LUCAS FERNÁNDEZ: *FARSAS Y ÉGLOGAS*

Françoise Maurizi

Textos B

Colección Támesis
SERIE B: TEXTOS, 58

LUCAS FERNÁNDEZ

FARSAS Y ÉGLOGAS

Tamesis

Founding Editors
† J. E. Varey
† Alan Deyermond

General Editor
Stephen M. Hart

Series Editor of Fuentes para la historia del teatro en España
Charles Davis

Advisory Board
Rolena Adorno
John Beverley
Efraín Kristal
Jo Labanyi
Alison Sinclair
Isabel Torres
Julian Weiss

LUCAS FERNÁNDEZ

FARSAS Y ÉGLOGAS

Edición, introducción y notas de

Françoise Maurizi

TAMESIS

Editorial matter © Françoise Maurizi 2015

All Rights Reserved. Except as permitted under current legislation
no part of this work may be photocopied, stored in a retrieval system,
published, performed in public, adapted, broadcast,
transmitted, recorded or reproduced in any form or by any means,
without the prior permission of the copyright owner

The right of Françoise Maurizi to be identified as
the author of this work has been asserted in accordance with
sections 77 and 78 of the Copyright, Designs and Patents Act 1988

First published 2015 by Tamesis, Woodbridge

ISBN 978 1 85566 295 7

Tamesis is an imprint of Boydell & Brewer Ltd
PO Box 9, Woodbridge, Suffolk IP12 3DF, UK
and of Boydell & Brewer Inc.
668 Mt Hope Avenue, Rochester, NY 14620–2731, USA
website: www.boydellandbrewer.com

The publisher has no responsibility for the continued existence or accuracy of
URLs for external or third-party internet websites referred to in this book,
and does not guarantee that any content on such websites is,
or will remain, accurate or appropriate

This publication is printed on acid-free paper

Typeset by www.thewordservice.com

Índice

Parte I

Introducción 3

Parte II

Las *Farsas y Églogas*

1. *Comedia de Bras Gil y Beringuella* 41

2. *Diálogo para cantar* 63

3. *Farsa o quasicomedia de una doncella y un pastor y un caballero* 69

4. *Farsa o quasicomedia del Soldado* 91

5. *Égloga o farsa del Nascimiento* 121

6. *Auto o farsa del Nascimiento* 145

7. *Auto de la Pasión* 167

Glosario 193

Bibliografía 207

Parte I: Introducción

Introducción

Hacia una nueva edición

El texto de las *Farsas y églogas* que aquí se propone no es un texto crítico. No se pretende en absoluto reconstruir lo que pudo ser el manuscrito original tal como llegó a manos del impresor, aunque las páginas que siguen plantean unos problemas relevantes que no dejan de cuestionar al estudioso. De las *Farsas y églogas* no existe ningún códice y lo que ahora se presenta es una edición elaborada a partir de la recopilación impresa que los lectores tenían al alcance de la mano en 1514 cuando salió, por primera y única vez, en la ciudad de Salamanca, según reza el colofón. Por supuesto, se corrigen las erratas probables o indudables, y son numerosas, debidas a una mala lectura o interpretación o a una equivocación del cajista en el momento de poner la letra correspondiente o de pasar a otro folio.

Por lo que el texto base, el texto autorizado, que aquí se ha utilizado, es el impreso de 1514, único testimonio, lo repito, de las piezas del autor.

La primera edición completa que atiende al impreso es, por supuesto, la de Manuel Cañete quien, después de copiarlo todo a mano con previa licencia del Duque de Osuna, entonces propietario del ejemplar que anteriormente pertenecía a José Gallardo, la publicó en la Imprenta Nacional, en 1867. Habrá que esperar hasta 1929 para que salga la edición facsímil de Emilio Cotarelo y Mori, la que representa la segunda etapa de la publicación de las *Farsas y églogas*. Bien parece que durante varias decenas no se sintió la necesidad de internarse en el texto ya que la primera edición moderna del siglo XX no sale sino en 1969, cuando el estudioso John Lihani decide sacar la suya en Nueva York a fin de poner los textos al alcance de todos, incluso de sus estudiantes de Pittsburgh.

Todas las ediciones modernas de las *Farsas y églogas* tienen numerosos defectos y suelen carecer de rigor, aunque sí tienen el inmenso mérito de existir y de haber transmitido las obras de Lucas Fernández a generaciones de estudiantes, historiadores y directores de teatro. No todos los editores desgraciadamente han manejado el impreso y la mayoría se ha contentado con reproducir la edición anterior repitiendo así los mismos errores que sus predecesores.

La edición de Alfredo Hermenegildo, que sigue en 1972 a la de Lihani, es quizá la más correcta, aunque tampoco está totalmente exenta de defectos,

como veremos en las notas a pie de página de nuestra edición. Respecto a la de María Josefa Canellada, publicada en 1973, fuera de numerosos errores, no le presta al texto la atención debida ya que no enmienda las erratas del impresor de la edición de 1514 sino que las reproduce sin darse cuenta de ellas y hasta dudo de que haya consultado la prínceps o el facsímil, como lo prueba particularmente su edición del *Auto de la Pasión*.

La última en editarse, la de Juan Miguel Valero Moreno, reproduce casi fielmente la de Canellada. Tiene otro defecto: no ofrece explicación alguna ya que ni una nota aclara el texto que se ofrece al lector. Sin embargo, siendo las ediciones anteriores agotadas y/o de difícil acceso, su inmenso mérito es entregar a los estudiantes, bajo forma moderna, todas las piezas del dramaturgo. Tal reedición apurada, a fines académicos, que publica las piezas profanas en 2002 y luego las sacras en 2004, no puede satisfacer al lector que quiera adentrarse en el teatro de Lucas Fernández.

De ahí mi voluntad de elaborar una edición semipaleográfica que intente describir el texto con la mayor exactitud posible, ofreciendo al lector, bajo forma de numerosas notas a pie de página, la información más exhaustiva posible sobre las grafías, las abreviaturas, los accidentes del texto, etc. Lo mismo, en un intento de aclarar el texto, las notas, entre otras cosas, explicitan los antropónimos y topónimos como se verá más adelante.

Pocas han sido en realidad las ediciones de Lucas Fernández. ¿Se deberá al escaso interés que suscita en el lector moderno? No creo que sea así, sobre todo si se tienen en cuenta dos aspectos. Primero, el hecho de que la crítica se interesa cada vez más por el teatro de aquel entonces y por el desatendido autor, por haber ocultado Juan del Encina a sus coetáneos y coterráneos así como las otras producciones teatrales. Segundo, cabe considerar el hecho de que parte del teatro del dramaturgo sigue vigente. En efecto, desde hace décadas, una obra suya se viene representando: el *Auto de la Pasión*. Las más de las veces es para la Semana Santa cuando se escenifica, en distintos lugares de España, en particular en Málaga, Murcia, Navarra, etc., esta pieza montada por dramaturgos y directores tan conocidos como Lorenzo Píriz-Carbonell, Ricardo Pereira, Ricardo Blume, Miguel Narros. La misma obra fue representada varias veces en Sudamérica. Otra señal inequívoca de la vigencia y del éxito atemporal del dramaturgo …

Del dramaturgo no sabemos gran cosa. Desde el destacado estudio de Ricardo Espinosa Maeso, en el año 1923, ‘Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández’,[1] que siguió a ‘Nuevos datos biográficos de Juan del

[1] Para cualquier detalle, remito a Ricardo Espinosa Maeso, ‘Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández’, en *Boletín de la RAE*, Imprenta de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos (1923): 567–603. Todos, a la hora de escribir una biografía sobre el dramaturgo, se han inspirado en sus trabajos.

Encina',[2] nuestros conocimientos han avanzado poco. Su fecha de nacimiento parece segura: 1474; la de su muerte también, el 18 de septiembre de 1542. Lo que sí merece la mayor atención es el hecho de que el joven Lucas, aunque pronto huérfano de padres, tuvo unos tíos muy conocidos en el área salmantina, Juan Martínez de Cantalapiedra, Alonso González de Cantalapiedra y Martín González de Cantalapiedra, todos relacionados con la Iglesia y músicos. Éste alcanzó a ser catedrático de Música de la Universidad de Salamanca mientras que aquél, que también estudió música, formaba parte de los canónigos de la Catedral. Respecto a Alonso ascendió a capellán de coro y luego a racionero. Fue él quien amparó a Lucas, muertos sus padres. Lucas y Martín González de Cantalapiedra, su hermano, siguieron la carrera eclesiástica como sus tíos y estudiaron música. Martín no sólo fue capellán de coro sino que los órganos de la catedral estuvieron a su cargo. En resumidas cuentas, Lucas desde joven convivía, con lo que le quedaba de su familia, en un ambiente eclesiástico y musical, que no poco debió de influir en su carrera. Quizá sea por eso por lo que, hasta ahora, la crítica siempre ha considerado al autor de las *Farsas y églogas* como un hombre serio, atento a su carrera. Sin embargo veremos, a través de sus obras, que no carecía ni mucho menos de sentido del humor.

Lucas Fernández ascendió a catedrático de música de la Universidad de Salamanca en 1522, sucediendo a Diego de Fermoselle, hermano de Juan del Encina. Empezó como mozo de coro de la catedral y después de compartir, en 1498, con otros dos mozos, la plaza de cantor, la consolidó de modo definitivo hacia 1500–1501. No obstante, de quien fue un músico relevante, no queda casi ningún testimonio. Curiosamente lo único que nos legó es un breve *corpus* teatral, las *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano* ..., una compilación que salió en 1514 de las prensas salmantinas, cuando ya tenía cuarenta años, y que testimonia de su actividad tanto dramática como poética.

La edición de 1514

Cabe precisar otra vez más que no tenemos ninguna huella manuscrita de las *Farsas y églogas*. Ningún pliego suelto parece haber sido editado y la impresión de 1514 nunca conoció reediciones. Todo ello son indicios que nos permiten dudar de su éxito, excepto si consideramos que la edición fue de pocos ejemplares y que se destinaba a un círculo reducido. El estudio de su paratexto, por muy escueto que pueda ser, es por consiguiente imprescindible.

[2] 'Nuevos datos biográficos de Juan del Encina', en *Boletín de la RAE*, VII (1921): 640–56.

El paratexto de las Farsas y églogas

Poco interés ha suscitado el paratexto de la obra de Lucas Fernández hasta ahora. La crítica se ha fijado por supuesto en la portada, en el colofón, en los grabados, pero no más que para escribir que la obra se imprimió en Salamanca en 1514 o para afirmar que el grabado de la portada es tosco en cuanto a la calidad (Cotarelo, 1929, xv), que sí viene el nombre del autor, que el aparato paratextual es pobre, etc. También quienes han estudiado las *Farsas y églogas*, se han fijado sin más en los trabajos anteriores de finales del siglo XIX y de principios del XX de Gallardo (1866), Cañete (1867) y Cotarelo (1927), quienes afirman que sólo existe ya un ejemplar y que le faltan folios. Gallardo (1866) advierte en efecto que la foliación no es continua y que se pasa de la signatura D a la F, lo que le hace suponer que una farsa está desaparecida, y que pudo tener la signatura E. Este folio perdido será sustituido por la publicación de las *Coplas de una doncella, un pastor y un salvaje* en la edición de Cañete (1867). Más grave aún, desde entonces nadie se ha tomado el trabajo de comprobar de una vez si de esta edición existía otro ejemplar y de echarle un vistazo a la foliación de la edición de 1514. Sólo M. J. Canellada, en su edición (1973, 64), se plantea algunas preguntas interesantes, pero sin indagar más.

La portada

La portada está sin foliar –pero sabemos que esta pieza liminar se introducía ya terminada la obra– y se compone de tres elementos. Primero está un grabado xilográfico que representa el escudo arzobispal con la representación de la imposición de la casulla a San Idelfonso por parte de la Virgen. El escudo está coronado por el capelo cardenalicio con sus borlas y el cordón de la Orden Franciscana a la que pertenecía Cisneros. Bordeándole, la conocidísima fórmula: INDUI EVM VESTIMENTO SALUTIS SACERDOTES EIVUS INDUAM SALUTARI. En la parte alta derecha del grabado se ve una representación de San Francisco recibiendo los estigmas. Debajo del grabado, una rúbrica en tinta negra con letra gótica que reza:

> Farsas y Eglogas al modo y estilo pastoril: y castellano fechas por Lucas fernandez salmantino nueuamente impressas.

El conjunto se inserta dentro de un marco formado por grecas, y consta de cuatro piezas xilográficas diferentes entre sí que son fragmentos de orlas de tipo vegetal, con tallos, hojas y flores o semillas. La de abajo tiene en su centro un círculo con la inscripción ‘IHS’.

Del grabado se puede inferir que era Cisneros el que patrocinaba la edición de la obra. En efecto, cuando costeaba él un libro siempre figuraba su escudo en la portada. Así es como, entre otros, se publicaron la obra de Petro Dorlandus:

Viola animae seu Dialogi duo hominis natura et de mysteriis passionis Christi (1500), el *Misal mozárabe* (1502), el *Breviario mozárabe* (1502), todos impresos a petición del arzobispo, o como, un poco más tarde, en 1508, vio la luz el *Cancionero* del también franciscano Ambrosio de Montesino, los cuales llevan todos su escudo. El dato que proporciona la portada no deja de ser importantísimo y revelador del amparo de que debió de gozar Lucas Fernández.

Respecto a la rúbrica, nos remite inmediatamente con su título, 'farsas y églogas', por una parte al teatro y por otra a una tradición poética procedente de las *Bucólicas* de Virgilio y recuperada ya por el coetáneo y coterráneo de Lucas Fernández, Juan del Encina, cuyas representaciones eran conocidísimas y se titulaban 'églogas' excepto la de la Pasión y la de la Resurrección, así como la de 1497 escenificada ante el príncipe don Juan.

La observación que se puede hacer acerca de 'al modo y estilo pastoril' participa de la anterior. Encina en su translación de las églogas virgilianas había utilizado un estilo rústico que le parecía acorde con los personajes 'por consonar con el poeta que introduze personas pastoriles' (*Prólogo* al príncipe don Juan, *Cancionero de 1496*). Ya las *Coplas de Vita Christi*, de fray Iñigo de Mendoza, las *Coplas de Mingo Revulgo*, y Francisco de Madrid en su *Égloga*, habían puesto de moda tal estilo, y Lucas Fernández, a la hora de escribir sus propias obras dramáticas, no fue contra el uso, por muy reciente que fuera. Lo mismo que su coterráneo, 'acordó de trovarlas en diversos géneros de metros y en estilo rústico' (Encina, *Cancionero de 1496*, xxxii^{r}). A la hora de estampar la portada, el impresor no vacila en poner de relieve lo que ya caracteriza un género naciente, el lenguaje y estilo pastoril. Del idiolecta volveremos a tratar más abajo.

El colofón

Éste que se sitúa en el último folio, o sea el folio 30 recto, reza lo siguiente:

> Fue impressa la presente obra en Salamanca por el muy honrrado varón Loren*ç*o de Liom Dedei a X días del mes d*e* nouie*m*bre de M. quinientos y quatorze años.

Las informaciones no son tan escuetas como parece. Los datos que suelen clausurar una impresión pueden proporcionar sólo el año en que se imprime, sin precisar dónde ni por quién. En el caso de las *Farsas y églogas*, se nos ofrece una serie de precisiones que no dejan de ser relevantes: la ciudad en que se imprimieron, la fecha, con no sólo el año, sino el día y el mes, y el nombre del impresor. Que la ciudad sea Salamanca, centro cultural y humanista con su universidad, no carece de importancia: recordemos de paso que la primera edición del *Cancionero* de Juan del Encina también sale de las prensas salmantinas, lo mismo que habían salido de ellas las obras de Nebrija.

Saber quién es el impresor tampoco es un detalle insignificante. Liomdedei dista mucho de ser un desconocido: ya tiene impresas varias obras de Nebrija; con el cese de la actividad de Hans Gysser en 1509 se hace cargo con Porras, y luego solo, de las prensas de aquél a partir de 1512. Rápidamente el impresor Arnao Guillén de Brocar, demasiado atareado con la *Biblia Políglota*, le traspasa desde Logroño los trabajos que no llega a imprimir, y delega en él el poder de estamparlos con sus propios tipos. El ejemplo más conocido será el de la nueva edición del diccionario hispano-latino de Nebrija que se le encargó.[3]

Se define a sí mismo en otras ediciones como impresor y mercader, según reza un colofón de 1516, prueba de que ha sacado de su taller de Salamanca notables beneficios y de que el negocio de la imprenta ha sido lo suficientemente lucrativo como para que se presente ya con el doble título:

> La presente obra fue impressa en Salamanca por el muy honrado varon Lorenço de Liom dedei mercader e impresor de libros. Acabose a veynte y dos dias del mes de abril. Año Chr. mill y quinientos y dieziséis años. (Diego de Ávila, *Los cuatro libros de Sexto Julio Frontino, Consul romano*. De los enxemplos, consejos y avisos de la guerra: obra provechosa, nuevamente trasladada del latín en nuestro romance castellano, e nuevamente impresa. Cum privilegio.)

Liomdedei firma los libros que salen de su taller con cierto orgullo, pues, como acabamos de precisar, no todos los impresores lo hacen. Que haga figurar su nombre en el colofón de la edición de las *Farsas y églogas* de 1514 es una manera de reivindicarlas, de apropiárselas y de hacer constar a quien compra o ha comprado la obra que en el mundo de la imprenta, en pleno auge, él es un hombre reconocido. Tanto más cuanto que en la portada está el escudo de Cisneros … lo cual le exime de las obligaciones que la *Pragmática* de los Reyes Católicos sobre la imprenta impone en 1502.

El grabado del último folio

Liomdedei no sólo manda insertar en el último folio de su edición el colofón que clausura la obra, sino también, en la parte alta izquierda, y antes de empezar a imprimir la primera columna, un grabado xilográfico de pequeño tamaño que representa a Cristo crucificado con por un lado los soldados romanos y por otro las tres Marías y la Virgen. La elección no es fortuita. El grabado está bien ubicado: en el último folio, y a punto de terminarse el texto que clausura la obra, el *Auto de la Pasión*. La inserción obedece pues a la voluntad en Liomdedei de ilustrar el texto en un momento clave con el fin de conmover a los lectores. Ahora bien, este mismo grabado figura también

[3] Nebrija, Æ. Antonio de: *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem interprete Aelio Antonio Nebrissensi*, Salamanca, Lorenzo de Liomdedei, 1513.

en otra obra editada en 1513, y sirve para ilustrar el texto latino del folio aij^{r} que se titula '*Passio domini nostri iesu christi secundum matth*'. Esta pasión se incluye en una compilación de obras religiosas de casi cien folios que se titula *Lectiones quorumdam sanctorum iamdiu elucubrate* ... Los grabados son, como bien sabemos, intercambiables y reutilizables, pero lo interesante aquí es que tenemos la prueba de que la edición no fue tan descuidada como solían dictaminar los pocos estudiosos que se han dedicado a escribir acerca de ella, sino que estaba bien pensada en su aspecto formal por lo menos.

Lo que podemos inferir ya de este breve estudio del paratexto es que las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández enseñan, sólo a través de su portada y de su colofón, que no son una obra cualquiera. Tanto su autor como su contenido merecieron el interés y el patrocinio del cardenal.

Por otra parte, de las precisiones que nos proporciona el colofón inferimos que, al salir la obra de las prensas, Lucas Fernández, nacido en 1474, tenía ya cuarenta años … lo que, como veremos, no deja de plantear algunas interrogaciones.

La edición del texto

La compilación, que, por su fecha de edición figura entre los post-incunables, no es de gran amplitud si se considera que consta sólo de 7 obras repartidas en 30 folios –lo que representa un total de 4486 versos– de las que una es un diálogo para cantar y 6 son obras dramáticas. Sin embargo, como ya vimos, desempeña la edición de estas obras un papel importantísimo si acordamos indagar acerca de ciertas cuestiones claves como la foliación de la edición, su *dispositio* y, por supuesto, su contenido. Aclarar estos puntos también nos permitirá precisar algunos elementos relativos al texto y a su autor y corregir unos cuantos errores.

La compaginación de los folios

Después de la portada, empieza la primera obra con un extenso preámbulo, de tinta negra también, que reza lo siguiente:

> Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril. En la qual se introduz*e*n dos pastores y dos pastoras y vn viejo, los q*ua*les son llamados Bras Gil y Beringuella y Miguel Turra y Olalla y el viejo es llamado Juan Benito […]

La foliación no sale sino a partir de la segunda hoja, en la que se estampa abajo en el lado derecho: 'Aiij'. Es ésta la única huella que pone el cajista para la *Comedia*, la cual se extiende a lo largo de cuatro folios y a dos columnas, con muchísimo cuidado respecto a las estrofas, que están nítidamente separadas por un espacio en blanco. La pieza termina al final

de la que es la hoja v verso. La signatura de Aiij incluye el frontispicio, lo cual nos muestra que la compaginación se hizo en este caso preciso con la portada ya estampada y como formando parte del volumen que estaba a punto de ligarse. Por otra parte, el tipógrafo obedeció sin duda las órdenes del Liomdedei, quien debió de pedirle que el texto de la *Comedia* se ajustara exactamente al largo de las 4 hojas, lo que denota la voluntad de presentar una edición estéticamente muy elaborada. Distamos mucho del descuido con que se editaron algunas otras obras, como aquellas en que para ahorrar papel las estrofas iban a renglón seguido, sin marcar separación alguna.

Aquel esmero va a estar presente a lo largo de la edición: la presentación es nítida, no hay desajustes en cuanto a la extensión de las dos columnas, sino a veces de un verso, la distribución se quiere lo más simétrica posible, todas las piezas empiezan al inicio de la página en el recto. La composición tipográfica parece notable y prueba que Lorenzo Liomdedei tuvo empeño en ofrecer a quien se la había encargado un trabajo tan 'honrado' como él. Sin lugar a dudas, el patrocinio de Cisneros debió de tener mucho que ver con esta pulcritud.

No obstante, algunos detalles sorprenden a partir de la segunda pieza editada: el *Diálogo para cantar*. Éste se extiende sobre una hoja recto y verso, pero sin foliar. El hecho en sí no llamaría la atención si en la foliación de la obra siguiente no se presentara como una anomalía. En efecto, la tercera pieza, cuyo argumento empieza así: *Farssa o quasi comedia fecha por Lucas Fernández, en la qual se introduzen tres personas. Conuiene a saber: vna donzella y vn pastor y vn cauallero* […] se ajusta muy exactamente al largo de cuatro hojas y lleva la signatura 'B'; luego 'Bij'; las dos siguientes carecen de indicación alguna. La pregunta que hemos de plantearnos es la siguiente: ¿por qué al *Diálogo para cantar* que viene en segundo lugar en la *dispositio* le falta una signatura?

La secuencia alfabética se respeta a continuación: la cuarta obra en la edición, la *Farssa o quasi comedia hecha por Lucas Fernández, en la qual se introduzen quatro personas, combiene a saber: dos pastores e vn soldado e vna pastor*, consta de 6 hojas que llevan la signatura 'C', 'Cij', 'Ciij' para las tres primeras; carecen de ella las tres siguientes. La quinta, es decir, la *Égloga o farsa del Nascimiento de nuestro redentor Jesucristo fecha por Lucas Fernández en la qual se introduzen tres pastores y vn hermitaño*, utiliza 4 hojas. Su signatura en las dos primeras es 'D', saliendo 'Dij' en la segunda hoja.

La continuidad alfabética desaparece de improviso con la sexta obra impresa, el *Auto o Farsa del Nascimiento de Nuestro Señor Iesu Christo. Fecha por Lucas Fernández. En la qual se entroduzen quatro pastores llamados: Pascual y Lloreynte y Juan y Pedro Picado* […]. Su signatura es 'f'; la primera y la segunda hoja llevan la misma letra en minúscula, sin más detalles que les diferencien entre sí, mientras que las dos siguientes no llevan nada.

Con la séptima y última pieza, el *Auto de la Passion*, aparece la tercera anomalía. El cajista, para imprimirla, utiliza 6 hojas, pero el verso de la sexta

no sirve. Su signatura es ‘a’, pero sólo la minúscula se estampa en la segunda y tercera hoja: ‘aij’ y ‘aiij’; las otras, sin foliar.

De este estudio se puede concluir lo siguiente:

- la compilación que se titula *Farsas y églogas* consta de 7 obras bien diferenciadas con sus respectivos argumentos.
- se aprecia una ruptura de la continuidad alfabética a partir de la sexta obra, que además instaura con las minúsculas una tipografía distinta en las signaturas, siendo las mayúsculas la constante para las piezas anteriores.
- no hay folios que correspondan con la ‘E’.
- la segunda obra, el *Diálogo* carece de signatura.
- las signaturas son sucesivamente para las siete obras incluyendo el frontispicio:
  A (1 + 4 folios); ¿? (1 folio); B (4 folios); C (6 folios); D (4 folios); f (4 folios); a (6 folios).

Al comprar la edición, Fernando Colón apunta en su *Registrum*: ‘94: Lucae Ferdinandez, *Farsas y églogas*, núm. 7. en español. Sa. 1514’ (Biblioteca Colombina). La falta de atención a la *dispositio* y a las letras de la signatura tuvo como consecuencia que, a finales del siglo XIX y principios del XX, los estudiosos pensaran que una pieza había desaparecido de la compilación, la ‘E’. Lo cual es erróneo. La edición sí es completa.

Por supuesto, por ser el ejemplar que hoy está en la Biblioteca Nacional de Madrid el único testimonio que tenían al alcance de la mano, toda clase de hipótesis y elucubraciones llegaron a formularse. Se tenía noticia de otro ejemplar desaparecido, y a principios de siglo aun Cotarelo no vaciló en acusar a Gallardo de haberlo … hurtado. Tales son los cimientos sobre los que se fundamentan los trabajos de quienes desde hace casi veinte años estudian a Lucas Fernández …

Los dos ejemplares de la edición de las Farsas y églogas

El ejemplar que consulté en la Biblioteca Nacional de Madrid tiene como signatura R 9018. Su ficha, que también lleva la antigua signatura: 129-1, precisa el título, el colofón, y da unas indicaciones por desgracia igualmente erróneas: ‘Fol., gótico. Zapa con adorn.dor., Signaturas A, B, C, D, F, a’.

Como pude comprobar, está el libro encuadernado en rojo con las iniciales D. de O., y lleva la corona ducal. Vienen escritas cifras a lápiz en la parte alta derecha. La primera señal tipográfica de una compaginación empieza en el folio Aiij, tal como acabo de escribir. El libro fue restaurado, pero no está en buen estado; el último folio es el más deteriorado. Se notan perforaciones pequeñas, y la última hoja está pegada para esconder los huecos, garrapatos, firmas …

De este ejemplar Palau, en su *Manual del Librero Hispanoamericano* (1951, 296, n° 87925), ya decía, repitiendo los errores pasados: 'Fol., gótico. Signs. A–-F. En todo 30 hojas.' Y luego apuntaba:

> El único ejemplar conocido, bastante maltratado, existía en la Biblioteca Sevillana; luego pasó en poder de D. Bartolomé José Gallardo, quien lo entregó a Salvá para que lo lavara y restaurase. El inteligente bibliófilo valenciano observó que faltaba la signatura G y que sólo contenía 6 farsas cuando en el *Registrum Colon* se dice han de ser 7. Gallardo, y Cañete, suponían que la pieza que faltaba eran las *Coplas de una doncella y un pastor*, impresas en Valladolid, 1540, Alcalá, 1604, y Cuenca, 1619, pero Salvá declara que el autor de esta composición dramática es Eugenio Alberto.
>
> El precioso impreso que nos ocupa pasó a la Biblioteca del Conde de Osuna y últimamente a la Biblioteca Nacional y sirvió a Don Manuel Cañete para la reproducción que luego describiremos. Kundig de Ginebra, en su subasta del 27, 28 y 29 Marzo de 1950, vendió un perfecto ejemplar por 1910frs. suizos al experto librero de Paris, Beres, quien lo tiene anunciado por 1800 dólares.

La cita es larga pero proporcionaba ya en 1951 un detalle interesante que pasó totalmente inadvertido: la existencia de otro ejemplar.

El segundo ejemplar está actualmente en Madrid, en la Real Academia, y por ser un legado de Rodríguez Moñino se ubica en la sala que se le ha dedicado. Su signatura es R.M.63, como señalé hace ya unos años,[4] cuando me fue facilitada la entrada a la sede académica de la calle de Felipe IV. No se reseñó inmediatamente porque eran extraordinariamente importantes los fondos por catalogar.

La historia del ejemplar, la podemos reconstituir gracias a las informaciones y cartas que su último propietario, que lo adquirió en 1964, insertó entre las hojas del volumen. Así es como me enteré de que procedía de la biblioteca del príncipe de Liechtenstein, quien decidió venderlo. Lo adquiere Kundig en Ginebra y lo vende en su subasta a Pierre Berés, de París, a finales de marzo de 1950. Éste, el 3 de mayo del mismo año de 1950, escribe a la Librería Bucholz en Lisboa para informarle de que se lo oferta por 1800 dólares. Llega por fin el volumen a la Librería Helbrun, a la que lo compra, como consta por el recibo de pago del 15 de septiembre de 1964, Rodríguez Moñino. La Real Academia Española (RAE) es su paradero definitivo desde 1995. El libro está

4 Véase en particular 'Acerca del amor en unas *Farsas y églogas* de Lucas Fernández', en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo*, Paris, juillet 2007, Pierre Civil, Françoise Crémoux (ed.), Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2010, CD-ROM.

efectivamente en muy buen estado. Sólo se advierte que, antes de la portada, una hoja está pegada en el pergamino para ocultar los garabatos, y al final, en el último folio, que se corresponde con el 30 verso, se puede leer un texto escrito a mano en Zaragoza 'a doze días del mes de noviembre de 1517' de Pedro Leres.

El cotejo de los dos ejemplares muestra que ambos son de la misma edición: la portada, el colofón, las signaturas, son iguales, con la misma discontinuidad alfabética, con el mismo paso de las mayúsculas a las minúsculas; las hojas de vitelo llevan la misma filigrana de mano con una flor. Se puede asegurar, pues, que del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM) ninguna pieza fue arrancada o perdida.

¿Cómo explicar la ruptura de la secuencia alfabética y las minúsculas? Una hipótesis plausible se puede emitir. Los pliegos no se hicieron a un tiempo, y tal vez varios cajistas trabajaron sobre el manuscrito. El volumen resultaría de la entrega de los pliegos ya listos para que fueran ligados juntos. Sabemos que, en ocasiones, el trabajo se podía repartir no sólo entre varios tipógrafos, sino entre varios impresores. A todas luces la edición se hizo precipitadamente, perdiendo de vista tal vez el manuscrito, a menos de que éste en el entretanto se hubiera extraviado.

En aquellos años, la labor se acumulaba en exceso en los talleres, en particular en relación con las obras de Nebrija, que había que publicar o reeditar, y con la *Biblia políglota* de Cisneros. Brocar, que trabaja para el Cardenal gracias a las recomendaciones de Nebrija, comisiona a los talleres de Fadrique de Basilea en Burgos y de Liomdedei en Salamanca para llevar a cabo parte de las impresiones que le encargan (Martín Abad, 1994). Que el manuscrito que contenía las piezas de Lucas Fernández se dejase de lado durante algún tiempo y que la impresión sufriera retrasos, o que Liomdedei la interrumpiera para luego reanudarla, es algo perfectamente posible.

Los argumentos que podemos avanzar a favor de la posibilidad de una emisión discontinua se basan también en el estudio, del que no se puede prescindir, del diseño de la obra.

La dispositio de las Farsas y églogas

Si consideramos la dispositio de las *Farsas y églogas*, es obvio que hubo, a la hora de ordenar la compilación y antes de ligar los folios, la voluntad de organizarla en dos secciones, una profana y otra religiosa. Ahora bien, cada sección se ordena con arreglo a un criterio que le es propio y no corresponde por supuesto con el orden cronológico de escritura.

La primera sección, que consta de 4 obras, es desigual respecto a la segunda que sólo consta de 3, como si la parte profana fuera más importante. Tal impresión viene reforzada por el hecho de que es ésta la que abre el corpus y no, como se podía esperar en 1514, sobre todo de parte de un hombre de iglesia, la religiosa. Como ya se ha subrayado más arriba, hubo

una reorganización de los materiales y tal vez se pensara en iniciar primero la compilación con la parte religiosa.

La *dispositio* de la primera sección

1 'Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril. En la qual se introduz*en* dos pastores y dos pastoras y vn viejo, los q*ua*les son llamados Bras Gil y Beringuella y Miguel Turra y Olalla y el viejo es llamado Juan Benito', a la que por comodidad se viene llamando desde hace años 'Comedia de Bras Gil y Beringuella'.
2 'Diálogo para cantar fecho por Lucas Fernández sobre '¿Quién te hizo, Jua*n* Pastor?'
3 'Farssa o quasi comedia fecha por Lucas Fernández, en la qual se introduz*en* tres personas. Conuiene a saber: vna donzella y vn pastor y vn cauallero'.
4 'Farssa o quasi comedia hecha por Lucas Fernández, en la q*ua*l se introduzen q*ua*tro personas, combiene a saber: dos pastores e vn soldado e vna pastora', a la que llamo 'Farsa o quasi comedia del soldado' para mejor diferenciarla de la anterior 'Farssa o quasi comedia'.

La aproximación a la *dispositio* de la primera sección la tenemos que enfocar, en un primer momento, desde la llamada 'Farsa o quasi comedia del soldado' o sea la cuarta en orden de aparición. Esta *Farsa* clausura la parte profana por la sencilla razón de que fue la última en escribirse. No sólo el dramaturgo alude en ella a los personajes de las *Églogas* de Juan del Encina, Fileno y Zefira (v. 165–67), Pelayo (v. 171), Mingo y Pascuala (v. 185–86), Cristino y Febea (v. 191–97), sino a los de su propia 'Comedia de Bras Gil y Beringuella' (v. 181), la pieza que abre la compilación y, creo yo, la primera en escribirse.[5]

Respecto a ésta, por ser apertural, ocupa un lugar privilegiado. Consta de un argumento y de 632 versos[6] incluyendo los dos villancicos que figuran en ella. El simple hecho de encabezar un corpus siempre hace de una obra un caso particular: siempre nos cuestionan los motivos por los que el autor, a la hora de ordenar sus composiciones, concede la prioridad a una de sus piezas y, las más de las veces, el análisis del diseño de la estructura suele ser revelador de una intención.

5 Véase Françoise Maurizi, 'Los problemas de datación de las *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández y sus consecuencias en Juan del Encina', en *Journal of Hispanic Research*, 2 (1993–94), Londres, p. 205–18; y 'Acerca del amor en unas *Farsas y églogas* de Lucas Fernández', in *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo*, Paris, juillet 2007, Pierre Civil, Françoise Crémoux (ed.), Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2010, CD-ROM.

6 Curiosamente M. J. Canellada escribe, en la pág. 59 de su edición, 532 versos: será un error tipográfico.

El argumento reivindica de entrada el nombre del autor: 'hecho por Lucas Fernández'. Es este punto una de las constantes que volvemos a encontrar en cada una de las siete rúbricas de las piezas del corpus. Otro punto relevante es la afirmación de que la obra está escrita 'en lenguaje y estilo pastoril', lo cual reivindica también la portada de la edición de 1514 si bien reza exactamente 'al modo y estilo pastoril'. Sin embargo, nada encontramos respecto a las circunstancias de representación de la obra como si fuera el enunciado totalmente descontextualizado y la obra reutilizable con diversos fines.

¿Sería la más conocida de entre las piezas dramáticas profanas del autor? De tener en cuenta las observaciones de Espinosa Maeso, fue la obra representada varias veces y en particular durante el *Corpus Christi*. Así es como él supone, basándose en los datos encontrados en los *Archivos* de la Catedral de Salamanca, que fue esta obrita la que se representó durante la misma fiesta de 1501, por tener el mismo número de interlocutores, tres pastores y dos pastoras.[7] Teniendo en cuenta que podían escenificarse piezas profanas, la hipótesis es plausible. Por otra parte, bien pudo ser la primera en escribirse como ya dije. Cualquiera que sea la conjetura, era de todas formas imposible abrir la compilación con la obrita que viene a continuación, el 'Diálogo para cantar', de 157 versos, demasiado lírica y poco relacionada aparentemente con las *Farsas y églogas* por no ser 'comedia', ni 'quasi comedia', ni 'égloga', y menos aún 'auto'.

El desamado 'Diálogo para cantar' se engasta precisamente después de la 'Comedia' por la relación intertextual que tiene con ésta y que me parece clara: la reutilización del nombre del interlocutor, Gil, herido anteriormente de amor y ya sano, a quien Juan Pastor pide consejo (v. 137–43):[8]

> Dime, dime, dime, hermano,
> pues también fuiste herido,
> cómo fuiste ansí guarido,
> que no [h]ay mejor çurujano
> qu'el herido qu'es ya sano.
> Cúrame con tu saber
> mi muy crudo padescer.

Las dos obras siguientes se diferencian ya de las anteriores por el principio de su argumento, ambas se titulan 'Farssa o quasi comedia'. Su agrupación se debe no sólo a esta analogía sino también, en mi opinión, al hecho de que

7 Véase Espinosa Maeso, 1923, p. 573 y pp. 406–08.

8 Véase Maurizi, 'Un poeta cancioneril: Lucas Fernández', en *International Colloquium CONVIVIO, organizer: Dorothy Severin, Trinity Hall. University of Cambridge, Trinity Hall, 1–4 September 2008, Convivio. Cancioneros peninsulares*, V. Beltrán y J. Paredes (eds.), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2010, 125–38.