

EL TIEMPO EN EL TEATRO DE LUCAS FERNANDEZ

Dolly María Lucero Ontiveros

Introducción

Lucas Fernández presenta en sus églogas, farsas y autos, el mundo pastoril con sus connotaciones espacio—temporales. La delimitación del tiempo es lo que nos proponemos investigar en esta oportunidad, en sus obras profanas.

Diversas formas de división de los ciclos temporales estaban acreditadas ya en el medioevo y a ellas se ciñe, en gran escala, la explicitación del tiempo que encontramos en la obra dramática del salmantino.

Los personajes de extracción popular señalan la existencia de un tiempo cronológico, distinguiendo el año, los meses, el día y los distintos momentos del mismo.

Por su oficio, los pastores de Lucas Fernández reconocen las distintas estaciones del año que marcan las etapas del ciclo solar, tan importantes para la vida y la distribución de las tareas agrícolas y del cuidado del ganado.

El saber del cielo aparece también como una natural referencia en boca de los pastores rústicos, capaces de reflexionar sobre la posición de los astros y sus consecuencias en las alteraciones atmosféricas. A este tiempo atmosférico—meteorológico se lo relaciona, en ocasiones, con los estados anímicos de los personajes sujetos a la influencia astral, amiga o enemiga del mismo Amor.

Tales alusiones posibilitan postular la existencia de un tiempo psicológico, que permite interiorizarnos del estado anímico de los protagonistas. Mientras que, en otras ocasiones, por boca de personajes más cultos —señores de la corte, clérigos—, comprobamos la vigencia de menciones correspondientes a los cómputos de un tiempo litúrgico, considerado aún, en la sociedad jurídica donde se desarrolló la vida de Lucas Fernández.

Intentaremos probar, a través de un análisis pormenorizado de las menciones temporales en los textos dramáticos del clérigo—poeta, la riqueza de variantes que utiliza y cómo, merced a ellas, logra en ocasiones caracterizar un personaje o perfilar el contenido y la forma de sus encantadoras estampas idílicas, refinadas muestras del teatro primitivo hispano.

I. 1.

La palabra *tiempo*, leemos en el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia, expresa diversos matices:

“... tiempos son troques de mudanças: de invierno verano estio otoño. . . Tiempos son los que se fazen por las estrellas no espacios de horas mas retroques de la disposicion celestial en signos y tiempos y días y años. . . Tiempo es tardança o movimiento de las cosas mudables y es tiempo el mesmo entrevalo breve o luengo. . . Tiempo es dia hora momento acaescimiento spacio siglo intervalo año mes;...”¹

Vistas estas distintas acepciones comunes al pensamiento medieval, intentamos acercarnos al teatro de Lucas Fernández, quien compone sus obras con el objeto de deleitar a un público preferentemente cortesano, y lo hace, en primera instancia, valiéndose de los módulos tradicionales de las églogas virgilianas; que pusieron en boca Juan de la Enzina y los poetas de los códices cancioneriles.

En los diálogos cantados o recitados de sus farsas, comedias o quasi comedias se reflejan las concepciones de su época y los pastores encarnan, en escenas de quietud y movimiento, los contrastes de la vida del campo con las apetencias universales del hombre de la “villa” o de la “corte”.

¿Cómo Lucas Fernández incorpora la noción del tiempo al escenario pastoril de sus composiciones?

¹ Alfonso de PALENCIA. *Universal Vocabulario. Registro de voces españolas internas*. Edición de John M. Hill 2da. c. Madrid, Real Academia Española, 1957. p. 184.

Observamos en primer término, que las acepciones temporales aparecen firmemente enlazadas al variado espectro de la pasión amorosa. En la Comedia de Bras y Beringuella, por ejemplo, la invectiva contra el amor está cercada de circunstancias temporales. Siempre el dolor de la herida amorosa acompañará al pastor, sin darle compás de espera, lo que incidirá en su comportamiento:

“pues que *siempre* su dolor
non me dexa reposar,
ni aun apenas resolgar
mostrando me disfauor.”

(v. 5-8)²

“Ando y ando y *ñunca* paro” (v. 17), comenta reiterativamente Bras, para explicitar “he andado *oy* acozado” (v. 9), destacando de esta manera los momentos negativos porque atraviesa el enamorado y que reflejan su debilidad anímica: “*lluego* me añubra ventura” (v. 23); “*siempre* oteo quién assoma, / *siempre* escucho sospechoso, / *siempre* viuo congoxoso, / *jamás* mi peña se doma.” (v. 37-40). En el último ejemplo, la reiteración del adverbio ‘siempre’, señala la inmediatez de las acciones que realiza el protagonista y el uso de ‘jamás’, refuerza la idea de fatalidad, propia de la caústica amorosa.

La aparición de la pastora Beringuella, zahareña y avisada, pero bella y tierna, se esmalta en los parlamentos con frecuentes determinaciones temporales: “*lluego* me echas en olvido” (v. 100), “*ñunca* tal adame yo” (v. 111), “que *llugo*, *llugo* te irás” (v. 72).

La pena del pastor conmueve a Beringuella, quien accede finalmente a escuchar y mitigar sus dolores. Bras confirma su contento obsequiándole una sortija que ha traído del mercado de la “villa”, un “*dijueves*” (v. 164). El acuerdo y la alegría de los enamorados parecen materializarse en el intercambio de regalos y expresiones de buenos deseos:

Br. — ¡a! ;Dios te dé buena estrena!

Ber.— Y a ti te dé *buen matino*. (v. 203-204)

Ambos saludos, proverbializados en el uso campesino, el último derivado de la secularización de la lengua cultural de la Edad

2 Todas las citas corresponden a la obra de Lucas FERNANDEZ: *Farsas y églogas*. Edición de María Josefa Canellada. Madrid, Clásicos Castalia, 1976. Los subrayados de los textos de LF. son míos.

Media ³, eran propios de la lengua vulgar.

El esplendor y el orden de la naturaleza enmarcan el fervor amoroso, que se quiebra con la abrupta llegada del viejo pastor Juan Benito, padre de la zagala.

Lucas Fernández dilata la escena del gozo de los amantes introduciendo un villancico para cantar y bailar, cuyo comienzo es: "En esta montaña / de gran hermosura / tomemos holgura" (v. 217—219), que por cierto nos traslada al "verde prado de rosas y flores" de Santillana.

De inmediato, ya en el interrogatorio suspicaz del anciano, se suceden observaciones, sentencias y fórmulas consagradas por el uso, como la exclamativa que le sirve de presentación:

Ju.— ¡O! que (e) ñoramala estéys. (v. 234)

a la que Bras suma otra de parecido tenor al reflexionar sobre las consecuencias de su venida:

Br.— . . . darños ha mal mes. (v. 241)

El lenguaje de los pastores se carga de perentorios signos temporales, para clarificar la situación de los enamorados: "dezí, ora veamos" (v. 250); "que *algún día* os tomaría" (v. 252); " ¡Habra ya, boca de tabra! " (v. 278); "Ño, ora, ño me lleuéis, /ñantes dadme un repelón." (v. 318—319).

Este actuar de fuerzas contrastantes de pullas y disputas en el escenario pastoril, debió hacer el deleite del público cortesano que se acercaba, a través de la comedia, a la idiosincracia real del campo salmantino. El autor injerta otro motivo sugerente: el de la edad del hombre, sus experiencias, los bienes apetecibles de "la fruta temprana", los recelos y ansiedades de la vejez. Bras afirma:

Br.— Siempre vi perder los viejos
el seso y tornarse niños. (v. 290—291)

y replica Juan Benito:

Ju.— Mas siempre hazen los cariños
ñecios a los zajalejos. (v. 292—293),

3 Sobre la derivación de 'matino', cf.: Juan TERLINGEN: "Uso profano del lenguaje cultural cristiano en el Poema de Mio Cid". En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. (1953). Vol. 4. p. 265—294, p. 281—283.

Nótese en los ejemplos dados la palatalización general de 'l' y 'n', propias del dialecto leonés.

para luego lamentarse por su aparente deshonra:

Ju.— ¡Ay, ay, *viejo* pecador,
y ora, en cabo de mis días, . . . (v. 354—355)

expresión eufemística para significar el fin de la vida, que carga al texto de melancolía.

Recordemos: “tiempos son troques de mudança”: juventud—vejez.

La intervención del pastor Miguel Turra actúa en la Comedia como el fiel de la balanza y la paz se restablece. Hay tiempo para el perdón y para fijar las condiciones de la dote y la boda entre pastores:

Br.— *Luego, ¿en este casamiento
no habrá ya mas detenencia?*

Ju.— Digo ya, pues su *nacencia*
fue tan buena, y los sus hados
para que sean desposados
y de aquí les doý licencia. (v. 468—473)

Los pastores abandonarán la montaña al fin del día, de acuerdo con las convenciones literarias:

Ju.— *Vamos d' (e) aquí, que añochece*

Br.— *Vámonos, que ya (e) scurece
y aun el sol ya s (e) a encerrado.* (v. 551—553)

Las denominaciones temporales sinonímicas, se acumulan teniendo como referencia la trayectoria del sol, que junto a ‘la noche’, eran elementos cronológicos inmediatos y formaban parte del acervo cultural de los rústicos.⁴

Dejamos el escenario de la Comedia con el eco de la definición de la edad del hombre, que Lucas Fernández pone en boca de Juan Benito como “viejo y más honrado”, en su respuesta al conciliador Miguel Turra:

Ju.— ¡*Qué cosa es la mocedad!*

M.— *¿Qué cosa es?* Ju.— *Es como flor,
que sale fresca al aluor*

4 *Cf.* el importante estudio de Juan M. LOPE BLANCH. “La determinación popular del tiempo durante la Edad Media”. En *Anuario de Letras*. Año 1. México, Universidad Autónoma, 1961. p. 33—73. p. 63—65.

y a la *tarde* mustia está.
D' esta manera es la *edá*. (v. 578—582)

Vemos entonces, cómo, en la obra: “Tiempos son los que se fazen por las estrellas. . .”

I. 2.

El tema del “Diálogo para cantar” enlaza el medio pastoril con el ideograma del mundo del amor cortesano. El tiempo —fugitivo— inasible— se encarna en el zagal que ha perdido su dicha, como lo expresa la canción:

¿Quién te hizo, Juan pastor,
sin gasajo y sin placer?
Que alegre solías ser. (v. 1—3)

La mudanza en las costumbres del pastor ofrece un triste espectáculo para el mundo que le rodea. El mismo lamenta su pérdida:

Ju.— “. . . mi gala y loçanía,
y *jouenil mancebía*,
tan presto se consumió. (v. 12—14)

La mención de la edad ligera, hermosa, ya pasada, se refuerza con el uso del adverbio y el verbo con visos temporales. La alegría y el placer ya lejanos, contrastan con el presente de “passiones lastimadas”, que consumen la fuerza y el sosiego del protagonista.

Bras, su amigo, le insta a recuperarse oponiendo vida y muerte, dentro de la mejor tradición de la poesía cancioneril:

Br.— Traes la vida en oluido
sin de ti mismo saber (v. 8—9)

Br.— No estés muerto, siendo viuo (v. 20)

La respuesta de Juan Pastor, encendida de amor, es una exclamación:

Ju.— Consúmese *ya* mi vida. (v. 70)

Ju.— Ando *siempre ya* penoso,
con pensamiento turbado,
y el cuerpo casi pasmado
y el coraçon congoxoso. (v. 101—104)

La consunción física, la turbación de la racionalidad, el amor “triste”, en suma, empujan al enamorado indefectiblemente a la

muerte. Lucas Fernández escenifica y plantea las ideas de su época:

“Fue creencia general en los siglos XIV, XV y XVI que el amor podía producir la muerte. Véase lo que escribió El Tostado en un tratado serio: “. . . dice Ipocrás: —El amor es cobdicia que se face en el corazón, por causa de la cual intervienen algunos accidentes de que por ventura muere el enamorado”. . . . En una palabra, el enamorado es un ser necesariamente “turbado”. ”⁵

Sin embargo, existe en el protagonista del ‘Diálogo’ el deseo de mejorar, de superar su lastimoso estado, de sobrevivir. Con ese propósito pide auxilio a Bras:

Ju.— Cúrame con tu saber
mi muy crudo padescer. (v. 142—143)

El pastor enamorado entabla lucha contra el amor, aunque no pueda vencer en su ánimo el peso de su desventura, que alimenta la desconfianza y la duda en su salvación:

Ju.— Mas ya, porque viua o muera
darte quiero a conocer
quién me haze padescer. (v. 155—157)

Cuál sea el desenlace del conflicto, el nombre de la dama, Lucas Fernández lo escamotea entre las bambalinas rudimentarias de su teatro.⁶

Percibimos, no obstante, su maestría al ofrecer un diálogo donde plantea la trabazón contextual del apetito sensitivo, el temor, la tristeza y la muerte, en el padecimiento amoroso.

En este ámbito el tiempo se detiene, el pasado se acrisola como época venturosa, el presente y el futuro devienen unidos hacia un mismo horizonte, los umbrales de la mortalidad terrena.

De este modo se cumple también aquello de: “tiempo es tarñança o movimiento de las cosas mudables. . .”.

5 Otis GREEN. *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde “El Cid” hasta Calderón*. Versión española de Cecilio Sánchez Gil.T. IV. Madrid, Gredos, 1969. p. 110—111.

6 Sobre las características musicales del “Diálogo” véanse las apreciaciones de Alfredo HERMENEGILDO: *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*. Madrid, Cincel, 1975. p. 79—80. Cf. también la nota 1 de M. J. Canellada, en la edición citada de las Eglogas y farsas de LF. . p. 103.

I. 3.

En la "Farsa o quasi comedia. . ." , cuyos protagonistas son una dama, un pastor y un caballero, los planos temporales que podemos detectar están unidos al tema amoroso cortés y no presentan mayores variantes.

La dama, en busca del caballero, se encuentra accidentalmente en un "oscuro valle", donde lamenta su estado, en soliloquios o en diálogos con un pastor a quien pregunta si ha visto "a un caballero pasar". Ante la respuesta, sin respuesta, del pastor, explicita un presente doloroso influenciado por la adversa Fortuna, dueña de los bienes percederos:

D.— Fortuna me es enemiga
y desabriga.
Ya mi gloria es padecer. (v. 12—14)

A la fatalidad del hado se suma la aceptación del sufrimiento. Ante las preguntas del pastor la dama aclara la naturaleza de su pasión:

¡Ay de mi! que assi yo ardo (v. 158)
¡Ay! qu' es mi mal tan esquiuo
y tan altiuo,
qu' es de passiones la cumbre. (v. 192—194)

Ese estado pasional, bien lo puede sintetizar y poner de relieve con ayuda del refrán popular, que alude a un tiempo de espera dilatado, que aumentará en consecuencia el dolor amoroso:

Quien espera desespera (v. 82) ⁷

El pastor intrigado por un lenguaje desconocido —elegante, refinado—, que provoca su admiración a la que contribuye la hermosura de la joven, lentamente se enamora y para llamar su atención ingenuamente pregunta:

. . . ¿No soy buen moço?
. . .
y agora me nace el boço;
y también mudo los dientes, . . . (v. 65—69)

7 Luis MARTINEZ KLEISER. *Refranero general ideológico español*. Compilado por. . . Madrid, Real Academia Española, MCMLIII. p. 252. 3a. c. N^o 23021. Y en Juana G. CAMPOS y Ana BARELLA. *Diccionario de refranes*. Madrid. Anejo XXX del Boletín de la Real Academia Española. 1975. p. 196. N^o 325.

La frase proverbial alude a la juventud del pastor, quien desliza en sus parlamentos otros términos temporales, correspondientes al habla del mundo en que se mueve: "ansí *ogaño* vine allar. . ." (v. 120); "Hasta (a) el triste del herrero / le dio *ogaño* un batricajo" (v. 222—223); "Y aun el crego, esta *otoñada*, / de amor andaua aborrido." (v. 235—236).

Otras expresiones temporales estereotipadas en fórmulas, no son exclusivas del habla pastoril en la "Farsa", sino que las encontramos también en boca de la dama o del caballero.

Pastor: "¡*Dios ñorabuena!*" (v. 437); "*Ora* digo. . . que la lleuéis (e) *nora buena*" (v. 511—513); "¡*Que ñora mala vengáys!*" (v. 406); "Que me dexéys la zagala, / *ñora mala.*" (v. 412—413).

Dama: "Pastor, queda *enorabuena.*" (v. 321)

Caballero: "*Ora, quiere adios quedar.*" (v. 486)⁸

Con la llegada del caballero y el reencuentro de los enamorados, la farsa se encamina hacia un final venturoso. Asistimos, todavía, a la disputa satírica del caballero y del pastor por la posesión de la dama, quien impone la realidad de la situación al pastor desengañado. Se cierra la escena con cantos de villancicos: "Pastorcico lastimado" y "Tiene tanta fuerça amor".

Una vez más en la obra de Lucas Fernández hemos escuchado las quejas, chanzas y cantos de los zagales; una vez más ha estado presente el tiempo con sus espacios de horas, días, meses y años.

8 Cf. Joan COROMINAS. *Diccionario crítico etimológico*. Madrid, Gredos, 1954. 4 vols.

José María AGUADO. *Glosario sobre Juan Ruiz. Poeta castellano del s. XIV*. Madrid, Espasa Calpe, 1929.

Henry B. RICHARDSON. *An Etimological Vocabulary to the Libro de Buen Amor of Juan Ruiz Arcipreste de Hita*. New Haven, Yale University Press, 1930.

Paul TEYSSIER. *La langue de Gil Vicente*. Paris, Klincksieck, 1959.

Gonzalo CORREAS. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.

Las expresiones de los versos 68—69, "y agora me nace el boco / y también mudo los dientes" nos recuerdan que "las distintas etapas del ciclo biológico humano son puntos de referencia temporal que todos empleaban" y pueden equipararse a "Desque mudo los dientes, luego a pocos annos / pagabase muy poco de los seglares pannos" (Berceo, S. Oría 20a), citado por J. Lope Blanch. Art. cit. p. 39.

Las formas enhorabuena — enhoramala, aparecen con aféresis: norabuena—noramala o palatalizadas: ñorabuena—ñoramala.

I. 4.

Consideramos ahora la "Farsa o quasi comedia" llamada de Pravos, en la cual asistimos al desarrollo más logrado de situaciones sólo esbozadas en el "Diálogo para cantar".

El pastor "ovejero" es ahora el personaje "ilazerado", "del todo punto agenado", "desdichado", que rememora su bienestar perdido.

El uso del verbo 'soler' en el comienzo de las piezas mencionadas: —"que alegre solías ser"— en el "Diálogo" y —"ya no soy quien ser solía"— en la "Farsa", con significado contextual sinonímico, inclinan a establecer una comparación. Los dos versos formaban parte de poesías cancioneriles llevadas y traídas por músicos y poetas cortesanos y su sola mención evocaría en el público situaciones conocidas.⁹

El papel de consejero y confidente lo ejerce un soldado, çoyço, o infante, según reza la acotación. Su participación enriquecerá considerablemente la pieza, al introducir en el marco pastoril las referencias propias de la vida del soldado.¹⁰

Los temas sobre la naturaleza y poderío del amor que no respeta personas ni linajes, las descripciones de los estados físicos y morales de los "penantes", el rechazo de la alegría por parte de los enamorados, son semejantes en todas estas composiciones pastoriles, que explicitan las doctrinas neoplatónicas sobre el amor.¹¹

Establecidas las coordenadas que, en alguna medida, emparentan "Diálogo" y "Farsa" volvemos nuestra atención al pensamiento del tiempo, que en esta "Farsa" alcanza un grado de interés superior.

Como hemos venido señalando, el tiempo aparece unido a la manifestación de los extremos amorosos de señores y pastores.

Cuando llega el Soldado, pregunta al pastor:

9 Cf. M. J. CANELLADA. Ob. cit. nota 1. p. 103 y nota 11. p. 134.

10 Para el origen del personaje cf. María Rosa LIDA DE MALKIEL. "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento". En *Romance Philology*, XI, 1957—58. p. 268—291. Véase también Antonia FERNANDEZ. "Acerca de la fecha de composición de la "Farsa o quasi comedia del Soldado" de Lucas Fernández". En *Filología*, XI, 1968. p. 121—218.

11 Cf. O. GREEN. Ob. cit. T. I. Cap. III. p. 94—151. Y las obras de BEYSTERVELDT, Antony Van. *La poesía amorosa del s. XV y el teatro profano de Juan del Encina*. Madrid, Insula, 1972. p. 61—189. y HATHAWAY, Robert L. *Love in the Early Spanish Theatre*. Madrid, Plaza Mayor, 1975.

So.— ¿Por quién penas compañero?
Declárame *ya* tu mal.

Pr.— ¿*Ya* no vos digo que es tal
que *ñunca* tien buen *tempero*? (v. 131—134)

“Tempero” equivale a ‘clima, tiempo bueno o malo, sazón! . En Nebrija: “Tempero o sazón. . .” y en Covarrubias: “Tempero: vale sazón y templança de tiempo.”¹²

El texto acerca los significados de tiempo—amor. El amor no alcanza sazón, ni templanza; aparece sujeto a tempestades y brumas de incomprensiones y celos. El Pastor sabe, porque lo padece, que amor:

Pr.— Es mal tan *viejo*,
qu' es más nuevo *cadaldía*. (v. 149—150),

aparente contradicción que puede aclararse si pensamos en la rotación perpetua de los astros, que rigen el tiempo:

Pr.— . . . *continuo*
me acude el *viejo* dolor. (v. 279—280)

Este mal es a menudo comparado con los elementos que conforman lo natural:

So.— *La luna* llena y *crecīda*
¿no l' as visto ser *menguada*? (v. 261—262)

Hemos escuchado antes, que la edad del hombre se asemeja a una flor “fresca al aluor” y “mustia” en la tarde de la vida. Lucas Fernández, procediendo por ampliaciones, desarrolla la metáfora y la aplica al amor—tiempo, que brota en el corazón del hombre:

So.— . . . este amor nel coraçon
nace, crece y reuerdece,
y en el deseo florece,
y el su fruto es afición. (v. 371—374)

Tiempo y ornamento natural, que tan bien conocen los pastores. Por eso no extraña que ellos, bajo los efectos del amor, lamenten la lozanía, la mancebía, la juventud, el vigor perdidos. No es extraño tampoco, y era de esperarlo, que el eterno tema del desengaño, de la fugacidad del tiempo, de la evocación pasajera personal, fuera representado en los márgenes del tópico heredado: el “*Ubi sunt*” encuentra su emplazamiento campestre.

12 Los textos de Nebrija y Covarrubias aparecen en TEYSSIER, Ob. Cit. p. 62—63. Cf. el “Glosario”, en la ed. de Canellada. p. 340.

De la meditación del pastor sobre la naturaleza del placer amoroso, surge, casi abruptamente, el formalismo de los hechos memorables. Concebido en la perspectiva pasado → presente, se concretan una serie de interrogaciones dirigidas al público, para que participe como espectador de la caducidad de las cosas, que constituyeron el marco y contenido de la felicidad del protagonista. Lucas Fernández no busca, a nuestro entender, una valorización trascendente del tópico, debido al escenario rústico de su obra. Este adquiere, en todo caso, un sentido moralizante, de advertencia y consejo para los enamorados. Otra posibilidad, es que pretenda parodiar el tópico al colocarlo en boca de pastores.

La fórmula repetitiva del tópico, con disposición paralelística inicial, es más bien exclamativa y no puramente interrogativa: "Quién me coñoció" —usada en sólo una oportunidad—, encuentra mayor cohesión y flexibilidad expresiva en el enunciado: "Quién me vió", repetido una decena de veces, con final variable. En los versos se enumeran y recuerdan los bienes mal empleados: libertad, riqueza, fama, alegría, poder, juventud. La articulación binaria o terciaria de la repetición contribuye a intensificar el significado. Sorprende, en todo caso, la anticipación de la fórmula conclusiva:

Pr.— ¡Quién me vió buscar plazerés,
 quién me vió aborrrir pesares,
 quién me vió entonar cantares
 y a baylar cansar mujeres!
 ¿Quién me vió y me vee agora
 que no llora?
 ¡Quién me vió en las romerías, . . . (v.91—97)

Observamos la forma interrogativa en los versos de conclusión y el uso del pie quebrado, en ese instante de grave melancolía, prueban la pericia formal y artística del autor.

El propósito cómico paródico de Lucas Fernández aparece evidente, cuando pone en boca de Pravos un 'catálogo' ejemplar de pastores enamorados "muertos por antojos" (v. 155—200) y en la voz del Soldado la evocación de "caualleros troyanos /y enamorados romanos", que termina por 'amodorrar' al pastor.¹³ Las notas más realistas de la "Farsa" están a cargo de Pascual, otro zagal que

13 Para la conformación y fuentes del Ubi sunt, cf. Margherita MORREALE, "Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el ¿ubi sunt? lleva hasta el "Qué le fueron sino. . . ?" de Jorge Manrique". En *Thesaurus*. Tomo XXX, 1975. N.º3. p. 471—519. Y Francisco GATTI, "El "Ubi sunt" en la prosa medieval española". En *Filología*. VIII. 1962. N.º 1—2. p. 103—121.

disputa amigablemente con el Soldado y convence a Antona, la amada esquivada, a aceptar al doliente Pravos.

Para terminar, consideramos en este análisis, una mención del tiempo, que tiene que ver con la costumbre medieval de relacionar la existencia con los sucesos históricos de relieve objetivo: guerras, conquistas, reinados, celebración de cortes.¹⁴ Pascual, en un parlamento interrumpido por los juramentos del Soldado expresa:

Pas.— *Guarde Dios al rey Herrando.*¹⁵

Ya ño es tiempo de albardanes,¹⁶
que a los que andan hurtando
y aliuando
cuelga de los passapanes. (v. 524—529)

Como hemos podido observar, en los diálogos y monólogos de esta "Farsa", con sus referencias y usos populares, se ha enriquecido considerablemente el espectro de las medidas del tiempo. En esta obra, puede decirse, el "Tiempo es día hora momento acaescimiento espacio siglo intervalo. . ."

Conclusión

Podemos afirmar que la concepción temporal en la obra de Lucas Fernández —en sus piezas profanas—, está en un todo acorde con las usuales maneras de medir el tiempo en la Edad Media, heredadas por tradición.

En las composiciones pastoriles aquí examinadas, las variantes son múltiples y adecuadas al tema y a la idiosincracia de los personajes. Existe en ellas una tónica realista, inmediata, motivada por el conocimiento experimental, empírico de los campesinos, en la cual el autor injerta una temporalidad subjetiva amorosa—cortés, adecuada al mundo de los caballeros, que en determinadas circunstancias, contamina la esfera rústica.

14 Cf. J. M. Lope Blanch. Art. Cit. p. 39.

15 Esta noticia directa sobre el buen gobierno del rey Fernando el Católico, junto a otras consideraciones, ha llevado a Antonia Fernández a datar la obra. Cf. Art. Cit.

16 La expresión "tiempo de albardanes", usada por Lucas Fernández, acusa matiz proverbial. Cf. para la trayectoria del término, el documentado artículo de Edwin J. WEBBER. "The disappearance of "albardán". En *Homenaje a Rodríguez Moñino*. T. II. Madrid, Castalia, 1966. p. 301—321.

En nuestra investigación, el paso inmediato será el estudio de las églogas, farsas y autos, que incorporan temas sagrados: la Natividad, la Pasión de Nuestro Señor. Entonces estaremos en condiciones de postular, ampliar, confirmar la confluencia de lo popular y lo culto en la consideración del tiempo, en el teatro del bachiller de Salamanca.