

EN TORNO AL TÉRMINO *FARSA* EN LUCAS FERNÁNDEZ

Miguel M. García-Bermejo Giner¹
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA & SEMYR

A pesar de estar considerado junto con Juan del Enzina como uno de los padres del teatro castellano, lo cierto es que la obra de Lucas Fernández sólo ha comenzado a recibir recientemente toda la atención que merece. Uno de los aspectos que parecen más interesantes es el del sentido que tiene el término *farsa* en sus piezas, empleado como compuesto en sus dos *Farsas o cuasi-comedias*, su *Égloga o farsa* y su *Auto o farsa* en la recopilación publicada en 1514².

Un primer enigma es de quién adoptó tal denominación. Aunque la cronología de la composición de las obras de Enzina y Fernández es un problema aún no resuelto, nadie puede dudar de la primacía del primero, que llegó hasta el plagio [CANELLADA 1973: 34-43; CANELLADA & ZAMORA 1975]³. Realmente, pocos autores más puedo suponer que estuvieran al alcance de Fernández por lo que se refiere al teatro, y menos todavía si suponemos que los creadores dramáticos coetáneos sólo dan muestras de conocer a los autores que circulaban impresos⁴. Un rápido repaso muestra que las posibles lecturas estrictamente dramáticas de Fernández que nos son conocidas por haberse conservado noticia de ellas son las piezas contenidas en el *Cancionero* de Enzina, en sus ediciones de 1496, 1501, 1505, 1507 y 1509, una *Égloga interlocutoria* de Diego de Ávila (ca.

¹ Miguel García-Bermejo Giner es Profesor en la Universidad de Salamanca y miembro del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

² No obstante, recuérdese a SEGRE [1985: 272-73] acerca de la inexistencia de reglas teóricas que sujetasen a los géneros literarios medievales; a pesar de la pervivencia de la teoría aristotélica y los esquemas de la retórica, el desarrollo que experimentaron en aquel período sólo se manejaba por la rápida consolidación de las tradiciones y la demanda del público. Por tanto, aunque en sus comienzos no hubiera ninguna convención genérica tras él, su empleo pudo generarlo con el paso del tiempo.

³ Dado lo inabarcable del tema, véanse las noticias de Juan del Enzina en la edición de PÉREZ PRIEGO [1991] y de Lucas Fernández en DÍEZ BORQUE [1983: 190-98], donde se recogen las distintas posiciones existentes al respecto.

⁴ Véase ahora la cronología del teatro medieval castellano de STERN [1996: 246-51], no por provisional menos interesante. Con ella en la mano, y dado que la fecha de nacimiento más probable es 1474, las representaciones dramáticas a las que pudo asistir se limitan a las del Corpus Christi toledano y las de Enzina en Alba de Tormes [STERN 1996: 252]. Cada vez cobra mayor fuerza la opinión de que buena parte del teatro de esta época era creado por encargo para un momento específico, lo cual implica que su representación fue univariada. Por sólo citar dos ejemplos, véanse las noticias recogidas por CALDERÓN [1996: xxvi-xl], o lo conocido de Juan del Enzina. Téngase en

1502-04 y reimpresión ca. 1511), tres sueltas de Juan del Enzina, dos de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y una de la *Égloga de Cristino y Febea* (de entre 1509 y 1510), una *Égloga* de Salazar de Breno (ca. 1511), la anónima *Égloga* incluida en la *Cuestión de amor* (1513), la *Égloga* de Martín de Herrera (ca. 1513) y, tal vez, dos églogas más de Enzina, la de *Amor cómo andaba a tirar en una selva* y la de *Plácida y Vitoriano* (ca. 1513 y 1513-20) [GARCÍA-BERMEJO GINER 1996^a: 45-59]. Por tanto, ninguna *farsa*.

Claro está que podemos suponer que Fernández coincidió con Gil Vicente en algún momento [VASCONCELOS 1944, LIHANI 1969 y 1973] y que allí pudo intercambiar noticias y puntos de vista con el genial creador lusitano, que le llevarían a adoptar el término *farsa*; pero recuérdese que en ocasiones se denomina en la *Compilaçam autos* a las *farsas* y que también es una incógnita el origen último del término en Gil Vicente⁵.

Así pues, si no es en la imitación del portugués donde radica la causa de elegir ese término, ¿dónde se encuentra? En los estudios del teatro español medieval se acepta casi como un axioma la dependencia de la *farsa* española respecto de la francesa por su comunidad de formas y temas, sin que nunca se haya pasado más allá de un análisis bastante superficial para respaldar tal aseveración⁶. Pero es que no hay constancia

cuenta, además, que casi no hemos conservado testimonios manuscritos coetáneos de estas piezas lo cual apunta a que fueron leídas y en impresos.

⁵ Es muy probable que entraran en contacto en al menos tres ocasiones: con los Duques de Alba, a cuya corte perteneció de 1496 a 1498, con quienes pudo viajar al país vecino; también es posible que coincidieran durante el viaje del rey don Manuel I el Afortunado y su esposa Isabel a Toledo en 1498, ya que muy probablemente formarían parte de las respectivas comitivas. Por último, tal vez con motivo de los varios días que se prolongaron las bodas y tornabodas con que celebró Manuel I su nuevo matrimonio con María en 1500 en Alcocer. El Duque de Alba se desplazó a aquel evento y puede que llevara como presente para los desposados la primera de las comedias de Lucas, compuesta alrededor de 1496, y que se representó allí, aunque también puede ser que en aquel momento el salmantino desempeñara la función de organista de la Capilla de la reina María. No obstante, el propio Gil Vicente en su carta a João III –“*Os livros das obras que escritas vi*”–, sólo acepta conocer bien la edición de las obras del salmantino de 1514. No menciona obras manuscritas de aquél, ni haber asistido a ninguna representación, ni sugiere, como quiere J. Lihani [LIHANI 1973: 43-44] que Lucas desempeñara el papel del pastor del mismo nombre en el *Auto pastoril castellano* de Vicente. Tal ausencia de noticias pudiera interpretarse como una prueba de la inexistencia de esa influencia, aunque también quepa suponer que Gil Vicente no querría reconocer el endeudamiento formal o temático, por pequeño que fuese, respecto de Fernández, pues el rey podría preferir al origen de sus deleites en vez de un buen imitador. Sobre las difícilmente extricables circunstancias que rodean a la clasificación adoptada por las obras de Gil Vicente en su compilación véase: VASCONCELOS [1949] y ATKINSON [1950: 268-80].

⁶ La más reciente ocasión en que he hallado tal afirmación es en el excelente compendio de los problemas del teatro medieval castellano de GÓMEZ MORENO [1991: 83-84]; ciertamente no es una afirmación taxativa, pero admite la posibilidad de la existencia de un influjo cuya vía de entrada y alcance no determina: “La *farce* francesa caló hondo en la Italia cuatrocentista y, de modo indirecto, en Juan del Enzina, Lucas Fernández y el teatro español de la primera mitad del siglo XVI. Baste como ejemplo *El mariazó da Pava*, sátira de villanos en que resulta básica la parodia lingüística (el dialecto de los rústicos nos recuerda el uso del sayagués, el efecto cómico de la lengua de negros en el

en España de la existencia en ninguna biblioteca de algún ejemplar de las farsas francesas, ni de su traducción al español, aunque sí en cambio pudieron conocer al comienzo del XVI una adaptación en latín, probablemente impresa en Barcelona, según la entrada nº 3729 del *Regestrum* colombino: *Comedia nona que Veterator inscribitur, alias Pathelinus*, comprada en Barcelona en agosto de 1513⁷. Aún en el caso de que Fernández hubiera adoptado el término del mundo francés, el problema de la indeterminación sería el mismo. En el área francesa las conclusiones de RUNNALLS [1989: 99] y las palabras de HELMICH [1980: III, ix] apuntan en esa dirección:

“Le terme de *farce* s'emploie si fréquemment pour désigner des pièces que nous n'hésiterons pas à qualifier de *moralités*, qu'on peut en conclure (ce qui est confirmé par d'autres documents) que le mot ne désigne par forcément un genre dramatique opposé à d'autres, mais une pièce quelconque, courte, destinée à la représentation”.

Dado lo visto, habrá que buscar otro camino para averiguar cuál es el sentido del término *farsa* en Lucas Fernández. Algo de luz pudieran proporcionarnos otros testimonios del término muy próximos a él, como el uso que de él hace el profesor salmantino Francisco López de Villalobos, que en su traducción del *Amphitrión* de Plauto, publicada por vez primera en un tomo que recoge varias de sus obras en 1515, pero que pertenece a su época de estudiante en Salamanca, bastante anterior, se encuentra este uso en el argumento⁸:

“La traslación es fielmente hecha, sin añadir ni quitar, salvo el prólogo que el poeta hace en nombre de Mercurio, y sus argumentos, que esto era bueno para representar la comedia en público y hacer farsa della, porque los miradores entendiessen

teatro luso y en la *Segunda Celestina* o la diversidad de lenguajes en Torres Naharro), aspecto que caracteriza también a la obra maestra de este género en Francia: *La Farce de Maître Pathelin*”.

⁷ Según BONILLA Y SAN MARTÍN [1924: 144-145] parece que se trata del *Pathelinus* de Alejandro Conibert, imitación neolatina de la famosa farsa francesa, de la que Reuchlin en 1497 elaboró una paráfrasis en latín a sus alumnos de Heidelberg.

bien los pasos todos. Aquí no se pone aquello, porque sería cosa desabrida y sin gusto. Bastan los argumentos que yo pongo, porque dan a entender mejor la comedia y son más sabrosos para los leyentes” [CASTRO 1919: 462].

Recuérdese también sobre el alcance de la acepción el extraño uso que hay en la obra del Bachiller de la Pradilla, en 1518: “Estando trabados los pastores, y cantando este villancico, viene el señor infante, también farsado, y con él los Estados de los Españoles, y habla primero las cuatro coplas siguientes”⁹. O cómo en un documento de 1524, perteneciente al extremeño Monasterio de Guadalupe, en el que los visitantes con motivo del cambio del prior, redactan el correspondiente memorial de avisos, uno de cuyos puntos advierte: “que no hagan farsas delante del prelado no religiosas, porque es escandaloso” [VILLACAMPA 1921: 454]. Finalmente, es interesante también la consideración de sinónimo que da al término López de Yanguas en 1524:

“*Farsa del Mundo y moral*, del actor de la [Farsa] real, que es Fernán López de Yanguas. La cual va dirigida a la Ilustre y así magnífica señora la señora doña Juana de Çúñiga, condesa de Aguilar. Yanguas. 1524. Esta presente drama es nuevamente compuesta por Hernán López de Yanguas”¹⁰.

Por terminar con un ejemplo extraído del mundo legal, Diego de Cabranes [1545: 220^r] afirmaba en su obra con fecha de aprobación de 1525:

“Ansimismo, no peca el que hace atavíos para representar farsas para recreación, y no para hechos lujuriosos; y por ventura estas tales cosas no tienen uso lícito sino injusto, y si es en lo primero, no pecan mortalmente si la intención no es dañada,

⁸ Al menos hubo otras ediciones en (1543) Zamora, (1544) Zaragoza, (1550) Sevilla, Zaragoza y (1574) Sevilla.

⁹ E. KÖHLER [1911: 209-36], la editó, empleando la copia que efectuó del perdido ejemplar de la Biblioteca Nacional Bartolomé Gallardo y que posteriormente pasó a manos de Menéndez Pelayo (155-56); la cita en (229). La composición castellana se extendía hasta el fol. 36^v. Una descripción completa del ejemplar en NORTON [1978: 478-80; n° 1322].

aunque se siga mal uso en los que las compraron”¹¹.

Parece evidente que el término *farsa* no se empleaba en sus orígenes para designar un género literario concreto, al menos desde la óptica de quienes sin ser creadores en el puro sentido de la palabra, escriben acerca del mundo teatral contemporáneo. Es claro también que todos estos testimonios están ligados al mundo eclesiástico, bien por la formación de quienes lo emplean, bien por el ámbito de su uso¹². Si bien nos fijamos, en eso coinciden con Fernández y sus obras.

Las dos *Farsas o quasi comedias* se diferencian de la *Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo*, del *Auto o farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo* y del *Auto de la Pasión* porque al final de los tres últimos, que curiosamente se presentan agrupados en el impreso, figura la cláusula: “*Et incipit feliciter sub correptione sanctae matris ecclessiae*”. John Lihanni le concede la calidad de indicio de localización de dónde se escenificó la obra, sin profundizar más en las consecuencias de la presencia de esta frase¹³.

¹⁰ [1967: 33-73]; acerca de la cuestión de la [*Farsa*] *real* (xxvi-xxxi).

¹¹ Como es lógico acudí en un primer momento al estudio de COTARELO [1904] en busca de apariciones del término en las censuras eclesiásticas; la noticia más temprana de la aparición de la condena es 1525 pero no es en modo alguno la única. A fines del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII se suceden los empleos del vocablo, pero con una acepción tan desdibujada como en sus orígenes (522, 523, 555-58, 56-59 y 62-64).

¹² No son estos los únicos ejemplos; también son interesantes otras documentaciones, como en Gutierre González: ‘Hablando con otro, jamás hables de dedo, ni meneando la cabeza, que parecen más modos de los que representan farsas que hombres de buen seso y buena crianza’ [GONZÁLEZ 1532: Lib. II, cap. XXVIII, fol. 49^V]. Recuérdese a Villalón [1539]: “Pues en las representaciones de comedias, que en Castilla llaman farsas, nunca desde la creación del mundo se representaron con tanta agudeza e industria como agora; porque viven seis hombres asalariados por la iglesia de Toledo, de los cuales son capitanes dos que se llaman los Correas, que en la representación contrahacen todos los descuidos e avisos de los hombres, como si naturaleza, nuestra universal madre, los representase allí” [CANETE 1867]. Podría aumentar el número de ejemplos, pero me parece mejor seleccionar uno posterior con el que se puede atisbar que años más tarde todavía no estaba demasiado claro qué era una farsa; alrededor de 1574, se encuentra en el *Informe del Virrey don Martín Enríquez de Almanza al Presidente del Consejo de Indias*: “Y fue que continuando el Arzobispo las farsas de su consagración, mandó hazer otra cuando tomó el palio, y bien indigna del lugar, pues era en el tablado que estaba pegado al Altar mayor, y en presencia de los Obispos de Tlaxcala, Yucatán y Chiapa y Jalisco, y el Audiencia y todo lo principal del pueblo. Y entre otros entremeses representan un cogedor de alcabalas [...] Todos los demás entremeses le perdonara, mas éste no me hizo buen estómago, aunque ninguno aprobara que no es farsa una consagración y tomar al palio” [ICAZA 1915: 62-3].

¹³ “La última línea de la sinopsis introductoria escrita en latín revela que la *Égloga* fue patrocinada por la Iglesia, y puede interpretarse, si no está patente, que la pieza se representó en la misma Catedral. Esto se halla confirmado en parte por el hecho de que la pieza tiene también una canción, *Et homo factus est*, cantada con el acompañamiento de un órgano: ‘Aquí se han de fincar (v. 460)’. La última oración sugiere asimismo que la *Égloga* fue representada en una iglesia donde fácilmente se disponía de un órgano. En cambio, también sabemos por medio de los documentos del Cabildo que en diversos años se construían plataformas especiales para que el órgano pudiera llevarse a hombros fuera de la Iglesia. De esta forma podrían haberse representado en las plazas con el adecuado acompañamiento musical” [LIHANI 1973: 39-40]. CANETE [1867: lxxxiv] percibió que esa acotación al final de la *Égloga o Farsa del Nacimiento* (“Aquí se han de fincar de rodillas todos cuatro y cantar en canto de órgano”) manifiesta la estrecha relación de las piezas con la Iglesia, pero hay que tener en cuenta las atinadas observaciones a este respecto de Hermenegildo [1990: 126-27], para quien este *canto de órgano* se trata de un sinónimo del canto polifónico.

Toda vez que se trata de un mero formulismo, producto de la pertenencia al estamento eclesiástico de Lucas Fernández, que formaba parte del Cabildo salmantino según ESPINOSA [1923: 49-52] desde tempranas fechas, no deja de resultar llamativa la presencia de esa autorización, pues parece encaminarse precisamente a obtener el beneplácito de una institución acostumbrada a tales obras, como sugiere el editor norteamericano, pero a los que las palabras *égloga* y *auto* tal vez no fueran tan familiares¹⁴. Recuérdese que Juan del Enzina desarrolló su actividad de creador dramático en la Corte de los Alba, no en la Catedral, con la cual intentó relacionarse haciendo valer su faceta de cantor, no de hombre de Iglesia, lo que no fue hasta bastante después, en una oposición que perdió al enfrentarse al ya ordenado Lucas Fernández [ESPINOSA 1921].

Para la presencia de esa fórmula y esas denominaciones parece haber sólo una explicación relacionada con la distinta audiencia que tuvieron las piezas del maestro salmantino. Parece ser preciso descartar una intervención del tipógrafo que compuso el texto; no existen otros casos de denominación compuesta en nuestro teatro que expliquen la elección de estas designaciones. La disposición que tienen en la compilación las cuatro piezas que contienen en su rúbrica la palabra *farsa* no permite averiguar qué se esconde tras la elección del término en Lucas Fernández, pero sí es interesante observar las distintas posiciones en las que aparece al término *farsa* en las piezas profanas, la primera, y las religiosas, la segunda. Es preciso recordar ahora que los elementos unidos por una conjunción disyuntiva guardan entre sí una relación de distinto valor. La presencia en ambas posiciones del término *farsa* es un problema añadido a la cuestión de fondo.

Hermenegildo ha sido el único crítico cuyas reflexiones, pese a que no estoy de acuerdo plenamente con ellas, podrían arrojar algo de luz sobre la doble denominación; su teoría parte de *Auto o farsa*:

¹⁴ No es esta la única pieza en la que se encuentra esta expresión; en el *Auto del Testamento de Cristo*, editado por BUCK [1937: 80] en el comienzo de la pieza se puede leer: "Hecho a deboción de la Sancta Yglesia de Toledo que lo mandó componer en el año de 1582". El *Auto sacramental del juego del hombre* del Licenciado Juan Mejía de la Cerda, escrito en 1625, presenta la misma fórmula: "Feliciter incipit sub censura et correctione Sanctae Matris Ecclesiae Catholice R[om]anae" [IMBERT 1915: 241]. Idéntica expresión se encuentra en el *Auto del divino Isaac* de Felipe Godínez que hallamos en el censo de autos sacramentales que emprendió ALENDA [1917: 364-69].

“Nuestro escritor ha dado a la obra nombres de auto y farsa. El segundo parece indicar la inclusión del tema cotidiano en el contexto litúrgico-religioso [...] La razón del apelativo *auto* resulta más difícil de establecer. Si no se trata de un capricho o de un prurito de no repetirse o de una denominación vacía de todo sentido, hay que pensar que su única finalidad es señalar la diferencia de tono entre la *Égloga o farsa del Nacimiento* y ésta, que resulta mucho menos densa y trascendente que aquélla. En efecto, el *Auto o farsa* no es un sermón tan prolijo, y el contenido de la escena cotidiana entre los rústicos no tiene la misma dimensión que en la *Égloga*” [HERMENEGILDO 1975: 187].

Pero eso no explica la presencia del término *farsa* en las piezas profanas. Creo que este es el momento de recordar que si bien *égloga* y *auto* tienen una vida propia como designaciones de piezas dramáticas, *quasi comedia* en cambio carece completamente de ella, y ni siquiera está muy claro que el término que presenta disminuido la tuviera. Es por ello por lo que podría suponerse que en el caso de las piezas profanas Lucas esté empleando el término *farsa* con una relación de disyunción de equivalencia merced a la conjunción copulativa, como explican ALCINA & BLECUA [1989: 1172]. Por ésta entendemos con aquella en la que:

“los miembros son equivalentes, cuando menos, sustitutivos uno de otro. Se presentan (a) como alternativa; (b) como tanteo, sobre todo en las comparaciones. En este caso cada uno de los miembros aventura una comparación más expresiva, cualquiera de las cuales describe igualmente el objeto; (c) por sinónimos. En esta última forma, es característica la construcción en que el segundo miembro renuncia al sinónimo posible cuando el hablante no conoce el nombre preciso que aventura en el primer miembro de la disyunción”.

Ahora bien, no parece que la expresión gane en claridad con la presencia de ese término *quasi comedia*, acuñado por el salmantino. Su

empleo sería lógico si el receptor tuviese conocimiento de los límites de las obras englobadas bajo el marbete *comedia*, tan lejanos entonces de lo que habitualmente por ella se comprende en un momento posterior. Si su público eran espectadores cortesanos, es comprensible que el autor desee que el título evite la posibilidad de que por él se identificase a los personajes teatrales con los cortesanos; por otra parte, tampoco ellos querrían verse englobados entre los personajes que distinguen a la *comedia* de la *tragedia*, de acuerdo con la distinción establecida por Diomedes en CURTIUS [1981: 624] y que impera hasta bastante tiempo después con diversas modificaciones según PÉREZ PRIEGO [1978]: “*Comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia introducuntur heroes, duces, reges, in comoedia humiles atque privatae personae; in illa luctus, exilia, caedes, in hac amores, virginum raptus*”. Por otra parte, está también próxima la versión al español de la obra de Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Comoediam*, en la que el traductor español es determinante en su descripción de la *comedia*: “estilo baxo, que tracta de cosas vulgares & ínfimas, como hechos de pueblo, aldeanos e perssonas rrústicas” estudiada por PENNA [1965: 112].

La palabra *farsa* se emplearía como una atenuante que impidiera la irritación de aquellos que pudieran sentirse reflejados por la presencia en el elenco de personajes extraños al mundo de la comedia de aquella forma entendida. Este es el caso de la tópica desavenencia cortés de una dama y su prendado caballero en la que se inmiscuye el pastor, o el de la inclusión en los problemas y personajes propios de la comedia de un soldado.¹⁵ Parece que con el marbete *farsa* Lucas querría cubrirse de las posibles censuras que le ocasionara mostrar esa extraña mezcla de “géneros” que causa la presencia de un Ayudante que destruye la

¹⁵ Puede verse una recopilación de los juicios de la crítica en HERMENEGILDO [1975: 126-32]. Estoy plenamente de acuerdo con el autor de este estudio en la fuerte impregnación cortesana del personaje; hasta tal punto es cierta que en su parlamento incluye el autor una de las obras que más características me parecen del mundo cancioneril cortesano, una *Definición de amor*, que tiene ilustres precedentes en Manrique, Cartagena, Tapia o Enzina [GARCÍA-BERMEJO GINER 1996^b]. Las pullas y la cobardía que le alejan de la órbita cultural de la realidad para aproximarlos al mundo del soldado fanfarrón puede que no sean tan claramente muestras de la personalidad literaria que adorna al *miles gloriosus*, como se desprende de JOLY [1982: 247-67] acerca de la costumbre de *echarse pullas*; además recuérdense las peculiares coordenadas del humor cortesano con BOUZA [1991: 63-98]. Puede verse una minuciosa y convincente exposición de razonamientos contraria a suponerle al personaje esa ascendencia en LÓPEZ MORALES [1968: 192-97].

ortodoxia del mundo en que se desarrolla la acción de los otros actantes¹⁶. La propiedad retórica exigía que el estilo se sometiera a la calidad de la materia tratada, por lo que si se produce la mezcla de rústicos con cortesanos y viceversa, ya no puede aplicársele el mismo nombre a la obra que no respete aquel principio¹⁷.

De que esta es una interpretación correcta podría ser una prueba la relación sinonímica que se establece entre los dos elementos que componen los títulos de las piezas religiosas que se denominan *Farsas*. Creo que a diferencia del caso anterior, en el que la relación establecida entre los dos nombre sustantivos por la conjunción era de equivalencia, en esta ocasión se trata de una disyunción explicativa en la que:

“El segundo miembro introducido por la conjunción sirve para explicar de alguna manera el contenido del primer miembro. Hay una parcial equivalencia entre ambos miembros sin llegar a una absoluta coincidencia [...] La aclaración [...] viene como añadida para dar mayor claridad a lo enunciado en el primer miembro. La aclaración puede consistir también en introducir un concepto más general y amplio” [ALCINA & BLECUA 1989: 1172].

Así pues, el término que ha sido el origen de este estudio es un término comodín, *omnibus*, al que se le puede asignar una acepción próxima a *representación, pieza teatral*, en Lucas Fernández. Otro indicio puede hallarse en la razón por la que aquellos títulos en los que figura el término *farsa*, posteriores a las *Églogas* de Enzina -algunas de las cuales, la primera y la segunda, tienen por tema el nacimiento de Cristo- sin embargo no lo emplean. Nuevamente la causa de esta elección pudiera ser el deseo perenne, comprensible a la vista de las relaciones

¹⁶ No es el momento de trazar un esquema actancial de las dos piezas bautizadas con el término *quasi comedia*; una sucinta exposición de los fundamentos en que se basa este análisis de la pieza dramática en UBERSFELD [1989: 48 ss]. Lo evidente es que el personaje que no pertenece al mundo de los protagonistas incide sobre la acción del sujeto protagonista, erigiéndose en una fuerza que secunda la atribución de un bien al protagonista.

¹⁷ No quiero dejar de consignar aquí la existencia de un razonamiento de SITO ALBA [1983: 192], en cierto sentido inverso al mío. Partiendo del texto de Benvenuto da Imola citado anteriormente, encuentra en la mezcla de personajes una razón para el empleo de *quasi comedia* por parte de Lucas Fernández, al que, con Hermenegildo, añade como motivo coadyuvante no ser feliz el final para todos los personajes. Pero más adelante defiende el carácter tópico del personaje del soldado [SITO ALBA 1983: 195] y afirma que las piezas tienen un fin feliz [SITO ALBA 1983: 194].

que mantuvieron, de diferenciarse de Enzina, aunque también pudiera deberse a la peculiar concepción de Enzina del mundo pastoril y las églogas que estudiara TEMPRANO [1975: 29-78 / 147-49], tan separada de la de Fernández, como señala BEYSTERVELDT [1979]. Añádase a esto el por todos reconocido vitalismo de este teatro, que está dando sus primeros pasos hacia lo que serán las cumbres del siglo siguiente¹⁸. También cabe añadir el ignorado y sugestivo proceso de la formación de unos oyentes, y tendremos un panorama de la situación de absoluto caos que se produce en los primeros momentos de la existencia de una novedad en la literatura¹⁹. En el caso de la *farsa* esa anarquía de contenidos y fronteras²⁰ soy de la opinión que continuó con el paso del tiempo. Y aunque de todos son conocidas posiciones abiertamente contrarias a este planteamiento creo que no pueden soslayar la indeterminación original de la *farsa* castellana²¹.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

¹⁸ Prefiero este término, a pesar de no ser el de uso más extendido entre la crítica, al de *primitivismo*. Lo tomo de las reflexiones que BROOK [1986: 13 / 15] acumula en torno a las distinciones que separan una práctica teatral consagrada de una que pretende llegar a una inalcanzable forma perfecta. En ese estadio de experimentación, de recopilación de recursos, temas, de afán por hallar esa forma perfecta que ya se había alcanzado en otras parcelas de la literatura medieval, a ojos de sus cultivadores, creo que se encuentra el drama de nuestros prelopescos: “En un teatro vivo nos acercáramos diariamente al ensayo poniendo a prueba los hallazgos del día anterior, dispuestos a creer que la verdadera obra se nos ha escapado una vez más. Por el contrario, el teatro mortal se acerca a los clásicos con el criterio de que alguien en algún sitio, ha averiguado y definido cómo debe hacerse la obra [...] Un teatro vivo que pretenda mantenerse aislado de algo tan trivial como es la moda no tarda en marchitarse”. Se podrá argüir que las reflexiones de Brook están referidas al mundo de la representación, de la conversión de un texto en aquella polifonía de signos de la que hablaba Barthes, pero ¿hasta qué punto no actuaban de igual modo aquellos autores para quienes los asuntos representables no se reducían a temas emanados de aquellas escenas de pastores amplificadas y de un motivo pastoril? ¿Acaso no reflejan estas obras la consuetudinaria preferencia por temas, formas y modos que pertenecen al mundo de la fiesta caballeresca? Este teatro está vivo, tiene deseos de progresar hacia formas más complejas y por ello más eficaces de expresión; llamarlo *primitivo* es dejarnos llevar por un anacronismo y subjetivismo semejante al de quienes censuraban la presencia de obscenidades e inmoralidades en los introitos de los pastores; la tensión dramática en cuanto elemento estructural que causa que todo segmento del texto o de la escena no tenga valor en sí mismo sino en su proyección sobre el elemento siguiente hasta el final de la obra, es una concepción moderna del teatro, que no tiene por qué reproducirse en este teatro toscano, como recuerda PAVIS [1984: 500-501].

¹⁹ Las teorías de Hans Robert Jauss y su escuela sobre la teoría de la recepción nos recuerdan la decisiva participación del público, lector u oyente, en la configuración de géneros, la explicación de formas, los auges y las desapariciones de temas y expresiones; también la sociología de la literatura ha interpretado el fenómeno de la comunicación literaria, sea mediante la lectura, la audición o la contemplación, como un acto destinado a satisfacer una necesidad de consumo. Ahora bien, ninguna de las dos corrientes se plantean un año cero de expectativas, un momento inicial, como supuestamente fue el caso del teatro de los salmantinos, en el que *ex nihilo* se desarrolló un público que tenía una concepción del drama y sus personajes muy lejana a la que impondrán estos dos dramaturgos.

²⁰ Véase el interesante artículo de INFANTES [1996], en el que se recogen planteamientos e ideas para la prosa áurea que son aplicables casi punto por punto al teatro prelopesco.

²¹ En el fondo se trata de una idea compartida por todos los críticos que se han aproximado a cualquier obra prelopesca de los primeros años del siglo XVI, véase GONZÁLEZ OLLÉ [1966: 285].

BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA FRANCH, Juan & BLECUA José Manuel, *Gramática española*, Barcelona: Ariel [Colección Letras e Ideas. Instrumentae], 1989.
- ALENDIA, Jenaro, “Catálogo de autos sacramentales”, *BRAE* (= Boletín de la Real Academia Española) [4], 1917, pp. 364-369.
- ATKINSON, W. C., “Comédias, tragicomedias and farças in Gil Vicente”, *Boletim de Filologia* [11], 1950, pp. 268-280.
- BEYSTERVELDT, Anthony van, “Estudio comparativo del teatro profano de Lucas Fernández y el de Juan del Enzina”, *RCEH* (= Revista Canadiense de Estudios Hispánicos) [3], 1979, pp. 161-182.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, “El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid: CSIC, 1924, pp. 143-155.
- BOUZA, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias*, Madrid: ATH [Colección Bolsistemas], 1991.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, Barcelona: Nexos [Colección Nexos], 1986.
- BUCK, Vera Helen, *Four Autos Sacramentales of 1590: Sacramento de la Eucaristía, La Conberción de San Pablo, El Castillo de la Fee, El Testamento de Christo*, Iowa: UP, 1937.
- CABRANES, Diego de, *Ábito y armadura spiritual, compuesta por el maestro Diego de Cabranes, religioso de la Orden y cavallería de Santiago del espada; capellán de su Magestad y vicario perpetuo de la ciudad de Mérida. Con privilegio imperial. Año MDxliii*, Mérida: Impresa por Francisco Díaz Romano, 1545.
- CALDERÓN, Manuel [ed.], *Teatro castellano de Gil Vicente, (con un estudio preliminar de Stephen Reckert)*, Barcelona: Crítica [Colección Biblioteca Clásica], 1996.
- CANELLADA, María Josefa & ZAMORA VICENTE, Alonso, “Al margen de Lucas Fernández”, *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario 1923-1973*, Buenos Aires: Comisión de Homenaje al Instituto de Filología Dr. Amado Alonso, 1975, pp. 452-479.
- CANELLADA, María Josefa [ed.], *Farsas y Églogas de Lucas Fernández*, Madrid: Castalia [Clásicos Castalia], 1973.
- CANETE, Manuel, *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández, salamantino. Edición de la Real Academia*, Madrid: Imprenta Nacional, 1867.
- COTARELO, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Rev. de archivos, bibliotecas y museos, 1904.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y edad media latina*, Madrid: FCE [Sección de lengua y estudios literarios], 1981.
- DÍEZ BORQUE, José María, “Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación”, *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J. E. Varey, J. M. Ruano de la Haza* [ed.], Ottawa: Dovehouse editions [Hispanic Studies], 1989, pp. 101-118.
- DÍEZ BORQUE, José María, coord., *Historia del teatro en España, I: Edad Media, Siglo XVI Siglo XVII*, Madrid: Taurus [Colección Persiles], 1983.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo, “Nuevos datos biográficos de Juan del Enzina”, *BRAE* [7], 1921, pp. 640-656.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo, “Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández”, *BRAE* [10], 1923, pp. 386-424 & 567-603.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca: Universidad [Obras de referencia], 1996^a.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., “Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV”, *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Ana Menéndez Collera & Victoriano Roncero López [edd.], Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996^b, pp. 275-284.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid: Taurus [Colección Persiles], 1991.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, “El Bachiller de la Pradilla, humanista y dramaturgo”, *Romanistische Jahrbuch* [17], 1966, pp. 285-300.
- GONZÁLEZ, Gutierre, *Libro de doctrina cristiana con una exposición sobre ella que la declara muy altamente, instituida nuevamente en Roma con auctoridad de la Sede Apostólica para instrucción de los niños y moços, juntamente con otro tratado de la doctrina moral exterior que enseña la buena criança que deben tener los moços, y cómo se han de aver las costumbres de sus personas, y en qué manera se deven aver cerca del estado o camino que tomen de vivir*, Sevilla: s. i., 1532.

- HELMICH, Werner, *Moralités françaises. Réimpression en fac-similé de 11 pièces allégoriques imprimées aux XV^e et XVI^e siècles*, Geneve: Slatkine, 1980.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid: Cincel, 1975.
- HERMENEGILDO, Alfredo [ed.], *Teatro renacentista. Juan del Encina. Diego de Ávila. Lucas Fernández. Bartolomé de Torres Naharro. Gil Vicente*, Madrid: Espasa-Calpe [Nueva Austral], 1990.
- ICAZA, Francisco A. DE, "Orígenes del teatro en México", *BRAE* [2], 1915, pp. 57-76.
- IMBERT, Louis, "El juego del hombre: Auto sacramental", *RR* [6], 1915, pp. 239-282.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor, "Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (I)", *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro, III, Toulouse-Pamplona*, I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta & M. Vitse [edd.], Pamplona: Grimso-Lemso, 1996, pp. 265-272.
- JOLY, Monique, *La bourle et son interpretation: Recherches sur le passage de la facétie au roman, Espagne, XVI^e au XVII^e siècles*, Lille: Atelier National de Reproductions de Theses, 1982.
- KÖHLER, Eugene, *Sieben Spanische dramatische eklogen*, Dresden: Max Niemeyer, 1911.
- LIHANI, John, "Personal elements in Gil Vicente's *Auto pastoril castellano*", *HR* (= Hispanic Review) [37], 1969, pp. 297-303.
- LIHANI, John, *Lucas Fernández*, Boston: Twayne, 1973.
- LÓPEZ DE YANGUAS, Hernán, *Obras dramáticas*, Fernando González Ollé [ed.], Madrid: Espasa-Calpe [Colección Clásicos Castellanos], 1967.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid: Alcalá [Colección Romania. Serie Literaria], 1968.
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco. *Libro de los problemas, fechado en Calatayud año de 1515, que trata de cuerpos naturales y morales, y dos diálogos de medicina; el Tratado de las tres grandes, la gran parlería, la gran risa y la gran porfía, con una canción, y la comedia de Anfitrión*, Salamanca, 1515, en DE CASTRO, Adolfo, 1919. *Curiosidades bibliográficas. Colección escogida de obras raras de amenidad y erudición con apuntes bibliográficos de diferentes autores* [BAE, 36], Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1515, pp. 461-493.
- NORTON, F. J., *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, London: Cambridge UP, 1978.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós [Paidós Comunicación], 1984.
- PENNA, Mario, "Traducciones castellanas antiguas de la *Divina Comedia*", *Revista de la Universidad de Madrid* [14], 1965.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Teatro completo de Juan del Enzina*, Madrid: Cátedra [Letras Hispánicas], 1991.
- RUNNALLS, Graham A., "Form and Meaning in Medieval Religious Drama", *Littera et Sensus. Essays on Form and Meaning in Medieval French Literature presented to John Fox*, D. A. Trotter [ed.], Exeter: University, 1989, pp. 95-107.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica [Filología], 1985.
- SITO ALBA, Manuel, "El teatro en el siglo XVI: desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII", en DÍEZ BORQUE, 1983, pp. 155-471.
- STERN, Charlotte, *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies-State University of New York at Binghamton, 1996.
- TEMPRANO, Juan Carlos, *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Enzina*, Oviedo: Universidad [Publicaciones de Archivum], 1975.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra & Universidad de Murcia [Signo e imagen], 1989.
- VASCONCELOS, Carolina Michäelis de, "Notas vicentinas. Preliminares de uma edição crítica das obras de Gil Vicente. IV. Cultura intelectual e nobreza literaria", *Ocidente* [23], 1944, pp. 369-384.
- VILLACAMPA, C. G., "Las representaciones escénicas en Guadalupe", *BRAE* [8], 1921, pp. 453-456.
- VILLALÓN, Bachiller, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid: Nicolás Thierry, 1539.