



GERHARD PENZKOFER

# Lucas Fernández (1474-1542)

## Publikationen

AUS DEM KOLLEG 'MITTELALTER UND FRÜHE NEUZEIT'

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

BAND 12

Gerhard Penzkofer

Lucas Fernández  
(1474–1542)

PUBLIKATIONEN AUS DEM KOLLEG  
„MITTELALTER UND FRÜHE NEUZEIT“

Band 12

Herausgegeben von  
Franz Fuchs und Dorothea Klein

Gerhard Penzkofer

Lucas Fernández  
(1474–1542)

Königshausen & Neumann

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Maestro de las Miniaturas Houghton, *Anunciación a los pastores*, ca. 1470–1480

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7780-7

eISBN 978-3-8260-8721-9

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.ebook.de](http://www.ebook.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

## Vorwort

Die *Farsas y églogas* von Lucas Fernández (1474–1542) sind 1514 in Salamanca erschienen. Sie enthalten drei profane Hirtenspiele, einen *Diálogo para cantar*, zwei Weihnachtsstücke und das Passionsspiel *Auto de la Pasión*. Das ist das ganze erhaltene Œuvre des Autors. Es wurde für lange Zeit vergessen und vernachlässigt. Heute kennt man die besonderen Qualitäten des schmalen Werks. Es besticht durch sprachliche Kraft, Wortkunst und Wortakrobatik, durch theatralischen Erfindungsreichtum, durch Experimentierfreude und metapoetologisches Bewusstsein. Faszinierend sind auch der theologische und philosophische Weltentwurf der Stücke und ihre Berührungen mit der politischen, sozialen und religiösen Realität Kastiliens. Ich rechne die *Farsas y églogas* deshalb zu den bemerkenswertesten Theatertexten, die in Spanien an der Schwelle zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit entstanden sind. Das fordert zur Auseinandersetzung auf. Lucas Fernández' künstlerisches Selbstverständnis, seine Konzeption eines attraktiven Bühnenspiels, sein Umgang mit Medien, seine theatralische und sprachliche Kompetenz und die Botschaft, die Zuschauer und Leser erreichen soll, lassen noch viel Raum für wissenschaftliche Betätigung. An ihr möchte ich mich beteiligen.

Ich stelle die Thesen, die aus meiner Lektüre der *Farsas y églogas* hervorgehen, in der Einleitung dieser Arbeit vor. Die wichtigste will ich bereits hier erläutern, weil sie für mein Verständnis der Texte grundlegend ist. Lucas Fernández hat als erster spanischer Autor ein Werk veröffentlicht, das nur aus Dramen besteht. Das ist eine Aufwertung des Theaters, die bereits vielfach gewürdigt worden ist. Weniger bemerkt wurde, dass die *Farsas y églogas* mehr sind als eine Anthologie von Theatertexten. Profane und sakrale Stücke fügen sich vielmehr zu einer ästhetisch und thematisch geschlossenen Komposition zusammen, die erst verstanden werden kann, wenn man erkennt, dass ihre Teile engen Bezug aufeinander nehmen, sich gegenseitig interpretieren und die Kontinuität eines ‚Buches‘ bilden. Das ist der Ausgangspunkt meiner Überlegungen. Aus ihm leiten sich alle anderen Züge der Stücke ab, die ich hervorheben möchte – das pastorale Wirklichkeitsmodell, die heterogenen Profile der Hirten und *bobos*, die Skalierungen von Theatralität, das Verhältnis von Theater und Ritual, das besondere Sujet der Dramenhandlung, die Semantik von Karneval und ständischer Realität, von Rechtgläubigkeit und Häresie, vor allem aber das theologische Fundament des pastoralen Raums, das die sakralen Stücke explizieren, das aber alle *Farsas y églogas* betrifft. Diese Themen werden mich im Folgenden beschäftigen.

Ich freue mich sehr, dass dieser Band in den *Publikationen aus dem Kolleg ‚Mittelalter und Frühe Neuzeit‘* der Universität Würzburg erschei-

nen kann. Ich bedanke mich dafür herzlich bei Dorothea Klein und Franz Fuchs, die für diese Reihe verantwortlich sind. Besonders bedanken möchte ich mich bei meiner Frau und meinen Töchtern, die zu verhindern wussten, dass ich mich ganz unter den *bobos* verliere, die das Werk von Lucas Fernández bevölkern.

Gerhard Penzkofer

# Inhalt

Vorwort . . . . .	V
<b>1. Prämissen und Thesen . . . . .</b>	<b>1</b>
<b>2. Der <i>pastor bobo</i> als polyvalente Figur . . . . .</b>	<b>11</b>
2.1 Die Bühne als Hirtenraum . . . . .	11
2.2 Der <i>pastor bobo</i> . . . . .	12
2.3 Monsterhirten: Diego de Ávila, <i>Égloga ynterlocutoria</i> . . . . .	16
2.4 Aggression und Obszönität in der <i>Farsa o quasicomedia de una doncella y un pastor y un caballero</i> . . . . .	18
2.5 Häretische <i>bobos</i> : <i>Égloga o farsa del Nacimiento, Comedia de Bras Gil y Beringuella, Auto o farsa del Nacimiento</i> . . . . .	26
2.6 Der <i>bobo</i> als Sprachnarr: Komisches Sprachversagen in der <i>Comedia de Bras Gil y Beringuella</i> und der <i>Égloga o farsa del Nacimiento</i> . . . . .	32
2.7 Vom Sprachkollaps zur gespielten Narrheit und zum Sprachspiel: <i>Farsa o quasicomedia del Soldado</i> . . . . .	36
2.8 Die höfische Ansteckung des <i>bobo</i> . . . . .	42
2.9 Der <i>bobo</i> als Theologe . . . . .	46
2.10 Der <i>bobo</i> als polysemische Figur . . . . .	51
<b>3. The Great Chain of Being . . . . .</b>	<b>53</b>
3.1 Stufen und Skalierungen in der pastoralen Welt . . . . .	53
3.2 Die Welt als Seinsverkettung: theologische und philosophische Voraussetzungen der <i>Farsas y églogas</i> . . . . .	55
3.3 Pico della Mirandola und die ‚moderne‘ Seite von Lucas Fernández . . . . .	59
3.4 Karneval, Ständesatire und Häresie . . . . .	60
<b>4. Die Kunst der Mediation . . . . .</b>	<b>67</b>
4.1 Das Goldene Zeitalter als mythischer Anfang der Welt . . . . .	67
4.2 Mediation als „Abglanz“ des Goldenen Zeitalters in den profanen Stücken von Lucas Fernández . . . . .	71
4.3 Die Weihnachtsspiele: Mediation als Bekehrung . . . . .	76
4.4 Christus als Vermittler: <i>Auto de la Pasión</i> . . . . .	81
4.5 Ergebnis . . . . .	87

<b>5.</b>	<b>Theatralische Traditionen und <i>prácticas escénicas</i></b>	
	<b>in den <i>Farsas y églogas</i></b> . . . . .	91
5.1	Theatralität im Mittelalter . . . . .	91
5.2	Lucas Fernández und die Tradition der Farce . . . . .	96
5.3	Höfische Feste und die Poetik der <i>invención</i> . . . . .	98
5.4	Die profanen <i>Farsas y églogas</i> als Revuetheater . . . . .	104
5.5	Ritualisiertes Theater: die <i>Coplas de Vita Christi</i> (1482) von Fray Ínigo de Mendoza (1425–1508) . . . . .	117
5.6	Die religiösen <i>Farsas y églogas</i> als Ritual . . . . .	121
5.7	Ergebnisse . . . . .	126
<b>6.</b>	<b>Intertextualität: Lucas Fernández und Juan del Encina.</b> . .	129
6.1	Lucas Fernández und Juan del Encina in der Forschung . . .	129
6.2	Die Poetik der <i>Imitatio</i> . . . . .	133
6.3	<i>Imitatio</i> und Umkodierung . . . . .	136
6.4	Paradigmen der Umkodierung . . . . .	139
6.5	<i>Imitatio</i> als Überbietung . . . . .	144
6.6	Lucas Fernández' Hirtenwelt als intertextuelle Korrektur . .	146
<b>7.</b>	<b>Schluss</b> . . . . .	159
<b>8.</b>	<b>Literaturverzeichnis</b> . . . . .	163
	<b>Abstract</b> . . . . .	183

# 1. Prämissen und Thesen

Lucas Fernández gehört zu den für lange Zeit vergessenen Autoren Spaniens. Außer seinen 1514 bei Lorenzo de Liom Dedei in Salamanca erschienenen *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano* sind von ihm keine anderen Werke, Drucke oder Handschriften bekannt. Auch Rezeptionsdokumente fehlen. Die *Farsas y églogas* selber haben nur in zwei Exemplaren überlebt, von denen eines bis in die jüngste Zeit als verschollen galt.<sup>1</sup> Moratíns *Orígenes del teatro español* von 1830 kennen sie nicht.<sup>2</sup> Erst 1836, mehr als dreihundert Jahre nach der Editio princeps, veröffentlicht Bartolomé José Gallardo in *El Criticón, Papel volante de Literatura y Bellas-artes* und 1866 in *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* Inhaltsangaben, Fragmente und zwei vollständige Stücke aus dem bis dahin verlorenen Werk.<sup>3</sup> Ein Jahr später publiziert Manuel Cañete alle *Farsas y églogas* von Lucas Fernández, den er zu den „poetas ignorados, ó apenas conocidos“ aus der Kinderzeit des spanischen Theaters zählt.<sup>4</sup> Anfang des 20. Jahrhunderts erscheinen Cotarelos Faksimile-Ausgabe und die Biografie von Espinosa Maeso<sup>5</sup> – beides Meilensteine der Forschung. Von einer Re-

---

<sup>1</sup> Juan Miguel Valero Moreno hat neben der bekannten, in der Biblioteca Nacional de España vorhandenen Edition der *Farsas y églogas* von 1514 mit der Signatur R/9018 ein zweites Exemplar des Bandes nachgewiesen, das sich mit der Signatur RM-63 in der Real Academia Española befindet. Von Valero Moreno stammt eine minutiöse Beschreibung der Ausgabe und die Rekonstruktion ihrer Transmissionswege. Vgl. Juan Miguel Valero Moreno, *Lucas Fernández, Farsas y églogas. I. Profanas*, Salamanca 2002, dort vor allem S. 11–12; ders., „Fernández, Lucas“, in Pablo Jauralde Pou (Hg.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid 2009, S. 365–373. Mit den beiden Exemplaren der *Farsas y églogas* beschäftigt sich auch Françoise Maurizi in ihrer Edition *Lucas Fernández, Farsas y églogas*, Woodbridge 2015, S. 11–13. Eine wohlwollende, aber durchaus kritische Rezension zu dieser Edition hat Miguel García-Bermejo Giner vorgelegt. Vgl. Miguel García-Bermejo Giner, „Lucas Fernández, *Farsas y églogas*. Edición de Françoise Maurizi. Woodbridge: Tamesis. 2015. 210 pp.“, in *Bulletin of Spanish Studies* 94 (2017), S. 1796–1798.

<sup>2</sup> Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español*, Madrid 1830.

<sup>3</sup> Bartolomé José Gallardo, *El Criticón, Papel volante de Literatura y Bellas-artes*, Bd. IV, Madrid 1836, S. 25–32, Bd. V, Madrid 1836, S. 21–44; ders., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayon*, Madrid 1863–1889, Bd. 2, Madrid 1866, S. 1019–1032. Die in *Ensayo de una biblioteca española* veröffentlichten Stücke sind die *Farsa o quasicomedia [del Soldado]* und *Auto o farsa del Nacimiento*.

<sup>4</sup> *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernandez, salmantino*. Edición de la Real Academia Española (Biblioteca selecta de autores clásicos castellanos III), hg. von Manuel Cañete, Madrid 1867, Zitat S. VIII.

<sup>5</sup> Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, hg. von Emilio Cotarelo y Mori, Faksimile, Madrid 1929; Ricardo Espinosa Maeso, „Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández“, in

naissance der Fernández-Rezeption kann aber immer noch keine Rede sein. Auch die moderne Wissenschaft tut sich schwer mit dem Autor, als hätten die Konflikte, die er zu Lebzeiten mit seinem Rivalen Juan del Encina ausgetragen hat, über die Jahrhunderte hinweg zum Sieg des Konkurrenten geführt: Juan del Encina gilt als „patriarca del teatro español“,<sup>6</sup> Lucas Fernández für lange Zeit als Schüler, Imitator, oft als nachrangiger Dramatiker, der nur als Vertreter des *teatro preloquista* und entfernter Vorläufer des Barockdramas Bedeutung hat, wenn überhaupt. Eine Wende tritt ab den 1970er und 1980er Jahren ein. Sie führt dazu, dass sich Lucas Fernández heute in der spanischen Theatergeschichte erfolgreich behauptet, unter Spezialisten wenigstens. Ich erinnere an die Neueditionen seines Werks,<sup>7</sup> an Lucas Fernández' Webpräsenz in der *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, an grundlegende neue Forschungsarbeiten und Forschungsvorhaben wie das Salmantiner Projekt *TESAL16. Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo XVI en Salamanca*, das sich der Katalogisierung, Edition, Vermittlung und Rezeption des Theaters im Salamanca des 16. Jahrhunderts widmet.<sup>8</sup> Auch moderne Inszenierungen gibt es, darunter die Koproduktion der Compañía Nacional de Teatro Clásico und der Compañía Nao d'amores, die 2012 unter der Regie von Ana Zamora die *Farsas y églogas* am Teatro Pavón in Madrid aufgeführt haben.<sup>9</sup>

---

*Boletín de la Real Academia Española*, Madrid 1923, S. 567–603. Zitate aus <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayo-biografico-del-maestro-lucas-fernandez-1474-1542/>; letzter Zugriff Januar 2022.

<sup>6</sup> Angel Valbuena, *Literatura dramática española*, Barcelona, Buenos Aires 1930, S. 21.

<sup>7</sup> John Lihani (Hg.), *Lucas Fernández, Farsas y églogas*, New York 1969; Alfredo Hermenegildo (Hg.), *Teatro selecto clásico de Lucas Fernández*, Madrid 1972; María Josefa Canellada (Hg.), *Lucas Fernández, Farsas y églogas*, Madrid 1976; Real Academia Española (Hg.), *Lucas Fernández, Farsas y églogas*, Faksimile der Erstausgabe, Madrid 1990; Valero Moreno 2002 (Lucas Fernández, *Farsas y églogas*. I); ders., *Lucas Fernández, Farsas y églogas. II. Sacras*, Salamanca 2004; Javier San José Lera (Hg.), *Lucas Fernández, Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández, salmantino* (online), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2015 (<http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucasfernandez/>); Maurizi 2015 (Lucas Fernández); Julio Vélez-Sainz, Álvaro Bustos Táuler (Hg.), *Lucas Fernández, Teatro completo (Farsas y églogas)*, Madrid 2021.

<sup>8</sup> Vorstellung des Projekts in Javier San José Lera, „Sobre el teatro español del siglo XVI y el proyecto ‚TESAL16‘“, in *El patrimonio del Teatro Clásico Español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC/12 Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013 (Olmedo clásico 15)*, hg. von Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada, Pedro Conde Parrado, Valladolid 2015, S. 117–126.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Julio Vélez-Sainz, „Del ‚teatro primitivo‘ a ‚primer teatro clásico‘: Lucas Fernández y Gil Vicente en las producciones de ‚Nao d'amores‘“, in *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, hg. von Esther Fernández, María Bastianes und Purificació Mascarell, Kassel 2014, S. 219–238; ders., „Entrevista a Ana Zamora“, in Fernández 2014 (*Diálogos en las tablas*), S. 239–246, sowie Vélez-Sainz, Bustos Táuler 2021 (Lucas Fernández, *Teatro Completo*), S. 70–83.

Der lange posthume Misskredit dürfte weitgehend mit der Biografie des Autors erklärbar sein, die man trotz dürftiger Quellenlage rekonstruieren kann.<sup>10</sup> Lucas Fernández, 1474 oder in den angrenzenden Jahren in Salamanca geboren, stammt aus der Familie der Cantalapiedra, zu der renommierte Theologen und Akademiker gehören, möglicherweise jüdisch-christliche *Conversos*. Bei einem von ihnen wächst der zukünftige Autor mit seinen Geschwistern nach dem Tod der Eltern auf, die 1489 verstorben sind, wahrscheinlich an der Pest. Er studiert in Salamanca die *artes liberales*, unter anderem Musik bei Diego de Feroselle, dem Bruder von Juan del Encina; zwischen den Familien bestehen offenbar noch gute Beziehungen. 1498 bewirbt sich Lucas Fernández als *bachiller en artes* um die freigewordene Stelle eines Cantor de la Catedral, die er gegen den vehementen Einspruch von Juan del Encina erhält, der diesen Posten selber anstrebt und noch jahrelang von Rom aus gegen die Entscheidung prozessiert. Zu den Aufgaben des neuen Kantors gehören auch die Organisation und künstlerische Gestaltung von Fronleichnamsfesten, Feiertagen und politischen Großereignissen wie dem Einzug Karls V. in Salamanca oder Siegen Spaniens gegen Frankreich. Man habe die „Spiele“ von Lucas aufgeführt – „los juegos que fizo Lucas“ –, liest man in den Rechnungsbüchern der Kathedrale von 1501, mit einer so genauen Kostenaufstellung, dass man aus den bezahlten Requisiten auf die *Comedia de Bras Gil y Beringuella* geschlossen hat.<sup>11</sup> Nach den ersten kirchlichen Weihen, die man vielleicht um 1507 ansetzen kann, beginnt Lucas Fernández seine steile kirchliche und universitäre Karriere. Er erhält Kirchenpfründe in Salamanca und der Gemeinde Alaraz, die vorher einem seiner Onkel zugeteilt war. 1520 wird er Abt der Clerecía de

---

<sup>10</sup> Grundlegend immer noch der *Ensayo biográfico* von Espinosa Maeso (1923). Vgl. dazu mit einer kritischen Sichtung der bis dahin erschienenen Biografien Andreu Coll Sansalvador, *La théâtralité dans l'œuvre de Lucas Fernández*, Toulouse 2007, S. 18–46. Biographische Überblicksdarstellungen sind: John Lihani, *Lucas Fernández*, New York 1973, besonders S. 17–34; Alfredo Hermenegildo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid 1975, S. 16–46; ders., *Teatro Renacentista. Juan del Encina, Diego de Ávila, Lucas Fernández, Bartolomé de Torres Narbarro, Gil Vicente*, Madrid 1990, S. 113–149; ders., *El teatro del Siglo XVI*, Madrid 1994, S. 33–42; María Jesus Framiñán de Miguel, „Estudio documental sobre teatro en Salamanca (1500–1630): avance de resultados“, in *Criticón* 96 (2006), S. 115–137; dies., „Teatro religioso en Salamanca (1500–1627): estudio documental“, in Anthony Close, (Hg.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Cambridge, 18–22 de julio 2005, Madrid 2006, S. 269–274; dies., *Biografía de Lucas Fernández*, in [www.cervantesvirtual.com/portales/lucas\\_fernandez/autor\\_apunte/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/autor_apunte/); letzter Zugriff Januar 2022; dies., *El espectáculo dramático-festivo del Corpus en la Salamanca del Renacimiento*, Madrid 2015. Vgl. auch Julio Vélez-Sainz, Álvaro Bustos Táuler, „Vida y semblanza literaria de Lucas Fernández (1474–1532)“, in Vélez-Sainz, Bustos Táuler 2021 (Lucas Fernández, Teatro completo), S. 11–16.

<sup>11</sup> Espinosa Maeso 1923 (*Ensayo biográfico*); in der digitalen Ausgabe S. 8 und S. 10. Framiñán de Miguel 2015 (*El espectáculo dramático-festivo*), S. 63–92.

la Catedral und Mitglied des Kathedralkapitels. Dann beruft ihn die Universität 1522 auf den Lehrstuhl für Musik. Zugleich erhält er wichtige Ämter in der Universitätsleitung. Ob er in dieser Zeit noch literarisch tätig ist, wissen wir nicht. Am 18. September 1542 ist Lucas Fernández nach langer Krankheit gestorben.

Diese Lebensgeschichte hebt wichtige Weichenstellungen des Autors hervor, die die Rezeption seines Werks beeinflusst haben dürften. Die bedeutendste ist wahrscheinlich folgende: Lucas Fernández setzt nicht auf die Unterstützung aristokratischer Mäzene, auch nicht auf den Herzog von Alba oder den portugiesischen Königshof, an dem Gil Vicente tätig ist. Solche Annahmen sind spekulativ. Der Raum, in dem Lucas Fernández lebt und arbeitet, sind vielmehr Universität und Kirche. Ich gehe deshalb davon aus, dass seine künstlerische Tätigkeit theologischen und akademischen Belangen untergeordnet oder tagespolitischen ‚okkasionellen‘<sup>12</sup> Interessen verpflichtet war, wobei der Catedrático de Música die Musik vor der Literatur privilegiert haben mag. Das könnte ein Grund für sein schnelles Vergessen sein. Auch der neueren Forschung hat vielleicht die polyvalente, zugleich künstlerische, akademische und theologische Tätigkeit des Autors das Verständnis erschwert, weil sie sich nicht einfach in ästhetische Maßstäbe der Gegenwart übersetzen lässt – ganz abgesehen vom Misstrauen, das den *primitivos* des spanischen Theaters lange entgegenschlägt. Lucas Fernández repräsentiert die „infancia“ der spanischen Theaterkunst, wie schon Cañete formuliert,<sup>13</sup> das senkt die Erwartungen.

Gegenwärtige Arbeiten versuchen, die Lücken und Unschärfen zu beseitigen, die Biographie und Werk von Lucas Fernández betreffen.<sup>14</sup> Neben der angemessenen Textedition und Textkommentierung hat sich die Forschung in den letzten Jahren vor allem folgende Fragen vorgenommen: Ist Lucas Fernández *Converso*, wie schon Américo Castro meint? Pflegt er Beziehungen zum Herzoghaus von Alba oder zu Gil Vicente? Schreibt er Hoftheater für ein elitäres Adelspublikum, das unterhalten und gefeiert werden will, oder zielt er auf gebildete, auch theologisch versierte städtische Zuschauer aus dem Umfeld von Kathedrale und Universität? Sind die Schäfer, die seine Stücke bevölkern, Parodien des Adels, verlachte Repräsentanten sozialer Inferiorität oder attraktiver Inbegriff karnevalesker Freiheit? Wie

---

<sup>12</sup> Sebastian Neumeister, *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderóns*, München 1978, S. 11–22.

<sup>13</sup> Cañete 1867 (*Farsas y églogas al modo y estilo pastoril*), S. VI.

<sup>14</sup> Zur Forschungssituation: Alfredo Hermenegildo, „Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández“, in *Segismundo* 3 (1966), S. 10–12; Constantin C. Stathatos, *Lucas Fernández: a Bibliography (1514–1995)*, Kassel 1999; Coll Sansalvador 2007 (*La théâtralité*), S. 7–59; Valero Moreno 2009 (Fernández, Lucas); María Vázquez Melio, „Bibliografía de Lucas Fernández“, in Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2015: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lucas-fernandez-bibliografia/>; Zugriff Januar 2022.

und wo werden seine Stücke aufgeführt und welche theatralischen Traditionen aktivieren sie? Welche Beziehungen bestehen zu religiösen oder akademischen Praktiken? In welchem Verhältnis stehen Text, Inszenierung und Musik, welche Aufführungspraxis darf man überhaupt annehmen? Wie muss man sich die Drucklegung der *Farsas y églogas* vorstellen? Hinzu kommt in letzter Zeit die Auseinandersetzung mit der überragenden Form- und Sprachkompetenz des Autors, seinen dramaturgischen Fähigkeiten und der außergewöhnlichen Theatralität der Stücke, die nichts mit der behaupteten ‚Kindheit‘ des Theaters zu tun haben, nicht im Sinne von Unschuld und Naivität, auch nicht im Sinne von Unfertigkeit und mangelnder Reife.

Meine eigenen Überlegungen schließen hier an.<sup>15</sup> Ich gehe von der Wortgewalt und dramatischen Virtuosität des Autors aus, der weder den Vergleich mit Juan del Encina noch den mit barocken Klassikern zu scheuen braucht, interessiere mich dabei aber vor allem für die gattungshistorische Besonderheit seiner Stücke, ihren Wirklichkeitsbegriff und ihre Rezeptionenintention. Dabei rücken mehrere Vorstellungen in den Vordergrund, die in den folgenden Thesen festgehalten sind.

Meine erste These betrifft den Aufbau der *Farsas y églogas*. Sie bestehen aus drei profanen Schäferspielen, einem vielleicht nicht für die Bühne bestimmten *Diálogo para cantar*, zwei Weihnachtsspielen und dem *Auto de la Pasión*, einer Passionsgeschichte, die nicht Hirten, sondern die Protagonisten der kanonischen und apokryphen Evangelien auf die Bühne bringt. Die Zusammenstellung ist nicht zufällig. Ich gehe davon aus, dass die Edition von 1514 keine Addition von *pliegos sueltos* ist,<sup>16</sup> keine lockere Sammlung von Theatertexten aus verschiedenen Schaffensperioden des Autors mit Ursprung im kirchlichen Feiertagskalender, im Karneval oder feudalen Familienfesten. Die Druckversion der *Farsas y églogas* bildet vielmehr eine durchdachte Komposition von profanen und sakralen Stücken, deren Sinn sich nur erschließt, wenn man ihre Teile synoptisch aufeinander bezieht, wenn man begreift, dass sie sich gegenseitig reflektieren und dass sie als zusammenhängendes Buch geplant sind.<sup>17</sup> Für eine solche Deutung spre-

---

<sup>15</sup> Zu größtem Dank verpflichtet bin ich in der neueren Forschung Ana María Álvarez Pellitero, Álvaro Bustos Táuler, Andreu Coll Sansalvador, María Jesús Framiñan de Miguel, García-Bermejo Giner, Françoise Maurizi, Miguel Ángel Pérez Priego, Javier San José Lera, Juan Miguel Valero Moreno und Julio Vélez-Sainz, neben vielen anderen. Auf ihren Arbeiten baut meine eigene Argumentation auf. Leider war es mir nicht mehr möglich, die 2021 erschienene Fernández-Edition von Vélez-Sainz und Bustos Táuler in der Intensität zu rezipieren, die sie verdient. Vgl. Vélez-Sainz, Bustos Táuler 2021 (Lucas Fernández, Teatro completo).

<sup>16</sup> Dazu Miguel Ángel Pérez Priego, „La Transmisión de la obra dramática en el siglo XVI“, in Pérez Priego, *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid 1998, S. 157–169, sowie Javier San José Lera, „Teatro y texto en el primer Renacimiento español. Del teatro al manuscrito impreso“, in *Studia Aurea* 7 (2013), S. 309–310.

<sup>17</sup> Zum Aufbau der *Farsas y églogas* Juan Miguel Valero Moreno, „Lucas Fernández,

chen die Finalität von den ‚irdischen‘ profanen Stücken zu den Weihnachtsspielen und zum *Auto de la Pasión* als Schluss- und Höhepunkt des Bandes, dann die Kontinuität von Themen und Gestaltungsmitteln, die die einzelnen Stücke aufeinander beziehen, nicht zuletzt die christliche Glaubenslehre und Dogmatik der sakralen Stücke, denen die ganze Welt und eben auch der Raum der Hirten gehorchen. Hinzu kommt die graphische Ausstattung. Der Titelstich zeigt auf einem Kardinalswappen – eine Anspielung auf Cisneros wahrscheinlich –, wie die Gottesmutter Maria dem Heiligen Ildefonso als Dank für ihre Verehrung ein wertvolles Priestergewand („cassulla“) überreicht, eine wesentliche Szene der Ildefonso-Legende. Auf der Umrahmung des Wappens liest man die Inschrift „INDUI EVM VESTIMENTO SALUTIS SACERDOTES EIVS INDIAM SALUTARI“. Über dem Wappen befindet sich in verkleinertem Format links der gekreuzigte Christus, ihm gegenüber der Heilige Franziskus auf Knien, dem Christus die Stigmen verleiht, im Hintergrund ein weiterer Mönch. Diesem Bild entspricht auf der letzten Seite des Bandes eine Illustration mit Jesus am Kreuz, umgeben von römischen Soldaten und den drei Marien. Die Deutungsmöglichkeiten sind vielfältig.<sup>18</sup> Mir ist vor allem die Rahmenperspektive wichtig, die in den Graphiken zum Ausdruck kommt. Sie schließt alle Stücke der *Farsas y églogas*, die weltlichen genauso wie die sakralen, im Zeichen des Kreuzes zusammen, mit Maria, den Heiligen und den Priestern als

---

‚Farsas y églogas‘. Die Kunst der Fuge“, in *Incipit* 32–33 (2012–2013), S. 107–134. Valero Moreno begreift die *Farsas y églogas* als „arquitectura meditada“, die von der irdischen zur himmlischen Liebe führt, schränkt die These allerdings durch die behauptete „Kunst der Fuge“ ein, die die theologische Finalität der Stücke in einer „arte combinatoria“ auflöst. Zitate aus: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrn544>, letzter Zugriff im Januar 2021; dort S. 4, S. 5. Miguel García-Bermejo Giner betont den engen semantischen Zusammenhang der einzelnen *Farsas y églogas*: „[...] la reunión que Lucas realiza de sus textos tiene un significado distinto al de las piezas individualmente consideradas [...]“. „Seine Annahme, Lucas Fernández drücke damit die „dualidad de la existencia“ zwischen „sensualidad“ und einer „visión trascendente de la vida“ aus, ist sicher richtig, erschöpft aber nicht den Reichtum der möglichen Folgerungen. Vgl. Miguel M. García-Bermejo Giner, „Las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, un libro complejo“, in *Bulletin of Hispanic Studies* 91 (2014), S. 993–1003; Zitate S. 994, S. 1003. Vgl. daneben Maurizi 2015 (Lucas Fernández), S. 13–18; Vélez-Sainz, Bustos Táuler 2021 (Lucas Fernández, Teatro completo), S. 16–18.

<sup>18</sup> Beschreibungen des Frontispizes bereits in Cañete 1867 (*Farsas y églogas al modo y estilo pastoril*), S. XX–XXI, und in Cotarelo 1929 (Lucas Fernández, *Farsas y églogas*), S. XV. Vgl. daneben Valero Moreno 2009 (Fernández, Lucas), S. 366–367; Maurizi 2015 (Lucas Fernández), S. 6–9, und vor allem San José Lera 2013 (Teatro y texto), S. 319–320, S. 325–327. Beeindruckend ist San José Leras These, die Graphiken der Edition von 1514 seien ein Analogon performativer Visualität. Zur Abbildung ‚Jesus am Kreuz‘ am Ende des Bandes Vélez-Sainz, Bustos Táuler 2021 (Lucas Fernández, Teatro completo), S. 23–24. Auch Vélez-Sainz und Bustos Táuler begreifen die Graphik als Anregung zur Kontemplation: „[...] visualiza y ejemplifica a la perfección el tipo de contemplación devota que el lector de las *Farsas* puede hacer cada vez que lea el libro“ (S. 23).

Vermittlern zwischen Menschen und Gott, der ihnen, wie die Inschrift ankündigt, Erlösung verspricht. Meine Auslegung der *Farsas y églogas* gründet auf dieser theologischen Einrahmung, die die Stücke umgibt.<sup>19</sup>

Die weiteren Überlegungen schließen hier an. Sie gehen davon aus, dass Lucas Fernández nicht von den höfischen Erwartungen an das Theater geleitet ist, die das Werk von Juan del Encina oder Gil Vicente prägen, sondern von der katholischen Kirche in Salamanca und in ihrem Schatten von Universität und städtischem Bürgertum. Der Autor wendet sich deshalb an ein urbanes, akademisches und kirchliches Publikum, dem er eine im Wesentlichen religiös fundierte Botschaft vermittelt. Lucas Fernández sei von kastilischer Glaubenskraft durchdrungen, heißt es seit langem und zurecht.<sup>20</sup> Dennoch ist diese Einsicht noch zu schwach und zu ungenau. Man versteht die Stücke nur, wenn man erkennt, dass sie die Vielfalt der Welt in scholastischer und neuplatonischer Tradition und im Einklang mit den gefeierten Dogmen der Kirche in einem die ganze Schöpfung umfassenden christlichen Heilsplan auflösen, der ihr Fundament bildet. Die *Farsas y églogas* sind im Zusammenhang von profanen und sakralen Stücken vor allem theologisches Theater. Das ist meine zweite These.

Die theologische Intention begründet, so meine dritte Überlegung, Handlung und Aufbau der Stücke. Lucas Fernández zielt im Unterschied zur aristotelischen Poetik und zur bevorstehenden Plautus-Rezeption, aber im Einklang mit den Traditionen des mittelalterlichen Theaters nicht auf grenzüberschreitende Sujets,<sup>21</sup> nicht auf Ächtung, Verbannung oder Strafe des Nicht-Dazugehörigen, des Normfremden oder der Normverletzung,<sup>22</sup> nicht auf List und Kampf, nicht auf den archetypischen Sieg des Frühlings

---

<sup>19</sup> Gegen meine These könnte sprechen, dass die beiden Exemplare der *Farsas y églogas* von 1514 eine Paginierungslücke enthalten. Zwischen *Égloga o farsa del Nacimiento* (Paginierung ‚D‘) und *Auto o farsa del Nacimiento* (Paginierung ‚F‘) fehlen Seiten mit dem Zeichen ‚E‘. Cañete und Cotarelo haben daraus geschlossen, dass in der Publikation von 1514 ein Text von Lucas Fernández fehlt. Valero Moreno widerlegt diese Annahme: „no faltó un cuadernillo en la impresión de 1514“; vgl. Valero Moreno 2009 (Fernández, Lucas), S. 369. Zum gleichen Befund kommt Maurizi 2015 (Lucas Fernández), S. 13. Kritisch dazu Vélez-Sainz, Bustos Táuler 2021 (Lucas Fernández, Teatro completo), S. 87.

<sup>20</sup> Vgl. unter anderem Valbuena 1930 (Literatura dramática española), S. 35; Lihani 1973 (Lucas Fernández), S. 135; Juan Manuel Alborg, *Historia de la literatura española*, Madrid 1970. Alborg bezeichnet Juan Fernández als „más arraigado en el espíritu tradicional español, popular, castizamente castellano y profundamente religioso“ (S. 150).

<sup>21</sup> Ich verwende Sujet im Sinne von Jurij Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt am Main 1973, S. 347–358. Ein Sujet ist die Verletzung der Grenzen zwischen oppositiven semantischen Räumen. Legt man Lotmans Terminologie an, sind die *Farsas y églogas* sujetlose, also klassifikatorische Texte.

<sup>22</sup> Zur Komödienhandlung als Ordnungsrestitution und Sieg über eine normverletzende Gegenpartei Rainer Warning, „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“, in Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hg.), *Das Komische* (Poetik und Hermeneutik VII), München 1976, S. 284–287.

über den Winter. Er ersetzt sie durch eine Finalität, die von weltlicher Un-erlösthheit und Sünde im pastoralen Raum zur Bekehrung der Hirten in den Weihnachtsspielen und zur Erlösungshoffnung durch Opfertod und Auferstehung Christi in der Passionsgeschichte führt. Wenn man sich der Begrifflichkeit bedient, die O. B. Hardison für das mittelalterliche Theater einführt,<sup>23</sup> dann entwickeln sich die *Farsas y églogas* von einem weltlichen „Agon“ in den profanen Stücken über die Entdeckung des Heiligen als „Peripetie“ in den Weihnachtsspielen zur Offenbarung Gottes und zur „Theophanie“, die *Auto de la Pasión* mit der Auferstehung Christi zur Geltung bringt. Man kann die *Farsas y églogas* deshalb als Bekehrungs- und Erlösungs-dramen oder mit Hardison als „Christian drama of renewal“ begreifen,<sup>24</sup> das den Weg der Schöpfung von der irdischen in die himmlische Wirklichkeit beschreibt.

Angelpunkt der ‚Erneuerung‘ ist das erfolgreiche Agieren von Vermittlern, Friedensstiftern, Fürsprechern und Helfern, die Gegenstrebiges integrieren, Antagonismen aufheben oder mildern, auf Mediation und Aussöhnung zielen und schließlich die Bekehrung der Hirten fördern, mit Christus als oberstem Vermittler zwischen Himmel und Erde. Der pastorale Raum beherbergt deshalb bei all seiner Mangelhaftigkeit eine friedliche Gesellschaft. Meine vierte These lautet, dass die *Farsas y églogas* eine an das Goldene Zeitalter erinnernde Friedensutopie enthalten oder sie wenigstens als Hoffnung in Aussicht stellen.

Das schließt diskurskritische, sozialskeptische, oft auch tagesaktuelle Referenzen nicht aus. Dazu gehören zum einen die Konfrontation von Hirten, Adeligen und Soldaten im Rahmen ständischer Hierarchien, die nicht immer gerechtfertigt sind, wie die Stücke andeuten, zum anderen die zeitgenössische Polemik um *Conversos* und *limpieza de sangre*, in die die *Farsas y églogas* eingreifen. Lucas Fernández scheint diskriminierende Grenzen zwischen Alt- und Neuchristen zu hinterfragen. Er plädiert für ihre versöhnliche *convivencia* und sichert damit die Stellung der freiwilligen oder unfreiwilligen Konvertiten in der Gesellschaft, in der sie sich befinden: Vor Gott sind alle Christen gleich. Geht man davon aus, dann haben die Stücke, so meine fünfte These, auch eine brisante theologische und politische Mission.

Die dramatische Effizienz der Stücke wird dadurch nicht gemindert. Die *Farsas y églogas*, das ist meine letzte These, verbinden ihre Versöhnungspoe-tik mit rhetorischen Glanzlichtern, beißenden Gags, derbem Wortwitz, grotesken Sprachspielen und einer exzessiven Körperkomik: Sie sind exem-

---

<sup>23</sup> Osborne Bennett Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, London 1969, S. 139–141, S. 284–287.

<sup>24</sup> Hardison 1969 (Christian Rite), S. 139.

plarisch „theatralisches“ Theater.<sup>25</sup> Religiöse Dogmatik, Friedensutopie, ausufernde Theatralität, die Vereinigung des Komischen und Sublimen, wie Charlotte Stern formuliert,<sup>26</sup> sind das dramatische Rezept, das dem Autor zu seinen Lebzeiten Erfolg garantierte und bis heute wirksam sein kann.<sup>27</sup>

Der Aufbau dieser Arbeit folgt den vorgestellten Thesen. Die Kapitel zwei bis vier, die nach dieser Einleitung den ersten Teil meiner Argumentation bilden, beschäftigen sich mit Weltmodell und Wirklichkeitsvision der *Farsas y églogas*. Sie beginnen mit einer ausführlichen und textnahen Darstellung der Hirten als *pastores bobos*, deren sprachliche Masken durchschaut sein wollen, um die Stücke zu verstehen (Kapitel 2). Dann folgt die Rekonstruktion von Lucas Fernández' Schöpfungsmodell, das ich als einen zu Gott führenden Stufenkosmos mit antiken, neuplatonischen und scholastischen Wurzeln begreife, der begründet, warum und auf welche Weise die Stücke Bekehrungs- und Erlösungsgeschichten sind (Kapitel 3). Der Schluss dieser ersten Argumentationssequenz widmet sich der Poetik der Vermittlung und der Friedensstiftung, die den pastoralen Raum in einer durch den Opfertod Christi herbeigeführten überirdischen Friedensutopie auflöst (Kapitel 4). Der anschließende Teil der Arbeit gilt den dramatischen Modellen und der theatralischen Poetik der *Farsas y églogas* (Kapitel 5). Im letzten Teil versuche ich, die Beziehung von Lucas Fernández und Juan del Encina auf ein Fundament zu stellen, das den vorgestellten Thesen entspricht (Kapitel 6).

---

<sup>25</sup> Zur Unterscheidung von dramatischem, epischem und theatralischem Theater Wolfgang Matzat, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*, München 1982.

<sup>26</sup> Charlotte Stern, „Fray Iñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual“, in *Hispanic Review* 33 (1965), S. 223.

<sup>27</sup> Unbegründet ist die Behauptung eines „primitivismo inexplicable“, der Lucas Fernández wie die meisten anderen Autoren des frühen spanischen Theaters betreffe. Vgl. Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro Castellano*, Madrid 1968, S. 232–233: „Ni las muy simples estructuras, ni la parca acción dramática, ni la concepción hierática de los personajes, ni la ingenuidad de la carpintería teatral, indican aquí otra cosa que un período de la más tierna infancia para el teatro de Castilla“. Auch Hermenegildo spricht von der „inferior calidad técnica“ der *Farsas y églogas*, von ihrem „primitivismo“, wenn man vom Passionsspiel absieht; vgl. Hermenegildo 1966 (Nueva interpretación), S. 17.



## 2. Der *pastor bobo* als polyvalente Figur

### 2.1 Die Bühne als Hirtenraum

Ich möchte zuerst die Stücke vorstellen, um die es im Folgenden geht. Die *Comedia de Bras Gil y Beringuella*,<sup>28</sup> mit der die *Farsas y églogas* beginnen, ist schon im einleitenden *argumento* als Hirtenspiel ausgewiesen – „Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril“ (S. 41). Sie handelt davon, wie der freundliche Hirte Bras Gil verzweifelt seine geliebte Beringuella sucht, von der er sich abgewiesen glaubt, die aber seinem Werben nur zu gerne nachgibt, als er sie endlich findet. Ihrem Glück stellt sich der grobe Großvater des Mädchens, Juan Benito, entgegen, bis der Nachbar Miguel Turra den Streit beruhigt, eine reiche Mitgift aushandelt und die Liebenden noch auf der Stelle verheiratet. Der *Diálogo para cantar* glossiert den im 16. Jahrhundert weit verbreiteten *Villancico* ‚Quién te hizo, Juan pastor‘. Er besteht aus den Klagen des Hirten Juan Pastor, der an seinen Liebesschmerzen zerbricht, und den Antworten seines Gefährten Bras, der voller Anteilnahme zuhört und Hilfe verspricht.<sup>29</sup> In der *Farsa o quasicomedia de una doncella y un pastor y un caballero* sucht eine im Hirtenland verirrt adelige Doncella, die wie alle anderen Figuren des Stücks keinen Namen trägt, einen Caballero, den sie liebt, den sie aber in der Wildnis verloren hat. Dabei begegnet sie einem unredlichen Schäfer, der sie gierig bedrängt und erst klein beigibt, als der Ritter unerwartet auftaucht und ein problematisches Happy End zustande bringt. Die Protagonisten der *Farsa o quasicomedia del Soldado* sind der liebeskranke Prauos, die von ihm anfangs vergeblich umworbene Antona, sein derber Freund Pascual und ein als „Schweizer“ („çoyço“) vorgestellter Soldat, der sich zufällig zu den Hirten gesellt. Der Söldner will Prauos trösten, gerät aber heftig mit Pascual aneinander. Nach ihrer Versöhnung rufen sie Antona herbei: Wenn ihr Prauos die Ehe verspreche, sagt sie, würde sie ihn heiraten – was an Ort und Stelle geschieht. Es folgen zwei Weihnachtsspiele, *Égloga o farsa del Nacimiento* und *Auto o farsa del Nacimiento*, deren Figuren – der Maulheld Bonifacio und

---

<sup>28</sup> Ich verwende die Edition Maurizi 2015 (Lucas Fernández, *Farsas y églogas*). Lucas Fernández hat seinen Stücken keine Titel gegeben. Ich übernehme die Vorschläge von Maurizi, manchmal in abgekürzter Form. Arabische Ziffern in Klammern geben die Versnummern an.

<sup>29</sup> Vgl. Françoise Maurizi, „Un poeta cancioneril: Lucas Fernández“, in *Convivio. Cancioneros peninsulares*, hg. von Vicenç Beltrán, Juan Paredes, Granada 2010, S. 125–138. Maurizi sieht Ursprung und Vorbild des *Cantar* in einem *Villancico* von Garcí Sánchez de Badajoz (S. 128–129). Vélez-Sainz, Bustos Táuler 2021 (Lucas Fernández, *Teatro completo*) verweisen auf Juan del Encina als Modell: „El *Diálogo para cantar* [...] se construye en realidad sobre la poética, la métrica y los estilemas del villancico «Dime Juan, por tu salud» de Encina“ (S. 29).