

Homo ridens. Procedimientos teatrales de la risa en las farsas profanas de Lucas Fernández

Javier San José Lera

Universidad de Salamanca-TESAL16*

Cuando el 10 de noviembre de 1514 el oficial del taller que Lorenzo de Liomdedei mantenía en Salamanca componía el colofón del volumen de *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino*, se ponía el punto final a un impreso que constituía la primera colección exclusivamente dramática de un autor peninsular; y se marcaba también un hito hacia la constitución del teatro profano en España a la busca, quizá, de audiencias más amplias a través del impreso. «Farsas» y «églogas» eran palabras que designaban dos prácticas y géneros diversos: si las églogas del título resultaban reconocibles porque remitían a un género ya institucionalizado en la práctica teatral cortesana y religiosa por la difusión del *Cancionero* de Encina en sus distintas ediciones desde 1496, el término *farsa* implicaba una novedad para la lengua española y recogía una práctica diversa que no había sido aún *monumentalizada* con tal nombre en el impreso¹. Otras farsas castellanas aparecieron en impresos en los años posteriores (García-Bermejo, 1996); las farsas de Diego Sánchez de Badajoz aparecen

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación TESAL16. *Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo XVI en Salamanca* (Junta de Castilla y León SA155A11-1 y MICINN FFI2011-25582).

¹ Sobre el paso del evento al monumento referido al teatro, ver Chartier, 1999. Corominas-Pascual s.v. *farsa* proponen 1514 como la primera documentación en castellano del término de origen francés. Una búsqueda en el CORDE ofrece datos relevantes respecto al término *farsa*: aparece sólo 8 veces en 4 documentos entre 1200 y 1514, de las cuales 4 son transcripciones erróneas por “faría” y las otras corresponden al volumen de Lucas Fernández. Ninguno de los cronistas de la ceremonia de desentronizar a Enrique IV, llamada por la historiografía “Farsa de Ávila” emplea el término, sino el de *auto*, para referirse a ella. Sin embargo, la misma búsqueda en el CORDE entre 1515 y 1590 produce 73 casos en 37 documentos, con sentido teatral y moral, lo que indica la generalización del uso del término después del impreso salmantino. El término *jouer des farses* se aplica a un farsante francés ya en 1388 (Tydeman, 2001, p. 330; para el caso catalán, ver Massip, 1986, p. 251).

recogidas en la *Recopilación en metro*, de 1554 (Cazal, 2002). La edición del teatro de Gil Vicente, que incorpora en su libro cuarto una parte dedicada a las *Farsas*, tardaría aún muchos años (*Compilaçam*, 1562)². La colección de Lucas Fernández tiene así el privilegio de la prioridad.

Al margen de la discutida y problemática procedencia del término *farsa*³, la crítica ha destacado el componente farsesco en las obras de Lucas Fernández, en relación con el tipo del pastor, el lenguaje sayagués, la parodia del tema del poder del amor en la tradición burlesca medieval, etc.⁴. Y se ha referido también al contexto, no exento de problemas, de realización escénica de algunas piezas profanas en el ámbito de celebraciones religiosas⁵. Pero no puede dejarse de notar que solamente en las tres piezas religiosas de la colección de Lucas Fernández, las tres últimas del impreso de 1514, se hace constar en la rúbrica inicial el ponerse «sub correctione sancte matris ecclesie» (como ya hizo notar García-Bermejo, 1997, p. 334)⁶.

² Las primeras farsas del libro IV de la recopilación vicentina remiten a representaciones previas a la fecha del volumen de Lucas Fernández: *Quem tem farelos* (1505) *Farsa o Auto da Índia* (1509), *Farsa da Fama* (1510), *O velho da horta* (1512), pero no hay seguridad acerca de quién es responsable de su título ni de la certeza de las fechas; no se data la *Farsa das Fadas*, y la *Farsa de Inês Pereira*, (denominada así en la *Taboada da livro quarto* de la *Compilaçam*, aunque en el texto se presenta como *Auto de Inês Pereira*, Vicente, 2015, 203, n. 1), se representa ya en 1523.

³ Ver al respecto el trabajo de García-Bermejo (1997/2008). Falta un estudio de conjunto del género sobre los testimonios conservados de la farsa española renacentista; para el caso francés, ver Bowen, 1964 y Rey-Flaud, 1984, entre otros.

⁴ Señalan su relación tradición medieval burlesca Hendrix (1925, p. 81), Lihani (Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, ed. 1969, p. 35) y Brotherton (1975, p. xi), que también las relaciona con la parodia de la recuesta de amores (Brotherton, 1975, p. 147); como herederas de los modos de Juan del Encina la presenta Oleza (1984, p. 197).

⁵ Así, por ejemplo, Ricardo Espinosa Maeso (1923, p. 406), al dar cuenta del documento de la catedral de Salamanca referente a la celebración del Corpus de 1501 —donde se reseña el pago del pabellón levantado por un carpintero «para los juegos que fiso lucas» y las posteriores cuentas de gastos donde se contabilizan «tres cabelleras para los pastores» y «tres pares de çapatos para los pastores y dos pares de çapatras para las que fueron labradoras»—, no duda en sacar la consecuencia de que la pieza de Lucas representada en aquel Corpus fue la *Comedia pastoril* (*Comedia de Bras Gil y Beringuella*), dada la coincidencia en el número de personajes masculinos (tres pastores) y femeninos (dos pastoras). Resulta difícil el encaje de esa obra profana —no exenta de elementos procaces y con total ausencia de referentes religiosos— con la liturgia del Corpus.

⁶ Está perfectamente documentada la inserción de farsas en los *mystères* franceses (si bien no sin problemas, como se documenta en Tydeman, 2001, p. 330). La mezcla de lo profano y lo sagrado es común en la cultura tardomedieval y renacentista con la inserción de elementos burlescos en obras religiosas (Hüsken y Schoell, 2002, sin presencia de casos españoles) y viceversa (sobre el sermón *joyeux* y el teatro, ver Cátedra, 1992, p. 43). Resulta cuando menos forzado relacionar la farsa profana en su configuración tardomedieval o altomoderna con las *épîtres farcies* (Le Vot, 1987). Lihani (1957, p. 252) y Brotherton (1975, p. xi) relacionan las farsas profanas de Lucas Fernández con la tradición goliardesca, en la línea del *Libro de Buen Amor*; esta tradición se manifiesta también de forma evidente en las *Farsas* de Diego Sánchez de Badajoz (Cazal, 2002). La farsa en contexto religioso se menciona en la anotación del *Libro de Fábrica* de la Catedral de Salamanca, el 29 de diciembre de 1524: «Conpré una lanterna (sic) para alunbrar a los maitines porque hurtaron la otra la noche de Nabadad con el ruido de la farça; que costó çinco reales» (Framiñán, 2012, II, p. 80, cursiva mía). Agradezco a la doctora Framiñán el permiso para reproducir este dato de su tesis doctoral. En la *Farsa da Índia*, de Gil Vicente, dice el personaje del Castelhana: «Son noches de Navidá, / quiere amanecer ya, / que no tardará media hora» (vv. 309-311, p. 111), pero no podemos afirmar que sea esa la ocasión de la farsa de la que la rúbrica inicial solamente afirma haberse representado en Almada ante la reina Leonor en 1509.

No puede negarse la fusión de las piezas profanas de Lucas Fernández con los elementos de la tradición burlesca medieval y la pastoril enciniana; ni tampoco el difícil deslinde de las prácticas religiosas con las profanas en el teatro de fines de la Edad Media y del primer Renacimiento. Con todo, creo que la denominación del género apunta además, en el caso de la farsa, al cultivo de unas prácticas populares diversas de las religiosas y de las cortesanas pastoriles, desde unos territorios de expresión definidos frente a los de otras piezas, con las que sin duda mantenía puntos de contacto e indefinición. A la definición de ese territorio propio apunta ya Ignacio de Luzán cuando relaciona las farsas con la tradición popular:

La dramática española se debe dividir en dos clases: una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros; y otra que se puede llamar erudita, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos. La popular no trae su origen de otra más antigua. Es verisímil que empezó al mismo tiempo que la lengua y con el propio impulso que entre los griegos: esto es, por la inclinación que tienen los hombres a remedarse, burlarse y satirizarse unos a otros. [...] De estos misterios traen su origen los autos sacramentales; y las farsas, de los juegos de escarnios, que sin duda eran representaciones breves, satíricas e inmodestas, al modo de nuestros entremeses, algunos de los cuales, en medio de sus gracias, no están libres de este y otros defectos (Luzán, *Poética*, Libro III, cap. 1, pp. 440-441).

La perdurabilidad de la farsa como inserción cómica en estructuras dramáticas mayores, como las comedias de Torres Naharro, Lope de Rueda o las de estirpe celestinesca de mediados de siglo, nos indica además su condición de piezas breves para ser insertadas —farseadas— en espacios celebrativos o representativos más amplios, como por otra parte había hecho ya el teatro romano⁷. En esa configuración decidida de lo cómico farsesco estribaría el mérito de las tres piezas profanas de Lucas Fernández, que mantuvieron vivo e intenso sobre las tablas el arquetipo cómico medieval para la evolución posterior en mecanismos dramáticos más complejos. Y no solo en los chocarreros introitos, como habitualmente se señala, en los que es fácil percibir la autonomía de la pieza con relación al desarrollo de la comedia, sino en escenas injeridas en la misma estructura dramática de desarrollo; así pueden explicarse, por ejemplo, las jornadas 2 y 4 de la *Comedia Trofea* (del mismo año 1514 que las piezas de Lucas) de Torres Naharro, o la escena de Gil Cestero y Pascual en la italianizante *Égloga de Plácida y Victoriano*, de Juan del Encina⁸.

No trato ahora de volver sobre el enfoque antropológico bajtiniano (por lo demás apasionante y fructífero) y las herencias carnavalescas de la risa que proyecta en el

⁷ El modelo cómico de Plauto, que asume la tradición teatral romana preliteraria integrando la farsa osca en la estructura de la comedia (Chiarini, 1979), pudo actuar de prestigioso referente clásico. Los mecanismos de la risa en los *Pasos* de Rueda han sido revisados recientemente por Urani Montiel (2014).

⁸ «Apart from creating the Prologue Speaker and developing the concept of the wise fool, Torres Naharro also indicates the *Pastor-Bobo's* best chance for survival within the *comedia*, that is, as a *farceur*» (Brotherton, 1975, p. 161). Para Torres Naharro, ver Vélez Sainz, 2009 y 2014; para la comedia celestinesca, Puerto Moro, 2014. Este procedimiento de inserción de elementos farsescos en la comedia se ha señalado para determinadas escenas de algunas comedias italianas del napolitano Giambattista della Porta (Blanché, 2004, pp. 135 y ss.).

espacio liberador y transgresor⁹, sino de considerar los procedimientos cómicos de los pastores de Lucas Fernández en el contexto teatral e ideológico que les es propio, como mecanismos de caracterización de una práctica escénica que se inserta en una tradición dramática europea de raíz medieval y de expresión altomoderna, que hace de la risa el centro de su maquinaria. Y eso al margen de consideraciones desenfocadas sobre estos tipos cómicos vistos como meros precedentes primitivos del logro lopesco del gracioso¹⁰: si es evidente que el gracioso de Lope no se explica —entre otros muchos elementos— sin los precedentes cómicos (entre ellos los de los personajes farsescos), estos no pueden ser vistos como meros anticipos del logro posterior, sino considerados en su propia tradición y dimensión autónoma.

La tradición francesa, la más copiosa y segura para el origen del término *farce* y el desarrollo dramático del género, nos pone en relación con las prácticas de un teatro popular en el que el objetivo es la risa, buscada a través de un componente cómico en el que predomina lo grotesco y rudo¹¹. La farsa encuentra su elemento constitutivo como género en la risa expresada sobre las tablas¹². Con frecuencia se destacan estos elementos gustosos risibles en los preliminares de las piezas o en las rúbricas de los impresos: la *Farsa nuevamente trovada* de Fernando Díaz acentúa en la portada el «ser muy graciosa»; la *Farsa llamada Cornelia*, de Andrés Prado, se anuncia destacando «Donde ay cosas muy apazibles para oír»; la *Farsa Alarquina* proclama en la rúbrica que «Es obra muy sentida y graciosa y muy regozijada»; desde el introito lo proclama la *Farsa de la Natividad* de Diego Sánchez de Badajoz: «algunas cosas graciosas / diremos con que riais». El sentido, como marca de género, parece perdurar en España cuando Luis Alfonso de Carvallo, escribe en su *Cisne de Apolo*: «...y [se llama] farsa cuando

⁹ «En la atmósfera del carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario» (Asensio, 1970, p. 20). Sobre su aplicación al teatro del s. xvi han trabajado con fruto Hermenegildo (1987, 1995) y Huerta Calvo (1995, 1999), con la abundante bibliografía clásica sobre el asunto. Un resumen de la incidencia de los ritos carnavalescos en el desarrollo de la farsa francesa puede verse en Miguel Ángel García Peinado, 1986, pp. 20-26; para el teatro inglés, Blanc, 2002. Una teoría general de la risa como liberadora de las normas sociales (con Freud al fondo) puede verse en el clásico estudio de Charles Maurois (1998).

¹⁰ Enfoque al que apunta, de nuevo, el título del reciente volumen de Díez Borque (2014), *¿Hacia el gracioso?...*; pero en ese mismo volumen percibe y señala el desenfoque, con riqueza de repaso bibliográfico, Miguel García-Bermejo Giner (2014, p. 50).

¹¹ «Qu'entendons-nous par le mot "farce"? Cette désignation a servi, et sert encore, pour de petites pièces d'un comique superficiel qui tire ses effets surtout de gros jeux de scène et de rebondissements saugrenus de l'action». Pero en esa misma tradición francesa se encuentran dificultades para diferenciar las *farces* de las *sotties* e incluso de las *moralités*, apuntando ese entrecruzamiento de lo sagrado y lo profano tan difícil de separar en la literatura medieval y del primer Renacimiento (Bowen, 1964, p. 3). La discusión de esta definición y sus matices puede verse en Rey-Flaud, 1984, p. 26 y su propuesta en p. 32: «Pièce dramatique courte, essentiellement comique et exploitant tous les moyens à sa disposition pour faire rire le public, elle frappe par sa simplicité et sa verdeur». No obstante, se han querido ver recientemente en algunas farsas francesas elementos serios psicológicos o filosóficos, en interpretación, a mi parecer, un tanto forzada (Du Bruck, 2010).

¹² «Le thème est donc considéré comme un moyen comique, le rire étant le but premier de la farce» (Rey-Flaud, 1984, p. 29; sobre su relación con los fabliaux, ver pp. 35 y ss.; y sobre la esencia de la oralidad dramática, pp. 114 y ss.).

hay cosas de mucho gusto» (cap. VI, «De la Tragedia, Colloquios y Diálogos», f. 130r)¹³.

Esas «cosas de mucho gusto» podemos sin dificultad relacionarlas con la condición de un texto dramático volcado a la producción de la risa para satisfacción del hombre entendido como animal que ríe (*homo ridens*) en boga durante la Edad Media y el primer Renacimiento, y al autor como animal que hace reír¹⁴. La «predisposición lúdica» que informa todo el teatro del Siglo de Oro, y en particular los géneros breves, puede indagarse en la puesta en acción de unos procedimientos verbales bien establecidos para la explotación de lo cómico: los equívocos, el juego de idiolectos y lenguas extranjeras, la deformación de frases hechas, el juego de apartes, etc.¹⁵. Y junto con ellos, un humor de trazo grueso con referencias sexuales explícitas¹⁶, de situaciones toscas y violentas, apoyadas por un componente visual potenciado con los elementos de aspecto físico desgreñado y distorsionado hacia la mueca por la gestualidad actoral y de vestimentas rústicas que provocarían la risa de un auditorio cortesano. Humor lingüístico, humor situacional, humor escénico generan el complejo cómico que la farsa porta en su código genético dramático. No se trata aquí, como es natural, de la reconstrucción de todos los elementos del estilo cómico de las farsas, sino de la focalización sobre los procedimientos de la risa en escena, como base de la constitución de un género, el de la farsa, que nace para el teatro español abriendo caminos¹⁷.

*

El estudio de la comicidad de las farsas profanas de Lucas Fernández permite apuntar elementos característicos del género, en los dos territorios en los que la tradición retórica situaba la generación de risa: tanto en la comicidad de situación como

¹³ Sin embargo, no podemos descartar que se trate de una estrategia comercial extendida, pues fórmulas semejantes se leen en otras piezas teatrales no llamadas *farsas*; así, en el argumento de la *Égloga interlocutoria* se ofrecen «cosas de mucha risa»; la *Comedia* de Francisco de Avendaño es «muy sentida y graciosa»; o en el *Auto de Clarindo*, se dice también ser «obra muy sentida y graciosa».

¹⁴ «Muchos han definido al hombre como “un animal que ríe”. Habrían podido definirle también como un animal que hace reír» (Henri Bergson, 1967, p. 820). La condición del hombre como animal que ríe procede de Aristóteles, *De partibus animalium*, III, 10 (673a), tratando de las causas físicas de la risa por las cosquillas. De él y sus comentaristas deriva la máxima escolástica *risus proprium hominis*, ampliamente difundida en el primer Renacimiento (ver solo *Il cortegiano*, II, v). Construir el sentido cultural de la risa (y del llanto) obliga a poner en juego discursos médicos, religiosos y sociales (Steggle, 2007, p. 11); ver también Santarcangeli, 1989 y Bowen, 2004a.

¹⁵ «A conferma della predisposizione ludica che informa tutto il teatro aureo, e in special modo l'*entremés*, sta la ben nota gamma di artifici retorici, vale a dire le carambole dell'equivoco, l'uso di idioletti e di lingue straniere, la storpiatura di frase fatte e del refranero, l'uso degli epiteti burleschi, il pastiche di registri linguistici e di generi letterari, la sovrapposizione del significato letterale a quello metaforico di espressioni lessicalizzate, ecc.» (Antonella Gallo, 2001 p. 19). Sobre estos (y otros) procedimientos verbales de la risa en el teatro (con ejemplos franceses), ver Larthomas, 1972, pp. 215 y ss.

¹⁶ Ver Teresa Ferrer, 1990; sobre el valor de los dobles sexuales en la respuesta del público del teatro inglés isabelino, ver Lopez, 2003, pp. 39-42.

¹⁷ Caminos que anticipa Juan del Encina, como supo ver Charlotte Stern a propósito de la *Égloga de Carnaval*, (a la que llama abiertamente “noisy Carnival *farce*”, cursiva mía): «While all these incidents are inherently comic, it is in their artistic function as structural elements within the farce itself that Encina has created the spirit of vitality and zest that is the essence of comedy», (Stern, 1965, p. 195).

en la comicidad verbal¹⁸; ambos territorios, que son comunes a la tradición farsesca europea, apuntan a ese rebajamiento de la convencionalidad del mundo oficial que se ha señalado como propia de la risa popular¹⁹. Las relaciones personales y sus conflictos, la disputa social o profesional (aquí representada por la oposición pastor/caballero o pastor/soldado), la viveza del diálogo, la tendencia a la caricatura y a los elementos grotescos de caracterización de los personajes, las acciones simples y violentas que provocan risa, sin más intención que el divertimento (no la moralización o la sátira, como ya señaló Asensio, 1971, p. 35)²⁰, contribuyen a la desinhibición festiva en el contexto celebrativo cortesano en que se inscriben estas piezas (presumiblemente banquetes de bodas, como señaló Crawford, 1921). Los componentes grotescos del humor, los personajes rústicos, rudos y caricaturizados, su gestualidad forzada hacia la distorsión, su vestimenta tosca, su aspecto feo y desgredado, etc., incitan a la risa en el contexto palaciego en el que se ejecutan (Hendrix, 1925; López Morales, 1987, p. 218 y 2003, p. 182; Huerta Calvo, 1995); sus torpezas ante los efectos del amor, las motivaciones procaces de su *amor ferinus* provocarían la burla de los refinados cortesanos del *fins amor* o de los universitarios conocedores de Ovidio y la tradición clásica; las menciones de lugares de fácil identificación local como quintaesencias de rusticismo (Mogarraz, Doñinos...) o la confrontación de espacios rústicos y urbanos (Sara Sánchez, 2014), los linajes rústicos (reseñados por Hendrix, 1925, pp. 84-87 y estudiados por Lihani, 1957 y Hermenegildo, 1977) sacarían la sonrisa en el urbano auditorio salmantino²¹. No está de más recordar la inserción en el *Cancionero General*

¹⁸ Cicerón, *De oratore* II, 248: «Nunc exponamus genera ipsa summatim, quae risum maxime moveant. Haec igitur sit prima partitio, quod facete dicatur, id alias in re habere alias in verbo facetias: maxime autem homines delectari, si quando risus coniuncte re verboque moveatur». Ver Bowen, 2004b, p. 410 y Chico Rico, 2009, p. 97.

¹⁹ «La risa popular surge de los espectáculos populares de la plaza. Las figuras de la farsa —el tonto, el bufón, el pícaro, el burlador, la celestina— abandonan la plaza pública al decaer la risa folclórica y se incorporan a la cultura literaria cuando este tránsito sirve para desenmascarar la convencionalidad del mundo oficial» (Beltrán Almería, 2002, p. 249). Una matización interesante respecto a lo “popular” de la farsa, que descarta para el género el sentido de posible autor colectivo, y se refiere, en cambio, a la “popularidad” del género, en Schoell (2000, p. 158).

²⁰ Sin embargo, el valor transgresor y catártico de la sátira —y por lo tanto con implicaciones éticas— a través de la risa ha sido también valorado como elemento consustancial al género (Santarcangeli, 1989, p. 82) y se ha señalado para la farsa de Gil Vicente (Cardoso Bernardes, 1996, pp. 201-236). Por otra parte, la incorporación a los *Índices* inquisitoriales desde 1559 de muchas de las farsas tuvo seguramente que ver con criterios de moralidad estricta frente al disoluto comportamiento de los personajes farsescos y la falta de decoro religioso (ver García-Bermejo, 2013).

²¹ «Social inferiority was the object of scorn and produces comic effect», apunta Débax (2007, p. 36) sobre el principio de “jerarquía” aplicado a los *interludes* ingleses. La risa tiene para los tratadistas renacentistas un componente visual muy claro en la deformidad física (la *distorta facies* de los comentaristas de Aristóteles y las *turpitudine et deformitate* de Cicerón, *De oratore* II, 236, recogida de la experiencia cortesana de Castiglione en *Il cortegiano*, II, v). Acciones y hablas inapropiadas sostienen el desvío que entraña lo cómico y son la causa del desprestigio intelectual de la comedia frente a la tragedia: su cercanía a la farsa carnavalesca y farandulera (Hénin 2003, p. 123; Arellano, 1996, p. 54). La deformación grotesca alimenta la obra de grandes pintores renacentistas, como son Leonardo en sus *Estudios de expresión*, Durero, Lucas Cranach, o Brueghel (Santarcangeli, 1989, p. 98). Por eso puede discutirse como rasgo tradicional de la farsa la procedencia de los personajes de la realidad cotidiana (Rey Flaud, 1984, p. 27). Para Maurizi (2010) las pastoras de Lucas Fernández son personajes «mucho más representativos de la mujer del campo que los encinianos [...] mujeres de carne y hueso»; creo que no se trata de realidad, sino de caricatura farsesca (“réalisme grotesque”, lo llama

de Hernando del Castillo (1511 y sucesivas) de una sección de composiciones de burlas que muestran el gusto cortesano por la procacidad obscena y grosera. Esta tradición contrasta con el modo en que miser Bernardo Bibbiena identifica en *El cortesano* (II, v, p. 186) los mecanismos de aquellos cómicos cuyo oficio propio es hacer reír «diciendo palabras sucias... haciendo cosas deshonestas... torciendo el rostro o la persona con una desenvoltura desvergonzada y baxa», en contraposición al mesurado cortesano faceto.

Estos elementos y este contexto son más acusados en las piezas denominadas *farsas* que en las anteriores églogas encinianas y parecen marcar un espacio propio de este género, a pesar, como se ha estudiado, de la indefinición característica de las denominaciones de la teatralidad renacentista (Díez Borque, 1987 y 1989)²².

Pero junto con la referencia a los modos del contenido humorístico de la farsa (común a la tradición popular), es necesario fijarse en su desarrollo dentro de la funcionalidad teatral, su integración como elemento de construcción de sentido, en esa unidad semiótica que es el texto teatral (Schoell, 2000, Bobes Naves, 2001).

Veamos algunos casos concretos de las piezas profanas de Lucas Fernández, sin ánimo de exhaustividad, del modo de construirse en el espacio dramático el juego de la risa, mediante los recursos del humor verbales y de situación y su explotación sobre las tablas.

En el terreno de la comicidad verbal, el primer aspecto a tener en cuenta es el contraste entre el habla rústica de los pastores y el más refinado de los personajes de otra extracción social: doncella y caballero en un caso, o soldado en el otro de las *Farsas o cuasi comedias*²³. El contraste lingüístico del sayagués (con todas las características fónicas, léxicas y sintácticas bien estudiadas por Lihani, 1973, entre otros) actúa como marco globalizador de la comicidad verbal; pero se concreta, por ejemplo, en casos específicos de incomprensión comunicativa, como el que ocurre en la *Farsa de Prabos y Antona* en el diálogo previo a la *Definición de amor* por el Soldado, cuando el pastor

Blanc, 2002, p. 71). Los componentes del humor grotesco y la distorsión propios de la farsa (*turpitude et deformitas*) se perciben también en otras piezas llamadas “farsas” en el teatro español del siglo XVI: la *Farsa de la Constanza*, de Castillejo, la *Farsa hecha por Alonso de Salaya*, la *Farsa llamada Salamantina* de Palau (bastante posterior) o en las *Farsas* de Diego Sánchez de Badajoz, a pesar de su temática religiosa, creando una marca de género (López Morales 1987 y 2003, p. 182).

²² «C'est ici qu'apparaît le fond du problème: sur quel critère s'appuyer quand on veut définir les farces? Aucun n'apparaît comme indiscutable et chaque tentative pour définir le genre par des caractéristiques qu'on lui croit propres est mis en défaut par des exceptions, soulevant de sérieux problèmes» (Rey-Flaud, 1984, p. 24). «A farce is a farce is a farce...» (Hüsken y Schoell, 2002, p. 8). Quizá, parafraseando la célebre definición que da Camilo José Cela de novela («Novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite, debajo del título y entre paréntesis, la palabra *novela*», Mrs. Cadwell habla con su hijo, 1953), acabaremos por denominar farsa, a toda aquella pieza teatral que se imprime con el título de *Farsa*. Al margen de ironías, la elección del título invita al lector a un modo de lectura, como recuerda oportunamente Thomasseau (1997, p. 84).

²³ Ya señalado, aunque con parco análisis, por Hendrix (1925, pp. 69-70). Barbara C. Bowen 1964, p. 41, al tratar de los *jeux verbaux* (*comique de mots*) entre los elementos esenciales de la farsa, destaca como primero de ellos el “contraste de deux styles, ou de deux façons de parler”. Estudia los tipos rústicos José Manuel Pedrosa y señala su presencia en los subgéneros dramáticos (égloga, farsa) como indicio de un tiempo de crisis y tránsito del mundo medieval al renacentista (2008, p. 319). Las citas de Lucas Fernández se hacen siguiendo de partida el texto de Canellada (*Farsas y églogas*, ed. 1976), pero modificando ortografía y puntuación en algunos casos.

Pascual transforma el sustantivo *amor*, cuyo sentido desconoce, en una enumeración disparatada de términos de mayor o menor cercanía fónica, a partir de la repetición de la segunda sílaba del sustantivo *amor* (*morteruelo, morcilla, mortaja, murcia, muérdago, mordaja*):

SOLDADO

Anda que aqueste dolor
es de amor,
el cual no sufre paciencia.

PASCUAL

¿Nifica amor morteruelo,
morcilla o quiçás mortaja?
¿Murcia, muérdago o mordaja?

SOLDADO

¡Qué donoso adjetivar
y acertar! (vv. 348-356)²⁴.

La concatenación de términos no se sostiene más que por la semejanza fónica, al margen del significado, en efecto cómico evidente que transgrede las convenciones sociales codificadas en el lenguaje. Evidentemente, la última exclamación del soldado esconde, en didascalia implícita enunciativa, la ironía despreciativa de superioridad hacia la ignorancia del pastor.

Un caso similar puede señalarse en la *Farsa de Doncella, pastor y caballero*, cuando la doncella perdida en el «escuro valle» interpela al pastor:

DONCELLA

¡Oh, pastorcico serrano!
¿Viste, hermano,
un caballero pasar?

PASTOR

¿Y qué cosa es caballero?
¿Es algún huerte alemaña,
o llobo rabaz muy fiero,
o vignadero,
o es quiçás musaraña? (vv. 16-23).

Al mismo mecanismo de rebajamiento cómico de la situación por la palabra responde la puesta en escena de ceremonias en que se deforma rústicamente el lenguaje legal o religioso. En el matrimonio de Prabos y Antona con que se cierra su *Farsa* leemos:

PASCUAL

Yo's desposo; yo's desposo,

²⁴ El mismo juego se produce en la escena de la *Representación sobre el poder del amor* de Juan del Encina, vv. 110-112: «AMOR: Yo soy Amor. PELAYO: ¿Amor que muerdes, o qué? / ¿O, soncas, eres mortaja?» (ver ed. Alberto del Río, 2001, p. 328, nota a este paso). Barbara C. Bowen 1964, p. 43, señala las enumeraciones cómicas como fuente de hilaridad en la farsa francesa.

aunque ño so de corona.
¿Atollas ya? Dime, Antona.

ANTONA

Yo sí atollo (vv. 810-813).

Atollas es deformación rústica de la fórmula legal del matrimonio, por ‘otorgas’; pero *atollar* es también caer en un atolladero, o hundirse en el barro el ganado²⁵; la deformación de la fórmula legal del matrimonio (‘¿Otorgas ya?’) por parte del pastor, tiene así el sentido grotesco de la animalización y el malicioso burlesco de entender el matrimonio como un atolladero en el que se atascarán los animalizados pastores, para risa del auditorio que asiste a la paródica escena farsesca del ritual²⁶.

En este territorio de los rebajamientos rústicos pueden considerarse no pocas de las escenas de las farsas profanas de Lucas Fernández. La reducción del referente social cortesano, desconocido por el grosero pastor (cuya rusticidad se potencia de nuevo con los rasgos fonéticos del sayagués, que actúa de esta manera como una auténtica jerga dialectal), a la realidad rústica del mundo animal que le es más cercana, provocaría sin duda el efecto cómico en el regocijado auditorio.

En la *Comedia de Brasgil y Beringuella*, por ejemplo, el monólogo inicial del pastor ya deja casos evidentes del recurso animalizador:

Ando y ando y ñunca paro,
como res que va perdida,
[...]
voy como tras perra el perro
o vaca tras su bezerro
[...]
como modorra borrega
estoy lleno de carcoma (vv. 17 y ss.).

O en el rebajamiento burlesco de la pastora amada a la categoría del animal con quien más habla el pastor:

¡Ay, que en tu amor estoy preso
muy mucho más que te habro,
y aun más que burras nestabro! (vv. 107-109).

Cuando la Doncella de la *Farsa de Doncella, Pastor y Caballero* se queja de no encontrar a su amor, el pastor le recomienda que mande pregonar la pérdida «que así hogaño vine hallar, / sin tardar, / una burra que perdí» (vv. 120-122); o cuando se compara el mal de amores con la modorra de las ovejas (v. 195); o cuando el pastor

²⁵ Cañete en su edición (*Farsas y églogas*, ed.1867, p. 265) anota: «Corrupción bárbara de *otorgar*, propia solo de gente rústica»; con sentido de transgresión carnavalesca lo interpreta Hermenegildo, 1995, p. 86. Lamano, 1915, s.v. *atollar*, recuerda el paso de la *Égloga o farsa del Nacimiento*, v. 254: «bien como burra que atolla».

²⁶ Sobre el rebajamiento de los códigos legales del ritual matrimonial desde la voluntad lúdica del festejo cortesano trata Vázquez Melio (2015). Otra perspectiva en McGinnis (2005, p. 8). Sobre la técnica dramática en la *Farsa del matrimonio* de Diego Sánchez de Badajoz, ver Cazal, 2011.

entiende la «criança», cualidad cortés del caballero, como el estar «bien ancho y bien chapado» (vv. 291 y ss.); etc.

En las palabras de Pascual (*Farsa de Prabos y Antona*) chirría la versión rústica de los *Remedia amoris* para hilaridad del culto público que estudia a Ovidio:

Con madresilva y gamones
sanarás, y malvarisco.
[...]
Que así sané mi borrica,
que andaba bien de tu suerte,
medio mustia y mangonera (vv. 321-332) ²⁷.

Una combinación de los recursos cómicos verbales y los de situación se produce en el rebajamiento farsesco de escenas elaboradas sobre el contraste entre los comportamientos obscenos de algunos pastores y el refinamiento amoroso de los códigos del amor cortés²⁸. Lo destacable de este contraste es comprobar cómo la escena cómica se integra en la construcción del espacio lúdico para funcionar teatralmente y provocar la risa desde el complejo comunicativo que se realiza desde las tablas.

En la *Farsa de Doncella, Pastor y Caballero*, la actitud risible del pastor, encaprichado con la doncella a la que ha encontrado en el «escuro valle» se construye sobre el contraste entre las virtudes del caballero, enunciadas por la doncella («Él es tal que su figura / y hermosura / me da vida con afán...» vv. 43 y ss.) y las que ofrece a la vista el pastor: «¿Vos ño oteáis bien mi ható?» (v. 51), verso acompañado sin duda con un gesto que construye sentido y anticipa el autoelogio pastoril, cargado de dobles sentidos:

Pues ¿veis, veis? Aunque me veis
un poco braguibaxuelo,
ahotas que os espantéis
si sabéis
cómo repico un maçuelo (vv. 55-59).

«Repicar un mazuelo» es, literalmente, tocar el almirez para acompañar la música, objeto de indudable coherencia en el ható del pastor. Pero Correas en su *Vocabulario* explicaría: «El italiano “cazo” y el francés “mazo” palabras son allá de parte deshonestas»,—sin que sea necesario salirse de España para encontrar mazuelos deshonestos. Es evidente que siendo el mazuelo la mano del almirez o mortero, cuya forma no es necesario recordar, el valor del que alardea el mozo no está precisamente en sus dotes de percusionista. A la mano del almirez se refiere el mozo abrasado que busca

²⁷ «El pastor, dentro de los márgenes que fía el discurso carnavalesco, establece esta ecuación que pone al mismo nivel la vida animal y la humana» (Hermenegildo, 1995, p. 69); ver Coll (2007, p. 180-181). Por cierto, dice Covarrubias en su *Tesoro* s. v. *gamón*, «que es pasto sabroso de los puercos», lo que, sabido por el público, aumenta claramente el efecto cómico de la distorsión animalizadora.

²⁸ El alarde obsceno forma parte del lenguaje bufonesco (Santarcangeli, 1989 p. 201). Hendrix señaló entre los mecanismos cómicos la parodia del pastor que corteja a una dama (1925, p. 81) o las fanfarronadas del pastor que alardea de sus dotes (1925, p. 93).

remedio en su boticaria: «¡Oh, quién os viese en la mano / la mano del almirez»²⁹. O a lo mismo va la exclamación de la *Lozana andaluza* ante los atributos masculinos del criado Rampín: «Dormido se ha. En mi vida vi mano de mortero tan bien hecha. ¡Qué gordo es! Y todo parejo. ¡Mal año para nabo de Jerez (...) No es de dejar este tal unicornio!» (Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, XIII, p. 62).

Todo esto lo confirma después el pastor de dicha farsa, con la doble intención de un conocido refrán, que debe marcarse en el tono y en el gesto que incorporara el actor para explotar la comicidad obscena de la escena: «Pues creed que so el sayal / que aun *hay ál*» (vv. 66-67, cursiva mía).

Este juego de malicia, identificador de la violencia verbal y obscenidad propia de la farsa, requiere, para que surta el efecto cómico buscado por el texto, una acción actoral precisa en gestos (la repetición del verbo —«veis, veis»— implica la insistencia en provocar con el gesto la mirada de la doncella) y tonos intencionados. Pero se completa con la construcción de un espacio lúdico que incluye los movimientos implicados en el texto dramático: el salto («pues miray qué salto dó», v. 77), el modificar el vestuario en escena («y solo por alegrar / vuestra murria y gran tristura / y gestadura, / el gabán quiero ahorrar», vv. 78-81) y el acercarse con un poco demasiado de travesura a la doncella, para que esta pueda dar sentido —mediante un empujón— a su réplica:

PASTOR

Aína ya dexaivos deso
y atravesá el ojo acá.

DONCELLA

¡Aparta allá,
no te hagas tan travieso! (vv. 132-135).

Pero el pastor no cesa en su empeño por sofocar el fuego que le quema, sus penas de amor rústico, movidas no por elevadas miras espirituales, sino precisamente por el ansia de hacer *repicar el mazuelo* («¡Ay, Dios / que de cachondiez me muero!» vv. 152-153), y continúa su asedio a la doncella a quien trata de convencer de su amor, ofreciéndole el pecho para que ponga la mano y toque: «Si no, ved, tentadme aquí / cuánto el corazón me llate» (vv. 276-277); y llega incluso a cierta violencia en el cierre de la escena, donde se atreve a retener contra su voluntad a la doncella, cuando esta se quiere despedir, y teme por su integridad física, ante la oferta sexual del pastor («Dar vos he bien sé yo qué»):

DONCELLA

Quiero complir mi jornada,
queda adiós, pastor loçano.

PASTOR

¡No's vais tan desconsolada!

DONCELLA

¡Ay, cuitada,
que tanto trabajé en vano!

²⁹ «¿Qué hacéis boticaria mía?» copiado en un manuscrito de Ravena del s. XVI (Alzieu, Jammes, Lissorgues, 2000, p. 136).

¡Quien la honra pierde y fama
sin hallar lo que quisera,
muera, muera! (vv. 379-386)

La irrupción repentina del Caballero, interrumpiendo los propósitos rijosos del pastor («Vámonos a mi majada...», v. 388), que maldice la aparición:

¡Que ñora mala vengáis,
y ansí vos lo digo yo!
Y dezi: ¿por qué os llegáis
y tomáis
la zagala con que estó? (vv. 406-410)³⁰,

modifica la dirección de la comicidad hacia el espacio nuevo de la confrontación de los dos personajes masculinos, con la frustración de los deseos del Pastor, que ve cómo la Doncella se entrega al caballero, que la acoge entre sus brazos para —a los ojos del pastor— “sobajarla” (i.e. ‘magrearla’): «¡Daxái la infantina estar, / ño la sobajéis así!» (vv. 415-416).

Si se ha destacado, en este personaje, su indudable rusticismo farsesco y la evidente violencia zafia que domina su lujuriosa excitación³¹, conviene insistir, al margen de esto, en el carácter visual de su actuación («¿veis, veis?», «Pues *mirai* qué salto dó», «gran prazer he de *miraros* / y *otearos* / y vos ño queréis *mirar*», cursivas mías), revelador del dominio, por parte de Lucas Fernández, de unas técnicas de representación de lo gracioso y risible gestual de gran eficacia en escena³². Y es también un ejemplo magnífico del manejo de la potencialidad escénica de los juegos de relación (espacio lúdico) con que el texto construye los movimientos que han de realizar en escena los recitantes: las distancias entre ellos se van progresivamente reduciendo hasta el contacto físico directo y la violencia, para mostrar las intenciones rijosas del pastor.

Estos mismos procedimientos farsescos se pueden indagar en la *Farsa de Prabos y Antona*, especialmente desde la aparición del pastor Pascual, sostenedor en escena de la comicidad, por su desconocimiento de los códigos del amor y, sobre todo, con su enfrentamiento chulesco con el Soldado, que construye un espacio lúdico de tensión cómica creciente (en contraste también risible con las patéticas quejas de amor de Prabos). La escena entre Pascual y el Soldado (estreno para el teatro español del soldado

³⁰ Barbara C. Bowen 1964, p. 38, identifica este tipo de juego escénico por el que un personaje interrumpe el encuentro de los amantes como característico en la farsa francesa. Al mismo modelo responde la interrupción de los amores de Brasgil y Beringuella por el abuelo Juan Benito, que irrumpe en escena «de improviso», según reza la didascalia explícita: «*entra de improviso el ahuelo de Beringuella llamado Juan Benito*».

³¹ Señala la intención farsesca de estas referencias procaces —que los editores del texto no anotan— Humberto López Morales (1987, p. 217 y 2003, p. 182). Ver ahora Sara Sánchez (2015).

³² «Aunque no posemos información referida a la puesta en escena de esta pieza y su texto sólo ofrece una indicación escénica, es fácil imaginar que los parlamentos del pastor irían acompañados de abundante gesticulación, gesticulación quizás obscena, si como puede sospecharse la obrita fue representada ante un público popular o ante el risueño y festivo estudiantado salmantino» (López Morales 1987, p. 219).

fanfarrón, con permiso de Centurio)³³ resulta muy cómica: se da en medio de la desesperación amorosa de Prabos, a quien ninguno hace caso, enzarzados sus amigos en una gresca de chulería hiperbólica (un auténtico *lazzo* dentro de la farsa):

SOLDADO
¡Juro a tal! Si te arrebató,
que te vuelva del revés.
PASCUAL
¡Soncas, ño so yo baldrés,
ni so çamarra o çapato!
SOLDADO
Pues darte he una bofetada,
tan pegada
que escupas diez años muelas.
[...]
Haré de tus huesos birlos,
desosarte he pieça a pieça,
y bola de tu cabeça (vv. 500-512).

Esta escena exige un ritmo con rápidas réplicas, gestos de amenaza chulesca («Quit'allá, ño habres de dedo», v. 519)³⁴, distancia que se acorta amenazadoramente, es decir, pide la construcción de un espacio lúdico y actores que con talento sostengan la comicidad. La aparición de la pastora Antona de Doñinos encamina la acción hacia el final feliz de bodas rústicas, no sin antes pasar por una nueva situación cómica en escena, porque el Soldado, haciendo gala de su condición (que por otra parte ha quedado retratada ya antes en la descripción de la vida soldadesca en boca de Pascual: «ño se os escapa zagala / por toda esta serranía» vv. 472-473), se ha acercado un poco demasiado a la pastora, lo que provoca la reacción de Pascual:

PASCUAL
No's llegués vos poco a poco
a la moça de tal son.
SOLDADO
Calla, nescio, bobarrón,
que en son de bobo eres loco (vv. 850-853).

Pero, si el espacio lúdico de la escena juega con fines humorísticos con las apariciones súbitas de personajes y los acercamientos de los pastores excitados o enamorados³⁵, es quizá en la confrontación en las peleas de pullas, insultos y golpizas, donde se muestra de forma evidente una marca del funcionamiento de género de la

³³ Sobre la tradición del tema del soldado fanfarrón en el teatro español temprano trató ya Crawford (1911) y como artificio cómico Hendrix (1925, pp. 92-93), antes del clásico trabajo de M^a Rosa Lida.

³⁴ El gesto de la amenaza con el dedo levantado, descrito ya por Quintiliano, forma parte de la gestualidad gótica, como estudia Miguélez Caveró (2011, p. 61). La rapidez de las réplicas y la tensión dramática en relación con la métrica ha sido señalada para la *Comedia de Brasgil* por Coll (2008, p. 223-224).

³⁵ Otro caso estudia Cazal (2008) a propósito de la aparición en escena de Beringuella, que Lucas Fernández potencia con un juego de sonoridades sostenido por la rima en «-ella».

farsa³⁶. El intercambio de improperios y amenaza de golpes entre Brasgil y Juan Benito (*Comedia de Brasgil y Beringuella*); las pullas entre el Pastor y el Caballero, que terminan con la única didascalia explícita del texto que señala la explosión de la pelea («Aquí da el Cavallero de espadrazos al Pastor», *Farsa de Doncella, Pastor y Caballero*); la escena entre Pascual y el Soldado que acabamos de reseñar en la *Farsa de Prabos y Antona*, etc., ejemplifican bien la funcionalidad cómica de estas escenas, precedentes de uno de los *lazzi* característicos de los *Pasos* de Rueda³⁷. La combinación de procedimientos verbales (insultos y amenazas) y gestos (amenazas, golpes) confieren a estas escenas, dentro de las piezas que las acogen, un carácter central para la generación de la risa en el tablado, por el secular atractivo cómico de las goliardas³⁸.

El análisis del juego de la risa en escena debe contemplar también la incorporación, igualmente con efectos risibles, de objetos en el espacio escenográfico. Así funciona, por ejemplo, la sortija que Brasgil le ha traído a Beringuella «dijueves allá de villa» (*Comedia de Brasgil y Beringuella*, v. 164) y que le ofrece como complemento al cortejo, a la espera de que ella también le dé algo, quizá menos material y más físico:

Pues dame tú algo a mí
en que te vea tener
comigo algún querer
o algún cacho de amor (vv. 179-182).

La urgencia sexual del pastor se resuelve cómicamente porque la pastora, para alegrar «tu sollo brigollenío» («tu resuello lleno de brío o vigor»)³⁹, le regala una pieza de tela («este orillo de color»), que no es seguramente lo que el pastor esperaba (quizá con los ojos cerrados y a la espera de un beso), lo que provoca su desencantado recibimiento del don, si oímos los versos con la ironía con que deben ser pronunciados:

³⁶ Estudiado ya por Crawford (1915) y reseñado por Hendrix (1925, pp. 95-102). «Les disputes sont un élément essentiel de ce théâtre» (Bowen, 1964, p. 46). El uso de la violencia física es recurso típico de la farsa también para López Morales (1987, p. 219). Hermenegildo (1977) destaca las peleas grotescas acerca de los linajes.

³⁷ *Lazzo* de palos lo llama César Oliva y señala lo necesario del apoyo gestual para su representación (Oliva, 1988, p. 72).

³⁸ Una perspectiva diferente sobre la confrontación de pullas ofrece el viejo trabajo ya citado de Crawford (1915), en el que saca a la luz la herencia clásica de la escena relacionada con los *Ludi Fescennini*, la costumbre relatada por Horacio (*Epístola* II, I, vv. 139 y ss.) y por Virgilio (*Georgica* II 385-389) de los campesinos, después de la cosecha, de intercambiar denuestos en versos alternos, que se extiende después a las celebraciones nupciales (Crawford, 1915, p. 152). Como rito de integración lo interpreta Coll, si bien para la *Égloga o farsa del Nacimiento* (Coll, 2011, pp. 263-264).

³⁹ Este verso 186 de la *Comedia de Brasgil* es en el impreso de 1514 *tu sollo brigollento* y plantea varios problemas de crítica textual que no son ahora del caso; los editores lo han interpretado de formas muy diversas (ver Canellada, ed. de las *Farsas y églogas*, 1976, p. 57); María Vázquez Melio dedicó al asunto una intervención titulada «El enigmático verso 186 de la *Comedia en lenguaje y estilo pastoril*: historia crítica y propuesta de hipótesis» en el Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas en la Universidad de Salamanca, el 16 de mayo de 2014. La interpretación de sentido que propongo es propia; al brío amoroso se refiere el hortelano Julián en la *Tragicomedia de don Duardos*, vv. 1372-1373: «Que sin vuestra compañía / no tengo plazer ni brío»; y en contexto no teatral, fray Antonio de Guevara en *Relox de príncipes*, libro II, cap. XVI: «que es muy grande el brío que naturaleza puso en la carne de los hombres».

Juro a mí que es singular...
 [...]
 ¡Oh, cuán linda nigudencia!
 Más la precio que una res,
 y aun juro a diona que tres... (vv. 192-197)

La escena de amor entre Brasgil y Beringuella se construye haciendo que los procedimientos de la risa, verbales y de situación, se integren en una estructura dramática en la que funcionan teatralmente en combinación de sentido con los movimientos de los actores, sus gestos, sus tonos y los objetos del atrezo escenográfico.

También en la *Farsa de Prabos y Antona* los objetos del atrezo son elementos del espacio escenográfico que contribuyen al juego cómico, al confundir los pastores la impedimenta del soldado con los objetos rústicos que conocen: la alabarda con la albarda, el puñal con el destal de acemilero, la espada con una cuchilla, la gorra militar con un «mollerón» (de forma que la burla de Pascual se refiere al destino que le espera a la gorra militar, para tapar la *mollera*, es decir, la ‘calva’ del soldado, que se ve así igualmente rebajado en su aspecto físico e insultado)⁴⁰.

El humor de la farsa se ha integrado en el juego teatral, construyendo piezas que, sin llegar a explotar en toda su intensidad los mecanismos del engaño y el enredo a los que caminará el género en su itinerario hacia las formas más conseguidas de evolución farsesca (el paso y el entremés), experimenta para la escena las formas de la risa tradicional y popular. Las mismas formas que la tradición europea había experimentado y perfeccionado.

*

A lo largo de este breve muestrario de procedimientos de comicidad para la escena, con el fin de provocar la risa del espectador desde las tablas, he recurrido con frecuencia a señalar las características esenciales destacadas por estudiosos de la farsa europea, y en particular la francesa, la que mejor define el género conservado en numerosas piezas. El propósito es mostrar la coincidencia de procedimientos para provocar la risa de estas farsas salmantinas con una práctica escénica extendida por Europa, de manera que se pueda considerar estas primeras farsas españolas del Renacimiento no como una entidad escasamente definida en el proteico mundo del teatro primitivo, o como una mera imitación y consecuencia de algunas piezas encinianas, sino como una forma que comparte con la tradición europea características que la definen e individualizan. La principal de ellas, la apelación a los mecanismos de la risa sobre las tablas.

¿Tenía presente Lucas Fernández esta naturaleza del género al denominar sus obras *farsas*? La vacilación denominativa de las piezas del impreso de 1514 muestra esos territorios mestizos entre lo tradicional y lo nuevo, lo religioso y lo profano: *Égloga o farsa*, *Auto o farsa*, *Farsa o cuasi comedia*... Únicamente la pieza más tradicional del conjunto tiene una denominación inequívoca: *Auto de la Pasión*. La llamada *Comedia*

⁴⁰ El *mollerón* es el ‘casco de acero’ en germanía, anotan Hermenegildo y Canellada. Creo que el sentido tiene que ver con *mollera*, ‘coronilla’ (Covarrubias, s.v. *calva*: «Es aquella parte de la cabeza que llaman mollera, con lo que llamamos corona cuando está rasa sin cabello»)

pastoril (primera de las piezas de la recopilación) no ofrece elementos diferenciadores por extensión o forma (633 versos octosílabos) o por carácter festivo y celebrativo del triunfo del amor; pero quizá sea oportuno señalar que sus personajes son exclusivamente pastores, frente a la inserción de otros tipos sociales (dama, caballero, soldado) en las piezas siguientes, llamadas *Farsas o cuasi comedias*. En la denominación *comedia* pudo quizá pesar la etimología que propone el influyente Badio Ascensio en sus *Praenotamenta* a Terencio: «Comedia [...] Dicta ideo quia *come* grece pagi dicuntur id est conventicula rusticorum que vulgariter *villagia* dicimus»⁴¹; por eso la *Comedia pastoril* es, por sus personajes rústicos y por el espacio dramático en que se desarrolla, plenamente *comedia*, y las otras piezas, que incluyen otros tipos sociales, pero también rústicos pastores, *farsas o cuasi comedias*. No deja de ser expresivo el dato de que el mismo año de las *Farsas y églogas*, 1514, se publique en Italia (Siena, Simione di Nicholo, ad instantia di Giouani di Alixandro) la obra de Niccolò Campani, detto lo Strascino, titulada con la misma fórmula disyuntiva de Lucas Fernández *Comedia overo farsa intitulata «Magrino»* (pieza que, por otra parte, no resulta especialmente farsesca, pero que también incluye mezcla de tipos sociales)⁴². Y la ya citada *Farsa de Indias* de Gil Vicente (denominada así en la «Taboada do quarto livro que he das farsas») se presenta en la rúbrica del impreso con el doble nombre de *farsa y auto*: «A *farsa seguinte chamam Auto da Índia*», (Vicente, 2015, p. 91); si bien la didascalia explícita de cierre se refiere a la pieza sencillamente como «farsa»: «*Vão-se a ver a nau e fenece esta primeira farsa*» (Vicente, 2015, p. 122).

Quizá, cuando Lucas Fernández llamaba a sus obras *Farsas o cuasi comedias* no señalaba con la disyuntiva únicamente un problema de indefinición de géneros, sino que apuntaba al espacio en el que quería situar algunas de sus obras: el de la satisfacción del *homo ridens*, que conectaba las tradiciones antiguas y populares de la *farsa*, palabra nueva para la tradición dramática española, y que requería el fácil identificador tradicional (*cuasi comedias*) para el lector menos avisado. Lucas Fernández no sería un mero epígono enciniano de la tradición *pastoril* y *cancioneril* en transición hacia la *comedia*, sino un innovador que incorpora una tradición europea (a pesar de su señalada falta de contactos documentados con lo italiano o lo francés, pero no con lo portugués, como es sabido, donde Gil Vicente ha representado hasta 1512, al menos, tres piezas llamadas *farsas*). Esa tradición sale a la luz en la intensificación de los elementos cómicos y la explotación de los procedimientos teatrales de la risa que permitía la configuración de la *farsa* en Europa como una *máquina de reír* (Rey Flaud); unos procedimientos que, por otra parte, muestran un control de técnicas de teatralidad que no siempre se han tenido en cuenta a la hora de juzgar este teatro.

La comicidad verbal por contraste lingüístico, rebajamientos y dobles sentidos obscenos; la creación de un espacio lúdico que explota las apariciones súbitas, los

⁴¹ «Comedia [...] Llamada de esta manera porque en griego “aldear” se dice *come*, es decir, pequeñas poblaciones de campesinos que en lengua vulgar llamamos *villagia*». Sobre la influencia de Jodocus Badius en la teoría literaria del final de la Edad Media y primer Renacimiento, ver Weinberg, 1955-1956; la cita, que aparece en la edición de Terencio de 1505, se toma de Weinberg, 1955-1956, p. 214.

⁴² La forma de denominación con la *o* disyuntiva o con el enlace *a manera de* uniendo dos términos disímiles ha sido señalada para la tradición inglesa por Débax, 2007, p. 29. No está de más señalar que para Castiglione (*El cortesano*, p. 186) Campani es paradigma de lo farsesco villano.

acercamientos amorosos (o abiertamente rijosos) o las peleas de insultos y golpes con la mueca grotesca deformadora; el aprovechamiento risible de los objetos en escena son algunos de esos procedimientos que se ponen en juego para satisfacer al *homo ridens*⁴³. Este planteamiento resulta cercano al referente de la tradición europea y, aunque mucho más reducido en su friso social en el caso de las farsas de Lucas, enriquece el panorama dramático del primer Renacimiento español más allá de las tradiciones medievales hacia territorios de novedad que conjugan el lirismo cancioneril con las transgresiones carnales en el desarrollo de una comicidad plenamente teatral⁴⁴.

Referencias bibliográficas

- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002.
- BERGSON, Henri, *La risa*, Barcelona, Plaza y Janes, 1967, pp. 811-905.
- BLANC, Pauline, «La fonction du rire carnalesque dans le théâtre Tudor», en *Tudor Theatre. For laughs (?) Pour rire (?) : Puzzling laughter in plays of the Tudor age. Rires et problèmes dans le théâtre des Tudor*, Bern, Peter Lang, 2002, pp. 61-80.
- BLANCHÉ, Chantal, «Entre comédie savante et *commedia dell'arte*: les Marioli de Giambattista Della Porta», en *De qui, de quoi se moque t-on? Rire et dérision à la Renaissance*, ed. Anne Fontes Baratto, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 125-142.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco Libros, 2001.
- BOWEN, Barbara C., *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Illinois, University of Illinois Press, 1964.
- , «Rire est le propre de l'homme», en *Humour and Humanism in the Renaissance*, Aldershot (Hampshire), Ashgate, 2004a, pp. 185-190.
- , «Ciceronian Wit and Renaissance Rhetoric», en *Humour and Humanism in the Renaissance*, Aldershot (Hampshire), Ashgate, 2004b, pp. 409-429.
- BROTHERTON, John, *The «pastor-bobo» in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975.
- CARDOSO BERNARDES, José Augusto, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1996.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo: de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece*, en Medina del Campo, por Juan Godínez de Millis. A costa de Pedro Ossete y Antonio Cuello, 1602.

⁴³ Al de entonces y al de ahora. Lirismo, carnaval, comicidad farsesca son claves de interpretación de las obras de Lucas Fernández, tal y como se han sabido leer recientemente en la propuesta escénica, fresca y rozagante, de Ana Zamora para la CNTC (2012). 500 años después de su institucionalización impresa, las farsas han recobrado su chispeante comicidad en el tablado para los espectadores del siglo XXI.

⁴⁴ No puedo estar más de acuerdo con Andreu Coll cuando denuncia «el frecuente prejuicio de ver primitivismo, es decir, poca elaboración dramática, donde había en realidad un sabio aprovechamiento del arte escénico» (Coll, 2008, p. 225). Ver ahora también San José Lera (2015) y el *Portal Lucas Fernández* en la Biblioteca Virtual Cervantes.

- CASTIGLIONE, Baltasar de, *El cortesano*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa Calpe, 1984 (5ª ed.).
- CÁTEDRA, Pedro M., «Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos», en *Teatro y espectáculo de la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1992, pp. 31-44.
- CAZAL, Françoise, «Sobre la ordenación editorial de las farsas en la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz», *Críticón* 86, 2002, pp. 117-137.
- , «“Beringuella ... ella”: le plaisir des formes au service de l'écriture dramatique de Lucas Fernández», en *El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, coords. Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, pp. 227-238.
- , «Transmettre par le théâtre le savoir licite et illicite sur le mariage: la *Farsa del matrimonio* de Diego Sánchez de Badajoz», en *Hommage a André Gallego, La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XII^e-XVII^e siècle)*, ed. Luis González Fernández, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2011, pp. 205-219.
- CHARTIER, Roger, *Publishing Drama in Early Modern Europe*, London, The British Library, 1999.
- CHIARINI, Gioachino, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bologna, Pàtron Editore, 1979.
- CHICO RICO, Francisco, «La risa en el contexto de la Teoría Literaria occidental», en *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*, eds. Ulpiano Rada Ferreras y Álvaro Arias-Cachero Cabal, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2009, pp. 83-101.
- COLL SANSALVADOR, Andreu, «“Une anarchie qui s'organise”: ordre et désordres dans le théâtre profane de Lucas Fernández», en *Homenaje a Francis Cerdan*, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail, 2007, pp. 181-190.
- , «Métrica y tensión dramática en la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* de Lucas Fernández», en *El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, coords. Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, pp. 215-226.
- , «Los obstáculos a la transmisión de la Buena Nueva en las dos farsas semi profanas de Lucas Fernández», en *Hommage a André Gallego, La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XII^e-XVII^e siècle)*, ed. Luis González Fernández, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2011, pp. 257-265.
- CRAWFORD, Wickersham J.P., «The Braggart Soldier and the *Rufián* in the Spanish Drama of the Sixteenth Century», *Romanic Review* 1, 1911, pp. 186-208.
- , «“Echarse pullas”. A Popular Form of *Tenzzone*», *Romanic Review* 6, 1915, 150-164.
- , «Early Spanish Wedding Plays», *Romanic Review*, 12, 1921, pp. 370-383.
- DÉBAX, Jean-Paul, «Complicity and Hierarchy: A Tentative Definition of the Interlude Genus», en *Interludes and Early Modern Society*, eds. Peter Happé and Win Hüskén, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, pp. 23-42.
- DELICADO, Francisco, *La lozana andaluza*, ed. Folke Gernert, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007.
- DÍEZ BORQUE, José M^a, «Liturgia, fiesta, teatro, órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI», *Dicenda* (1987), pp. 485-499;
- , «Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M^a Ruano de la Haza, Ottawa, Hispanic Studies, 1989, pp. 101-118.
- , dir., *¿Hacia el gracioso? Comicidad en el teatro español del siglo XVI*, eds. Álvaro Bustos Tauler y Elena di Pinto Revueltas, Madrid, Visor Libros, 2014.
- DU BRUCK, Edelgard E., «Serious Elements in Medieval French Farces: A New Dimension», *Fifteenth-Century Studies* 35, 2010, pp. 23-32.

- ENCINA, Juan del, *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo, «Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542)», *Boletín de la Real Academia Española*, 10, 1923, pp. 386-424 y 567-603.
- FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández Salmantino*, Salamanca, Lorenzo de Liomdedei, 1514.
- , *Farsas y églogas al modo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino*, ed. Manuel Cañete, Madrid, RAE, 1867.
- , *Farsas y églogas*, ed. John Lihani, New York, Las Américas, 1969.
- , *Teatro selecto clásico*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Escelicer, 1972.
- , *Farsas y églogas*, ed. M^a Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976.
- , *Portal Lucas Fernández*, dir. Javier San José Lera, Biblioteca Virtual Cervantes, 2015, http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/
- FERRER, Teresa, «El erotismo en el teatro del primer Renacimiento», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 51-67.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, M^a Jesús, *Teatro en Salamanca (1500-1627). Estudio y documentos*, Salamanca, Universidad de Salamanca (tesis doctoral), 2011.
- GALLO, Antonella, «Ridere giocando/ giocare a ridere: percorsi di lettura nel teatro dei Secolid'Oro», en Antonella Gallo, M. G. Profeti, et al., *Per ridere, il comico nei secoli d'oro*, Firenze, Alinea Editrice, 2001, pp. 9-48.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1996.
- , «En torno al término *farsa* en Lucas Fernández», en «*Nunca fue pena mayor*». Homenaje a Alan Deyermond, ed. Andrew M. Beresford, London, Dept. of Hispanic Studies of Queen College, 1997, pp. 331-340 (disponible on line en *Hápx* 1, 2008, pp. 55-66).
- «Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega», en *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, eds. Eugenia Fosalba y M^a José Vega, Bern, Peter Lang, 2013, pp. 21-50.
- , «Lucas Fernández y sus pastores, ¿parientes del gracioso?», en *¿Hacia el gracioso?: Comicidad en el teatro español del siglo XVI*, dir. José María Díez Borque, eds. Álvaro Bustos Táuler y Elena di Pinto Revueltas, Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 49-68.
- GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel, ed., *Maese Pathelin y otras farsas*, Madrid, Cátedra (Letras Universales), 1986.
- HENDRIX, William S., *Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama*, Columbus, The Ohio State University Studies, 1925.
- HÉNIN, Enmanuelle. *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «En torno a la burla de los linajes», *La Palabra y el Hombre* 23, 1977, pp. 55-65
- , «La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano», en *Texte, Contexte, Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispano-amerikanischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 283-295.
- , «El pastor como signo paródico: Lucas Fernández y Diego de Ávila», en *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta Editor, 1995, pp. 66-87.
- , *Teatro de palabras. Didascalías en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universidad de Lleida, 2001.

- HUERTA CALVO, Javier, «El entremés o la farsa española», en *Teatro Comico fra Medio Evo e Rinascimento: La Farsa*, eds. M. Chiabó y T. Doglio, Roma, Centro Studi Sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1987, pp. 227-266.
- , *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca José J. de Olañeta, 1995.
- , ed., *Teatro y Carnaval*, número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, 1999.
- , «Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI», en *Historia del Teatro Español. I De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 303-316.
- HÜSKEN, Win, y Konrad SCHOELL, «Introduction», en *Farce and Farcical Elements*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2002, pp. 7-28.
- LAMANO Y BENEITE, José de, *El dialecto vulgar salmantino*, Salamanca, Tipografía Popular, 1915.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, París, Librairie Armand Colin, 1972.
- LE VOT, Gérard, «La tradition musicale des épîtres farcies de la Saint-Étienne en langues romanes», *Revue de Musicologie*, 73, 1987, pp. 61-82.
- LIHANI, John, «Lucas Fernández and the Evolution of the Sheperd's Family Pride in Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 25, 1957, pp. 252-263.
- , *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973.
- LOPEZ, Jeremy, *Theatrical convention and audience response in early modern drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- LÓPEZ MORALES, Humberto. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.
- , «Parodia y caricatura en los orígenes de la farsa castellana», en *Teatro Comico fra Medio Evo e Rinascimento: La Farsa*, eds. M. Chiabó y T. Doglio, Roma, Centro Studi Sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1987, pp. 211-226.
- , «Juan del Encina y Lucas Fernández», en *Historia del Teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, I, pp. 169-195.
- LUZÁN, Ignacio de, *La Poética*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- MASSIP, J. Francesc, «El teatre profà del segle XVI en l'àmbit de cultura catalana», en *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1986, pp. 249-261.
- MAURIZI, Françoise, «Lucas Fernández: acerca del amor en unas *Farsas y églogas*», en *Actas de XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del Hispanismo*, eds. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010, vol. 2, pp. 43-53.
- MAURON, Charles, *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- MCGINNIS, Cecilia, et al., «The Relationship of Bride and Bereaved: a Trilogy for Contemporary Performance of Works by Gil Vicente and Lucas Fernández», *Hispanófila*, 144, 2005, pp. 1-16.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, «Gestos lícitos e ilícitos en la iconografía gótica hispana», en Luis González Fernández, en *Hommage a André Gallego, La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XII^e-XVII^e siècle)*, ed. Luis González Fernández, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2011, pp. 59-77.
- OLEZA, Joan, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la égloga», en *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, ed. Joan Oleza, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 1984, pp. 189-217.
- OLIVA, César, «Tipología de los lazzi en los Pasos de Lope de Rueda», *Críticón*, 42, 1988, pp. 65-79.

- PEDROSA, José Manuel, «Sayagueses, charros, batuecos y sandios. Los mitos del rústico tonto en los Siglos de Oro», en *L'imaginaire du territoire en Espagne et Portugal (XVI-XVII^e siècle)*, ed. François Delpéch, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 309-326.
- PUERTO MORO, Laura, «Comicidad en el teatro celestinesco de la primera mitad del siglo XVI», en *¿Hacia el gracioso?: Comicidad en el teatro español del siglo XVI*, dir. José María Díez Borque, eds. Álvaro Bustos Táuler y Elena di Pinto Revueltas, Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 109-122.
- REY-FLAUD, Bernadette, *La farce, ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique (1450-1550)*, Genève, Droz, 1984.
- RODRIGO MANCHO, Ricardo, «Notas en torno a la *Farça a manera de tragedia*», en *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, ed. Joan Oleza, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 219-241.
- ROUSSE, Michel *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme (Medievalia), 2004.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Lucas Fernández (1514-2014). Del texto a la escena», *eHumanista*, 30, 2015, pp. 41-82.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara, «“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, 2014, pp. 215-235.
- , «Pecados capitales y risa en el primer teatro renacentista castellano», en *Los siete pecados capitales en el teatro*, coord. Jesús G. Maestro, *Theatralia*, 17, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, pp. 37-54.
- SANTARCANGELI, Paolo, *Homo Ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1989.
- SCHOELL, Konrad, «Actor, Scene and Audience of the Fifteenth Century French Farce: The Farce in the Light of the Semiotics of Performance», *Fifteenth-Century Studies*, 26, 2000, pp. 158-168.
- STEGGLE, Matthew, *Laughing and Weeping in Early Modern Theatres*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- STERN, Charlotte, «Juan del Encina's Carnival Eclogues and the Spanish Drama of the Renaissance», *Renaissance Drama* 8, 1965, pp. 181-195.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, «Para un análisis del para-texto teatral», en Carmen Bobes Naves, *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 83-118.
- TYDEMAN, William, ed., *The Medieval European Stage, 500-1550*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- URANI MONTIEL, Carlos, «El disimulo del ladrón y la inferencia humorística en los pasos de Lope de Rueda», *Teatro de Palabras* 8, 2014, pp. 101-110.
- VÁZQUEZ MELIO, María, «En torno a los esponsales paródicos en el teatro de Lucas Fernández», en Germán Vega. Héctor Urzáiz y Pedro Conde, eds, *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Valladolid, Olmedo Clásico, 2015, pp. 731-740.
- VÉLEZ SÁINZ, Julio, «Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro», *Tejuelo*, 6, 2009, pp. 33-43.
- , «Del *Vir Facetus* al gracioso: Torres Naharro», en *¿Hacia el gracioso?: Comicidad en el teatro español del siglo XVI*, dir. José María Díez Borque, eds. Álvaro Bustos Táuler y Elena di Pinto Revueltas, Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 87-108.
- VICENTE, Gil, *Obras completas de Gil Vicente*, Reimpressão fac-similada da edição de 1562, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1928.

—, *Autos: Índia, Barca do Inferno, Inês Pereira*, ed. Pedro Serra e Ana María García Martín, Coimbra, Angelus Novus e Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2015.

WEINBERG, Bernard, «Badius Ascensius and the Transmission of Medieval Literary Criticism», *Romance Philology*, 9, 1955-1956, pp. 209-215.

*

SAN JOSÉ LERA, Javier. «*Homo ridens*. Procedimientos teatrales de la risa en las farsas profanas de Lucas Fernández». En *Críticón* (Toulouse), 126, 2016, pp. 31-52.

Resumen: Este trabajo estudia los componentes farsescos de las obras profanas de Lucas Fernández desde el análisis de los procedimientos cómicos que se ponen en juego sobre la escena para producir la risa. La risa en escena constituye la base de un género, el de la farsa, que nace en Lucas Fernández para el teatro español abriendo caminos y en contacto con la tradición europea.

Palabras clave: Fernández Lucas, farsas, risa, recursos cómicos escénicos

Obra estudiada: *Farsas y églogas al modo pastoril y castellano* (Lucas Fernández)

Résumé: Étude des éléments farcesques dans les œuvres profanes de Lucas Fernández à partir d'une analyse des procédés comiques mis en jeu pour faire rire sur scène. La farce est un genre dont l'origine, dans le théâtre espagnol, remonte à Lucas Fernández, qui recueille la tradition européenne et, notamment, la tradition française.

Mots clefs: Fernández Lucas, farces, rire, procédés comiques de théâtre

Œuvre étudiée: *Farsas y églogas al modo pastoril y castellano* (Lucas Fernández)

Summary: This paper studies the farcical components in Lucas Fernandez's profane plays considering comic devices played on stage to produce laughter. Laughter on stage is the basis of a new genre, the farce, born then for the Spanish drama and making way in contact with the European tradition.

Keywords: Fernández Lucas, farces, laughter, theatrical comic devices

Work studied: *Farsas y églogas al modo pastoril y castellano* (Lucas Fernández)

El autor: Javier San José Lera

Catedrático acreditado de Universidad, profesor del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Miembro del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la USAL, de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (de la que fue socio fundador) y de la Asociación Internacional Siglo de Oro.

Es editor de obras de fray Luis de León, *De los nombres de Cristo* para la Biblioteca Clásica (Galaxia Gutenberg), *Exposición del Libro de Job* (Textos recuperados, Universidad de Salamanca), *La perfecta casada* (Austral). Desde 2008 es Director Académico de la página web dedicada a la Biblioteca de Autor «Fray Luis de León», dentro de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Es coautor (junto con Emilio de Miguel) del libro *Teatro colegial en Nueva España. Texto y contexto de El Esposo por Enigma (1646)*; ha editado también la comedia *El bobo del colegio* de Lope de Vega.

Ha dirigido el proyecto de investigación financiado por la Junta de Castilla y León y por el Ministerio de Economía y Competitividad TESAL 16. *Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo XVI en Salamanca* dentro del que se han organizado encuentros y seminarios en torno a Lucas Fernández, Juan del Enzina, Gil Vicente y otros temas de teatro renacentista. Forma parte de la Unidad de Investigación Consolidada «Grupo Olmedo de Teatro Aureo», junto con profesores de las Universidades de Valladolid, Burgos y León. Es el director académico del *Portal Lucas Fernández* que forma parte del sitio «Teatro Clásico Español» en la Biblioteca Virtual Cervantes.

trujaman@usal.es