

AMOR CORTÉS Y AMOR RUDO COMO
COMPONENTES DE TEATRALIDAD EN LA
*COMEDIA DE LUCAS FERNÁNDEZ*¹

SARA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Asumiendo los planteamientos de la semiótica teatral, este trabajo de investigación focaliza el análisis escénico de la *Comedia de BrasGil y Beringuella* de Lucas Fernández.² La pieza fue publicada en la imprenta salmantina de Lorenzo Liom Dedei en 1514 junto con el resto de sus obras teatrales bajo el título de *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*.³

Si bien es cierto que las acotaciones escénicas destinadas a la representación de estos textos han desaparecido casi por completo del impreso teatral (hay didascalias explícitas diseminadas por los textos dramáticos), su potencialidad escénica ha quedado inserta de manera

¹ El presente trabajo ha sido cofinanciado por la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, y por el Fondo Social Europeo, Programa Operativo de Castilla y León.

² Sigo la metodología de la semiótica teatral propuesta por Ubersfeld (1989), Fischer-Lichte (1991), Kowzan (1997), Bobes Naves (1997 y 2001) y Hermenegildo (2001).

³ Se conservan dos impresos teatrales que se encuentran digitalizados en el *Portal Lucas Fernández* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes dirigido por Javier San José (2015a); Valero (2009) ofrece una descripción de estos testimonios conservados. Véase Hermenegildo (1975) para una visión global de la obra teatral del salmantino, Bustos (2014a) para la puesta en perspectiva de las didascalias explícitas y la *mise en page* del impreso teatral de Lucas Fernández y San José (2015d) para la historia del impreso y los problemas que este suscita.

implícita en el diálogo de los personajes mediante marcas de teatralidad.

Estas marcas, implícitas y explícitas, son direcciones escénicas que posiblemente aparecieron en forma de acotaciones en el manuscrito original destinado para su representación y que, tras su fijación impresa, ya no podían ejercer esa función y fueron elididas. Estas marcas de teatralidad contribuyen, no obstante, a recuperar una puesta en escena que pudo llevarse a cabo en tiempos del dramaturgo. Por tanto, es necesaria una mirada hacia la parte espectacular que ha quedado preservada en la página impresa a fin de intentar reconstruir la potencialidad escénica de estas piezas a inicios del siglo XVI y que en esta ocasión se limitará a la *Comedia de BrasGil y Beringuella*.

Esta codificación de la teatralidad, estudiada por Alfredo Hermenegildo en su clásico libro *Teatro de palabras* (2001), se consigue mediante el examen sobre todo de las didascalias implícitas: por un lado, las enunciativas, que indican el modo de articular verbalmente, en este caso, los elementos tópicos del amor cortés parodiados; por otra parte, las didascalias motrices prosémicas y quinésicas, puesto que muestran los movimientos que deben ejecutar los personajes en escena relativos al amor cortés; y, por último, las didascalias icónicas, ya que proponen maneras de caracterización del pastor teatral como enfermo de amor.⁴

Mi propósito en este trabajo es llevar a cabo un examen de los procedimientos que contiene el texto literario de la *Comedia de BrasGil y Beringuella* para reconstruir el texto espectacular que pudo realizarse ante un público urbano y refinado, quizá en la corte ducal de Alba de Tormes y presumiblemente en un contexto de celebración nupcial.⁵ Esta construcción de elementos espectaculares se percibe de manera explícita en el conjunto de elementos tópicos del amor cortés

⁴ El libro, que es una compilación de trabajos anteriores publicados en distintas fechas, contiene en la sección introductoria la metodología propuesta por el crítico (Hermenegildo, 2001: 7-52).

⁵ En otro trabajo (Sánchez, 2015) he apuntado la posibilidad de una representación de esta pieza para celebrar en 1500 el enlace de don Juan Manuel de Portugal y su segunda esposa doña María, hija de los Reyes Católicos. También se ha sugerido (Espinosa, 1923: 403; Lihani, 1973b: 42-57) que la representación de la *Comedia* tuvo lugar en un contexto muy diferente: la celebración del *Corpus Christi* celebrado en 1501 en Salamanca.

vueltos a lo rústico y parodiados con una finalidad decididamente cómica.⁶

La pieza, que abre en el impreso de 1514 la colección de las *Farsas y églogas*, se inicia con la entrada del pastor BrasGil a escena. La rúbrica contiene la didascalia motriz explícita “entra el primero BrasGil, penado de amores” (p. 81), que señala la caracterización del pastor como enfermo de amor.⁷ Esta es la primera incitación a la risa cortesana: como es sabido, la teoría canónica establecía que solo los

⁶ Para toda la codificación del amor cortés, tradiciones, tópicos y demás motivos presentes en la lírica cancioneril del siglo XV en España véanse los estudios y antologías canónicas como los de Dutton (1991) y Beltrán (2009) que recogen la poesía lírica de cancionero del cuatrocientos castellano, así como el monográfico de Rodado (2000) y la bibliografía a la que allí se remite. En relación la temática de la poesía amorosa cancioneril del siglo XV y la evolución de un amor más pesimista e imposible hacia uno de corte más naturalista, así como la concomitancia entre teatro y lírica cancioneril resultan imprescindibles los trabajos de Whinnom (1981: 21-33), Cátedra (1989: 145-164) y Toro (1994). En este sentido, hay que recordar que la doctrina naturalista del amor era una corriente muy extendida por el ámbito universitario salmantino, al que sin duda Lucas Fernández pertenecía. Por otra parte, ya Lihani (1973b) aludió al tratamiento paródico del código cortesano en el teatro de Lucas Fernández. También Díez Borque (1970: 12 y ss.) estudia la presencia del amor cortés entre los pastores teatrales.

⁷ Sigo la edición de M^a J. Canellada (Fernández, 1976), por lo que a partir de ahora remito solo a los versos que se correspondan con dicha edición. Sobre la enfermedad de amor trata Bernardo del Gordonio (1993), Ciavolella (1976) y Rodado (2000:102-107). Beysterveldt (1979) estudia la influencia del tratamiento amoroso de Juan del Encina en el teatro de Lucas Fernández y Maurizi (1994: 121-386 y 2010) analiza el contraste en el tratamiento del amor en ambos autores salmantinos. El tratamiento paródico del amor *hereos* ha sido atendido por Weissberger (1986), que explica la enfermedad de amor cortesana como un desorden gástrico de los pastores. Por su parte, Bustos (2014b), ha revisado el papel del pastor enamorado en el teatro de Juan del Encina como mecanismo burlesco; más recientemente San José (2015b y 2015c) ha retomado el tema del *amor ferinus* como procedimiento hilarante en la farsa. En este sentido, hay que señalar que el término “penado”, aparece muy marcado en los cancioneros del siglo XV para referirse al mal de amores cortesano. Lucas Fernández utiliza el adjetivo “penado” cuando el Soldado de la *Farsa o quasi comedia de Prabos y Antona*, el personaje “urbano”, define el mal de amor del pastor (v. 341) y el Caballero de la *Farsa o quasi comedia de una doncella, un pastor y un caballero* define su estado con el término: “he andado enamorado / y muy penado” (v. 508); por eso rompe el decoro (y por lo tanto provoca la risa) el atribuir a un pastor una enfermedad de amor con el término marcado “penado”. Recientemente, Julio Vélez ha tratado el tema del *amor hereos* en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de Juan del Encina, que pone en escena los tópicos propios del amor cortés, como la enfermedad de amor o la *belle dame sans merci* (Vélez-Sainz, 2015: 195-202).

nobles tenían capacidad para el amor y, sin embargo, a BrasGil, un rústico, le invade la *coita* de amor. El pastor está enamorado pero no es correspondido, por lo que le dirige una serie de maldiciones al dios Amor:⁸

Derreniego del amor,
doyle a rabia y doyle a huego,
dél blasfemo y dél reniego
con gran yra y gran furor (vv. 1-4).

Se puede apreciar claramente un tratamiento burlesco del enamorado cortés. Al tono jocoso de la escena contribuye en gran medida el tipo de lenguaje empleado por BrasGil, el conocido sayagués.⁹ Además, mediante didascalias motrices prosémicas, este personaje debe acompañar su parlamento con un conjunto de movimientos, gestos y posturas que denoten desmesura tanto por su sentimiento amoroso como por su condición de rústico.

Uno de los efectos que causa amor es la desorientación en el “enamorado” o en el “enfermo de amor”.¹⁰ En la comedia, BrasGil no sabe dónde está y confiesa que: “ando y ando y ñunca paro, / como res que va perdida, / a mi mal ño allo guarida” (vv. 17-19). Esta comparación del amado con el ganado y la alusión a la guarida rebaja a BrasGil y lo animaliza, de manera que se consigue la risa entre el público. A ello contribuyen las didascalias enunciativas que señalan la presencia del citado dialecto sayagués en la declamación del parlamento.

Pero esta animalización del pastor no es un caso aislado. Unos versos más adelante, el rústico expresa su pena amorosa en términos similares: “voy como tras perra el perro / o baca tras su bezerro” (vv. 22-23). BrasGil, dada su supuesta incapacidad para amar, formula su

⁸ De los tipos de enamorados que recoge la teoría del amor cortés, la condición de BrasGil se corresponde con el penado de amores que se queja de Amor. El enamorado formula su pasión mediante la expresión de lo negativo de este sentimiento, de las mañas y engaños de Amor y la desdicha que produce (Rodado, 2000, 51-57). Para la *malattia d'amore* véase Ciavolella (1976) y García-Bermejo (2014: 994-995).

⁹ El dialecto sayagués, lengua literaturizada que se emplea en el teatro de finales del siglo XV y principios del XVI para caracterizar a los personajes teatrales de extracción rural, ha sido sistemáticamente analizada por Lihani (1973a). Véase también el estudio introductorio de M^a J. Canellada (Fernández, 1976).

¹⁰ Véanse más casos en Rodado (2000: 71 y ss.).

sentimiento comparando su amor con el que puede sentir un perro. El objetivo es, sin duda, lograr la carcajada del público. Este símil del pastor con los animales denota también el tipo de amor que experimenta el rústico, de cariz más bien carnal y, por tanto, rebajado.¹¹ Ya afirmaba Andrés el Capellán en su tratado sobre el amor que los campesinos: “ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como el caballo y la mula, tal como les enseña el instinto natural” (Capellanus, 1990: 28). Más adelante, BrasGil proclama que “como modorra borrega / estoy lleno de carcoma” (vv. 35-36); de esta manera, la comparación del mal de amor con la enfermedad del ganado hace que se logre nuevamente la risa en el espectador.

Otros de los síntomas que denotan que BrasGil sufre de *amor hereos* es la falta de apetito y de sueño. En los tratados médicos medievales, como el *Lilio de medicina* de Gordonio, se describen los efectos de los enfermos de amor: “pierden el sueño e el comer e el beber”.¹² El propio BrasGil reconoce esas señales: “el comer, ño ay quien lo coma; / el dormir, ño se me apega” (vv. 33-34).

Tras este monólogo inicial, el pastor ve aproximarse a alguien a lo lejos, creando de esta manera un espacio lúdico que señala el alejamiento inicial de los personajes en escena: “Mas no sé quién viene allí, / ¡O, si fuesse Beringuella! / ¡Sí es ella, o ño es ella?” (vv. 41-43). Podemos imaginar los gestos de BrasGil, marcados por didascalias motrices quinésicas, para “otear” a la pastora, cerrando un poco los ojos para enfocar mejor o poniéndose la mano en visera. En definitiva, todo un conjunto de gestos más bien rústicos que van acompañados de otros que denotan alegría por encontrar a su amada, además de la pronunciación de su parlamento con tono de júbilo:

¡Ella, ella es! ¡juro a mí!
 ¡juro a diez! ¡dichoso fuý!
 ¡O, cuánto me huelgo en vella!
 Diuisalla y conocella,
 ¡ñunca tal gasajo vi! (vv. 44-48).

¹¹ San José (2015b) extrae más ejemplos del *amor ferinus* en las obras profanas de Lucas Fernández. Véase también Beysterveldt (1979: 174).

¹² Gordonio (1993: 108 y 522). Véase, asimismo, Ciavolella (1976) y Toro (1994: 1088 y ss.).

Casi visualizamos a BrasGil dando esos saltos y zapatetas al aire tan típicamente rústicos e incluso santiguándose repetidamente, lo que sin duda confiere gran hilaridad al pasaje.

Tras el encuentro de los pastores, BrasGil inicia su recuesta de amores (vv. 50-148). Para ello, el pastor comienza su discurso con elogios a la zagala: “tu gala / me da ya vida tan mala / que no me pude tener / sin te venir acá a uer, / porque a ti nadie se yguala” (vv. 52-56).¹³ Pero la reacción inmediata de Beringuella es el rechazo y la sensación de engaño en las palabras de BrasGil: “por mi salud que me espantas / en te ver assí hablar” (vv. 57-60).¹⁴ Observando BrasGil que sus palabras de amor no han surtido ningún efecto en su amada, pretende conquistarla ahora con la confesión de su amor: “Ño te quieras espantar / de mí que tanto te quiero, / que ¡juro a mí! que me muero / con cariño, sin dudar” (vv. 61-64). Se trata del tópico de la muerte de amor trocado a lo rústico con un afán claramente lúdico.¹⁵

Sin embargo, parece que a Beringuella no le convencen sus argumentos. Por eso le comunica y le indica mediante gestos: “Anda, vete, vete, Bras, / ño estés conmigo en rizonas; / tirtte allá con tus barzones, / ño me quieras tentar más” (vv. 65-68). Pero BrasGil no se da por vencido y no la quiere dejar marchar: “Escucha, mira, verás, / ño seas tan rebellada / y tan tesa y profiada, / que llugo llugo te irás” (vv. 69-72). El pastor recurre aquí al tópico de la *belle dame sans merci* cuando la llama “rebelde”, “tiesa” y “discutidora”, con el propósito de mover a compasión y que Beringuella le corresponda.¹⁶ Parece que el pastor consigue que ella acceda a escuchar sus razones:

BERINGUELLA	Pues dime, di qué me quieres.
BRASGIL	Quiérote ya que me quieras.
BERINGUELLA	¿Que te quiera? mas ¿de ueras?
BRASGIL	¡Mía fé sí!, si tú quieres.

¹³ El elogio de la belleza o las virtudes de la amada es motivo común en la poesía de cancionero (Rodado, 2000: 109-121).

¹⁴ Beysterveldt afirma que Beringuella ejerce el papel de ignorante del amor cortés, lo que pretende causar risa y parodiar el amor expresado por BrasGil. Es una degradación buscada del ideal del amor cortés (Beysterveldt, 1979: 172).

¹⁵ Véase la antología de Vicente Beltrán (2009) para constatar la omnipresencia del tópico desde los inicios del *fin' amors*.

¹⁶ Se trata del conocido tópico de la poesía medieval francesa desglosado en la obra del mismo nombre de Chartier (1949) que la lírica cancioneril castellana acogió entre sus códigos de amor cortés, junto con los de la poesía trovadoresca provenzal, la italiana y la lírica gallego-portuguesa (véase Rodado, 2000: 22 y ss. y 121-129).

BERINGUELLA	Anda de aquí. Más no esperes.
BRASGIL	Pues dáca, dame vn filete.
BERINGUELLA	Ño te atreuas; anda, vete.
BRASGIL	¡Ay Dios! ¡quán lloçana que eres! (vv. 73-80).

Se produce en estos versos un juego retórico con el verbo “querer” muy del gusto cortesano y que pretende hacer sonreír al público debido al malentendido causado en escena. BrasGil malinterpreta el rechazo de la pastora como una entrega amorosa, lo que le lleva incluso a solicitar una recompensa, el abrazo. Ante las negativas de Beringuella, el afligido pastor le reprocha su maldad e impasibilidad. En verdad, todo este juego adquiere sentido cómico si se combina en escena con el modo de enunciación oral y los elementos no verbales de la comunicación. Lo que convierte las palabras del texto literario en texto teatral es la manera de “encarnación” (*embodiment*, en inglés) que queda implícita en el texto.

Pero incluso a pesar de su fracaso, el rústico no se retira, sino que se recompone y decide cambiar de estrategia. BrasGil, que se considera un zagal agraciado, apela ahora a su atractivo físico: “echa acá el rabo del ojo, / ño tengas de mí cordojo, / mira, mira, mira acá” (vv. 82-84). Beringuella permanece impasible:

¿Y aún habras? Verá, verá;
 ¿cómo sos tan perpexible?
 ¡Ora Dios de ti me llibre!
 Nunca tal hu ni será (vv. 85-88).

Pero ni por esas decide BrasGil concluir su recuesta. Se queja ahora de la crueldad de la pastora:

Ay, Beringuella garrida,
 ño seas tan zahareña;
 torna, torna te halagüeña
 por que redemies mi vida,
 que ya la traygo aborrida
 y no quiero más viuir,
 sino llugo me morir,
 si no as de ser mi querida (vv. 89-96).

Además de retomar en estos versos el tópico de la *Belle dame san merci*, el pastor alude a la *coita* d'amor y vuelve también con el tópico del enfermo de amor que solo ve como solución el amor de la mujer o la muerte, en esa unión perfecta entre *eros* y *thanatos* a lo rústico. No es difícil imaginar al lastimado BrasGil acompañando su parlamento con gestos, inflexiones de voz y movimientos de desesperación para conmover a Beringuella. Tras ello, continúa declarando que: "Mill vezes te é requerido / que seas mi adamada, / ño se te da por mí ñada, / lluego me echas en oluido" (vv. 97-100). Advertimos, entonces, que no es la primera vez que BrasGil ronda a Beringuella y que esta sigue interpretando su papel de dama cruel: "Valas, ¡válaste el diablo! / ¿y tú estás, digo, en tu seso?" (vv. 105-106). Pero ni con la duda de la locura Bras abandona su lucha: "Ay, que en tu amor estoy preso / muy mucho más que te habro, / y aun más que burras nestabro" (vv. 107-109). Su porfía le lleva en esta ocasión a expresar nuevamente su amor en términos más rebajadores para el pastor, pero más delatores de su verdadera condición rústica, lo que desatará las más sonoras risotadas del público. Ciertamente, BrasGil no tiene reparos en describir su pasión con el tópico de la cárcel de amor, a la par que ese sentimiento le lleva a comparar la prisión con el encierro del animal en una cuadra. Dicha comparación tan rebajadora del enamorado no tiene otro propósito que el de originar burlas del público que asiste a la representación.

La pastora, por su parte, proporciona soluciones a su pena amorosa, como la de buscarse a otra mujer: "vayte a Menga" (v. 110). Pero BrasGil es rotundo: "Ño, ño, ño; / ñunca tal adame yo" (vv. 110-111), y para demostrar su amor, el rústico le ofrece a la pastora un regalo: "Mira qué cuchar te llabro" (v. 112), siendo la ofrenda de condición tan rústica.¹⁷

Pero ni con regalos accede Beringuella a corresponder a BrasGil, que prosigue con la conquista amorosa: "¿No te duele mi dolencia? / pues por tu amor estó ciego" (vv. 121-122). El pastor intenta apelar a la merced de Beringuella recurriendo nuevamente al amor *hereos*, pero expresado mediante el término risible "dolencia" y

¹⁷ Bras debe palatalizar la "l" inicial de la palabra "labrar", tal y como se conserva en el dialecto actual leonés sobre el que se creó la lengua literaria (véase el estudio introductorio de María Josefa Canellada en su edición de Lucas Fernández, 1976: 32-34).

más adelante “rabiosa pestilencia” (v. 125).¹⁸ Dado que BrasGil se presenta como enfermo, la pastora trata de curarle con *remedia amoris* rústicos: “Ponte vna poca de vntura” (v. 129) o “xarópate con cordura / y púrgate con sofrir” (vv. 133-134), es decir, que se aplique pomadas o se tome jarabes o preparados que le hagan sanar.

Sin embargo, BrasGil le insiste en que la única cura para su mal es la muerte: “Será mi viuir morir / mi gloria, la sepultura” (vv. 135-136);¹⁹ y es que, tal como pronosticaba Bernardo de Gordonio, “si no obtienen cura, los *mal hereos* caen en manía o se mueren” (1993: 108). Pero ni mentando a la muerte se ablanda el corazón de la pastora, que ofrece un tercer remedio: “Pues que estás enpoçoñado, / date vn gran botón de llumbre” (vv. 137-138). Siguiendo la clave paródica, le advierte ahora al pastor de que está envenenado y le propone aplicarse hierro incandescente para detener la enfermedad, aunque también pudiera interpretarse que “llumbre” es el alumbre zucarino, empleado para remediar problemas gástricos, muy en la línea de la manifestación intestinal del amor a la que se aludió anteriormente.

Ante la negativa del pastor de seguir los remedios de Beringuella, esta profiere: “Quiçás que estás aojado” (v. 141), es decir, que tiene mal de ojo. Esta maldición, tomada muy en serio por la clase popular, ocasiona un punto de contraste muy fuerte entre esta y la clase culta.²⁰ Entonces, BrasGil aprovecha la mención del mal de ojo para trocarlo a lo cortesano y hablar de su amor. Como se puede apreciar, el pastor desempeña el papel del amante fiel de la lírica cortesana que desdeña renegar del servicio amoroso y pretende amar a Beringuella incluso si eso le produce la muerte (Rodado, 2000: 71). Con la puesta en juego de los gestos y los movimientos del pastor y la entonación de sus parlamentos, incidiendo en los efectos devastadores de la mirada de la pastora se consigue la performatividad de la escena.

Finalmente, las razones de BrasGil hacen mella en Beringuella, que a la postre se entrega: “En te ver tan lastimado / me fuerças a te querer, / qu’el dolor que é de te ver / me aze ser tuya de grado” (vv. 145-148). Rápidamente, el pastor, emocionado, expresa su sentimiento de una manera muy peculiar:

¹⁸ La enfermedad de amor o *amor hereos* la trata P. Cátedra en el tercero de los capítulos de su monografía (1989: 57-84).

¹⁹ Se trata de uno de los tópicos más explotados del amor cortés en la Península Ibérica a finales de la Edad Media (Rodado, 2000: 97-102).

²⁰ Para la cuestión del aojamiento véase Orobitg (2015).

¡O, cuánto me as alegrado
 en dezirme essa palabra!
 y con tan chapada habra
 todo esté regozijado.
 No cabo en mí de prazer;
 ya más tiesto esté que un ajo (vv. 149-154).

La reacción de BrasGil está plagada de palabras sayaguesas que pretenden hacer reír al público refinado. No cabe duda de que la pena de BrasGil se ha tornado en dicha y le es difícil contener su emoción: “Que ño puedo, ¡mía fe, ño!, / con gasajo en mí caber” (vv. 159-160) y le imaginamos correteando por el escenario, saltando y bailando y acercándose a la pastora.

Después de la unión amorosa de los pastores, se produce el intercambio de regalos rústicos y deciden irse juntos con el ganado. Con el fin de celebrar su amor, acuerdan entonar un villancico “que sea de vaylar” (v. 215). Esta ejecución de canto y de baile en escena funciona como entretenimiento del público y como preparación de este para la escena posterior, que contrastará con la paz y alegría que se palpa en el ambiente.²¹ Efectivamente, el auditorio se sume en el ambiente idílico recreado por la música y el amor de los pastores, y, tras la interpretación del villancico, observan cómo se turba la paz de los pastores con la llegada de JuanBenito, el abuelo de Beringuella, que pretende salvaguardar la honra de su nieta. Su entrada está marcada a través de una didascalia explícita motriz prosémica (vv. 233/234) que señala, además, el modo en el que debe realizar su entrada en escena: “de improuiso”, es decir, inesperadamente.

Con su presencia se da pie a la segunda parte de la pieza, de más teatralidad y de mayor movimiento escénico que la anterior. Suponemos que el abuelo ha estado contemplando la escena del baile escondido y, una vez finalizada, les sale al paso para evitar su huida, provocando una situación de confusión tanto en los pastores, que reaccionan cobardemente y huyen para esconderse debajo de unas peñas (vv. 238-246), como en los asistentes a la representación, que quedan desconcertados ante tal desenlace. Como se puede apreciar,

²¹ La música no le era ajena a Lucas: recordemos que en 1498 consiguió la plaza de cantor de la catedral salmantina y la Cátedra de Música en 1522 (Espinosa, 1923: 396-398). Rey (1978) estudia la presencia de la danza en el primer teatro renacentista castellano. Véase Sánchez (2014: 227 y ss.) para el análisis de los espacios dramáticos en esta pieza.

hay un espacio lúdico implícito: el abuelo, que cree que el amor es solo procrear, sorprende a los enamorados en situación, quizá, de poco recato o, en cualquier caso, amartelados.

Desgraciadamente, de nada vale la huida de los pastores, porque Juan Benito les encuentra al instante: “aquí os tengo de prender” (v. 249) y, a pesar de que en la anterior escena ha quedado clara la unión amorosa de los pastores, estos lo niegan rotundamente ante el abuelo. Sin embargo, él está muy seguro: “Nadie ño me quitará, / por agora aquesta vez, / que ramo de cachondiez / entre vosotros ño está” (vv. 258-261), y acusa a Bras Gil de hacer perder a la pastora su honra. Esta acusación hace que en los versos siguientes se produzca una escena repleta de violencia verbal y física por parte de los personajes masculinos, con abundantes insultos y golpes, hasta que la entrada de Miguel Turra y sus argumentos les convencen, Bras Gil es declarado apto como marido, se enumera la dote rústica de los novios y se acuerda una boda.²²

Para regresar a la aldea, y coincidiendo con el final de la obra, se interpreta otra pieza bailada, el villancico pastoril “Gran plazer es el gasajo” (vv. 602-632). Previamente a la ejecución del mismo, los pastores se preparan para el canto y el baile, y anuncian a los espectadores la llegada del fin de fiesta:

asíos por las manos
y ir lo emos vaylando.
(...)
sus, cantemos voz en grito,
con prazer demos apito
y saltemos como potros (vv. 592-601).

Parece tratarse de un villancico bailado en pareja ya que se ha requerido de la presencia de Olalla, la mujer de Miguel Turra, unos versos más arriba, y el abuelo se ha negado a bailar por considerarlo una actividad más apropiada para los jóvenes (vv. 595-597).²³ El propio villancico contiene elementos que dan pistas sobre el tipo de danza que se va a ejecutar en escena: “Demos tortas y vaylemos” (v.

²² El tratamiento de los esponsales paródicos en el teatro de Lucas Fernández ha sido analizado por Vázquez (2015).

²³ En absoluto estoy de acuerdo con el planteamiento de Hermenegildo cuando afirma que “Olalla, la mujer de Miguel Turra, es innecesaria y marginal” (1975: 55). La pastora es un personaje totalmente funcional en esta pieza, como muchos otros del teatro de Encina.

605), “demos saltos y cantemos” (v. 607), “Aýna, Bras, tú y Beringuella / salí, salí acá a vaylar” (vv. 612-613), “çapatetas arrojemos / repicadas por el cielo; / mill altibaxos peguemos / por acaronas del suelo” (vv. 626-629). Parece que el tipo de danza descrita en estos versos se identifica con la danza alta o danza pastoril, que contrasta con la danza baja o danza cortesana.²⁴ Existe, de nuevo, una clara diferencia entre personajes y espectadores con el propósito de crear hilaridad en esta obra.

Recopilando los tópicos del amor cortés aquí transitados, como la enfermedad y muerte de amor, la *belle dame sans merci*, los *remedia amoris* o la cárcel de amor, y teniendo en consideración que estos se han estudiado tradicionalmente para resaltar la vinculación ideológica de estas piezas teatrales con el mundo cancioneril, a lo largo de estas líneas se ha tratado de mostrar que los códigos del *fin' amors* presentes en los parlamentos pastoriles poseen un carácter performativo que responde a una funcionalidad escénica concreta, cuya consideración potencia el valor dramático de ese mal llamado “primitivismo” de nuestro primer teatro clásico.²⁵

En conclusión, la mirada al complejo de signos que encierra el texto literario de la pieza analizada permite sacar a la luz las posibilidades dramatúrgicas que encierra. La celebración del *Omnia vincit amor* le lleva a Lucas Fernández a trocar el código del amor cortés a lo rústico y emplearlo como recurso hilarante, para conferir, mediante la parodia, modos de teatralidad. Ciertamente, el requiebro cortesano se convierte en boca de los rústicos en lo que el Pastor de la *Farsa o cuasi comedia de tres personas* del propio Lucas formula de este modo: “requebrar y esperezar / todo deue de ser vno, / y de consuno / bocezar y sospirar” (vv. 303-306). En definitiva, el tratamiento risible del amor cortés torna la *Comedia de BrasGil y Beringuella* en una suerte de *ars amandi* rústica del incipiente Renacimiento castellano.

²⁴ Rey (1978: 36-37 y 74) describe los tipos de danza en el teatro.

²⁵ Schoell (2000) ha señalado, desde el estudio del texto espectacular, que la confluencia en el espacio escénico de un público cortesano (y cautivo) y de una representación de base popular farsesca crea una situación pragmática especial en la que la omisión del decoro facilita el espacio de la risa por ruptura de los tópicos. Sobre la performatividad del teatro (y otros géneros) del mundo medieval véanse los trabajos recopilados por Gerstman (2008).

BIBLIOGRAFÍA

- Beltrán, V. (2009), *Edad Media: lírica y cancioneros*, Madrid, Visor Libros.
- Beysterveldt, A. V. (1979), “Estudio comparativo del teatro profano de Lucas Fernández y el de Juan del Encina”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1979, 3.2, pp. 161-182.
- Bobes Naves, M. C. (1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.
- Bobes Naves, M. C. (2001), *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco/Libros.
- Bustos Táuler, Á. (2014a), “Del cancionero cuatrocentista al teatro impreso: las *Farsas* y *églogas* de Lucas Fernández (1514) ante la tradición de los cancioneros de autor”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91.8 (2014), pp. 790-800.
- Bustos Táuler, Á. (2014b), “«Sonriéndome estoy»: Juan del Encina y sus pastores ante la tradición cómica y dramática”, en J. M^a Díez Borque (Dir.), *Hacia el gracioso: Comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Madrid, Visor Libros, pp. 15-47.
- Capellanus, A. (1990), *De amore = Tratado sobre el amor*, ed. I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Sirmio.
- Cátedra García, P. (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Chartier, A. (1949), *La belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, ed. A. Piage y R.-L. Wagner, Lille, Giard.
- Ciavolella, M. (1976), *La “malattia d’amore” dall’Antitichà al Medioevo*, Roma, Bulzoni.
- Coll Sansalvador, A. (2007), *La théâtralité dans l’œuvre de Lucas Fernández*, tesis doctoral dirigida por F. Maurizi, Université de Toulouse II - Le Mirail, <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/27/62/15/PDF/These-definitive.pdf> (consultado el 20/10/2015).
- Díez Borque, J. M^a (1970), *Aspectos de la oposición “caballero-pastor” en el primer teatro castellano: (Lucas Fernández, Juan del Encina, Gil Vicente)*, Talence-Pessac Bordeaux: Equipe de recherches de sociologie du théâtre de langue espagnole Institut d’études ibériques et ibéroaméricaines de l’Université de Bordeaux.

- Dutton, B. (1991), *El cancionero del siglo XV (1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 7 vols.
- Espinosa Maeso, R. (1923), “Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 10, pp. 386-424 y 567-603.
- Fernández, L. (1976), *Farsas y Églogas*, ed. M^a J. Canellada, Madrid, Castalia.
- Fischer-Lichte, E. (1991), *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros.
- García-Bermejo Giner, M. (2014), “Las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, un libro complejo”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, 8, pp. 993-1004, <http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2014.64>, (consultado el 02/10/2015).
- Gertsman, E. (ed.), (2008), *Visualizing medieval performance: perspectives, histories, contexts*, Burlington, Ashgate.
- Gordonio, B. de (1993), *Lilio de Medicina*, vol. II, ed. B. Dutton y M^a N. Sánchez, Madrid, Arco/Libros.
- Hermenegildo, A. (1975), *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel.
- (2001), *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- Kowzan, T. (1997), *El signo y el teatro*, Madrid, Arco/Libros.
- Lihani, J. (1973a), *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- (1973b), *Lucas Fernández*, Nueva York, Twayne.
- Maurizi, F. (1994), *Théâtre et tradition populaires: Juan del Encina et Lucas Fernández*, Aix en Provence, Publications de L'Université de Provence.
- (2010), “Lucas Fernández: acerca del amor en unas *Farsas y Églogas*”, en P. Civil y F. Crémoux (coord.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert.
- Orobitg, C. (2015), “La lycanthropie dans la prose doctrinale du XVIe et du XVIIe siècle espagnol”, *Bulletin hispanique*, 117.2, pp. 549-568.
- Rey Marcos, J. J. (1978), *Danzas cantadas en el Renacimiento español*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.

- Rodado Ruiz, A. M^a (2000), “*Tristura conmigo va*”: fundamentos de amor cortés, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- San José Lera, J. (Dir.) (2015a), *Portal: Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/ (consultado el 20/10/2015).
- (2015b), “*Homo ridens*. Procedimientos teatrales de la risa en las farsas profanas de Lucas Fernández”, *Criticón* (en prensa).
- (2015c), “Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena”, *eHumanista*, 30, pp. 41-82.
- (2015d), “Lucas Fernández 1514-2014: historias y problemas de un impreso que cumple años”, en *Actas SEMYR* (en prensa).
- Sánchez Hernández, S. (2014), “«Al modo y estilo pastoril y castellano»: el espacio dramático salmantino en las piezas profanas de Lucas Fernández”, en *Morfologías físicas de la identidad (Identidades en Castilla y León 2)*, Salamanca, Instituto de las Identidades; Diputación de Salamanca, pp. 215-235, disponible en <http://hdl.handle.net/10366/125209> (consultado el 19/11/2015).
- (2015), “El autor: Cronología”, en *Portal: Lucas Fernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/autor_cronologia/ (consultado el 19/11/2015).
- Schoell, K. (2000), “Actor, Scene, and Audience of the Fifteenth-Century French Farce: The Farce in the Light of the Semiotics of Performance”, *Fifteenth Century Studies*, 26, pp. 158-168.
- Toro Pascua, M^a I. (1994), “Guevara y la teoría a morosa en el reinado de Enrique IV”, en M^a I. Toro Pascua (ed.), *Actas de III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2 tomos, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, tomo II, pp. 1085-1093.
- Ubersfeld, A. (1989), *Semiótica teatral*, Francisco Torres Monreal (trad.), Madrid Cátedra/Universidad de Murcia.
- Valero Moreno, J. M. (2009), “Fernández, Lucas”, en P. Jauralde Pou (Dir.), *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, pp. 365-373.
- Vázquez Melio, M. (2015), “En torno a los esponsales paródicos en el teatro de Lucas Fernández”, en G. Vega, H. Urzáiz y P. Conde (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y*

- perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 731-740.
- Vélez-Sainz, J. (2015), «“¿Qué razón hay que de otras mal digas?”: el debate en el primer teatro clásico», en *La defensa de la mujer en la literatura hispánica. Siglos XV-XVII*, Madrid, Cátedra, pp. 195-220.
- Weissberger, B. (1986), “The scatological View of Love in the Theater of Lucas Fernández”, *Bulletin of the Comediantes*, 38, pp. 193-207.
- Whinnom, K. (1981), *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham.