



FACULTAD DE FILOLOGÍA
GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA
TRABAJO DE FIN DE GRADO
CURSO 2016/2017

TÍTULO: Alusiones literarias y personales en la obra
teatral de Juan del Encina y Lucas Fernández

AUTORA: Sonia Bernal Fernández

TUTOR: Julián González Barrera

Índice

1. Introducción	1
2. Juan del Encina.....	2
3. Lucas Fernández.....	6
4. Huellas biográficas en la obra dramática de Juan del Encina: ediciones del <i>Cancionero</i>	10
4.1. <i>Égloga primera o Égloga representada en la Noche de la Natividad de Nuestro Salvador</i>	11
4.2. <i>Égloga quinta o Égloga representada en la noche postrera de Carnal, que dieron de Antruejo o Carnestollendas</i>	13
4.3. <i>Égloga octava o Égloga representada por las mismas personas</i>	14
4.4. <i>Representación sobre el poder del Amor</i>	15
4.5. <i>Égloga de las grandes lluvias</i>	17
4.6. <i>Égloga de Plácida y Vitoriano</i>	18
5. Huellas biográficas en la obra dramática de Lucas Fernández: <i>Farsas y Églogas</i>	19
5.1. <i>Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril</i>	20
5.2. <i>Farsa o cuasi comedia hecha por Lucas Fernández</i>	21
5.3. <i>Auto de la Pasión fecha por Lucas Fernández</i>	23
6. Imitaciones o posibles casos de plagio. Estado de la cuestión.....	24
6.1. Semejanzas argumentales	24
6.2. Semejanzas léxicas	26

Conclusiones	27
Bibliografía	28
Anexo 1. Selección de fragmentos de Juan del Encina.....	31
Anexo 2. Selección de fragmentos de Lucas Fernández.....	36
Anexo 3. Tabla comparativa.....	39

1. Introducción

En el presente trabajo pretendemos hacer un resumen biográfico de Juan del Encina y Lucas Fernández, autores pertenecientes al primer teatro primitivo castellano. A partir de los datos facilitados entraremos en la segunda parte del trabajo. Tomaremos bajo objeto de estudio una serie de obras seleccionadas con anterioridad y examinaremos si hay rastro de huellas personales, literarias o históricas en la producción teatral. Haremos una breve sinopsis de cada una de las piezas y nos acercaremos, en la medida de lo posible, a una cronología estimada.

En tercer lugar, profundizaremos en la cuestión del posible plagio que gira en torno de Lucas Fernández, quien parece imitar la producción conocida de Juan del Encina. Conforme a los futuros hallazgos, se podrá o no aclarar el fin de este punto. Finalmente, recogeremos en una breve conclusión el resumen de los interrogantes que hayamos podido contestar o aproximarnos a ellos mediante alguna hipótesis razonable.

Debido a la amplitud de la producción teatral que abarca tanto las ediciones del *Cancionero* de Encina como el volumen de *Farsas y Églogas* de Fernández, nos centraremos en determinadas piezas teatrales y añadiremos los fragmentos en anexos. Estas composiciones son bajo nuestro criterio muy valiosas por el material que encierran. Del *Cancionero* hemos seleccionado la *Égloga primera, quinta, séptima y octava* como parte de la primera producción teatral y la *Representación sobre el poder de Amor, Égloga de las grandes lluvias y Égloga de Plácida y Vitoriano* como muestra de la segunda. En el caso de las *Farsas y Églogas* contamos con cuatro obras: la *Comedia de BrasGil y Beringuella*, las dos *Farsas o cuasi comedias* y el *Auto de la Pasión*.

Hemos considerado interesante esta línea de investigación por varias razones. La primera, por lo atractivo que supone llevar de forma paralela a Juan del Encina y Lucas Fernández, coetáneos cuyas vidas están conectadas por su condición de literatos. Esta conexión puede verse reflejada en sus creaciones literarias. Por otra parte, surge de la inquietud por averiguar más acerca de Lucas Fernández, autor ignorado por la historia de la literatura hasta hace relativamente poco.

Es, por lo tanto, propósito de este trabajo la recolección de información y elaboración biográfica, el análisis y búsqueda de diversas alusiones en las obras seleccionadas y tratamiento de una polémica suscitada por la imitación.

2. Juan del Encina

Juan del Encina nació en Salamanca en el año 1468 o 1469.¹ Gracias a Espinosa Maeso, su mejor biógrafo, nos consta que era hijo de Juan de Fermoselle, zapatero de oficio en Salamanca, y en cuanto a su madre se desconoce el nombre. Advirtió que el padre, aunque pobre “fué, en cambio, rico en hijos, pues conocemos los nombres de seis de ellos, y tenemos vehementes sospechas lo fuera algún otro más” (1921, p. 642). El mayor, Diego de Fermoselle, fue catedrático de música en la Universidad de Salamanca, desde 1503 hasta 1522, año de su muerte. Miguel nació en 1469 o 1470 y fue sacerdote, desempeñando el cargo de capellán del coro. Pedro de Hermosilla vive en Málaga entorno a 1509, año en el que se encarga del arcedianazgo mayor otorgado a su hermano Juan. Francisco de Fermoselle elaboró el oficio de bordador y fallece en 1503 o 1504. Por último, de Antonio de Fermoselle solo se conoce su matrimonio con una mujer llamada Francisca López (ibídem, pp. 642-644).

En 1484, conocido aún como Juan de Fermoselle, accede como mozo de coro en la Catedral de Salamanca y recibió clases de música de la mano de su hermano Diego y también de Fernando de Torrijos (ibídem, p. 645). En 1490 entra como capellán de coro y es a partir de ese momento cuando cambia su apellido por el de Encina². Utilizar otro nombre a finales del siglo XV, según Márquez Villanueva “venía a constituir práctica habitual cuando el apellido llevaba consigo malos y peligrosos recuerdos” (1968, p. 51). Ese mal recuerdo no fue otro que pertenecer al grupo de autores conversos, colectivo muy mal tratado en el ámbito sociocultural de la época.³ A finales del siglo XV el cambio de apellido era muy habitual entre conversos. En ese tiempo “bajo la protección del maestrescuela de Salamanca, don Gutierre de Toledo, cursó los estudios de Leyes en aquella Universidad, obteniendo el grado de bachiller” (ibídem, p. 646).

En 1492 entra al servicio de los duques de Alba por parte de don Gutierre de Toledo, hermano de don Fadrique Álvarez de Toledo, segundo duque de Alba. Tras los años de servicio en el palacio ducal de Alba recoge todas sus obras allí representadas en la primera edición del *Cancionero*, publicado en Salamanca en 1496. Desde su entrada bajo el mecenazgo de los duques, Juan del Encina “fue el director de espectáculos, el

¹ Beltrán (1996) y García Martín (1997) marcan el año 1496 como fecha de nacimiento a raíz de los versos 105-112 de la *Trivagia*; Sin embargo Cañete y Asenjo Barbieri (1893) defienden como año de nacimiento 1468; Cotarelo y Mori (1928) en cambio, discute la verosimilitud de esa fecha.

² Para un análisis más exhaustivo véase el artículo de Cañete (1881, pp. 355-364).

³ Para conocer la discriminación de los conversos a finales del siglo XV véase Benito Ruano (2001).

arbiter elegantiarum de su palacio, lo mismo en las regocijadas noches de antruejo ó Carnestolendas” (Menéndez Pelayo, 1916, p. 228). Ese nuevo cargo originó envidias en sus enemigos, los cuales “no perdonaron medio ni ocasión alguna de indisponerle con la voluntad de sus señores, bien echándole en cara la humildad de su linaje o negando el mérito de sus obras” (Espinosa Maeso, ob. cit. 1921, p. 646).

Uno de sus enemigos más conocido fue Lucas Fernández. En un primer momento, la relación entre sus familiares fue cordial, “según se deduce del hecho de que un tío de Fernández, Martín González de Cantalapiedra, Catedrático de Música en la Universidad, nombrara por su sustituto en la citada cátedra al hermano de Encina, Diego de Fermoselle” (ibídem, p. 646). Aunque probablemente esa cordialidad desapareció en el momento en el que Encina vio su puesto junto a los duques en peligro. Lucas Fernández fue recogido por su tío Alonso, el cual al ser “beneficiado de Alaraz, en el arciprestazgo de Alba de Tormes, pudo abrir las puertas del palacio al joven Lucas” (Hermenegildo, 1975, p. 24). Ese hecho provocó una sonada enemistad que empeoró en 1498, al quedar vacante la plaza de cantor de Salamanca, tras el fallecimiento de Fernando Torrijos (Espinosa, ob. cit., 1921, p. 647). Ambos autores aspiraron al cargo, pero finalmente Lucas Fernández logró el puesto de cantor en 1499 (ibídem, p. 649).

En 1497 deja el palacio de Alba y es cuando comienza su segunda producción dramática. En ese año representa unas piezas teatrales en Salamanca, siendo la más memorable la *Representación sobre el poder del Amor*, dedicada al príncipe don Juan, “quien tras contraer matrimonio con Margarita de Austria visitaba a finales de septiembre la ciudad de Tormes, en la que inesperadamente moría el 4 de octubre de ese mismo año” (ibídem, p.13). La boda se celebra a principios de abril y ya el 13 de junio el cronista Pedro de Anglería describe en una carta el estado de salud del príncipe, que empezó a empeorar en esos meses.⁴ Encina encuentra en la figura de don Juan “al promotor y representante de una nueva edad dorada, en la que ocuparía lugar principal la dedicación al saber y el cultivo de las letras” (Pérez Priego, 2001, p. XIII). Pero todas las ilusiones se vieron truncadas tras el fallecimiento del heredero de los Reyes Católicos (Alcalá y Sanz, 1999; Gómez Imaz, 1890).

⁴ Pedro de Anglería cree que la enfermedad radica en el exceso amoroso entre los cónyuges: “Preso en el amor de la doncella, ya está demasiado pálido nuestro joven príncipe. Los médicos, juntamente con el Rey, aconsejan a la Reina que alguna vez que otra aparte a Margarita del lado del Príncipe, que los separe y les dé treguas, alegando que la cópula tan frecuente constituye un peligro para el Príncipe” (1953, p. 334).

Tras fracasar en sus aspiraciones a la plaza de cantor, consternado por la muerte del príncipe don Juan y dada la delicada relación en la que se encontraba con los duques, se traslada a Italia para encontrar nuevas metas. Llegó a viajar unas cuatro veces a Roma, “siendo uno de sus objetivos hacerse un lugar en la corte pontificia para la obtención de beneficios eclesiásticos” (Domínguez, 1999, p.325). En su estancia en la ciudad romana “alcanzó lo que no pudo alcanzar en la patria chica: honor, distinciones, dinero: sobre todo «la fama y la gloria», que hacía tiempo que anhelaba con todas las energías de su alma” (Díaz-Jiménez y Molleda, 1928, p. 8). Tal como indica Pérez Priego: “llegó a introducirse en la corte del papa Alejandro VI, el español Rodrigo Borja” (ob. cit., 1991, p. 14). El poder que consiguió en aquella corte lo utilizó para lograr beneficios y capellanías en varias iglesias de las diócesis salmantinas. Incluso Francisco del Encina el 2 de diciembre de 1502 “en nombre de su hermano Juan presentó al Cabildo una bula de provisión” (Espinosa Maeso, ob. cit., 1921, p. 651) sobre la ración de la plaza de cantor. Sin embargo, el Cabildo postergó el pleito durante años, sin conocerse la resolución final. Solo ha llegado una carta de 1507 que comunica el nombramiento del nuevo capellán de coro, Martín González de Cantalapiedra y se dice que era "hermano de lucas cantor que fue desta yglesia" (ibídem, pp. 652).

En 1505 entra al servicio del cardenal Francisco Lorris, quien trató que recibiera los privilegios de los conclavistas y, por ello, “hasta llegó a inscribir su nombre en el cónclave que eligió a Julio II” (Pérez Priego, ob. cit., 1991, p.15).

En ese periodo “siguió gozando, pues, de gran favor en la curia romana y, en 1508, recibió del papa la dignidad de arcediano de la Catedral de Málaga” (ibídem, p. 15). Aún estando en posición de ese cargo, pasó una temporada sin volver a España:

Bastante tiempo tardó nuestro prebendado en venir a Málaga, pues hasta el cabildo de 2 de enero de 1510 no volvemos a ver aparecer su nombre [...] No tardó mucho en ganar la confianza de sus compañeros de coro, quienes en 20 de marzo de aquel mismo año le confirieron poder para que en unión del canónigo D. Gonzalo Pérez representase a la catedral de Málaga en la corte (Mitjana, ob. cit., 1918, p. 17).

En el acta de comienzos de enero de 1512 es comisionado como representante de la clerecía malagueña en el concilio provincial que se efectuó en Sevilla. En noviembre del mismo año parte a Roma y no es hasta 1513 cuando vuelve de nuevo a Málaga, puesto que no asiste antes del 13 de agosto a ningún cabildo celebrado (ibídem, pp. 19-20). Esa segunda estancia en la ciudad de Roma está marcada por la representación de

una de sus obras, catalogada como “comedia”, el día de Reyes. Autores como Cruciani (1983) o Pérez Priego (2001) apuntan a la égloga de *Plácida y Vitoriano* como dicha comedia, la cual no gustó nada al público asistente. Este suceso lo expone Stazio Gadio en una carta dirigida al duque de Mantua el 11 de enero de 1513:

Zovedi a VI, festa de li Tre Re, il signor Federico [...] si redusse alle XXIII hore a casa dil cardinale Arborensis, invitato da lui ad una commedia [...] Cenato adunche si redusseno tutti in una sala, ove si havea ad representare la comedia. [...] Quella sala era tutta piena de gente, e più de le due parte erano spagnoli, et più putane spagnole vi erano che homini italiani, perché la comedia fu recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore, et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella et pocho delectò al signor Federico (Cruciani, 1983, p. 363)

En el momento en el que se encontró en Málaga “comenzó a pedir licencia para marchar a Roma por asuntos pendientes” (Mitjana, ob. cit., p. 20), pero algunos compañeros del Cabildo se opusieron, puesto que el arcediano estaba sujeto a residir en Málaga y nunca cumplió dicha obligación. Aunque intentaron interponerse en sus planes e intentar quitarle parte de sus beneficios, pudo vivir sin ser privado de sus privilegios, ya que “no le fué difícil conseguir de su protector León X ciertas bulas” (Díaz-Jiménez y Molleda, ob. cit., 1928, p. 9). De ese modo viajó a Roma y permanece allí hasta mediados de 1516, ya que en mayo recibe orden del obispo de Málaga de viajar a Valladolid, “en donde permaneció bastante tiempo ocupándose de varios asuntos que eran de gran interés para la iglesia de Málaga” (Mitjana, ob. cit., p. 21).

Después de otro viaje a la corte en septiembre de 1517 no hay noticias de Juan del Encina, hasta el 21 de febrero de 1519, cuando “D. Juan de Zea se presentó pidiendo que le diesen la posesión del arcedianazgo mayor de Málaga, vacante por la permuta que con él había hecho JUAN DEL ENCINA, a la sazón ausente, por un beneficio simple de la iglesia de Morón” (ibídem, p. 21). De ese modo no estaba sujeto a residencia, como sí lo requería la canonjía de Málaga, y por eso “no tiene nada de extraño que sacrificase algunas ventajas para recuperar su independencia” (ibídem, p. 22). Por esas fechas le conceden el Priorato mayor de la catedral de León, pero al residir en Roma no podía tomar posesión del cargo, así que “el canónigo Antonio de Obregón, a 14 de marzo de 1519 tomó posesión del mismo” (Díaz-Jiménez y Molleda, ob. cit., 1928, p. 9).

Aunque en Roma había conseguido la notoriedad que en su patria nunca experimentó, anhelaba una vida más espiritual, inexistente en el ambiente pagano

procedente de las fiestas romanas. Por eso decidió viajar en 1519 a Jerusalén,⁵ tal y como lo recoge Díaz-Jiménez y Molledo:

El poeta español, que ya contaba más de cincuenta años de edad, apesadumbrado por los continuos desengaños de una vida gastada por fuertes emociones artísticas y tantos placeres nada espirituales [...] pensó en reformarse moralmente y se preparó con ayunos, limosnas y romerías para ser un buen sacerdote, resolviendo ir en peregrinación a Tierra Santa. Hizo este viaje a últimos de la primavera de 1519 (ob. cit., 1909, p. 7-8).

No fue hasta 1523 cuando reside en León, pues “el 20 de noviembre de dicho año figura como testigo en un acuerdo capitular” (Espinosa Maeso, ob. cit., 1921, p. 654). Y permanece allí hasta el 27 de enero de 1529, “así se deduce de la lectura del acta capitular de aquel día en la cual consta que los canónigos nombraron a Salazar para que ejerciera el cargo de Prior durante la ausencia de Juan del Encina” (Díaz-Jiménez y Molledo, ob. cit., 1909, p. 15).

Finalmente falleció a finales del año de 1529, o a principios de 1530, no se sabe dónde.⁶ Sin embargo, “su nombre continuó, durante mucho tiempo, pronunciándose con verdadero respeto, por todas las clases sociales, en la capital del orbe católico” (Díaz-Jiménez y Molledo, ob. cit. 1928, p. 10).

3. Lucas Fernández

Lucas Fernández nació en Salamanca en el año de 1474.⁷ La fecha se extrae de la lista de testigos de un pleito producido en 1534, en la cual figura "el maestro lucas Fernández catredatico en el estudio e unyversidad de salamanca e vezino della, de hedad de sesenta años" (Cortés Barbosa, 1916, p. 561). Hijo de Alonso o Alfonso González, entallador que “como tantos otros artistas de la época, no desdeñaba alternar con la más modesta y humilde, aunque a veces más productiva, del oficio de carpintero” (Espinosa Maeso, 1923, p.392). Muere en 1489, poco después del fallecimiento de su mujer, y según Espinosa Maeso fueron “ambas víctimas de la pestilencia que por entonces

⁵ En la *Trivagia* relata su viaje a Tierra Santa junto al marqués de Tarifa. Para un estudio más detallado de la obra véanse Beltrán (1996, pp. 73-86) y Rodríguez Cacho (1999, pp. 163-181).

⁶ Díaz-Jiménez y Molledo (ob. cit., 1909, pp. 30-32) afirma que Juan del Encina murió en esos años por la información sustraída de la toma de posesión del canónigo Juan Xuárez; y contradice así la fecha de 1534 dada por González Dávila (1606, pp. 476-477).

⁷ Espinosa Maeso (1923) supone que tal vez nació el 18 de octubre, día de San Lucas; Lihani (1973) propone como fecha el día 4 octubre y de bautizo el 18 de ese mismo mes.

empezó a desarrollarse en Salamanca” (ibídem, p. 392). De su madre, María Sánchez, apenas hay noticias de su vida, salvo que “tenía tres hermanos muy influyentes en la Salamanca de la época” (Hermenegildo, 1975, p. 23). El primero, Martín González de Cantalapiedra, fue catedrático de música en la Universidad de Salamanca. Otro hermano, Juan Martínez de Cantalapiedra, además de seguir la carrera eclesiástica, “era desde antes de 1470 beneficiado de aquella villa. Por los años de 1464 seguía en la Universidad salmantina los estudios de la Facultad de Cánones, y parece que cursó también música con su hermano Martín” (Espinosa Maeso, ob. cit., 1923, p. 389-390). El tercer hermano, Alonso González de Cantalapiedra se dedicó a la vida eclesiástica, al igual que su hermano Juan. Ya “en 1472 pertenecía al Cabildo salmantino como capellán de coro de su iglesia. Entre el 17 de diciembre de 1488 y el 9 de marzo de 1489 ascendió a racionero [...]. Poseía, no sabemos desde qué fecha, un beneficio en el lugar de Alaraz” (ibídem, p. 391). La presencia de estos tres tíos en la vida de Lucas Fernández, junto a la situación tan favorecida que disfrutaban tanto en la Universidad como en el ámbito eclesiástico, fueron “dos elementos considerables a la hora de enjuiciar las posibilidades de éxito que tuvo Lucas, amparado y protegido por la sombra influyente de los hermanos de la madre” (Hermenegildo, ob. cit., p. 23-24).

Con la muerte de sus padres quedó huérfano con quince años y es su tío Alonso quien obtuvo su tutela, “pues sus otros tíos, Martín y Juan, habían fallecido con anterioridad, en 1479 y 1486, respectivamente” (Espinosa Maeso, ob. cit., 1923, p. 395). Un hecho destacable es que se cambió de nombre tras quedar huérfano y ese hecho “puede indicar ya que Fernández no fue un retrasado, sino alguien que vivía con su época, con el Humanismo” (Hermenegildo, ob. cit., 1975, p. 24). Sin embargo, otro motivo más razonable y de peso es la posible desvinculación de su origen converso.⁸ Todos sus tíos desarrollaban funciones dentro del mundo eclesiástico, es decir, “desempeñaban oficios o profesiones muy frecuentadas por los conversos” (ibídem, p. 25).

No existe mucha información acerca de su vida a partir de 1490 en adelante, solo la suposición de su estancia en la Universidad de Salamanca, “donde cursó los estudios de Artes, obteniendo, por entonces, el grado de bachiller en aquella Facultad.” (Espinosa Maeso, ob. cit., 1923, p. 396). Comenzó posiblemente su actividad palaciega a partir de 1496, puesto que su tío Alonso, beneficiado de Alaraz, en el arciprestazgo de

⁸ Para conocer la discriminación de los conversos a finales del siglo XV, véase Benito Ruano (2001).

Alba de Tormes, “pudo abrir las puertas del palacio de la casa de Alba al joven Lucas” (Hermenegildo, ob. cit., 1975, p. 24). Durante los tres años que vivió en la corte ducal, como acompañante del duque de Alba a otros reinos, tuvo “la posibilidad de viajar a Portugal y de hacer amistad con el padre del teatro portugués, Gil Vicente” (Hermenegildo, 1990, p. 116). Lihani (1973) además supone que Lucas Fernández representó una obra teatral en Portugal, quizás la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, con motivo de las celebraciones que acompañaron la boda de don Manuel y doña María, reyes de Portugal, en octubre de 1500. Parece ser que su presencia en la corte portuguesa fue habitual en los primeros años de siglo XVI, incluso le asignaron el cargo de organista de la reina María, segunda esposa del rey don Manuel (Hermenegildo, 2001, p. 66).

Al igual que Juan del Encina, sus maestros de canto y música fueron Fernando Torrijos y Diego de Femoselle, respectivamente. Tras la muerte del Fernando Torrijos en 1498 salió vacante el puesto de cantor de la catedral y entre los aspirantes figuraban Lucas Fernández y Juan del Encina. El Cabildo nombró una comisión formada por Diego de Anaya y Francisco de Salamanca, quienes junto al obispo Fray Diego de Deza, repartieron el cargo entre tres cantores. Finalmente, Lucas Fernández obtuvo la plaza gracias al apoyo de su tío Alonso González de Cantalapiedra y, sobre todo, “por su también próximo pariente Francisco de Salamanca, racionero, persona de mucho prestigio e influencia grande en el Cabildo” (Espinosa Maeso, ob. cit., p. 397). Ocupó el puesto de cantor hasta 1507, fecha en la que un borrador de carta informa del nombramiento como capellán de coro a Martín González de Cantalapiedra. La tranquilidad que le otorgó el puesto fue irrumpida con la bula papal que presentó Francisco del Encina el 2 de diciembre de 1502 para que repartieran con su hermano “la Raçon entera que en la dicha iglesia tenjan e poseyan lucas cantor e el horganista” (ibídem, p. 399). Pero el Cabildo acordó el 17 de febrero de 1503 “sufragar los gastos que a Lucas Fernández y al organista les ocasionara el pleito” (ibídem). Tras este percance, Lucas siguió en su puesto hasta 1507, donde obtuvo muchos beneficios económicos, además de conseguir el reconocimiento como poeta dramático:

Este hombre inactivo y poco vividor consiguió varios aumentos de sueldo, era bien conocido como poeta dramático, vio representadas sus farsas al mismo tiempo que las últimas que hizo Encina en España, escribió varios autos para las fiestas del *Corpus* [...], etc. (Hermenegildo, ob. cit., 1975, p. 31)

Intervino algunas ocasiones en la festividad del *Corpus Christi*, desde 1501 hasta 1507. En la fiesta del Corpus de 1501 no faltó la danza de espadas y unos juegos que hizo Lucas Fernández. Espinosa Maeso supone que esos juegos consistieron en la representación de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* (ob. cit., 1923, p. 406). Y en la de 1503 se representó un auto, pero no se sabe cuál, “todo intento de identificación de la obra es inútil, ya que seis de las siete obras conservadas son autos donde aparecen los pastores” (Hermenegildo, ob. cit., 1975, p, 32).

Al fallecer su tío Alonso en 1502 le sucedió en el beneficio de la villa de Alaraz, aunque no llegó a residir allí: “Parece evidente que Fernández no vivió en dicha villa, sino en Salamanca, en razón de su cargo de cantor de la Catedral y, sobre todo, porque es esta su época de mayor actividad literaria” (Hermenegildo, ob. cit., 1975. p, 33).

Este hecho le trajo consecuencias negativas, como la demanda interpuesta el 9 de abril de 1513 por parte del concejo de justicia de la villa de Alaraz. Le pedían “que pusiera dos capellanes para que sirvieran en el beneficio de Alaraz, o uno solo si él mismo podía atender el puesto” (ibídem). La utilización de la villa con fines puramente económicos y no por su labor sacerdotal “hace pensar en una situación espiritual que más tarde iba a necesitar un movimiento penitencial” (ibídem, p. 34).

Otro puesto que recibió fue el cargo de beneficiario de Santo Tomás Cantuariense, aunque no se sabe cuándo fue nombrado. Disfrutó de otro beneficio de la parroquia de San Antolín, según expone un documento fechado el 12 de mayo de 1514 (ibídem). El 10 de noviembre de ese mismo año publicó en la ciudad de Salamanca un conjunto de siete obras teatrales compiladas en un solo volumen titulado *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández, salmantino, nuevamente impresas*. Son las únicas obras conservadas, aunque falta una parte que corresponde a los folios de la letra E “en la que posiblemente habría otro u otros textos hoy perdidos” (ibídem).

Lihani (1973) señala que en 1515 Lucas Fernández vivió en la ciudad portuguesa de Regoim, obteniendo ciertas rentas por unas casas concedidas por el rey don Manuel. Se apoya en una carta que este rey le dirigió el 28 de mayo del mismo año:

In the letter the King gives him certain privileges and permission to enlarge the houses that Lucas possesses with the understanding that he become an estalajadeiro (hotel-keeper). Such a letter of privilege falls well with in the business pattern that has already been exemplified in Lucas' acute business sense for real estate houses, and rentals (p. 28)

La ocasión para dar el salto a la vida universitaria llegó con la muerte de Diego de Fermoselle, catedrático de música en la Universidad de Salamanca, el 9 de agosto de 1522. Tras las oposiciones convocadas el 31 de octubre del mismo año "fue proveydo desta cathedra el bachiller lucas hernandez" (Espinosa Maeso, ob. cit., 1923, p. 411). Cumplió con las obligaciones de la cátedra de forma ejemplar y solo fue multado en el curso de 1523-24, 1530-31 y 1535-36, según los datos recopilados (ibídem, p. 412). La dedicación como profesor refleja que "le interesó profundamente la vida académica y que su preocupación por las obligaciones contraídas en la vida de sacerdote no fue tan extremada ni digna de imitarse" (Hermenegildo, ob. cit., 1975, p. 36). Desde el 17 de abril de 1528 hasta el 4 de abril de 1540 fue elegido diputado de Estudio, aunque "en los estatutos de 1538 nuestro autor tuvo una actuación casi nula" (ibídem, p. 38). La causa de sus ausencias radicó en una larga enfermedad que padeció y que no le dejaría ir a ninguna reunión, "ni asistir a ningún otro Claustro de los años de 1541 y 42" (Espinosa Maeso, ob. cit., 1923, p. 423). Con seguridad murió el 17 de septiembre de 1542, pues "el 18 se hizo el primer cabildo de las casas que vacaron por muerte del maestro lucas hernandez, siendo enterrado en modesta sepultura en la Catedral salmantina" (ibídem, pp. 423-424). Dejó así una vida llena de triunfos, errores, ambiciones económicas, consagrada a la música y al teatro, además de una indiscutible dedicación a la actividad universitaria salmantina. Por lo tanto, no es tan extraño considerar que "su muerte apacible, a los sesenta y ocho años de edad, fue tal vez una de las pocas horas tranquilas de su existencia" (Hermenegildo, ob. cit., 1975, p. 39).

4. Huellas biográficas en la obra dramática de Juan del Encina: ediciones del *Cancionero*

La siguiente búsqueda de huellas biográficas de la vida de Juan del Encina se basa en su obra dramática, recopilada en las diferentes ediciones del *Cancionero*. La primera edición que nos ha llegado se publicó en 1496, impresa en Salamanca, y tuvo que ser un gran éxito puesto que se realizaron cinco ediciones más: la de Sevilla (1501), Burgos (1505), Salamanca (1507 y 1509) y Zaragoza (1516). Aunque solo las de 1496, 1507 y 1509 aportan nuevos textos teatrales. La edición de 1496 incorpora al final de la obra, en trece folios aparte, las ocho piezas teatrales compuestas al servicio de los Duques: dos *Églogas de Navidad*, dos *Representaciones de Pasión y Resurrección*, las dos *Églogas de Carnaval* y las dos *Églogas en requesta de unos amores*. La de 1507

incorpora dos nuevas obras: la *Égloga sobre los infortunios de las grandes lluvias* y la *Representación ante el príncipe don Juan sobre el poder de Amor*. Y a la de 1509, junto a las diez piezas mencionadas se añaden la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y el *Auto del repelón*. Pero su producción teatral se amplió con dos nuevas piezas conservadas en pliegos sueltos: la *Égloga de Cristino y Febea*, conservada en un único ejemplar posterior a 1509, y la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, cuya publicación está fechada entre 1518 y 1520 (ibídem, pp. 25-26).

En cuanto a las églogas del *Cancionero* de 1496 se advierte, en los prólogos de la *Égloga primera, quinta, séptima y octava* que fueron representadas ante los duques de Alba en la célebre sala del palacio, con motivo de las diferentes festividades: “entró primero en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban”.

4.1. *Égloga primera o Égloga representada en la Noche de la Natividad de Nuestro Salvador*

Esta égloga realiza la función de prólogo dentro del conjunto teatral que forma el *Cancionero* de 1496. Es una pieza introductoria, “abre un ciclo temporal que concluye en la égloga octava y que acompaña la labor de reunión de las piezas cancioneriles” (Pérez Priego, ob. cit., 2001, p. 5). En ella se aprecia muchos datos referentes a la vida que comienza nuestro autor en la corte, sus amistades y detractores. Según la cronología que sostiene Temprano (1975), esta obra se compuso con el objetivo de representarse en la Navidad de 1492, junto con la *Égloga segunda*.⁹

Las referencias biográficas son muy reveladoras, en primer lugar deja claro desde la rúbrica que ya sirve a los duques: “Y Juan, estando muy alegre y ufano porque sus señorías le avían ya recibido por suyo” (Encina, 2001, p. 5). En cuanto al contenido de la pieza parece que el diálogo entre los pastores Juan y Mateo es un trasunto del propio Juan del Encina y Lucas Fernández y su enemistad (Pérez Priego, ob. cit., 2001). Esta suposición se apoya en el verso 46 hacia delante, donde comienza el diálogo. En el verso 54 “no te vien de generacio” contemplamos una alusión personal de índole social, ya que el tema del linaje se vincula con su origen converso. Además en los versos 56-58 hay una clara referencia a Alonso González de Cantalapiedra, tío de Lucas Fernández: “JUAN: Calla, calla ya, malsín, / que nunca faltas de ruin, / tu también como tu tío”.

⁹ Hay varias opiniones acerca de la cronología de las primeras ocho églogas de Encina, todas ellas resumidas en Framiñán (1986).

Ese comportamiento exasperado que el pastor Juan mantiene en parte del diálogo contra el pastor Mateo puede reflejar el temor que posiblemente sintió Encina al poder perder su puesto dentro de la corte, ya que por intermediación de Alonso de Cantalapiedra, su sobrino entró al servicio de los Duques de Alba.

Un apunte temporal que reafirmaría la entrada de Encina a la corte ducal de Alba es la referencia al mes de mayo. Corresponde a la fecha en la que tiene que entregar la producción cancioneril a sus señores. De esa forma conecta con la *Égloga octava*, la última, donde el pastor Mingo entrega a los duques la obra de Encina finalizada.¹⁰

Por otro lado, esa fecha esclarece un poco la problemática de la cronología de las ocho primeras obras teatrales de Encina, representadas posiblemente en un año:

La crítica coincide en que la representación de los ocho textos dramáticos en el palacio se ajustó al transcurso de un solo año [...] De Lope sitúa la representación de estas ocho obras dramáticas entre los meses de mayo de 1492 y 1493 aprovechando un cierto rito anual de festejos y celebraciones que debió de ser seguido en la corte ducal: primavera, Navidad, Carnaval y Semana Santa (Bustos Táuler, 2008, p. 42).

Encina tenía muy presente las enemistades que se forjó durante los años que estuvo en el palacio ducal. El propio Díaz-Jiménez de Molleda expone que estas personalidades “le usurpaban y corrompían sus obras, censurándolas agriamente, con verdadero descomedimiento”(ob. cit., 1928, p. 6). Por eso, bajo pseudónimos como *Juan el sacristán* o *Pravos el gaitero* deja constancia de esos detractores que para incordiarlo criticaban y desaprobaban sus obras.¹¹

A partir de los vv. 123-135 la alusión personal se hace mucho más evidente. Bajo el personaje del pastor Juan nuestro autor afirma que su producción literaria no se ciñe a lo pastoril.¹² Y desde los versos 127-135 confiesa que en sus primeras obras pueden existir errores debido a su juventud.¹³

Para tratar esta cuestión nos basamos en el planteamiento que ofrece Temprano (1975) y que siguen posteriormente otros autores como Pérez Priego (1991). Temprano repara en el encabezamiento de la tabla de las obras del *Cancionero* de 1496, donde se dice que fueron “hechas por Juan del Enzina desde que hubo quatorce años hasta los

¹⁰ Véase fragmento 1 del Anexo 1.

¹¹ Véase fragmento 2 del Anexo 1.

¹² Véase fragmento 3 del Anexo 1.

¹³ Véase fragmento 4 del Anexo 1.

veinte e cinco...” (Encina, 1928, fol. 2r). Por tanto, considera que “debe aceptarse de aquí en adelante el período comprendido entre 1482 y 1493 como el momento en el cual fueron escritas todas las obras que aparecen en el *Cancionero* de 1496” (Temprano, ob. cit., p. 144).

Como documentamos en el primer apartado, Juan del Encina entró al palacio de Alba en 1492, es decir, que desde ese año hasta 1493 o 1494 (según la posible fecha de nacimiento) crea esas ocho églogas halladas al final del *Cancionero* de 1496.

De nuevo en el diálogo producido entre los vv. 136-155 confirma su incorporación y estancia en el palacio de los duques de Alba, aunque expresa que aún no ha ejercido su labor como dramaturgo de la corte.¹⁴

Para Bustos Táuler parece bastante evidente como el propio Encina “se considera en los inicios de su trabajo (“Aún agora no he cumplido”) y que aspira a recibir una remuneración que no ha percibido todavía, la “soldada” (ob. cit., p. 37).

La *Égloga primera* finaliza con una alabanza hacia los duques por el pastor Juan.¹⁵ Nuestro dramaturgo refleja la buena relación que mantiene con sus amos, algo que cambia en el transcurso de los años. Tanto el uso de las alabanzas como las referencias autobiográficas son tácticas para beneficiarse de los favores de la Corte, es decir, es una “particular estrategia de aproximación del salmantino que aspira a gozar del favor de los Duques y a percibir una remuneración económica (la “soldada”) en pago de sus servicios literarios” (Bustos Táuler, ob. cit., p. 38).

4.2. Égloga quinta o Égloga representada en la noche postrera de Carnal, que dieron de Antruejo o Carnestollendas

Es la primera égloga con motivo de las celebraciones de Carnaval y en la que se prioriza un hecho histórico acaecido a finales del siglo XV. La obra pone de relieve, por parte de los pastores, la inminente marcha del duque hacia la guerra que se estaba produciendo en aquel momento en Francia, ocasionando un profundo dolor al pastor Beneito. Él ve peligrar el bienestar de su amo y por eso busca consuelo en los demás pastores. También se puede observar la zozobra de Beneito desde los versos 29-40.¹⁶

¹⁴ Véase fragmento 5 del Anexo 1.

¹⁵ Véase fragmento 6 del Anexo 1.

¹⁶ Véase fragmento 7 del Anexo 1.

Más adelante, el pastor Pedruelo anuncia la paz entre Francia y Castilla gracias a la intervención de Dios: “Miafé, / dizen que estará, / si a Dios praz, ya Castilla y Francia en paz” (Encina, ob. cit., 2001, vv. 197-199). Así disipa la angustia de Beneito, quien en primera instancia no podía creer el testimonio de Pedruelo: “¿No avrá guerra? / Di, moçuelo. / Di Pedruelo” (ibídem, vv. 201-202).

Nuevamente nos basamos en la teoría de Temprano (ob. cit., p. 41) para probar que la guerra se produjo a causa de la crisis de la independencia bretona que terminó con el tratado de Narbona del 8 de enero de 1493, aprobado de nuevo el 19 de enero de 1493, en Barcelona. Pero la noticia de conciliación entre ambos reinos no se sabe en ese mismo momento, “llegaría un tiempo después (en algún momento de febrero) y cancelarían los preparativos bélicos del Duque” (ibídem, p. 41). También hay otra referencia en la obra que se une a la opinión de Temprano, quien data la composición en el mes de febrero del año 1493. En versos anteriores el pastor Bras señala que el diálogo que mantiene se produce en febrero: “Esso yo lo oí decir / por muy cierto, / antes mucho de mes muerto; / y que al março ha de partir” (ibídem, vv. 37-40).

A modo de apunte, esta égloga pone de relieve la estrecha relación que tiene el amo del pastor Bras (trasunto del duque Fadrique Álvarez de Toledo) y el rey de Castilla (Fernando el Católico).¹⁷ Del Río declara que “la relación entre Fernando el Católico y su primo, el duque de Alba fue muy estrecha y no solamente por lazos y circunstancias familiares” (ibídem, p. 46).

4.3. Égloga octava o Égloga representada por las mismas personas

Es la última égloga que aparece en el *Cancionero* de 1496 y la continuación de la *Égloga séptima*, de la que hablaremos con más detenimiento en el apartado siguiente. La rúbrica informa que ha pasado un año entre la primera y última égloga. En primer lugar informa que ha transcurrido un año desde que Gil lleva el hábito de pastor: “Y otra vez tornándose a razonar, allí dexó GIL el ábito de pastor que ya avía traído un año” (Encina, ob. cit., 2001, p. 71). Y, en segundo lugar, el pastor Mingo entra a la sala donde se encuentran los duques y les entrega la compilación de la producción dramática de Juan del Encina: “Y después, importunado de GIL, entró y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus

¹⁷ Véase fragmento 8 del Anexo 1.

obras” (ibídem, p.71). La entrega de sus obras indica la conexión que existe con la *Égloga primera*, en la que bajo la figura del pastor Juan, nuestro autor fijó como fecha de entrega el mes de mayo del año siguiente.

En la representación encontramos otros ejemplos que apoyaría esta datación, como el uso de las locuciones “por cabo del año” en el verso 54 y “cabo de año” en el verso 152. Estas expresiones se interpretarían con el significado de fin de año, ya que tanto la *Égloga primera y segunda* como la *octava* se representaron en la Navidad de 1492 y 1493, respectivamente. Temprano considera que “al ser ésta la última obra de la compilación, su representación tuvo que tener lugar el 31 de diciembre de 1493” (ob. cit., p. 148). Pérez Priego, aunque apoya la interpretación de Temprano, no acepta el año de 1493 como válido, sino un año después, es decir, en 1494:

Personalmente creo que la fecha a término debe ser la de 1494. Primeramente porque es el año en que se cumplen los veinticinco de su edad (no hay argumento sólido que se exponga a las palabras del propio Encina en la *Trivagia*, donde señala el año de 1469 como el de su nacimiento). En segundo lugar, porque permite, de una manera más holgada en el tiempo, que la *Ég. VII* se representara un año antes (ob. cit., 1991, p. 61).

Dejando de lado el tema tan convulso de la cronología, la obra abarca otros temas, como la satisfacción que siente al ver que su labor como escritor se ha visto recompensada y reconocida por los duques.¹⁸ Y versos más tarde, advertimos de la promesa que realiza nuestro autor a los duques de no escribir nada más, salvo que ellos lo requieran.¹⁹

Bajo las intervenciones del pastor Mingo, Juan del Encina declara no emplearse en otros menesteres “en señal de sumisión y acatamiento, y quizá con el propósito de dedicarse a otros proyectos” (Bustos Táuler, ob. cit., p. 42). Después de esta égloga no escribe teatro hasta 1497 cuando pone en escena la *Representación sobre el poder del amor*, en Salamanca y en honor de otro mecenas, como veremos a continuación.

4.4. Representación sobre el poder del Amor

En 1497 deja definitivamente el palacio de Alba y se centra en una serie de representaciones teatrales en la ciudad de Salamanca. La primera de ellas es la

¹⁸ Véase fragmento 9 del Anexo 1.

¹⁹ Véase fragmento 10 del Anexo 1.

Representación sobre el poder del amor, dedicada al príncipe don Juan. Al comienzo de la rúbrica Encina especifica que la obra es llevada a cabo ante el mismo príncipe: “Representación por Juan del Enzina ante el muy esclarecido y muy illustre Príncipe don Juan, nuestro soberano señor” (Encina, ob. cit., 2001, p.101). Antes de estudiar con detenimiento la pieza teatral, es necesario puntualizar algunos momentos de la vida del joven príncipe. Como anotamos en el primer apartado, don Juan contrajo matrimonio con Margarita de Austria en abril de 1497. En las nupcias la muerte de uno de los asistentes supuso el inicio de ese pensamiento de destino truncado que les deparaba a los cónyuges: “Bajo el peso del dolor, parecen presagiar que estas bodas no van a ser felices por mucho tiempo” (Anglería, ob. cit., p. 332). Tras residir los recién casados un mes en la corte de Almazán y posteriormente en Medina del Campo hasta septiembre, el estado de salud del príncipe fue empeorando. Aunque desde joven estuvo quebrantado de salud, algunos cronistas, como Pedro Mártir de Anglería, pensaron que la causa de su enfermedad era el fervor amoroso que profesaba a su esposa (ibídem, p. 334).

Aún así, a finales de septiembre los enamorados viajan a Tormes, donde tuvieron un gran recibimiento por los habitantes del lugar:

Así pues, el 28 de septiembre entró el Príncipe en Salamanca; y fué tanto el aplauso de trompetas y atabales con que sus vecinos le recibieron, que parecía rasgarse el aire de júbilo [...] Los coros de niños y niñas, desde los tablados construidos en las plazas y desde las ventanas de las casas, imitando celestes armonías, recreaban en extremo los ánimos de los transeúntes (ibídem, p. 344).

La acogida fue la esperada, era un príncipe muy querido y esperado por el pueblo. Sin embargo, a los pocos días “fue presa de una repentina fiebre” (ibídem, p. 345) y finalmente muere el 4 de octubre. Aunque el mito del príncipe “muerto por amor” inspirara a Encina para crear la temática de la obra, no sería la verdadera causa. Alcalá y Sanz opinan que el origen de la enfermedad era una afección de viruelas que acarrearía el príncipe desde su estancia en Medina del Campo (1999, p. 175).

En el diálogo producido entre los versos 283-293 Encina vaticina el destino trágico del pastor Pelayo, que ha sido herido por el poder del Amor²⁰. Detrás de ese pastor llamado Pelayo se esconde la figura del príncipe Juan, quien al igual que su personaje, muere días después de la representación.²¹

²⁰ Para conocer el concepto de amor como enfermedad, véase el artículo de Cabello Pino (2012).

²¹ Véase fragmento 11 del Anexo 1.

Encina no configura el personaje de Pelayo al azar, incluso el mismo nombre posee carga histórica. En la historiografía cristiana, Pelayo fue considerado como el primer rey de Asturias. Sin embargo, estudios recientes, como el de Rivas (2002), lo ponen en tela de juicio por la escasez de documentación. Es decir, la única diferencia entre la realidad-ficción es que don Juan solo ostentó el título de príncipe de Asturias.

4.5. Égloga de las grandes lluvias

Es otra de las piezas teatrales representada en Salamanca. No hay ninguna duda de que fue compuesta para la Navidad de 1498, muestra de ello son una serie de sucesos verídicos que avalan esta fecha. En el diálogo que mantiene los pastores Juan y Rodrigacho revelan el año en el que se encuentran: “año de noventa y ocho / y entrar en noventa y nueve” (Encina, ob. cit., 2001, v.83-84). Esta dato está marcado por los infortunios del temporal: “¡Y ha dos meses a que llueve!” (ibídem, v. 88).

Esas lluvias no son producto ficcional de nuestro autor, sino que corresponden a una realidad histórica: “Las inundaciones que asolaron el campo salmantino se produjeron entre diciembre de 1498 y principios del año siguiente” (Pérez Priego, ob. cit., 2001, p. 94). Pero quizás la mayor muestra recae en un acontecimiento que marcó la vida de Juan del Encina, como fue la muerte de Fernando de Torrijos en ese mismo año, descrita en los versos 92-100.²²

Quedó así vacante la plaza de cantor de la Catedral de Salamanca que disputaron, entre otros, Juan del Encina y su ya enemigo Lucas Fernández. En la biografía dijimos que este último tenía apoyos influyentes en el Cabildo, como su tío Alonso de Cantalapiedra y Francisco de Salamanca. En cambio, Encina estaba en una posición poco favorable para conseguir la plaza de cantor, aún así contaba con algún defensor. El canónigo y arcediano de Camases don Bernardino López intercedió en el Cabildo del 24 de octubre de 1498 declaraba que “dava su voto a Juan del Encina porque que hera para ello persona más suficiente de todos quantos oy residen en la dicha çibdad” (Vicente Baz, 2016, p. 228). Finalmente el puesto de cantor pasa a las manos de Lucas Fernández el 11 de enero de 1499, en ese momento recibe una parte de la ración de cantor, como manda la comisión:

²² Véase fragmento 12 del Anexo 1.

Mandamiento del Cabildo al mayordomo para que pagase seis mil maravedíes al año, según acordaron con el obispo fray Diego de Deza para el cantor Torrijos, a tres mozos de coro: Lucas, Bartolomé y el hijo del herrero (Vicente Baz, 2016, pp. 234-235).

Aunque la égloga se sitúa poco tiempo antes de conocer la elección por parte del Cabildo del nuevo cantor, Encina ya imaginaba el fracaso que el futuro le deparaba. Ese pesimismo lo encontramos plasmado en las palabras del pastor Juan que, por otro parte, es un nombre habitual dentro de sus composiciones teatrales para dar vida a los pastores que exponen su opinión. En el diálogo entre los tres pastores, Juan no está convencido de que le den el puesto, pese a que le dicen lo contrario. Una de las causas sería la mala relación que dice tener con sus amos, es decir, con los Duques.²³

Miguellejo es uno de los más objetivos a la hora de entender la situación por la que atraviesa Juan, y por eso en el refrán “No están ya / sino en la color del paño” de los versos 109-110 declara que la relación con los mecenas está en declive. Sobre todo, parece que esas palabras encierran “una recriminación de Encina a los Duques por su escaso apoyo a la hora de obtener la célebre plaza de cantor de la catedral salmantina” (Bustos Táuler, ob. cit., p. 43). La escasa protección de los duques se suma a los enemigos “sañudos” que, sin saber cómo, ha cosechado.²⁴ Eso explicaría su alejamiento de la corte ducal para adentrarse en otros proyectos, como sus múltiples viajes a Italia.

Sin embargo, asegura que aún está al servicio de ellos, aunque ya no reside en palacio. Y no es de extrañar si recordamos que a principios de 1497 dejó de residir bajo el mismo techo que sus mecenas. Bustos Táuler es de la misma opinión y matiza que lo más probable es que tuvo “ciertos contactos con sus antiguos mecenas, si interpretamos literalmente la expresión de Rodrigacho: “cada que vas y vienes”. (Ibídem, p. 44).

4.6. Égloga de Plácida y Vitoriano

La producción dramática de Encina, que comienza en 1492, finaliza con la *Égloga de Plácida y Vitoriano* probablemente en 1513. Entorno a la fecha de representación no disponemos de mucha información, solo nos basamos en una carta que Stazio Gadio dirige al duque de Mantua el 11 de enero de 1513. En la carta, añadida en el apartado biográfico, Gadio narra su asistencia a la representación de una comedia

²³ Véase el fragmento 13 del Anexo 1.

²⁴ Véase el fragmento 14 del Anexo 1.

compuesta por Juan del Encina, en casa del señor Federico Gonzaga para el día de Reyes (Cruciani, ob. cit., 1983, p. 363). Identificamos esa “comedia” con la última égloga de Encina por la simple razón que en los versos 79-80 el mismo autor la denomina como tal: “Y así acaba esta comedia / con gran placer y consuelo” (Encina, ob. cit., 2001). Asimismo no tiene un desenlace trágico, sin duda “se califica de comedia porque, además de introducir personajes pertenecientes a diferentes esferas sociales, entre otras cosas, tiene un final feliz” (Pérez Priego, ob. cit., 2001, p. 183).

5. Huellas biográficas en la obra dramática de Lucas Fernández: *Farsas y Églogas*

De la producción dramática de Lucas Fernández solo nos ha llegado un volumen titulado *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril*.²⁵ La única edición que conservamos es la publicada en 1514, tal y como indica el colofón de la obra (Fernández, 1981, p. 237). El volumen consta de siete obras dramáticas repartidas en tres apartados: comedias o farsas; églogas o autos; y la última sobre la Pasión de Cristo. Sin embargo, puede que no fueran las únicas, ya que en la edición facsímil advertimos que falta una parte correspondiente a los folios E, “en la que posiblemente habría otro u otros textos hoy perdidos” (Hermenegildo, ob. cit., 1990, p. 118). Canellada, por el contrario, tiene una opinión contraria: “bien mirado, no es indiscutible que falten. Lo que falta es la continuidad de las letras” (ob. cit., 1981, p. 64).

A medida que leemos las piezas teatrales observamos como el autor pasa del teatro profano al religioso, al contrario que Juan del Encina. Más que elementos autobiográficos en su producción encontramos el problema social de los conversos y el enfrentamiento entre cristiano viejos - nuevos²⁶. La preocupación por el linaje le persigue tanto a él como a los personajes de sus obras; su condición de converso era algo que quería ocultar, y el primer paso fue cambiar el apellido de Cantalapiedra a Fernández²⁷.

Unos de los mayores problemas que encierra el volumen de las *Farsas y églogas* es la datación de cada una de las piezas teatrales. Trataremos de acercarnos a una fecha estimada con la información existente.

²⁵ Acerca del término “farsa” en las obras de Lucas Fernández véase García-Bermejo Giner (1997).

²⁶ Para conocer la discriminación de los conversos a finales del siglo XV véase Benito Ruano (2001).

²⁷ González Bayo (2008) rastrea el origen de los apellidos judeoespañoles además de ofrecer una lista de apellidos judíos sefardíes y de conversos.

5.1. *Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril*

La obra conocida también por el título de *Comedia de Bras Gil y Beringuella* comienza con la entrada en escena del pastor Bras Gil, quien enfermo de amor insiste a su amada Beringuella para que le corresponda. Aunque en un principio ella lo rechaza, la pastora acaba por aceptarlo como su amado. El antagonista es el abuelo de Beringuella, Juan Benito, quien encuentra a los enamorados en una circunstancia poco decorosa. Tras una serie de riñas entre el abuelo y el amado, aparece Miguel Turra, como mediador, y aconseja el matrimonio como forma de remediar la posible deshonra. Juan Benito discrepa porque cree que Bras Gil pertenece a un nivel inferior de la pastora, incluso lo tacha de mestizo. El protagonista cita parte de su genealogía para demostrar su condición y acto seguido el abuelo de Beringuella acepta el casamiento.

Ya hemos hablado más arriba que esta obra posiblemente fue representada con motivo de las celebraciones que acompañaron la boda de don Manuel y doña María, reyes de Portugal, en octubre de 1500. Este planteamiento sugiere que Lucas Fernández acompañando al Duque de Alba en una de sus estancias en Portugal, llevaría consigo el manuscrito que representaría en los esponsales de los reyes:

Fernández would have taken with him some play manuscript to the Portuguese court where he would then present it [...] One such occasion may very well have been the wedding of María and Manuel in October of 1500 at vill de Alcácer [...] It would not be strange if, during the wedding festivities that lasted several days, the first *Comedia (Comedy)*, composed ca 1496 by Lucas Fernández, were presented as part of the varied entertainments (Lihani, 1973, p. 42).

Espinosa Maeso supone que también se representó con motivo de la festividad del *Corpus Christi* de 1501 (ob. cit., 1923, p. 406).

Un tema imperante en esta pieza es la burla del linaje de los personajes. En Lucas Fernández la preocupación por la ascendencia se ve manifiesta en la exhibición genealógica, es “sin duda ninguna, el dramaturgo primitivo en cuya obra aparece de forma más patente la preocupación por el linaje” (Hermenegildo, 1977, p. 57). En un momento dado, Juan Benito califica al protagonista de mestizo, insulto por la connotación negativa que tenía en la Edad Media: “¡O hydeputa mestizo, / hijo de cabra y herizo!” (Fernández, ob. cit., 1981, vv. 335-336). Más adelante, encontramos la

presuntuosidad de Bras Gil al presentar su linaje a Juan Benito, demostrando que es merecedor de Beringuella.²⁸

El abuelo de la pastora tras escuchar que el pastor es un cristiano-viejo, accede rápidamente al casamiento: “Digo ya, pues su nacencia / fue tan buena y los sus hados, / para que sean desposados” (ibídem, vv. 470-472).

5.2. Farsa o cuasi comedia hecha por Lucas Fernández

Conocida también por el título de *Farsa de Prabos y Antona*, esta obra parte con la enfermedad de amor que padece el pastor Prabos. La causante es Antona, con la que finalmente se casa después de la ayuda que le ofrece el soldado y el pastor Pascual.

Para situar la farsa cronológicamente es necesario hablar de las alusiones literarias vinculadas a la producción de Juan del Encina. Al principio la temática amorosa guarda bastante similitud con la *Representación sobre el poder del amor*, de Juan del Encina. En primer lugar, en una de las didascalias vemos como Prabos se encuentra en el suelo, en señal de debilidad: “Aquí se sienta el pastor en el suelo y dize las siguientes coplas” (ibídem, p. 136) Divisamos la misma referencia esta vez en el testimonio del soldado: “¡Ah, zagal, digo, ovejero! / ¿Qué haces ahí rellanado, / tendido en aquese prado” (ibídem, vv. 101-103). Esta acción ocurre igualmente en la *Representación sobre el poder del amor*, donde Pelayo es malherido por las flechas del Amor, a modo de castigo: “Quédate agora, villano, / en esse suelo tendido, / de mi mano mal herido, /dejándole en el suelo” (Encina, ob. cit., 2001, vv. 191-194). El mismo Pelayo lo cuenta a la llegada del pastor Bras: “¡Ha! Caí luego en el suelo, / ya que le iva yo a tirar.” (ibídem, vv. 229-230). Pero no es la única alusión literaria a la producción de Juan del Encina encontrada.

A partir de la conversación que entablan el soldado y Prabos, este último le confiesa que tiene miedo al amor, porque sabe que muchos otros han tenido un final trágico. En ese momento empieza a recitar a todos aquellos heridos por el Amor y la suerte que han corrido. El primer aludido es Fileno, quien en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* se suicida al no ser correspondido por Záfira: “Fileno él se mató /

²⁸ Véase fragmento 1 del Anexo 2.

y murió / por amores (Fernández, ob. cit., 1981, vv. 165-167). Retoma la figura de Pelayo y vuelve a recordar cómo acaba en el suelo herido de amor.²⁹

En esta ocasión los personajes son Bras Gil y Beringuella, de la *Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril* o conocida también bajo el título *Comedia de BrasGil y Beringuella*. Es una particularidad que aluda a su propia producción, puesto que los demás casos son referencias al teatro enciniano.³⁰

Prosigue con Mingo y Pascuala, personajes de la *Égloga séptima y octava* de Encina. El pastor Mingo está prendado por la belleza de Pascuala, pero ella no le corresponde, e incluso se enamora de un escudero. La trama reside en que el escudero torna a pastor para que Pascuala, pastora por nacimiento, lo acepte.³¹

Por otra parte, el pastor Prabos finaliza las alusiones literarias en los versos 191-200 con la historia de Cristino y Febea, de la *Égloga de Cristino y Febea*.³²

En cuanto a la cronología de la *Farsa* no hay nada definido, sino hipótesis estimadas. Según las alusiones literarias que hemos advertido en el texto, Cotarelo (1929) supone que esta farsa fue escrita en 1497 por la referencia a la *Representación sobre el poder del Amor*. Pero su mayor ejemplo es la cita que, según él, hace Prabos del *Cancionero* de Encina: “Sacúdelo tú, Pascual / que sabes de cancionero” (Fernández, ob. cit., 1981, vv. 892-893). En cambio, Cañete situaba la fecha de composición y representación después de 1509, ya que las obras de Encina encontradas en la farsa fueron publicadas en: las ediciones de 1496 (*Égloga séptima y octava*), 1507 (incorpora la *Representación sobre el poder del Amor*), 1509 (*Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*) y posterior a 1509 (*Égloga de Cristino y Febea*) (1867, p. XXVIII-XXIX). Crawford también es de la opinión de Cañete, pero basa sus argumento sobre todo en las alusiones a la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*: “The allusions to certain plays of Encina, including the *Egloga de tres pastores*, prove that it was composed between 1509 and 1514” (1922, p. 76). Hermenegildo (1975) apoya esa fecha posterior a 1509, le es verosímil “ya que los únicos datos positivos que tenemos son los que nos da la edición del *Cancionero* de Encina, de 1509, y la *Farsa* misma de Fernández” (1975, ob. cit., pp. 122-123). De todos modos, no hay aún solución para esta problemática de la cronología.

²⁹ Véase fragmento 2 del Anexo 2.

³⁰ Véase fragmento 3 del Anexo 2.

³¹ Véase fragmento 4 del Anexo 2.

³² Véase fragmento 5 del Anexo 2.

5.3. *Auto de la Pasión fecha por Lucas Fernández*

Esta obra, aparte de ser la última dentro del volumen de las *Farsas*, posee una temática diferente a las restantes, dado su carácter íntegramente religioso. Según Hermenegildo, uno de los pocos autores que ha confeccionado un estudio pormenorizado de las obras de Lucas Fernández, la pieza es posterior por dos razones muy evidentes. Una de ellas coincide con el hecho de que “el *Auto* ocupa el último lugar en la edición de 1514. Otra, y ésta es la decisiva, el *Auto de la Pasión* es una obra infinitamente más madura y de superior calidad técnica que las demás.” (Hermenegildo, ob. cit., 1966, p.17).

La producción anterior giraba en torno a temas mundanos, reflejo de ello era el uso de personajes pastoriles, la sonada burla hacia los linajes, la comedia, el amor, etc., los cuales no tienen cabida en la nueva percepción espiritual de Lucas Fernández. Nuestro dramaturgo centra la obra en el relato de la Pasión de Cristo, narrada por personajes bíblicos, a excepción de Dionisio, del cual hablaremos en breve. Ese cambio abrupto en la temática nace del cambio que a su vez padece el propio Fernández, es decir, “la ascesis del *Auto de la Pasión* parece la expresión de una vivencia religiosa personal” (Hermenegildo, ob. cit., 1975, p. 210). Por desgracia no hemos podido encontrar dentro del análisis biográfico, hechos que atestigüen que en algún momento de su vida tuvo la necesidad de perfeccionarse espiritualmente. Pero si partimos de la idea de un Lucas Fernández converso no es de extrañar que su conversión entrañara una fuerte convicción religiosa, la cual proliferaría en esta etapa de su vida:

Muchos de los conversos, son solo cristianos de boquilla. Su actitud es muchas veces una excusa para la protección de sus vidas, familias y haciendas. No es de extrañar que se venguen de su humillante posición falsa, haciendo escarnio del cristianismo [...]. Sin embargo, hay otros muchos que se convierten al cristianismo y actúan de manera absolutamente sincera. (Ruiz-Ayúcar, 2008, p. 8)

La narración de la vida y muerte de Jesucristo provoca en el personaje de Dionisio la búsqueda y conocimiento de Dios a través de las preguntas que realiza a lo largo de la representación. El recorrido hacia la religiosidad lo lleva a la conversión al cristianismo, puesto que su ciencia no ha sido capaz de explicar ciertos fenómenos.³³

³³ Véase fragmento 6 del Anexo 2.

Hermenegildo no titubea a la hora de afirmar que la obra prioriza las inquietudes y progresiva conversión de Dionisio “por la simple razón de que Dionisio, en la proyección del propio autor, es su trasunto” (ob. cit., 1975, p. 245). Lucas Fernández esconde así su propia conversión a una religiosidad más pura y auténtica, por eso, bajo la figura de Dionisio expresa la necesidad imperiosa por ver y servir a Dios por fin: Vamos, hermanos, a vello / pues que en vida no le ví / razón es de conocello, / seuillo y obedecello“(Fernández, ob. cit., 1981, vv. 741-744). Incluso recuerda lo infeliz que era antes de tener esa nueva mentalidad: “aunque desdichado fuy” (ibídem, v. 745).

En resumen, Lucas Fernández ha pasado de lo profano a lo religioso en un proceso de conversión a la fe cristiana. En ese contexto sí entendemos que “la prisa y la necesidad de volver a una religiosidad más auténtica y evangélica, a la *philosophia Christi* que predicaba Erasmo, explicarían así la ruptura del *Auto de la Pasión* con todo lo que significaba mundanidad renacentista.” (Hermenegildo, ob. cit., 1975, p. 245).

6. Imitaciones o posibles casos de plagio. Estado de la cuestión

Desde que Cañete en el prólogo de las *Farsas* clasificara a Lucas Fernández como un “autor coetáneo de Juan del Encina, menos conocido que él, y muy digno de figurar á su lado” (ob. cit., 1867, p. XV) casi siempre lo hemos encontrado como un escritor menor o como discípulo de Encina, uno de los padres del teatro español. Por el contrario, autores como Hermenegildo (1975) han intentado desvincular este mito y rechazar la supuesta dependencia de Lucas Fernández hacia su coetáneo a través del estudio de sus obras. En los análisis anteriores distinguimos varias alusiones literarias, pero queremos saber si la obra de Fernández va más allá. Por nuestra parte, trataremos de dilucidar si verdaderamente hay dependencia o no a partir del cotejo y análisis de dos obras muy parecidas a simple vista: *Égloga en requesta de unos amores*, de Encina y *Farsa y cuasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero*, de Fernández.

6.1. Semejanzas argumentales

En ambas impera el conflicto amoroso existente entre un pastor y un galán que se disputan por el amor de una mujer, pero las variantes que distinguen estas obras son varias. De todas formas, autores como Crawford ven este argumento suficiente para confirmar la clara influencia de Encina hacia Fernández:

The influence of Encina is clear in the three pastoral plays of his contemporary, Lucas Fernández, published at Salamanca in 1514. One of these, called simply *Farsa o cuasi comedia*, reproduces the rivalry between a knight and shepherd for a maiden's love that we find in Encina's first *Egloga en requesta de amores* (ob. cit., 1922, p. 74).

En primer lugar, en la *Égloga en requesta de unos amores* hay tres personajes: Mingo, Pascuala (ambos pastores) y un escudero. Mingo, aunque está casado con Menguilla, dice estar enamorado de Pascuala, a la que ya conoce, e intenta conquistarla, sin éxito. Acto seguido entra en escena un escudero que también queda prendado de Pascuala al verla por primera vez. Tras este acontecimiento Mingo se enzarza en una riña con el escudero que acaba en insultos hacia la vida pastoril y cortesana. Aunque Pascuala desconfía al principio del escudero por su cercanía a la corte, después de la disputa se decide por él, con la condición que se convierta en pastor. El escudero, preso de amor, acepta y para cerrar el conflicto intenta hacer las paces con Mingo. La obra finaliza con un villancico que trata sobre la pérdida del ganado, metáfora del amor que ha perdido Mingo a causa del escudero.

Por otra parte, la *Farsa y cuasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero* también tienen tres personajes, pero están representados por una doncella, un pastor, y un caballero, cuyos nombres no revelan. La pieza comienza con la doncella que, en medio de un valle oscuro, busca a su amado caballero. Mientras deambula afligida se topa con un pastor, a quien le explica la causa de su búsqueda. Luego éste confiesa sentirse prendado por ella y pretende convencerla para que lo acepte como su galán, pero fracasa en el intento. En un momento del diálogo exponen las desgracias que causa el amor no solo en el ámbito cortesano, sino en el pastoril, algo totalmente desconocido por la doncella. Sin embargo, sigue pensando que los males amorosos son peores en la corte. Después de un extenso coloquio entra en escena el caballero, alegre por ver al fin a su señora. Se produce una disputa entre el pastor y el caballero similar a la de Mingo y el escudero, exceptuando el golpe con la espada que asienta el caballero al pastor. Al no poder hacer nada, el pastor acepta que se la lleve, aunque pena por su marcha. Finalmente, les indica el camino de ida y salen cantando los tres un villancico.

A partir del resumen confeccionado comprobamos que las dos obras ponen de relieve la parodia del amor cortés en boca de un pastor, que ridiculiza el amor entre la corte. Es lógico que Lucas Fernández tomara esta trama de Encina, puesto que por cuestión cronológica sería conocedor de su producción teatral. Pero en la *Farsa y*

cuasicomedia de una doncella Fernández no buscaría ese motivo como tema principal, “lo importante es el tema de la oposición y no el tema del pastor que se burla. Al fin y al cabo, será él la víctima final del artificio teatral” (Hermenegildo, ob. cit., 1975, p. 100). Y ese trasunto de la contraposición entre los dos mundos (rústico y cortesano) no se ha visto en la obra de Encina.

Este motivo de denuncia de las oposiciones sociales formulada por el pastor entra en relación con la imposibilidad de amar según los cánones cortesanos, solo al alcance de la nobleza:

El valor casi religioso de un culto refinado que tenía aún el amor cortesano en la obra de Encina, se ha transformado en Lucas Fernández en el medio expresivo de la distinción social con que el noble se opone al plebeyo. Al negarle al villano toda posibilidad de experimentar el sentimiento amoroso según el estilo aristocrático del amor cortés, el noble de Lucas Fernández monopoliza para sí solo la potencia ennoblecedora del amor que, en el teatro de Encina, obraba todavía indistintamente en rústicos y nobles. (Beysterveldt, 1979, p. 180).

Por consiguiente creemos que esta semejanza no es motivo suficiente para afirmar la posible imitación de Lucas Fernández.

6.2. Semejanzas léxicas

Por último, la comparación nos ha llevado a divisar una serie de construcciones muy similares entre sí. Éstas son de tipo léxico, y reafirmarían en ese sentido, la dependencia de Lucas Fernández hacia su coetáneo Juan del Encina.³⁴

Al confrontar las dos obras observamos la indiscutible utilización de un léxico casi exacto e incluso coincide los parlamentos de los personajes de la misma condición social: escudero-caballero / Mingo-pastor. Ante tal similitud Canellada considera que: “a veces se llega a pensar que Lucas Fernández tenía, al escribir algunas cosas, una obra de Encina bajo los ojos” (ob. cit., 1981, p. 35).

En síntesis, con toda esta información consideramos que Lucas Fernández sí imita la forma, pero no el fondo. Reutiliza la fórmula de Encina, pero el mensaje que quiere transmitir a la sociedad es más profundo y novedoso. Por eso, cada vez son más los autores que empiezan a estudiarlo y reformulan el tópico injustificado de un simple imitador de Encina, considerándolo como uno de los padres del teatro español.

³⁴ Véase la tabla del Anexo 3.

Conclusiones

Nuestro objetivo en el presente trabajo era la elaboración biográfica de los autores Juan del Encina y Lucas Fernández y, ayudándonos de la información extraída, hacer un análisis exhaustivo de sus obras para hallar posibles alusiones literarias, personales e históricas. Además, pretendíamos responder a la cuestión del plagio llevado a cabo por Lucas Fernández y el empleo que hace de la temática *enciniana*.

Así, a lo largo de las páginas hemos visto que efectivamente ambos autores plasman situaciones de índole personal y literaria en sus composiciones. Con esto hacen gala del uso literario como medio para exponer circunstancias de sus vidas y obras. Estas alusiones, por ejemplo, revelan en qué momento Juan del Encina inicia y finaliza su servicio en el palacio ducal.

En el caso de Lucas Fernández las alusiones han sido escasas en comparación con la abundancia encontrada en Juan del Encina. Podría justificarse por la sencilla razón que la producción teatral del primero es menos extensa. Más que alusiones son denuncias sociales hacia los cristianos viejos promovidas por su probable condición de converso. Solo en dos momentos las alusiones se ajustan al plano literario y personal. En la *Farsa y cuasicomedia de Prabos y Antona* alude a cinco obras, cuatro de Juan del Encina, que por fechas, conocería perfectamente, y una de su propia cosecha. Y en el *Auto de la Pasión* conocemos por primera vez sus preocupaciones religiosas.

Ante la pregunta de un posible caso de plagio por parte de Lucas Fernández los estudios encontrados al respecto desmienten, en parte, la acusación. La semejanza argumental y léxica es muy similar a la de Encina, pero eso no corrobora la imitación. Al comparar una obra de cada uno vemos que el contenido sí difiere de la base *enciniana*. Los personajes de Lucas Fernández son complejos y tienen una finalidad, como anunciar la oposición del mundo pastoril y cortesano y la imposibilidad de amar como la nobleza. La aportación de Lucas Fernández es, en suma, una mezcla de la forma *enciniana* junto con personajes innovadores.

Como se ilustra en el trabajo, Lucas Fernández no era un autor menor, sino que su importancia radica en la renovación del teatro de principios del siglo XVI. En definitiva, son dos autores de gran calibre, primordiales para la conformación del primer teatro castellano y deben ser juzgados como iguales dada la repercusión de sus obras.

Bibliografía

ALCALÁ, A. y SANZ, J. (1999). *Vida y muerte del príncipe don Juan: historia y literatura*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.

ALONSO CORTÉS, N. (1916). “Del maestro Arias Barbosa”. *Boletín de la Real Academia Española*, III, pp. 560-562.

ANGLERÍA, Pedro Mártir de (1953). “Epistolario”. En D. de Alba, D. de Maura, C. de Gamazo, C. de Heredia-Spínola, M. de Aledo, M. de la Vega de Anzo,... M. de Pelayo (comps.). *Documentos inéditos para la Historia de España* (pp. 1-440). Madrid: Imprenta Góngora, S. L.

BELTRÁN, V. (1996). “Juan del Encina, el marqués de Tarifa y el viaje a Jerusalén”. En F. Carmona Fernández y A. Martínez Pérez (eds.), *Libros de viajes. Actas de las Jornadas sobre los libros de viaje en el mundo románico* (pp. 73-86). Murcia: Universidad de Murcia.

BENITO RUANO, E. (2001). *Los orígenes del problema converso*. Madrid: Real Academia de la Historia.

BEYSTERVELDT, A. V. (1979). “Estudio comparativo del teatro profano de Lucas Fernández y el de Juan del Encina”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, III, pp. 161-182.

BUSTOS TÁULER, Á. (2008). *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: El “Cancionero” de 1496*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

CABELLO PINO, M. (2012). “La corriente científico-filosófica de la enfermedad de amor en la Grecia clásica: Hipócrates, Platón y Aristóteles”. *Analecta Malacitana*, 33, pp. 29-43.

CAÑETE, M. y ASENJO BARBIERI, F. (1893). *Teatro completo de Juan del Encina*. Madrid: Real Academia Española.

CRUCIANI, F. (1983). *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*. Roma: Bulzon.

DÁVILA, G. (1606). *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca*, Salamanca: Imprenta de Artus Taberniel.

DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, E. (1909). *Juan del Encina en León*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, E. (1928). *En torno a Juan del Encina*. Madrid:

Revista de Segunda Enseñanza.

DOMÍNGUEZ, C. (1999). “El factor testimonial en los relatos de peregrinación: el caso de la *Tribagia* de Juan del Encina”. En J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, (pp. 325-334). Salamanca: Universidad de Salamanca.

ENCINA, J. del (1928). *Cancionero de Juan del Encina. Primera edición. 1496. Publicado en facsímil por la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 1928.

ENCINA, J. del (2001). *Teatro*. En A. del Río (ed.). Barcelona: Crítica.

ENCINA, J. del, ÁVILA, D., FERNÁNDEZ, L., TORRES NAHARRO, B., y VICENTE, G. (1990). *Teatro renacentista*. En A. Hermenegildo (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

ESPINOSA MAESO, R. (1921). “Nuevos datos biográficos de Juan del Encina”. *Boletín de la Real Academia Española*, 8, pp. 640-656.

ESPINOSA MAESO, R. (1923). “Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542)”. *Boletín de la Real Academia Española*, 19, pp. 386-424.

FERNÁNDEZ, L. (1867). *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano: [prólogo de Manuel Cañete]*. En Real Academia Española (ed.). Madrid: Imprenta Nacional.

FERNÁNDEZ, L. (1981). *Farsas y Églogas*. En M. ^a J. Canellada (ed.). Madrid: Clásicos Castalia.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M. (1997). “En torno al término farsa en Lucas Fernández”. En Andrew Martin Beresford (ed.). *‘Quien hubiese tal ventura’: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. London: Department of Hispanic Studies of the Queen Mary and Westfield College. pp. 331-340.

GARCÍA MARTÍN, P. (1997). *La Cruzada pacífica: La peregrinación a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

GÓMEZ IMAZ, M. (1890). *Algunas noticias referentes al fallecimiento del Príncipe Don Juan y al sepulcro de Fr. Diego Deza, su ayo*. Sevilla: Oficina de E. Rasco González.

HERMENEGILDO, A. (1977). “En torno a la burla de los linajes”. *La Palabra y el Hombre*, 23 (julio-septiembre 1977), pp. 55-65.

HERMENEGILDO, A. (1966). “Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández”. *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 3, pp. 9-45.

HERMENEGILDO, A. (1975). *Renacimiento, teatro y sociedad: Vida y obra de Lucas Fernández*. Madrid: Editorial Cincel.

HERMENEGILDO, A. (2001). *Teatro de palabras: Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida. Universitat de Lleida.

LIHANI, J. (1973). *Lucas Fernández*. Nueva York: Twayne Publishers.

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1916). *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

MITJANA, R. (1895). *Sobre Juan del Encina, músico y poeta: (Nuevos datos para su biografía)*. Málaga: Tipografía de Las Noticias.

MITJANA, R. (1914). "Nuevos documentos relativos a Juan del Encina". *Revista de Filología Española*, I, pp. 275-288.

MITJANA, R. (1918). *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.

PÉREZ PRIEGO, M. A. (1991). *Juan del Encina. Teatro Completo*. En Pérez Priego (ed.). Madrid: Cátedra.

PÉREZ PRIEGO, M. A. (1992). "Historia y literatura en torno al príncipe D. Juan, la «Representación sobre el poder del Amor» de Juan del Encina". En J. L. Canet Vallés, R. Beltrán Llavador y J. L. Sirera (coords.), *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV: actas del coloquio internacional* (pp. 337-350). Valencia: Universitat de Valencia.

RIVAS LÓPEZ, J. (2002). "Orígenes de la monarquía Astur-leonesa: Pelayo, el rey inverosímil". *Argutorio: revista de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, 3 (8), pp. 4-6.

RODRÍGUEZ CACHO, L. (1999). "El viaje de Encina con el marqués: otra lectura de la *Tribagia*". En J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina* (pp. 163-181). Salamanca: Universidad de Salamanca.

RUIZ-AYÚCAR, J.M. ^a (2008). "Cristianos, judíos y conversos". *Crónicas: revista trimestral de carácter cultural de La Puebla de Montalbán*. 7, p. 8.

TEMPRANO, J. C. (1975). "Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina". *Hispanic Review*, 43, 2, pp. 141-151.

VICENTE BAZ, R. (2016). *Libros de Actas Capitulares de la Catedral de Salamanca. II (1489-1506)*. Salamanca: Publicaciones del Archivo Catedral de Salamanca.

Anexo 1. Selección de fragmentos de Juan del Encina

1. *Égloga primera*

JUAN Aunque agora yo no trayo
 sino hato de pastores,
 dexa tú venir el mayo,
 y verás si saco un sayo
 que relumbren sus colores. (Encina, ob. cit., 2001, vv. 86-90)

2. *Égloga primera*

JUAN Essos tales ¿quién serán,
 sino Juan, el sacristán,
 que anda hinchado de mí?

MATEO Y aun Pravos, qu'es buen gaitero,
 te remuerde los çancajos,
 y el carillo de Sorvajos,
 y el padre de Gil Vaquero,
 y el sobrino del herrero,
 y aun Lloriente, tu cuñado,
 y el hijo del messeguro,
 qu'es zagal de buen apero,
 te tacha quanto has labrado. (ibídem, vv. 106-117)

3. *Égloga primera*

JUAN Cata que estás engañado,
 que si quieres de pastores,
 o si de trobas mayores,
 de todo sé, Dios loado (ibídem, vv.123-126)

4. Égloga primera

JUAN Y no dudo aver errada
 en algún mi viejo escrito,
 que quando era zagalito
 no sabía quasi nada.
 Mas agora va labrada
 tan por arte mi lavor,
 que aunque sea remirada,
 no avrá cosa mal trobada,
 si no miente el escritor. (ibídem, vv. 127-135)

5. Égloga primera

MATEO Ora digo que en ti está
 un bien chapado zagal.

JUAN Yo te juro que por tal
 me tienen mis amos ya,
 y después que moro acá
 heme parado más luzio.

MATEO ¿Acá moras?

JUAN ¡Miafé! Ha.

MATEO ¿Cómo te va?

JUAN Bien me va.

MATEO ¡Quantes! Ora no te ahuzio.

JUAN ¿Y tú nunca lo has sabido?

MATEO Miafé, no, soncas, digamos.

JUAN Pues estos dos son mis amos.

MATEO ¿Tiénente ya percogido?

JUAN ¡Digo! Ya estoy avenido,
 y aun me dan buena soldada.

MATEO ¿Qué te han dado? ¿Qué has avido?

JUAN Aún agora no he cumprido.

MATEO Llugo, ¿no te han dado nada?
JUAN No me han dado, mas darán
 dexándolos Dios bivar. (ibídem, vv. 136-155)

6. Égloga primera

JUAN Nunca tal amo se vio,
 ni tal ama tan querida,
 nunca tal ni tal nació.
 ¡Dios, que tales los crió,
 les dé mil años de vida! (ibídem, vv. 176-180)

7. Égloga quinta

BENEITO Desde que primeramente
 una nueva se sonó.
 Y tal nueva de sentir
 es morir.
 Yo siempre llanteo y cramo,
 que se suena que nuestramo,
 sin mentir,
 se quiere a las Francias ir.

BRAS Esso yo lo oí decir
 por muy cierto,
 antes mucho de mes muerto;
 y que al março ha de partir. (ibídem, vv. 29-40)

8. *Égloga quinta*

BRAS Digo, ¡hey!
 Tiene gran cariño al rey
 y el rey le quiere muy huerte
 Y por él se nos destierra
 a la guerra. (ibídem, vv. 108- 110)

9. *Égloga octava*

MINGO Por nonada de servicio,
 me han hecho mercedes mil.
 Aunque dure a más durar
 mi vida por muy gran trecho,
 las mercedes que me han hecho
 no se las podré pagar. (ibídem, vv. 104-109)

10. *Égloga octava*

MINGO Aquí hago despedida
 que, juria Dios, en mi vida
 no me vean más trobar
 en veras ni por burlar,
 quanto más para Pascuala,
 que en aquestamesma sala
 por ti me quiso dexar.
 Trobe y cante quien cantare,
 que yo te prometo, Gil,
 so pena de ruin y vil,
 sí yo nunca más trobare,

salvo quando lo mandare
qualquiera destes mis amos. (ibídem, vv. 131-143)

11. Representación sobre el poder del amor

JUANILLO ¿Tú quieres que llame al crego
 o traya al físico luego,
 que lo cate
 ante qu'este mal le mate?

BRAS Todo esso es por demás.

JUANILLO ¿Por qué, Bras?

BRAS Porque los males de Amor,
 que crescen con disfavor,
 nunca mejoran jamás.

JUANILLO Doy a ravia tan gran mal
 que tiene tan mal remedio. (ibídem, vv. 283-293)

12. Égloga de las grandes lluvias

JUAN ¡Año pese a SantJullán!
 Por del pan,
 que en la aldea no lo avía;
 y acuntió que en aquel día
 era muerto un sacristán.

RODRIGACHO ¿Qué sacristán era?, di.

JUAN Un huerte canticador.

ANTÓN ¿El de la greja mayor?

JUAN Esse mesmo.

RODRIGACHO ¿Aquésse?

JUAN Sí. (ibídem, vv. 92-100)

13. Égloga de las grandes lluvias

- ANTÓN Hágante cantor a ti.
- RODRIGACHO El diablo te lo dará,
 que buenos amos te tienes,
 que cada que vas y vienes
 con ellos muy bien te va.
- MIGUELLEJO No están ya
 sino en la color del paño;
 Más querrán qualquierestraño
 que no a ti, que sosd'allá.
- RODRIGACHO Dártelo an si son sesudos.
- JUAN Sesudos y muy devotos;
 mas hanlo de dar por botos. (ibídem, vv. 104- 115)

14. Égloga de las grandes lluvias

- JUAN Miafé, no lo sabes bien
 muchos ay de mí sañudos.
 Los unos no sé por qué,
 y los otros no sé cómo;
 ningún percundio les tomo,
 que nunca lle lo pequé. (ibídem, vv. 119-124)

Anexo 2. Selección de fragmentos de Lucas Fernández

1. Comedia de BrasGil y Beringuella

- BRASGIL Nieto so yo de Pascual
 y aun hijo de Gil Gilete,
 sobrino de Juan Jarrete,
 el que vive en Berrocal.
 Papiharto y el Zancudo

son mis primos caronales,
y Juan de los Bodonales
y Antón Prabos Bollorudo,
Brasco Moro y el Papudo
también son de mi terruño,
y el crego de Viconuño,
que es un hombre bien sesudo.
Antón Sánchez Rabilero,
Juan Xabato el sabidor,
Asienso y Mingo el pastor,
Llázar Alonso el gaitero,
Juan Cuajar el viñadero,
Espulgazorras, Lloreinte,
Prabos, Pascual y Vicente
y otros que contar no quiero. (Fernández, ob. cit., 1981, vv. 438-457)

2. Farsa de Prabos y Antona

PRABOS También me ñembra Pelayo,
 aquel quel amor hirió,
 que en aquel suelo quedó
 tendido con gran desmayo (ibídem, vv. 171-174)

3. Farsa de Prabos y Antona

PRABOS Que BrasGil por Beringuella
 pasó un montón de quexumbres
 por montes, cuevas y cumbres,
 hasta que topó con ella. (ibídem, vv.181-184)

4. Farsa de Prabos y Antona

PRABOS Y aun Mingo, si se decrala,
 por Pascuala
 mil quillotranzas pasó;
 y el que por esta zagala
 pompa y gala
 dexó, y pastor se tornó. (ibídem, vv. 185-190)

5. Farsa de Prabos y Antona

PRABOS Y aun Cristino, en religión
 se metió y dexó su hato;
 después amor, de rebato,
 le sacó de su intención;
 envióle mensajera
 muy artera,
 que lo tentase de amor,
 ninfa llamada Febera,
 muy artera,
 y volvióle a ser pastor. (ibídem, vv. 191-200)

6. Auto de la Pasión

DIONISIO Yo soy Dionisio de Athenas
 y, en faltarme astronomía,
 alcancé a sentir las penas
 de fatigas tanto llenas
 que aqueste Dios padecía” (ibídem, vv.91-95)

Anexo 3. Tabla comparativa

<i>Égloga en requesta de unos amores</i>		<i>Farsa o cuasicomedia de una doncella</i>	
ESCUADERO.	<p>¡Hideputa, avillanado, grossero, lanudo, brusco! (Encina, ob. cit., 2001, vv. 73-74)</p>	Cau.	<p>Don villano, avillanado paturdo, sesudo y brusco (Fernández, ob. cit., 1981, vv. 424, 452)</p>
MINGO.	<p>Ha, no Praga Dios con vusco. (ibídem, v. 78)</p>	P.	<p>¡Ah! ¡ño praga [a] Dios conbusco! (ibídem, v. 455)</p>
MINGO.	<p>Y frutas de mil maneras Le daré dessas montañas: nueces, bellotas y castañas, maçanas, priscos y peras (ibídem, vv. 137-140)</p>	P.	<p>Daros he priscos, vellotas, Madroños, ñuezes, maçanas. (ibídem, vv. 393-394)</p>
ESCUADERO.	<p>Y tú, Mingo, no te espantes, descordoja tu cordojo. (ibídem, vv. 193-194)</p>	Villancico.	<p>Pastorcico lastimado, descordoja tu dolores. (ibídem, vv. 523-524)</p>