades,  
 a Carón, ques menester!

Mundo

¡Anda!, que no sueles ser  
 negligente en las maldades.  
 Y entre tanto, daca, hemano,  
 el registro, y no te pene,  
 y veré bien si a tu mano  
 como fiel escrivano  
 a escripto lo que conviene.

*Vase el Lutero y dize Mundo*

*Va Satanás corriendo a la laguna por Lutero y dize Carne*

Carne

Hermanos, no es cosa nueva  
 que quien malas mañas ha  
 cada punto las renueva,  
 y el refrán lo diza y prueba,  
 que nunca las perderá.  
 Mirad qué cuenta dará  
 Satanás, procuradores,  
 del tiempo que a hestado acá,  
 pues todo el registro va  
 falsado por un traidor.

*Viene Satanás por Lutero y dize*

Satán

¡Ayúdame, que desmayo!

Carón

Yo te mando mal invierno.



Satán

¡Ten, que con el peso cayo

y aun me parece que trayo

acuestas todo el infierno! vv. 7789-7840. (Cito por Gamba Corradine 2013)

La obra transmite un mensaje diáfano al espectador a propósito de la Inquisición, vigilante y presta a llevar a cabo sus funciones. La Inquisición es un oficio santo que podía ejercerse con caridad cristiana, si la ocasión se prestaba a ello. O, por el contrario, de un modo implacable. Aquí se pide hoguera:

*Aquí atan a Lutero para quemarle*

Carón

¡Sus, sus, fenezca el maldito,

de los malos el peor!

Pues a falsado lo escripto,

aquí do hizo el delito

pague la pena el traidor vv. 7866-7870.

Lo expuesto hasta ahora es el parco bagaje con el que llegamos al *Códice de Autos Viejos*, (CAV), integrado por obras compuestas aproximadamente entre 1550-1578 (Reyes Peña 1988; Pérez Priego 1987), así como a otras piezas contemporáneas de carácter sacramental conservadas en varios manuscritos (Kemp, 1936; Buck, 1937; Tyre, 1938).

Los estudiosos del CAV insisten en el carácter oficial de la compilación, recordando los filtros civiles y eclesiásticos que debían superar las piezas antes de representarse, alzándolas de este modo a la categoría de ‘puesta en teatro’ de la nueva verdad emanada del concilio de Trento.

Solo nueve de las noventa y tres piezas que lo componen se refieren de forma clara y explícita a la cuestión. Son las siguientes: *Farsa del Sacramento de los cuatro Evangelistas*, *Farsa del Sacramento del Amor divino*, *Farsa del Sacramento de Peralforja*, *Auto de la Acusación del Género Humano*, *Farsa del Sacramento de los tres estados*, *Farsa del Sacramento de las Cortes de la Iglesia*, *Farsa del Sacramento de la Fuente de la Gracia*, *Farsa del Sacramento llamada de los Lenguajes* y *Farsa Sacramental de la Moneda*.

Voy a detenerme en las dos únicas en las que aparece el personaje del *Luterano*. No es, como se advierte, el propio Lutero el que interviene, ni siquiera el *Luteranismo*, sino una suerte de abismación del monje agustino que funciona como portavoz de su ‘secta’. Se trata de la *Farsa del Sacramento llamada de los lenguajes*, en la que son figuras: *El Amor Divino*. *Un villano*. *Un Vizcaíno*. *Un Portugués*. *Un Luterano*. *Un Francés*. *La Justicia*. *La Misericordia* (Rouanet III, 331–335); y de la *Farsa sacramental de la Moneda*, en la que intervienen *Christo*. *Bautismo*, *Sacerdocio*, *El Concilio*, *La Iglesia*, *La Ley vieja*, *La Justicia* y, finalmente, un *Luterano*. (Rouanet, III, 411-426). En ambas obras el *Luterano* es extranjero y exhibe una lengua que le estigmatiza y, a la par, es fuente de comicidad (Canonica 1996). Se trata de una especie de italiano que es bien posible que el público ni siquiera llegara a entender. Un ejemplo tomado de la *Farsa del Sacramento llamada de los lenguajes*:

Luterano

Patrone, lo mió herrore

quare tan pestimo estado

quia fatolo de vitore

a lo no se profesore  
agoré dutto sirvatto. (Rouanet, III, 338).

Garrot Zambrana (2002, 2017) relaciona acertadamente al extranjero con la figura de Carlos de Seso, condenado a la hoguera en octubre de 1559. Seso, aunque nacido en Verona, había merecido la confianza de Carlos V, por medio de cuya influencia obtuvo en matrimonio a Doña Isabel de Castilla, descendiente de la familia real de Castilla y León. La esposa, llegado el momento, confesará haber dado acogida en su casa a las doctrinas de su marido. Extranjero, pues, sí, pero en modo alguno un personaje desconocido (Tellechea Idígoras 1977, 53–110).

Las dos composiciones en las que interviene el luterano comparten una misma voluntad de reducción de la palabra disidente a su más mínima expresión. En la *Farsa de los lenguajes*, el luterano pronuncia apenas 19 versos del total de 476 (cifras a las que, si se quiere, pueden añadirse los del villancico, pues se dice que lo cantan todos). De esos 19 versos, diez son para renegar de Lutero y obtener así el perdón:

Luterano

En Deu fio, mió patrone,  
dichi que tu esta, ti dobero  
e blasfemo de Lutero.  
Con toto corde, patrone,  
Aquí la pietate espero. vv. 380-384.

Yo' fatto mi potestate  
con todo bon alvedrio,  
mostrato todo mi alvedrio,  
y dicho con volúntate  
lo patron ser micer mió. vv. 462-466

En cuanto a la *Farsa sacramental de la moneda*, el *Luterano* asume apenas la enunciación de 15 versos del total de 453. Dicho de otro modo: en ambas composiciones hay lugar para aquello que es indispensable al propósito de erigir un conflicto dramático, pero no para honduras teológicas o para la exposición de posiciones distintas a la nueva verdad oficial surgida de los trabajos tridentinos.

En la *Farsa de la moneda*, el *Luterano* no solo es ya el único extranjero de la pieza, sino que acaba condenado por no acogerse a la fe verdadera. Los parlamentos en los que se reafirma en su postura están custodiados por la presencia de *Concilio* e *Yglesia*:

Concilio

Dime, falsso Luterano,  
en que fundas tu maldad,  
que, nonbrandote cristiano,  
ynterpretas la verdad  
peor que un falso pagano?

Luterano

Patrone, xpiano e stato,  
may el boto y parer mio  
e contrario al bostro fato,  
que biviamo al alvedrio,  
pian pian, sin altro cato.

Nostra vita e praçentera,  
 nostro fin e pracentero;  
 cercamo en ela carrera  
 de nuestro amico Lutero,  
 y sequimo sua vandra.

Concilio

Yglesia, vaya este fuera... vv. 371-386.

Bobo

Pues, con el a la hoguera!  
 Yglesia Vete delante de mi,  
 herético Luterano,  
 yo te dejo de mi mano  
 y te escluyo desde aqui  
 del titulo de xpiano.  
 Vete al eterno fuego  
 do eternalmente estaras  
 como miserable y ciego,  
 donde tu y Satanás  
 tendréis ygal el sosiego vv. 390-400.

El teatro presenta al luteranismo como una amenaza exterior<sup>13</sup>. España, por su parte, es el bastión de la ortodoxia. Esta ecuación dará lugar a puestas en escena varias, ya abandonando el CAV, como ocurre en la llamada *Comedia sexta y auto sacramental del castillo de la Fe* (ca. 1580-1590) (Buck, 62-79; Garrot 2007, 330). En ella, *España*, representada por un castillo, se defiende de la herejía, encarnada en un *Soldado Herético*, extranjero. Leemos en los preliminares: “A la vela te apareja y mira por todas vías que no se te entren espías, vestidas de piel de oveja, con doradas herejías”. A pesar de las advertencias del personaje de la *Fe*, que deja a sus guardianes custodiando el castillo, el enemigo acabará penetrando. Dicen los soldados:

Cuidado

Entremos en el castillo  
 do sin licencia se ha entrado  
 un extranjero soldado  
 y conviene perseguillo.  
 Busquémosle y salga fuera  
 De nuestros muros sagrados vv. 400-405.

Los guardianes de la fe lograrán capturar al intruso, el cual, en un primer momento, reacciona de un modo airado:

Herético

Soy un soldado  
 que seguí la compañía  
 de la perversa herejía  
 de quien pensé ser pagado,

---

<sup>13</sup> Thomas hace inventario de hasta 2557 protestantes extranjeros condenados y 560 españoles procesados por 'luteranismo' por el Santo Oficio de la Inquisición entre 1517 y 1648 (2001: XII).

y he pretendido sembrar  
una secta que provoca  
a...

dice entonces la *Fe*, interrumpiendo a su enemigo:

Fe  
Tápamele esa boca  
no le dejéis más hablar.  
Echalde un áspero freno.  
Cortalde esa lengua infame.  
No deis lugar que derrame  
tan mortífero veneno vv. 424-435.

[...]  
Soldado 2º  
Muera porque más no estrague  
con su herética doctrina ;  
pues es justicia divina ;  
quien tal hace, que tal pague.

Oración  
Y, ¿si convertirse quiere?

Fe  
En mi Inquisición habrá  
quien examinar sabrá  
la pena que mereciere vv. 444-451.  
[...]  
a buen pueblo habéis venido,  
a buena fe. ¿No es olido  
el humo de la herejía? vv. 465-467.

Debe cerrarse la boca al extranjero. España cuenta para ello con un arma poderosa, la Inquisición. Ante la amenaza del fuego, el herético soldado acaba por arrepentirse. Se advierte, no obstante, el empeño del autor de la farsa en persuadirnos de que se trata de una conversión sincera:

Cuidado  
Esa es buena seña.  
¿Le amáis a Dios? Alzá el dedo  
de que no lo hacéis por miedo  
de los tizones y leña vv. 484-487

Cuidado  
Mas decid, por cortesía,  
¿confesaréis de gana  
a vuestra Iglesia romana?

Herético

Eso es lo que más querría

Cuidado

¡Pues, sus! Llévese al momento  
donde se bautizará,  
y allí se aparejará  
de allegar al sacramento vv. 572-579.

La masa textual reservada al arrepentimiento del hereje, una vez más, deja en nada la concedida a la expresión de la disidencia. La farsa se cierra con advertencias dirigidas a los espectadores. Estos comprenden el mensaje: cuidado con las ideas que llegan de fuera; cuidado también porque en caso de contagio del mal extranjero, solo cabe el arrepentimiento:

Cuidado

Gente, mirad que os aviso,  
que os conviene de velar,  
si pretendéis de llegar  
a gozar del paraíso.  
Pues velad. No os descuidéis  
en este mísero suelo,  
porque así gocéis del cielo  
donde por siempre gocéis. vv. 624-631.

La Inquisición es el eje de la lucha contra la herejía. Gracias a ella, España aparece como preparada para atajar el peligro. El oficio santo está siempre involucrado de una forma u otra. Es el baluarte de la cristiandad contra el Islam y de la ortodoxia contra los herejes. Perdona cuando se produce una conversión y castiga cuando no se le ofrece otra alternativa, algo que solo parece ocurrir en la citada *Farsa de la moneda*.

El teatro apela a un combate que, aunque liderado por la Inquisición, debe serlo de toda la comunidad. Esta articulación de una aspiración colectiva será el hilo conductor de mis últimas reflexiones. Quedan para otra ocasión, a pesar de su pertinencia, dos obras, el *Misteri ecclesiastich, en lo cual se tracta com la Esglesia Militant desterrada de Inglaterra, y de partes de Francia, y de Alemaña fugida*, compuesta por Joan Timoneda en loor del Santísimo Sacramento hacia 1569<sup>14</sup>; y la *Comedia del saco de Roma*, de 1579, de Juan de la Cueva<sup>15</sup>, que bien hubieran podido merecer mayor atención. Quiero detenerme en la *Sacramental histriada donde se toca la entrada y recibimiento de la infanta Catherina de Austria en Saboya* (BNE Mss/3168h. 55r-67r). Se trata de una rara pieza dramática –rara por su denominación y, entre otras cuestiones, por lo aparatoso de su puesta en escena– compuesta con motivo de los fastos varios que se llevaron a cabo con motivo de la celebración del regreso a Turín en 1585 de Carlos Manuel I de Saboya y de su esposa Catalina Micaela, infanta de España, hija de Felipe II e Isabel de Valois (Flecnia Koska 1976; Garrot Zambrana 1997, al que sigo). Los personajes son *Herejía, Penitencia, Vicio, Deseo, Memoria, Voluntad, Entendimiento herético* y dos soldados

<sup>14</sup> Integra el *Primer Ternario Sacramental* (Valencia, Joan Navarro, 1575). Según el autor fue representado ante el Arzobispo D. Juan de Ribera, en 1569 (Reyes Peña 1997: 260ss.).

<sup>15</sup> El autor da rienda suelta a la idea de un protestantismo que amenaza al conjunto de Europa y de España como único refugio de la fe. El rey Felipe, en estrecha colaboración con el papa Gregorio, figura como principal defensor de la ortodoxia. Se trata una muestra palmaria de tergiversación de la historia, muy atentamente estudiada por Vian Herrero (2006). Medio siglo ha transcurrido desde los sucesos del saco. El autor, atendiendo a nuevos contextos políticos, culpa de todas las tropelías cometidas en la ciudad santa no a los soldados españoles, sino a los extranjeros, identificados todos ellos como luteranos.

españoles: *Ordóñez* y *Aldancia*. Lutero, por tanto, no figura en el elenco de personajes. Tampoco interviene Lutero.

*Entendimiento herético*, en habito de estudiante, movido por cierta insana curiosidad (f. 55v), quiere asistir junto a su criado *Deseo* a los festejos previstos en Turín. Su madre, *Herejía*, en hábito de matrona, no desea que su hijo abandone Ginebra y le advierte de los riesgos del contacto con los españoles:

Herejía

[...]

mas mira que te amonesto  
que te guardes grandemente  
de aquesa española gente  
y que te vuelvas muy presto vv. 19-22.

*Inteligencia*, *Voluntad* y *Memoria*, hermanas de *Entendimiento*, quieren también viajar pues, como es bien sabido, las mujeres aman las novedades. El asunto acabará derivando en una cuestión de amores entre los soldados españoles y las damas de Ginebra y, lo que es más relevante, en un enfrentamiento dialéctico entre estos y *Entendimiento herético*. El honor de las damas –todo muy de comedia– es la excusa para un debate doctrinal en el que se alude a la transubstanciación y a la Eucaristía. El debate ocupa los vv. 252-484, un tercio del total, convirtiéndose así en la disputa doctrinal más larga conocida en el teatro de la segunda mitad de siglo. El debate, que trae a la memoria aquella pieza de controversia entre religiones dada a conocer por Fleckniakoska a la que me refería más arriba, concluye sin sorpresas: los herejes se convierten. Sin duda, el autor maneja los recursos de la disputa académica. Cito:

Ordóñez

Y pues la causa está llano  
que es primero que su efecto,  
conservarla sin tal fecho  
podrá la divina mano.  
Y al revés, si esencialmente el efecto no depende,  
puede suplir, bien se entiende,  
la vez de causa eficiente vv. 360-367

El soldado católico, tras acudir a de San Agustín y a los evangelios, proporciona el argumento definitivo:

Ordóñez

Eso dijo para aquellos  
que pensaban duramente,  
que él dicie que visualmente  
comerían su cuerpo ellos  
Mas el sentido éste es:  
como espíritu invisible  
y no cual pensáis visible,  
este cuerpo comeréis vv. 456-463.

El bachiller hereje se declara vencido y todos piden comunión. La última escena muestra el regreso de los protestantes a la fe católica. *Ordóñez* les conduce a la cueva de la Penitencia, a la que entran los ginebrinos, mientras que los dos españoles permanecen fuera comentando la

misión de España en estos países, que no es otra que la de devolver a la ciudad de Calvino al seno de la Iglesia romana:

Aldancia

Cierto por traza divina  
viene la infanta realmente  
a remediar esta gente que  
con Saboya confina,  
plegua a Dios por su bondad  
que repare aquesta quiebra  
y que reduzca a Ginebra  
a su antigua cristiandad vv. 515-522.

La presencia española en Saboya responde a una empresa de evangelización, de cruzada incluso:

Penitencia

Persegilde, mis cristianos,  
españoles, dalde guerra,  
y hasta echarle de la tierra  
no lo dejéis de las manos vv. 527-530.

La pieza se cierra con una invitación a tomar parte, todos, en la cena mística,

Voluntad

Miserere mei, Deus, Cristo mío,  
rompido pecho, brazos enclavados,  
espinada cabeza, cuerpo frío,  
cansados hombros, miembros azotados,  
dadme, Christo, valor, esfuerzo y brío,  
porque mis flacos miembros alentados,  
dando felice fin a aquesta impresa,  
se merezcan sentar a rica mesa vv. 618-625.

y en una suerte de apoteosis:

*Aquí se queda elevada y se descubre, corriendo una cortina con gran estrépito y ruido de cualquier género de música, una mesa cercada de ángeles y llena de cálices y hostias, y en medio de ella estará la Iglesia, coronada con tiara de papa, y el alma artificiosamente subirá por el aire elevada, saliendo del saco con vestidura blanca, y subirá así hasta la mesa, y corriéndose la cortina, se tornará a cubrir todo, quedándose ella dentro.*

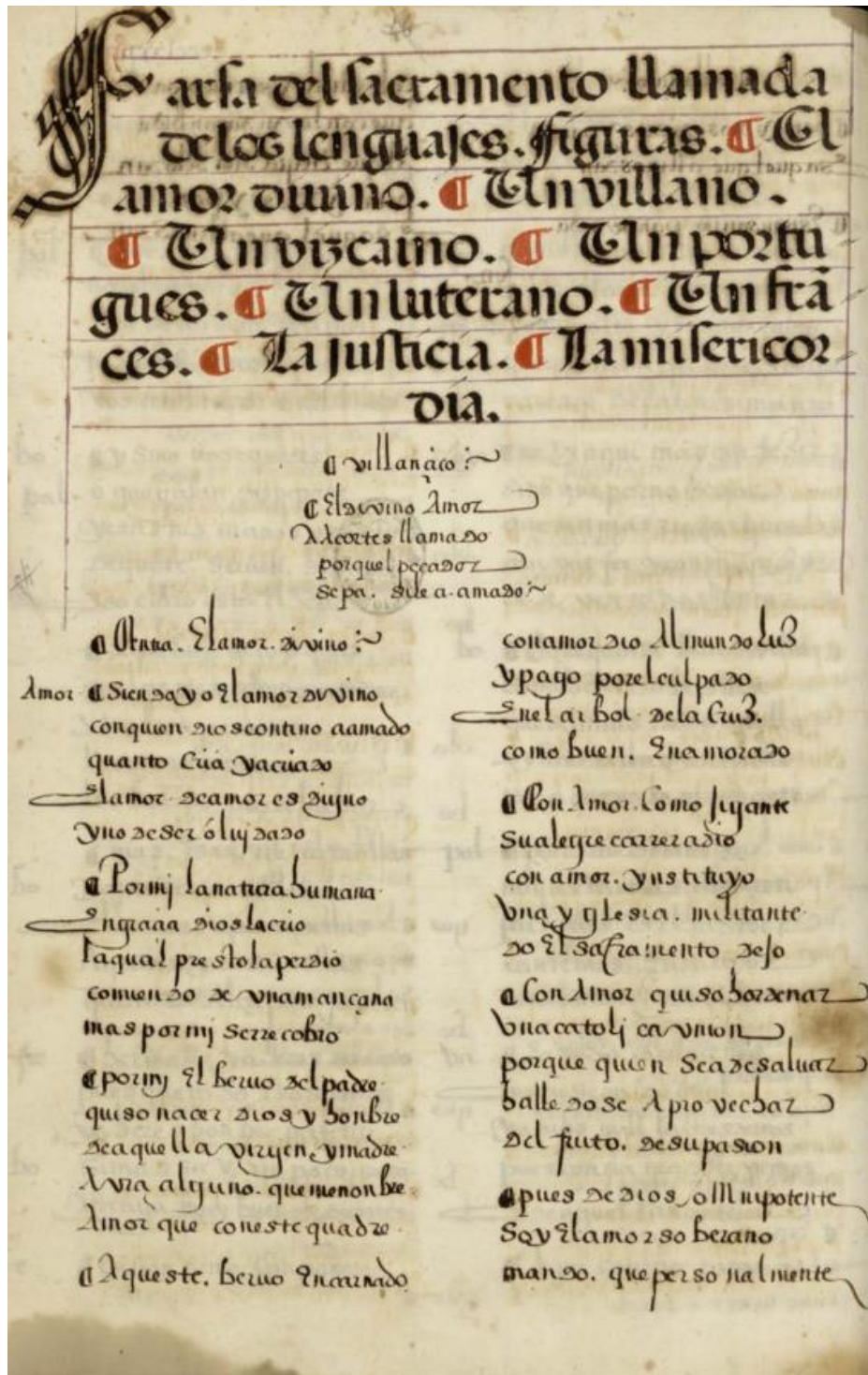
### **Consideraciones finales**

Nos han llegado los papeles que no se perdieron por razones varias, entre las que no cabe descartar un ejercicio de silenciamiento y liquidación de la palabra disidente. El teatro no hubo de ser ajeno a la obsesión por el ‘fantasma de Lutero’, por decirlo recordando a Longhurst (1969). El ejemplo referido de teatro polémico en latín, que circuló en España y fue conocido por los humanistas españoles invita, por lo demás, a ensanchar miras y a cruzar datos, no solo con otras expresiones del tipo de los panfletos, libelos, diálogos y relaciones de sucesos, en la

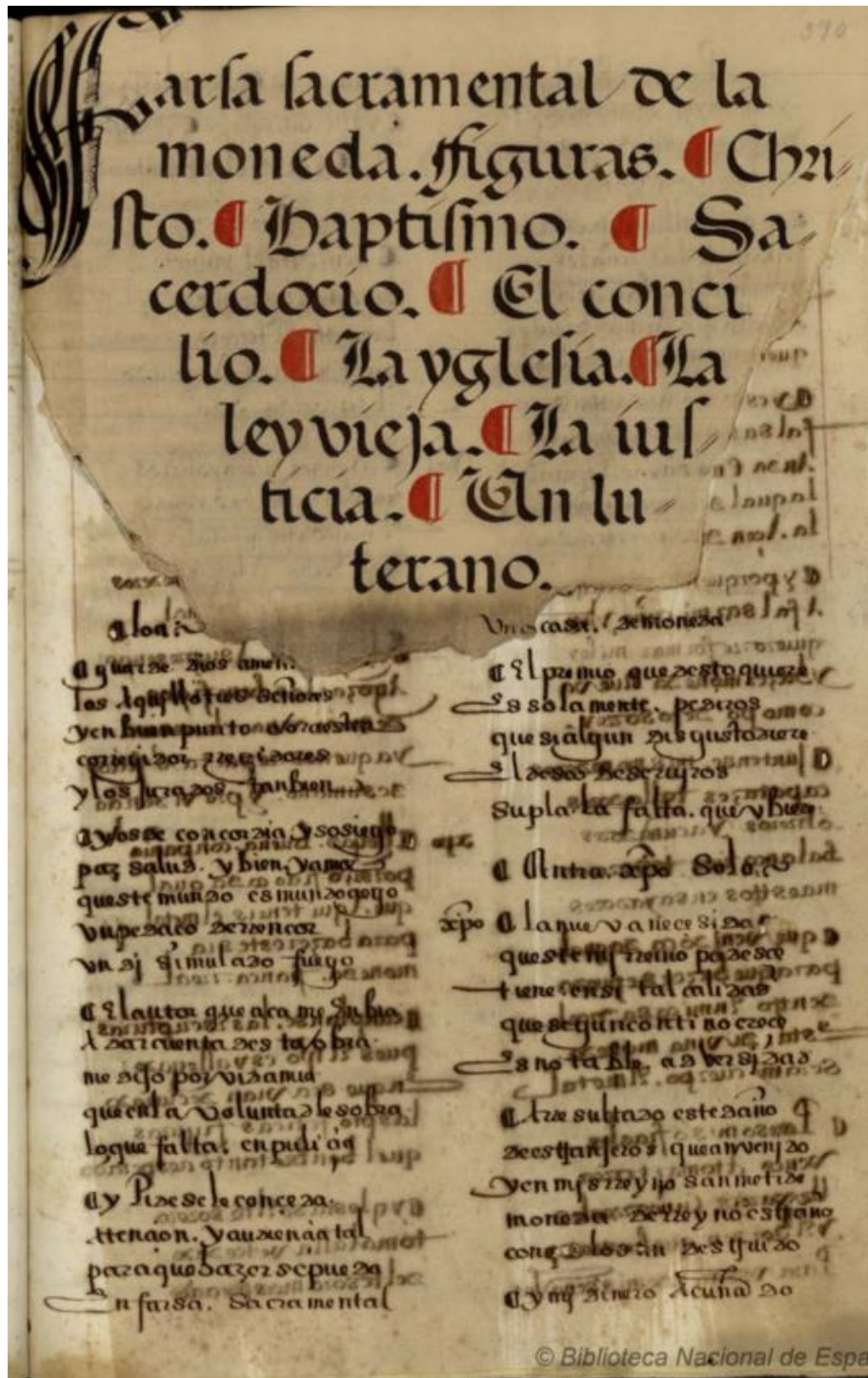
línea del trabajo ofrecido en este mismo volumen por Gamba Corradine, sino con la vida escénica en Aragón, Valencia y Europa en su conjunto.

El recorrido bosquejado aquí a partir de un puñado de piezas no permite dibujar una trayectoria. Cuestiones como la inserción de Lutero en escenas cómicas, la adopción de ciertos signos escénicos del diablo, que comparten otras formas de disidencia como el Turco; la escasa cercanía de lo expuesto y tratado en escena y el referente real; la reducción a la mínima expresión de la palabra heterodoxa; la sustitución del reformador por un portavoz de su secta; el papel conferido a la Inquisición o el uso y manipulación de los hechos con fines de construir un relato colectivo, finalmente, parecen constituir algunos de los elementos característicos del tratamiento escénico del reformador y el problema luterano. Pero admitamos que, al cabo de lo expuesto, la escasa presencia documentada en las tablas de Lutero y, en general, del propio conflicto religioso, invitan a preguntarse hasta qué punto los ejemplos de los que he dado cuenta son significativos o si la historia de *Lutero y la Reforma en el primer teatro clásico español* sea tal vez distinta de la que permiten referir los testimonios rescatados. Que sigue, dicho de otro modo, pendiente de escritura.





Farsa Sacramental llamada de los lenguajes (CAV)  
BNE MS 14711 <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171592>

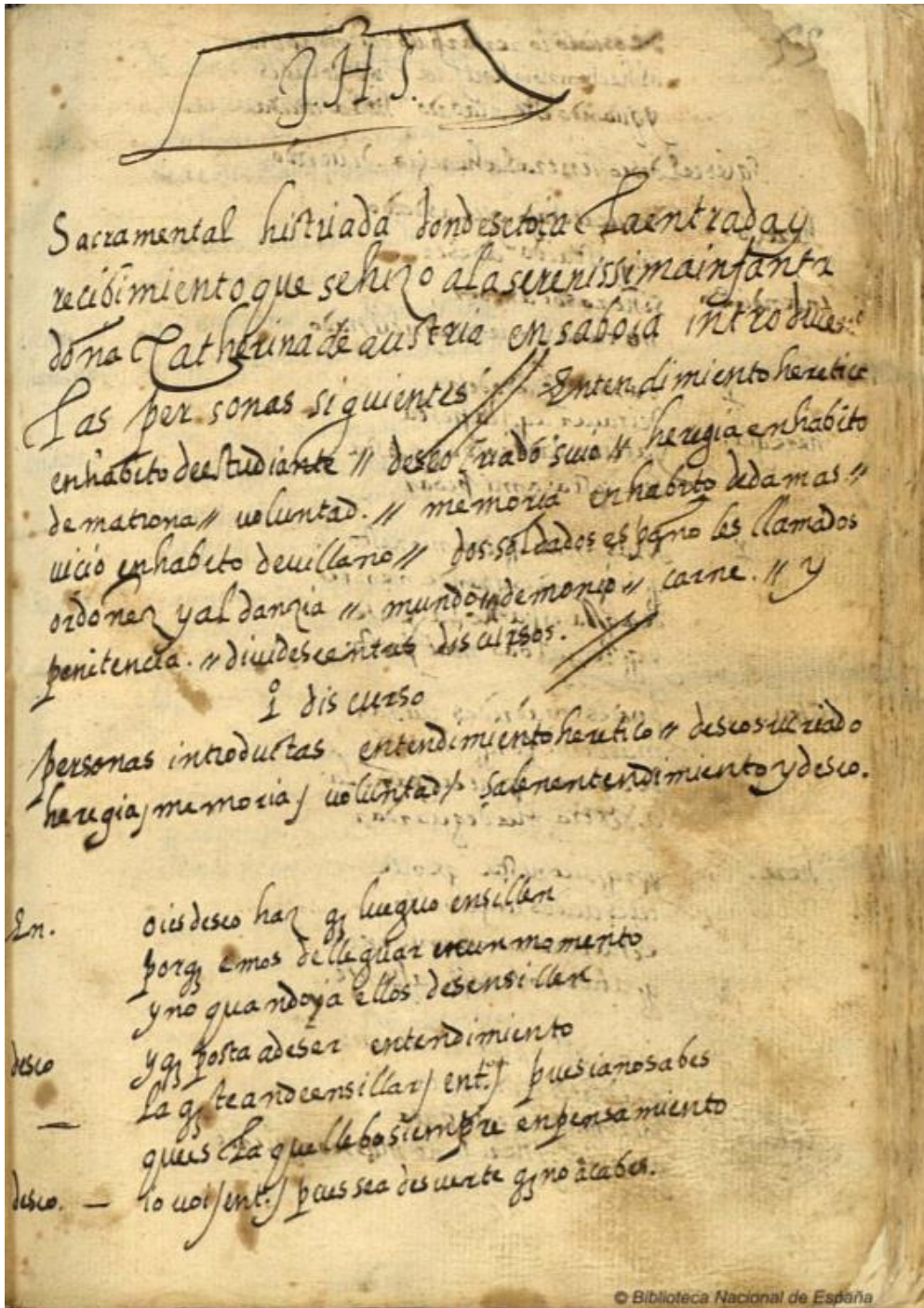


Farsa sacramental de la moneda (CAV)

BNE Ms. 14711

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171592>





Sacramental histriada donde donde se toca la entrada y recibimiento de la infanta Catherina de Austria en Saboya (h. 55r-67r)

Obras varias poéticas BNE Mss/3168

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134343&page=1>

**Obras citadas**

- Alonso Asenjo, Julio (en colaboración con Manuel Molina Sánchez). “El *Dialogus in donatione laureae Baraballis. Pasquillus et Marphorius*. Estudio, edición y traducción.” *TeatrEsco* 4 (2011): 63-102. [http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista4/03\\_Molina-Alonso.pdf](http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista4/03_Molina-Alonso.pdf).
- . “*Optimates laetificare: la Égloga in Nativitate Christi* de Joan Baptista Anyés o Agnesio.” *Criticón*, 66-67 (1996): 307-368.
- Angulo, Juan. *Flor de las solemnes alegrías y fiestas que se hicieron en la imperial ciudad de Toledo por la conversión del reino de Inglaterra*. Toledo: imprenta de Juan Ferrer, 1555, 4º 31h. BNE R/10569; British Library C.63.f.31. Edición a cargo de Santiago Álvarez Gamero [seudónimo de R. Foulché-Delbosc]. “Las fiestas de Toledo en 1555” *Revue Hispanique* XXXI (1914): 416-84.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Traducción de Antonio Alatorre. México-Buenos Aires: FCE, 1950, 2 vols.
- Beck, Jonathan. “La mise en scène de l'évangélisme militant (et clandestin) vers 1533-1535. Les moralités de *La Maladie de Chrétienté* et de *La Vérité cachée* publiées par Pierre de Vingle à Neuchâtel” *Littératures* 24-2 (2007): 181-220.
- . *Théâtre et propagande au début de la Réforme: Six pièces polémiques du Recueil La Vallière*. Genève: Slatkine, 1986.
- Beinhart, Jacob. *Hertzenschatz, von den Fünf Wunden Jesu Christi ... Sambt andechtigen Gebeten auf jedes Capitel gerichtet, Gedruckt zur Liegnitz*. Nicolaum Schneider : ¿1593? (Exemplaires localisés : Gotha, Forschungsbibliothek VD16 ZV 1220.
- Bouhaïk-Gironès, Marie; Koopmans, Jelle y Lavéant ,Katell ,*Le Théâtre polémique français: 1450-1550*. Rennes: PUR, 2008.
- Buck, Vera H. *Four Autos Sacramentales of 1590*. Iowa City: University of Iowa Studies, 1937.
- Canonica, Elvezio. “Del pecado plurilingüe a la absolución monolingüe. La *Farsa del Sacramento, llamada de los lenguajes*.” *Criticón*, 66-67 (1996): 369-382.
- Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (CATEH), Base de datos del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*: [http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases\\_teatro\\_Escolar.htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm)
- Cotarelo y Mori, Emilio. “Fragmentos de una farsa rarísima de principios del siglo XVI” *Revista Española de Literatura, Historia y Arte* I, 1 (1901): 140-142.
- Espejo Surós, Javier. “Quelques considérations à propos de la *Comedia muta Carolo V Caesari exhibita*.”. En Pierre Civil, Juan Carlos Garrot y Javier Espejo Surós (eds.), *Luther et l'Europe: textes et images. Mentalités et systèmes de représentation à l'époque de la Réforme*. Tours: Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Actas en prensa (2018).
- . “Dialogos in causa lutherana!. De nuevo sobre Lutero y el auto sacramental.” *El clavo de Wittenberg: duelos textuales en tiempos de Reforma. Dialogyca BDDH - Grupo eProMyR Instituto Universitario Menéndez Pidal Facultad de Filología UCM Fundación Ramón Menéndez Pidal 9-10 de octubre de 2017*. Actas en prensa (2018b).
- . *La obra dramática de Hernán López de Yanguas. Teatro y religión en la primera mitad del Siglo XVI*, Madrid: FUE, 2013.
- Engelgrave, Henricus. *Lux evangelica sub velum sacrorum emblematum recondita in anni dominicas, selecta historia & morali doctrina varie adumbrata*. Antverpiae: apud Viduam et haeredes Ioannis Cnobbari, 1648.
- Fabricius, Johann Albert. *Centifolii Lutherani sive Notitiae Litterariae Scriptorum omni generis de B.D. Luthero ejusque vita, scriptis et reformatione ecclesiae, in lucem ab amicis et inimicis editorum: Pars altera, cum indice in utramque partem...* Hamburgi : Apud Conrad. Koenig y G. Richter, 1730.

- Ferrer Valls, Teresa. "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI." *Criticón* 94-95 (2005): 121-135.
- Flechniakoska, Jean-Louis. "Las figuras de Herejía y Demonio al servicio de la propaganda política en los autos de Mira de Amescua." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LII (1976): 203-222.
- . "Spectacles religieux dans les pueblos à travers les dossiers de l'Inquisition de Cuenca (1526-1588)." *Bulletin hispanique* 77-3-4 (1975): 269-292.
- Gamba Corradine, Jimena. "Lutero en las *Cortes de la Muerte*: representar la herejía en el teatro español del siglo XVI." *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 5.2 (2017): 381-402.
- . "Cortes de la Muerte." En *Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590)*. Tesis de la Universidad de Salamanca, 2013: 661-831.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos. "El auto de fe en escena en los autos sacramentales." *Hipogrifo* 5.2 (2017): 59-72.
- . "La Réforme protestante dans le *Códice de Autos Viejos*." En Jean-Pierre Bordier (éd.), *Langages, codes et conventions de l'ancien théâtre, (Actes de la Troisième rencontre internationale sur l'ancien théâtre européen du CESR de Tours, 1999)*. París, Honoré Champion: 231- 246.
- . (2002b), "Vers la construction de l'image du luthérien dans le théâtre du XVIe siècle : deux pièces des années 1580." En *Les arts et les lettres de la Contre-Réforme en Espagne* (Colloque International organisé à l'Université de Valenciennes, mai 2001), L. Amselem (coord.), *Cauces*, 3 (2002b): 61-74.
- . "El problema converso en la *Recopilación en metro*." *Criticón* 66-67 (1996): 179-194.
- Geiger, Ludwig. "Zwei Abhandlungen über reformationsgeschichtliche Schriften." *Archiv für Literaturgeschichte* V (1876): 543-554
- Goedeke, Karl, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung, aus den Quellen*. Hanover: Ehlermann, 1859-1881, 3 vols (II: *Das Reformationszeitalter*, 132).
- Gómez-Montero, Javier. "Licet poetae fingere? Los textos ficcionales de J. L. Vives y su legitimación de la ficción poética." En Strosetzki, Cristoph (ed.): *Juan Luis Vives. Sein Werk und seine Bedeutung für Spanien und Deutschland*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1995, 93-94.
- Gronovius, Jacobus. *Thesaurus graecarum antiquitatum, contextus et designatus ab Jacobo Gronovio. Vol. VIII. Caetera ludicra et amoenitates graecas peragens*. Lugduni Batavorum 1699, 1754-55.
- Jonker, Gérard-Dirk. *Le Protestantisme et le théâtre de langue française au XVIe siècle*, Groningen: Wolter, 1939.
- Kemp Alice Bodoin. *Three Autos Sacramentales of 1590*. Toronto: University of Toronto Press, 1936.
- Koopmans, Jelle. "Polémiques universitaires sur la scène." En Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans y Katell Lavéant (eds.), *Le Théâtre polémique français. 1450-1550*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008 : 77-87.
- Lebègue, Raymond. "Théâtre et politique religieuse en France au XVIe siècle." En Franco Simone (ed.), *Culture et politique en France à l'époque de l'humanisme et de la Renaissance, Atti del Convegno Internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, 29 marzo - 3 aprile 1971*. Turin: Accademia della Scienze, 1974 : 427-437.
- Longhurst, John E. *Luther's Ghost in Spain 1517-1546*. Lawrence: Coronado Press, 1969.
- Majus, Johann Heinrich Reihe, *Vita Jo. Reuchlini Phorcensis, Primi in Germania Hebraicarum Graecarumque, & aliarum bonarum literarum Instauratoris : In qua Multa ac varia ad*

- Historiam superioris Seculi, cum sacram, tum profanam, remque literariam spectantia memorantur.* Francofurti: Erscheinungsjahr, 1687.
- Martínez de Bujanda, Jesús. *Index de Venise 1549, et de Venise et Milan 1554 (Index de Livres Interdits, III)*. Sherbrooke: Centre d'Études de la Renaissance / Genève : Droz, 1987.
- Masen, Jacob [Jacobus Masenio]. *Speculum imaginum veritatis occultae exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omni, tam materiae, quam formae varietate, exemplis simul, ac praeceptis illustratum authore R. P. Iacobo Masenio e Societate Iesu.* Coloniae Vbiorum : apud Ioannis Antonii Kinchii ..., 1650, Liber VI. De figuratis imaginibus Emblematum, Hieroglyphicorum, et Aenigmatum. Quibus... - CAPUT. LV. De quatuor emblematum fontibus : 536-537.
- Matthiae, Christian. *Theatrum historicum theoretico-practicum : in quo Quatuor Monarchiae, Nempe Prima, quae est Babyloniorum & Assyriorum, Secunda, Medorum & Persarum, Tertia, Graecorum, Quarta, Romanorum, Omnesque Reges & Imperatores, qui in illis regnarunt, nova & artificiosa Methodo describuntur, omniaque ad usum Oeconomicum, Politicum & Ecclesiasticum accommodantur.* Amstelodami : Apud Danielem Elzevirium, 1668: 1080.
- Mourey M.-T. "Polémique et théâtre en Suisse. Les *Totenfresser* (1521) de Pamphilus Gengenbach." En J.-M. Valentin (dir.), *Luther et la Réforme*, Paris : Desjonquères, 2001: 327- 352.
- Pascual Barea, Joaquin. "Neo-Latin Drama in Spain, Portugal and Latin America." En J. Bloemendal y H. B. Norland (eds.), *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*. Leiden-Boston: Brill, 2013: 545-632.
- Pérez Priego, M. A. "Teatro y religión en la España de Felipe II: el *Códice de autos viejos*." *Epos*, 3 (1987): 261-286.
- Persells, Jeff. "The Sorbonic Trots: Staging the Intestinal Distress of the Roman Catholic Church in French Reform Theatre." *Renaissance Quarterly* 56 (2003): 1089-1109.
- Piccart, Michael. *Observationum Historico-Politicarum Decades*. Noribergae : Halbmayr, 1624. *Caput III. Strategemata quaedam, per quae deteguntur ea, quae ingrata sunt auditu, aut minus tuta relatu* : 146-151.
- Picot, Emile. "Les moralités polémiques ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français." *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, XXXVI, (1887): 169-190, 225-245, 337-364; XLI (1892): 561-582, 617-633; LV (1906): 254-262.
- Reyes Peña, M. "El drama sacramental en el *Códice de Autos Viejos*." *Cuadernos de historia moderna*, 23 (1999): 17-46.
- . *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*. Sevilla: Akal. 1988, 3 vols.
- . "El drama sacramental en la segunda mitad del siglo XVI: los autos del Ms. B2476 de la Biblioteca de The Spanic Society of America." *Edad de Oro* 16 (1997): 253-276.
- Rouanet, Leo, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Barcelona, L'Avenç, 1901, 4 vols.
- Schäfer, Johannes. *Das Pariser Reformationsspiel vom Jahre 1524*. Halle: Heinrich Sohn: 1917.
- Tellechea Idígoras, José Ignacio. "Don Carlos de Seso y el arzobispo Carranza. un veronés introductor del protestantismo en España (1559)." *Id. Tiempos recios*. Salamanca: Sígueme, 1977: 53-110.
- Tyre, Carl Allen. *Religious Plays of 1590*. Iowa City, University of Iowa Studies, 1938.
- Vega, María José. "Coram simplicibus. Disputatio y diálogo doctrinal en el pensamiento censorio del siglo XVI." En Ana Vian Herrero, María José Vega y Roger Friedlein (eds.), *Diálogo y censura en el siglo XVI (España y Portugal)*. Madrid-Francfurt: Iberoamericana Vervuert, 2017: 73-104.

- Viala, Alain (Dir), *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- Vian Herrero, Ana, “Comedia del saco de Roma de Juan de la Cueva: la defensa del orgullo nacional y los materiales historiográficos de Paolo Giovio.”. En *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse. Anejos del Criticón*, 17, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006: 1071-1089.
- Vian Herrero, Ana; Vega, María José y Friedlein, Roger. “Introducción.”. En *id.* (eds.), *Diálogo y censura en el siglo XVI (España y Portugal)*. Madrid: Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2017: 9-20.
- Voretzsch, Karl. *Das Pariser Reformationsspiel von 1524. Ausgabe in Lichtdruck nach dem Exemplar der Marienbibliothek zu Halle*. Halle: Niemeyer, 1913.
- Zeltner, Gustav Georg. *Exercitatio histor-theologica de comoedia muta Carolo V. Caesari exhibita quam ex historia superioris aevi ecclesiastica delectam praeside Gustavo Georgio Zeltner d.p.p. et p. a.s.r. 1725 d. 28. Aprilis disputandam proponet Iohannes Reinhardus Hekel Augustanus*. Altorfii Noricorum : typis Magni Danielis Meyeri, 1725.