

APROXIMACIÓN A UNA LÍRICA MÍNIMA REPRESENTADA: UNA FARSA DE LUCAS FERNÁNDEZ

FRANÇOISE MAURIZI
Universidad de Caen, Francia

Al proponerme estudiar la lírica más mínima en los textos teatrales de fines del siglo XV-principios del XVI, descarté voluntariamente la lírica inserta al final o engastada en medio de las representaciones bajo forma de un villancico, de un estribillo, con su vuelta o no, cuya función dramática esencial es, en el primer caso, la de clausurar el texto entonando un cantar que reúna a todos los protagonistas dando así el tono final o, en el segundo caso, señalando un cambio teatral¹. Tuve por consiguiente que definir un corpus sumamente restringido y escogí atenerme a los versos sueltos o no de la lírica esparcidos a través del discurso teatral y que casi podrían pasar desapercibidos por ser en extremo mínimos.

Respecto a este tipo de lírica es importante recordar que es una lírica representada, incluida dentro de unos textos pensados y escritos para la Corte y destinados a ser oídos y descodificados por un público culto. El mensaje es, pues, oral y los signos deben de ser inmediatamente entendidos. Lo propio del discurso teatral es precisamente la economía de signos. El tiempo de la representación es el del discurso y el dramaturgo tiende a significar lo más posible en un mínimo de tiempo.

En sus *Farsas y églogas*², Lucas Fernández enseña una habilidad tan notable como su coetáneo Juan del Encina. La música del que llegó a ser Cantor de la Catedral de Salamanca y luego catedrático de Música en la Universidad salmantina no ha llegado hasta nosotros, parte de su teatro, sí, –aunque sólo se publicó en 1514– y dentro de éste, nos es revelado su perfecto conocimiento de la lírica de tipo tradicional como su capacidad en hacer uso de ella.

La *Farsa o quasi comedia ...de una donzella y un pastor y un cauallero*³, con sus versos sueltos intercalados en las estrofas del discurso teatral, es un caso entre otros de la inserción de una lírica vertida en el molde de la representación y cabe determinar su(s) función(es) al nivel del texto, sobre el público, dentro del contexto de enunciación, siempre considerando

1. *vid.* Françoise Maurizi, "La teatralización de la lírica y de las tradiciones populares", en A. Deyermond y Mariana Masera (eds.), *Actas del I Congreso sobre Lirica y folklore*, Londres, QMW College, 1996, en prensa.

2. Cito por la edición de María Josefa Canellada, *Farsas y églogas*, Lucas Fernández, Madrid, Castalia, 1973 ("Clásicos Castalia", 72). Sin embargo, es imprescindible consultar el facsímil de las *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández Salmantino nuevamente impresas*, Salamanca, 1514, ed. facsímil hecha por E. Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1929. A continuación se citará entre paréntesis la página que corresponde a la edición de M. J. Canellada.

3. *cit.*, Canellada, p.109.

el carácter particular del enunciado y precisando en qué momento de la acción aparece, en boca de qué *dramatis persona*, y si hay un posible acompañamiento musical.

La obra escrita en coplas de pie quebrado de nueve versos con siete octosílabos, un pentasílabo y un tetrasílabo tiene por su misma métrica un ritmo ligero que se debe a las rupturas que proporcionan los dos tipos de pie quebrado. Es muy posible que el músico-dramaturgo la haya escrito en 1497⁴, cuando estaba en la Corte del duque de Alba, para unas bodas reales, ¿la de Isabel con don Manuel, celebrada en Portugal y que presencia buena parte de la Corte de los Reyes Católicos?

EL INCIPIT: “¡AY DE MÍ, CUYTADA”; “¿ADÓNDE IRÉ O QUÉ HARÉ?”

La obra empieza con la salida a escena de la doncella: “Entra primero la doncella muy penada de amores por hallar al cauallero con el qual tenía concertado de se salir...” (109) y los primeros versos son:

¡Ay de mi, triste! ¿qué haré
por aqueste escuro valle?
¡Ay de mi! ¿y a donde iré?

El parlamento que abre el discurso teatral, gracias al signo “ay” lo sitúa de inmediato dentro del tema de la pena de amor y de sus lamentos. Sin embargo, son localizables, dentro del texto, otros textos, los procedentes de la lírica cancioneril recuperados de la lírica de tipo tradicional.

“¡Ay de mi, triste!” que forma la primera parte del octosílabo apertural y se repite al principio del tercero es enunciado por una voz femenina. Notemos sin embargo que puede ser también la voz masculina la que tome la palabra. Éste es el caso en la *Farsa o quasicomedia de dos pastores, un soldado e una pastora* que sigue inmediatamente a esta *Farsa*: el pastor enamorado abre el discurso teatral por un rotundo: “¡Ay de mi, triste, cuytado!”.

La importancia de las palabras que forman el *incipit* de las obras teatrales no está por demostrar, sitúa de entrada el registro para los oyentes. Más importante es señalar que estos mismos términos son los primeros de un villancico tradicional y formaron el principio de varios estribillos registrados bajo la versión: “¡Ay de mí, cuytada!”⁵. El dramaturgo, en un primer momento, sustituye aquí “triste” a “cuytada”.

Le sigue, haciendo de segundo hemistiquio el “¿qué haré?” más arriba citado que podría pasar desapercibido de no estar en el tercer verso rimando con el primero: “¿a donde iré?”. La yuxtaposición de ambas partes no deja de evocar el estribillo también registrado por M. Frenk: “¿Adónde yré o qué haré?”⁶. Lo que aquí tenemos es un desdoblamiento del verso tradicional y una inversión de las dos partes, quizá por exigencia de la rima. En cualquier caso, los tres hemistiquios funcionan como otros tantos signos inmediatamente descodificados por el público

4. *vid.* Maurizi, “Los problemas de datación de Lucas Fernández y sus consecuencias en Juan del Encina”, *Journal of Hispanic Research*, 2, (1993-94), pp. 205-218.

5. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, núm.223 e índice p.1201.

6. *id.*, núm.747A.

cortesano que sabe de lírica y quizá lo interpreta como un nuevo estribillo, culto, reelaborado a partir de formas de tipo tradicional bien conocidas. Y de eso se puede deducir, por una parte, que es muy posible que funcionen los tres octosílabos como una *cabeza* que presentaría una nueva versión a partir de versos desgajados de diferentes estribillos quedando el segundo verso como marca que denota la parte culta. El efecto paralelístico de este *incipit* debido a la repetición de “Ay de mí!” va en este sentido. Por otra parte y consecuentemente, en caso de funcionar de este modo, tendrá el *incipit* un acompañamiento musical como es acostumbrado al principio de una representación.

Por fin, es de notar que la segunda parte del verso apertural: “¡Ay de mí, cuytada!” no desaparece a pesar de la sustitución por “triste”. En efecto, la encontramos al iniciarse la copla siguiente con el mismo término: “¡Cuytada! No sé qué diga” (110). ¿Simple reminiscencia o consciente juego con la lírica? Parece mucho más que una coincidencia. Con este caso que es el principio de la obra, tendríamos un ejemplo típico de manipulación y reelaboración de la lírica de tipo tradicional inserta en el texto teatral a fines no sólo dramáticos sino también de reconocimiento común a un mismo acervo cultural. El código sólo puede funcionar si el emisor o sea el dramaturgo y el receptor o sea el público, cortesano por supuesto, se reconocen en el mensaje enunciado.

Pero sigamos con esta misma *Farsa* de Lucas Fernández y examinemos otro caso.

“ARDER, CORAÇON, ARDER”

En el verso 154, inicia la doncella un discurso que remite a los amores desdichados registrados por la tradición culta (véanse Mena, Santillana, Encina y los poetas cancioneriles). La ruptura de estilo es total ya que el pastor acaba de exclamar: “¡Ay, Dios,/que de cachondiez me muero!”. Prosigue ella:

¡O, quanta pena passaste,
Margarona, por Ricardo!
¡O, quanto te enagenaste
y transformaste!
¡Ay de mí! que assí yo ardo.

Y “encadena” el rústico a partir de “ardo”:

Arder, coraçon, arder
sin fenecer ni acabar
ni cessar,
que no vos puedo valer.

Figura en el *Cancionero Musical de Palacio*⁷ y en el *Corpus* de Margit Frenk⁸ la siguiente versión del estribillo:

7. *Cancionero Musical de Palacio (MP)*, Madrid, Biblioteca de Palacio, ms.1335; y de más fácil acceso: *Cancionero del siglo XV (c.1360-1520)*, ed. Brian Dutton, Salamanca, Universidad de Salamanca, II, ID 3967, p. 576.

8. *cit.*, núm. 602A.

¡Arded, coraçon, arded!
que no os puedo yo valer.

Frenk registra también las variantes que propone el texto de Lucas Fernández como otra fuente. Pero lo interesante aquí es que el estribillo está reelaborado y amplificado por el pastor que intercala dos versos más haciendo de esta *cabeza*, originalmente compuesta de un dístico, otra más compleja y más culta de cuatro elementos. Asistimos, pues, aquí a una recuperación y amplificación de una lírica de tipo tradicional cuya función teatral es múltiple.

En efecto, si se considera el momento en que el villano enuncia los cuatro versos, podemos afirmar que éstos funcionan como una ruptura estilística dentro del discurso de la doncella y provoca a risa en el público. Sin embargo, éste reconoce enseguida los elementos de la lírica tradicional que, gracias a los poetas cortesanos, se ha apropiado ya. Es éste un caso patente en la medida en que el acervo cultural común reaparece amplificado y engastado en un discurso teatral pensado y escrito para la ideología dominante. Por otra parte, si la función dramática es obvia, es importante tomar en cuenta que la reelaboración corre en boca de un pastor cuya función es hacer reír y contrastar con los usos y costumbres refinados de la Corte. Sólo la ficción teatral permite este juego discursivo y la interpolación de lo que es ya un nuevo estribillo. Por fin, desde el punto de vista estructural, la posición del último verso del estribillo original es notable. En todas las variantes registradas, reza: “que no os puedo yo valer”. Aquí el dramaturgo, al recuperar el verso, lo inserta de modo adecuado en el enunciado quitando el pronombre “yo” por razones métricas por supuesto, y marcando discursivamente la disyunción entre el pastor y la doncella, la separación entre dos mundos, el mundo rústico y el cortesano representado aquí por la concepción antitética de cada uno ante el amor, por sus reacciones y manifestaciones emotivas. Así es como el segundo verso pasa a ser el cuarto. La inserción de esta lírica perfectamente localizable bien puede ser musicada para dar un tono particular a lo que llamo nuevo estribillo, introduciendo de este modo una pausa risueña y contrastante.

“NUNCA FUE PENA MAYOR”

Aunque el ejemplo siguiente, por ser de procedencia culta, no sale en el *Corpus* de M. Frenk conviene comentarlo, pues se incorpora en el enunciado de forma relevante. Figura en el *Cancionero Musical de Palacio*⁹ y es el primer verso de un estribillo de cuatro octosílabos de autor anónimo según Dutton. La canción, de doce versos, incluida la cabeza, fue musicada por Juan Urrede, que estuvo al servicio del Duque de Alba en 1476 antes de pasar a la Corte del rey Fernando en 1477 hasta 1481.

En el verso 181, dos coplas más abajo, el pastor quiere remediar la pena de la doncella:

Por quitaros de agonía
tocar quiero el caramillo
y haré sonos de alegría
a porfía
y diré algún cantarcillo.

La acotación implícita anuncia pues, desde un punto de vista teatral, una pausa con música y luego una canción. El público cortesano que presenciaba la representación debió de esperar alguna canción tradicional típica. Me explico: los signos “caramillo”, “sonos”, “cantarcillo”, la exageración que marca la locución “a porfía”, remiten al mundo rústico, a su falta de crianza, a un instrumento pastoril por excelencia: la flauta del pastor, o sea funcionan como signos antitéticos al mundo refinado de la Corte. Ahora bien, en unos versos que, a todas luces, son un aparte, la doncella reconoce con sorpresa el cantar cuyo primer verso cita:

“Nunca fue pena mayor”
me canta por modo extraño
pues mi daño
sobre todo es mayor.

Aquí tenemos un caso particularmente obvio de lírica representada. Sólo se cita la forma más mínima de la canción, porque todos saben de qué se trata por estar el estribillo muy de moda y en todas las bocas de la Corte. No obstante, el que sea el pastor el que la cante plantea la siguiente pregunta: ¿Por qué no inserta el dramaturgo unos versos de tipo tradicional más afines con el personaje y escoge una elaboración culta? Dos pueden ser las respuestas. Primero, estamos en la ficción teatral: el villano es una *dramatis persona* tipificada por su habla y su comportamiento pero no es realmente un pastor. La obra es elaborada, escrita por y para un público cortesano que, una vez más, quiere reconocerse en lo que se le presenta, bien por mimesis, caso de la doncella y del caballero que luego sale a escena en calidad de representante del mundo cortés, o bien por antítesis, caso del pastor que representa lo que precisamente la Corte no es. El cantar que se escenifica traduce el estado de ánimo de la doncella y en él la Corte se reconoce mientras no se hubiera reconocido en una *canción de amigo* cuya protagonista es de condición más baja. Se delegaría en este caso a la música y a la letra el poder de la palabra.

La otra respuesta es la siguiente: “Nunca fue pena mayor” sería una reelaboración con otra melodía, de tipo más tradicional, con rasgos musicales más llanos, compuesta por el poeta cortesano. La letra se conserva pero se glosa musicalmente hablando “a lo villano”. Como ya se subrayó desgraciadamente no nos llegó la música del catedrático de Salamanca. Y no olvidemos que a veces los cancioneros musicales (*de Palacio, Uppsala, de Barcelona, de París, MS Jean Masson, etc...*) presentan una misma canción pero con melodía distinta.

“Nunca fue pena mayor” sería, en este caso, la expresión de una común cultura aristocrática y popular y, por pertenecer a ambos mundos, está en boca del rústico y descodificada tanto por los oyentes como por la doncella, coincidiendo una vez más perfectamente la ficción y el contexto de enunciación. Tal explicación tendría, por otra parte, la ventaja de explicar un punto aparentemente problemático para la crítica que no siempre localizó el primer verso de la canción¹⁰ o no entendió acertadamente el “por modo extraño”¹¹. En efecto se puede comprender también que la doncella sí reconoce la letra pero la melodía le suena algo raro. ¿Por más tradicionalizante?

10. vid. John Lihani, *Lucas Fernández. Farsas y églogas*, New-York, Las Américas Publishing Company, 1969, p. 85.

11. vid. Alfredo Hermenegildo, *Teatro selecto clásico de Lucas Fernández*, Madrid, Escelicer, 1972, y Canellada, cit. p.116.

9. cit., Dutton, ID 0670, p.508.

“YO POR VOS, VOS POR ESSOTRO”

Otro caso de incorporación de la lírica bajo su forma más mínima dentro del discurso teatral se nos presenta veinte versos más abajo. El dramaturgo introduce hábilmente dentro de la copla una variante del conocidísimo “yo por vos y vos por otro” a través de un intercambio entre los dos protagonistas:

DONCELLA	No peno por ti yo, cierto.
PASTOR	Yo por vos sí, en buena fé, y aun os diré que me tenéys medio muerto. El amor que dize el otro podemos éste dezir sin mentir: Yo por vos, vos por essotro.

M. Frenk registra el verso en su *Corpus* (núm. 751), Alín también¹². Sale bajo forma paremiológica y precedido de “Amor loco”. Lo recogen sucesivamente Pedro de Vallés en su colección de 1549, Hernán Núñez en *Refranes o Proverbios*, impreso en 1555 y Correas en *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627. Por último, Dutton, lo menciona en su volumen 7, ID 8609, como refrán y bajo la forma rimada: “Amor loco/yo por vos y vos por otro”. Como lo enseñan las distintas fuentes del *Corpus* de Frenk, la fórmula se glosó como si fuera estribillo. Sin embargo, el caso que aquí se presenta es doblemente relevante.

Lucas Fernández, al insertarle dentro del discurso teatral, sólo se sirve de la segunda parte del refrán que utiliza para clausurar la copla y el parlamento del pastor. El efecto teatral está logrado, sobresale el ingenio, la agudeza discursiva del poeta que lleva a bien su juego verbal hasta el verso final: “yo por vos sí... yo por vos, vos por essotro”. La Corte gustará de este tipo de habilidad técnica que se introduce como si nada. Ahora bien, ¿cuál es la función de este verso último? Si consideramos lo que viene a continuación nos percatamos de que no se desarrolla desde un punto de vista lírico ya que, en la copla que se inicia, toma en seguida la palabra la doncella. En cambio, tiene una función introductoria y permite ahora discurrir sobre el poder del amor que “extiende sobre todos su jurisdicción”, tópico de la lírica cancioneril de la que es Encina uno de los mejores representantes tanto en su poesía como en su teatro¹³. Así es como en boca del pastor cobra otra dimensión mucho más amplia que la limitada por el refrán al utilizarse literariamente articulando los distintos momentos de la acción y sirviendo de enlace.

Por otra parte, ésta es la primera ocurrencia impresa del refrán aunque sale bajo forma truncada. Es decir que aquí tenemos, una vez más, una supervivencia de la tradición oral a través de su textualización.

El paso que da el dramaturgo al recuperarlo, insertarlo en el enunciado es, pues, tanto más notable que nos permite no sólo percatarnos del uso que los poetas cultos pueden hacer

de los refranes sino también remontar a unas fuentes orales que de no ser textualizadas nos quedarían desconocidas. El refrán queda pues ya registrado hacia 1497, y la forma bajo la que sale engastada en el enunciado deja pensar que ya se manejaban variantes. En efecto, el “yo por vos y vos por otro”, más tardíamente acuñado por las otras fuentes impresas y sin duda original pasa a ser “yo por vos, vos por essotro”. La adaptación culta se manifiesta por la desaparición de la cópula “y” por razones métricas y el cambio de pronombre, refiriéndose “essotro” al ausente caballero, objeto de los lamentos de la doncella y tema de buena parte del diálogo.

“QUE DEBAJO DEL SAYAL, AUN AY AL”

Hablando de dichos y refranes, cabe mencionar para terminar, otra ocurrencia paremiológica engarzada en el enunciado teatral. Es fácilmente localizable por ser estructuralmente compuesta de los dos versos usuales en los dichos y refranes rimados. Se sitúa al principio de la obra, poco después del encuentro, en los versos 66-67. El pastor requiebra a la doncella e intenta lucirse por su fuerza, sus habilidades pastoriles, su juventud, galanía y bizarría. Conviene citar la copla entera para mejor percatarse del sentido de la interpolación:

Y ¿por qué? ¿No soy buen moço?
Pues creed que so el sayal,
aún hay ál,
y agora me naçe el boço
y también mudo los dientes
son tentayme este colmillo:
ya me engrillo.
Por esso echá acá las mientes.

Analice en otra ocasión esta copla y la figura del pastor que remite al rústico, al villano equivalente del “villain” de la literatura francesa y al contenido erótico de la los versos¹⁴. Aquí me quiero detener en la reutilización culta del refrán rimado y su modificación.

“Que debajo del sayal, hay ál” se amplía en el texto teatral con el adverbio “aún”. Primero, por razones métricas: hay que respetar el tetrasílabo; luego, porque se enmarca el refrán dentro de una enumeración y para encarecer el discurso, sumamente cómico, es necesario recurrir a adverbios e interjecciones que salpiquen cada verso y ponderen el aspecto acumulativo. Por lo que la brevedad original del refrán se desarrolla, inserta en el discurso, formando parte ya de un enunciado, perdiendo su carácter sentencioso de uso común para representar un personaje teatral y el pastor en particular como lo enseña su empleo reiterado por los dramaturgos posteriores¹⁵.

Conclusión: A través de estos pocos ejemplos seleccionados en una sola obra teatral y en un solo autor—pues mucho se podría comentar aún en las *Farsas* y en las *Representaciones encinianas*—, sobresale la utilización mínima, casi imperceptible, de una lírica de tipo tradicional desgajada de su contexto original a fines teatrales.

12. José M. Alín, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991 (“Clásicos Castalia”), p. 166.

13. *vid.* en su *Cancionero*, la *Representación de Amor* escenificada ante el príncipe don Juan en 1497; se puede consultar la edición de Miguel A. Pérez Priego, en *Cátedra*, pp.201-220.

14. Françoise Maurizi, *Théâtre et traditions populaires. Juan del Encina et Lucas Fernández en Etudes hispaniques*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 21 (1994), p.325.

15. *cit.* M. Frenk, núm. 2011.

A veces, se extrae un verso de la estrofa inicial de la canción o del estribillo y se le desarrolla en el estilo culto de moda. También, puede desgajarse un solo verso particularmente significativo y utilizable dentro del enunciado o desdoblarse y glosar cada parte desdoblada engastando en ella otro texto. Los refranes rimados, enteros o no, dignificados por los poetas al engastarse en un discurso más amplio, salen valorizados y terminan perteneciendo, como la lírica de tipo tradicional, al acervo cultural común y hasta se pueden glosar. Tanto el noble como el pueblo puede valerse de ellos. Éste acervo cultural viene a ser utilizable para todos.

En cualquier caso, siempre funciona la lírica representada, que esté bajo forma de un villancico, un estribillo, un solo verso o medio verso, como un código cuyos signos son o deben de ser inmediatamente entendidos por los oyentes cultos que gracias a sus poetas ya se han apropiado de esta lírica. Llegamos, pues, a una situación híbrida de la lírica que participa tanto de lo tradicional como de lo culto al ser reutilizada y/o reelaborada por los poetas cortesanos.

Esta recuperación es particularmente de interés en el teatro –por muy incipiente que sea– por su carácter poético-musical que recrea al público de la Corte muy aficionado a este género.

La ficción teatral permite poner en boca de sus personajes, y con acompañamiento instrumental a veces, una lírica que no siempre es de tipo tradicional pero que, gracias a una recreación musical cuyo resultado es una melodía de rasgos popularizantes, ya puede ser enunciada por todos.

Por fin, la lírica representada puede ser el único testimonio de la supervivencia de una lírica tradicional oral por lo que su carácter es relevante ¹⁶.

Aquí, me limité a hablar de una lírica que es localizable fácilmente por engastarse bajo forma fragmentaria: un verso entero o dos, un hemistiquio, un solo término, o sea una cita. Muchísimo se puede decir también de otra forma de reelaboración más difícil de determinar, la alusiva, pues necesita de parte del poeta un trabajo de reestructuración tanto más ingenioso cuanto que, en un teatro escrito para la Corte, los signos deben de seguir descodificados inmediatamente por ella en el momento mismo de enunciación del enunciado. Y numerosísimos son los ejemplos que se pueden espigar en el teatro.

16. *vid.* Maurizi, “Unos apuntes acerca de la recuperación y adaptación de la lírica tradicional y un poema de Juan de Mena”, *Actas del II Congreso sobre Lyra Mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá, 2001, pp.117-124.