



HAL
open science

Reglas de escritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz

Françoise Cazal

► **To cite this version:**

Françoise Cazal. Reglas de escritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz. *Criticón*, 1996, 66-67, pp.75-104. halshs-00370218

HAL Id: halshs-00370218

<https://shs.hal.science/halshs-00370218>

Submitted on 23 Mar 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

REGLAS DE ESCRITURA EN EL TEATRO DE DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ

Françoise Cazal
Université de Toulouse-Le Mirail

Cuando se observa el conjunto de rasgos distintivos que organizan la figura del pastor cómico (o sea el más complejo de los personajes de Diego Sánchez de Badajoz), no se puede sino comprobar que tienen un carácter repetitivo y forman parte de un repertorio de extensión limitada, una especie de léxico en el que el dramaturgo escoge lo que necesita. Su indiscutible habilidad creadora no consiste, pues, en generar nuevas situaciones en el registro ilimitado de lo imaginativo sino en articular las piezas preexistentes del acervo de la tradición literaria.

El mismo carácter limitado y repetitivo de estos rasgos tipificados del personaje (1.pereza, 2.gula, etc.), su carácter recurrente y las posibilidades de sustituciones paradigmáticas (pereza o gula...) nos autorizan a considerar este conjunto como un "idioma", el idioma del teatro de Farsa del siglo XVI, aplicado, en el caso de Diego Sánchez, a una empresa catequizadora en la que, como tendremos ocasión de mostrarlo, lo literario (y particularmente lo cómico) viene claramente supeditado a la transmisión de un nutrido mensaje doctrinal. Para el estudioso del teatro del XVI es imposible prescindir de manejar los rasgos tipificados que informan este repertorio, pero no es poco frecuente encontrar cierto malestar en la taxonomía empleada por los especialistas del tema. El mismo rasgo puede ser descrito de modo distinto y no aparecen criterios descriptivos muy definidos: al fin y al cabo, queda por delinear la lengua dramática de Diego Sánchez, distinguiendo cuidadosamente lo que funciona como verbo (las funciones) de lo que funciona como sustantivo (los rasgos tipificados), o como deictivo (los "identificadores", lo que identifica como tal al personaje rural cómico). Después de esbozar una clasificación, importará analizar cómo Diego Sánchez organiza estos elementos, o sea definir la sintaxis de su escritura dramática; quizás ese punto de partida, modesto y limitado en sus principios, pueda ayudar a precisar esta realidad proteica que es la estética de las Farsas.

Un error del que tenemos que librarnos sería el de

percibir el teatro del siglo XVI con una mentalidad moderna, y ver en los rasgos definidores del pastor el "carácter" de dicho personaje; en tal caso pudiéramos pensar que la psicología del pastor se puede reconstituir, con sus motivaciones, sus vicios y sus cualidades. Hacer el retrato del pastor consistiría en hacer la cosecha de estas características suyas y agruparlas en un conjunto organizado. El inconveniente de ese modo de proceder, además de no respetar la realidad estética de la Farsa, es que conduce a la consabida enumeración de las características del personaje e imposibilita la observación de las eventuales diferencias entre las variantes del personaje en distintos autores o piezas. Así se produce un efecto de allanamiento y tales retratos concurren más a aumentar el desconocimiento de lo que es un personaje de Farsa que a entenderlo mejor. El segundo inconveniente es que tal semblanza del personaje casi nunca corresponde con lo observable en un texto determinado: no es sino una síntesis general y artificial que desborda la realidad textual; en una Farsa determinada, el pastor será por ejemplo perezoso y burlón, pero no tendrá nada de comilón ni de bebedor, mientras que lo de comilón puede muy bien ser el elemento orgánico de otra Farsa. Y es que Diego Sánchez parece utilizar estos rasgos obedeciendo reglas que nos toca ahora poner en evidencia; considerar que la elección de un rasgo por parte suya está determinada nada más que por pertenecer todos ellos al mundo "carnavalesco" (tópico del que se hace uso excesivo), no explica nada, como tampoco basta decir que se integran en el registro de lo bajo. Intentaremos definir la lógica interna que impele a Diego Sánchez a activar un elemento, y no otro, en una situación concreta. Este planteamiento supone que no nos sintamos azorados por lo que algunos llaman las incoherencias del dramaturgo porque no se percataron de lo que era el sistema de coherencias del cura de Talavera. Verdad es que el pastor, en una obra determinada, puede ser un dechado de pereza, y más tarde en la misma obra, hacer un elogio del trabajo; verdad que puede representar alegóricamente al personaje del Mal (Nequicia, Descuydo) en el cuerpo de la Farsa, y al final de ésta, recuperar su santo y tradicional papel de pastor anunciador que se regocija de la buena nueva del Nacimiento. Pero éstas son incoherencias para quien vea las cosas a lo moderno. Si la ambición de Diego Sánchez hubiera sido la de hacer un personaje realista, se le pudiera tachar de incoherente. Pero al personaje le rigen pautas de coherencia distintas de las de la "sicología". Más concretamente, no nos tiene que sorprender que el personaje sea a la vez algo y su

contrario (burlón/serio, etc.) porque el pastor es un saco multiforme cuyas posibilidades aprovecha el dramaturgo sin complejos ni prejuicios, con una libertad y un pragmatismo envidiables. Esto se hace a costa de cierta categoría de coherencia, pero no contradice la coherencia que rige en profundidad el teatro de Diego Sánchez, que pondremos en evidencia con el análisis de los mecanismos de su escritura, y que consiste en las relaciones que establece entre las intenciones didácticas de su obra y los medios empleados, con un solo propósito: potencializar el impacto de su mensaje doctrinal.

Técnicamente, para llevar a cabo nuestro intento de penetrar el "idioma" de la Farsa persiste una dificultad: ¿Cómo dividir esta cadena del lenguaje dramático?, ¿Cómo aislar debidamente los sintagmas que la componen? Aislar el rasgo "cobarde", por ejemplo, supone que busquemos todas sus ocurrencias y las clasifiquemos:

- Cobarde: - huye;
- grita de miedo;
- no se atreve;
- se regocija por el castigo de los demás;
- representa alegóricamente la cobardía etc.

Este tipo de clasificación por lo heteróclito parece un cajón de sastre; sin embargo, tiene por lo menos la ventaja de poner de realce un fenómeno importante que se funda en la obligación que tiene el género teatral de representar las cosas de modo físico: la marca de la cobardía puede plasmarse en una noción relativamente general, breve y sencilla ("Huye"), o tomar un modo de expresión mucho más complejo y preciso ("Se regocija por el castigo de los demás").

Mucho más adecuada será una clasificación como la que damos a continuación:

- El Pastor
- teme que le den golpes;
- recibe golpes;
- se regocija de que den golpes a los demás;
- desearía dar golpes;
- da golpes.

En efecto nos muestra que el repertorio semántico de la Farsa (repertorio básico, elemental, pero del que el dramaturgo logra extraer efectos complejos) funciona a partir de un núcleo semántico abierto:

Pastor-motivo de los golpes

La correlación entre los dos términos se establece según los niveles sucesivos de una gradación que va de una acción a su contrario (da golpes/recibe golpes), en una conjugación

en la que reconocemos algo equivalente al pasivo y al activo, así como una especie de optativo (desearía dar golpes/teme que le den golpes) (1). Este ejemplo muestra que la formulación "insensible a la desgracia de los demás", que maneja por ejemplo Mercedes de los Reyes Peña, no se ajusta totalmente a la realidad descrita y que mucho más frecuente es la modalidad "se regocija de que den golpes a los demás". En un mismo texto, este rasgo del pastor podrá muy bien compaginarse con el sentimiento opuesto: el enternecimiento sentimental frente a las desgracias de los demás, preferentemente en el caso de sufrimientos de personajes del santoral, lo cual es un ejemplo de las aparentes contradicciones del teatro de Diego Sánchez.

Importa definir si se contenta el dramaturgo con integrar los rasgos que configuran al pastor tradicional, o si añade elementos de cosecha propia, lo que equivale a apreciar su aportación a la tipología del teatro fársico, así como evaluar el método de integración de los rasgos empleados, para circunscribir la postura estética del autor frente a esos motivos estereotipados:

¿Es una integración en desorden, hecha al filo de la imaginación o una integración regida por leyes de escritura identificables? ¿Son rasgos utilizados como meros adornos estéticos (de tonalidad cómica) y de los que pudiera prescindir el texto, o rasgos fundadores del texto, organizadores de esa lógica interna que le confiere la intención catequizadora?

En la distinción que sugerimos entre rasgos identificadores, funciones, y rasgos tipificados, los identificadores son características básicas permanentes (1 traje pastoril; 2 sayagués; 3 referencia al contexto campesino; 4 pobreza del pastor; 5 pastoreo), que remiten a la definición misma del personaje y como tales son imprescindibles y forman parte de lo no-dicho; pero precisamente su permanencia es lo que los hace menos interesantes para nuestro análisis, en la medida en que no podemos estudiarlos a través de su aparición o desaparición en los textos.

El pastor siempre lleva los atributos de su profesión (cayado, pelleja, zurrón) pero pocas veces se surte efecto de tales elementos: excepción notable es por ejemplo la *Farsa de Santa Bárbara* en la que el pastor sale al escenario cargado de tres zurrónes, uno que representa los pecados propios, otro las buenas acciones propias, y un tercero los pecados ajenos. Tal excepción confirma la regla: aquí, Diego Sánchez recurre a este modesto elemento del *atrezzo*, el

zurrón, para sacarle un aprovechamiento alegórico que estructura todo el introito; pero habitualmente, o no se mencionan estos elementos del traje pastoril o sirven para actuaciones escénicas de alcance mucho más modesto, en las que conservan su naturaleza de accesorios (encender la lumbre con lo que hay en el zurrón, tentar de lejos a un personaje tendido en el suelo con la punta del cayado, etc.). Las ovejas, o el guardar las ovejas, forman parte, extensivamente, del atrezzo.

El sayagués, traje verbal del pastor, está omnipresente; contadas son las veces en las que el pastor no se expresa en sayagués: quizás sea procedente estudiar las variaciones del nivel de intensidad del sayagués, que muchas veces parecen determinadas por el contexto. Este es un identificador que alude a la doble naturaleza del pastor de la Farsa: su pertenencia al mundo rural y su esencia cómica.

El uso del sayagués permite obtener un efecto cómico crónico (y por lo tanto que sólo puede tener un impacto limitado, salvo cuando se intensifican en extremo sus rasgos lingüísticos), y al mismo tiempo es la necesaria marca social que diferencia al pastor de los personajes cultos que se le enfrentan en el diálogo (cura, teólogo, fraile).

La referencia a la temática campesina, en las palabras pronunciadas por el pastor, se puede asimilar también a un identificador, en la medida en que, a pesar de no ser de uso continuo, son elementos temáticos cuya muy frecuente reaparición les confiere un valor de casi automatismo: la norma es que el pastor vierta al lenguaje campesino no sólo sus propias ocurrencias como personaje, sino las del personaje del saber que trata de inculcarle el mensaje doctrinal; cuando el pastor, obedeciendo a la preocupación pedagógica de Diego Sánchez, vuelve a formular lo que ha dicho el otro personaje, no sólo lo dice en sayagués sino que lo transforma en "elemento visto a través del enfoque del mundo campesino". Múltiples son los ejemplos; citemos el muy conocido de la *Farsa Theological*, en el que, para pintar con colores vivos al hombre después de la expulsión del paraíso, le compara con la mula de Pelayo "contrecha y derrengada". Esta como traducción obligatoria a la perspectiva campesina burlesca tiene una naturaleza ambigua y pudiéramos tener la tentación de clasificarla con los rasgos genéricos, pero la gran regularidad de su uso, así como la elasticidad de su contenido temático (todos los temas rurales), hacen que sea más exacto considerarla como un encuadre general, un identificador, y no como un rasgo aislado sustituible por otro. En efecto, la modalidad de "traducción al referente

campesino" puede existir o no, pero no la sustituye otro elemento.

Los rasgos genéricos pueden clasificarse en factores verbales, intelectuales, físicos, síquicos y morales. Lo verbal, (si dejamos aparte el fenómeno del sayagués, evocado en el apartado anterior) se manifiesta bajo las formas siguientes:

- 1- Prorrumpe en exclamaciones;
- 2- Emplea juramentos;
- 3- Emplea un lenguaje crudo o escatológico;
- 4- Agresividad verbal;
- 5- Interrumpe a los demás personajes;
- 6- Echa pullas;
- 7- Aficionado a provocar disensiones;
- 8- Se expresa con burlas;
- 9- Abundancia verbal :

_ Pastor parlanchín,
_ pastor tratado de
parlanchín por los demás,
_ que se autoconsidera
como parlanchín.

En lo intelectual, el rasgo básico es la necesidad, que se descompone en:

- 1- Ignorancia,
- 2- Tontería.

Concretamente, estas nociones se encarnan siempre según las modalidades siguientes que corresponden con tópicos literarios precisos:

- 1- El pastor se sorprende;
- 2 - No sabe (una cosa; responder; qué hacer, etc.);
- 3- No entiende;
- 4- Entiende lentamente;
- 5- Entiende mal;
- 6- Se equivoca;
- 7- Habla a tontas y a locas; parlanchín;
- 8- Pide explicaciones; pregunta;
- 9- Es tonto :

_ Se autoconsidera como tonto y autocualifica como tal;

_ Se muestra consciente de su carencia en el saber;

_ Piensa que los demás le consideran como tonto;

_ Tachado de tonto por los demás ;

_ Tacha de tontos a los demás;

_ Tacha de tontos a los espectadores;

- 10- Toma las cosas al pie de la letra;
- 11- Es engañado por los demás;
- 12- Es supersticioso;

13- Curioso;

14- Astuto; entiende mejor que los demás (lo cual puede derivarse en "exegeta").

En lo físico, el pastor participa de la naturaleza bruta, animal; lo bajo corpóreo se manifiesta a cada rato en el personaje:

1- Pereza / sueño;

2- Gula / hambre;

3- Sed de vino, propensión a la borrachera;

4- Erotismo desenfrenado;

Este conjunto permite una serie de derivaciones alegóricas: el pastor representa al mal, al pecado, al diablo.

El cuerpo no sólo se manifiesta por sus facultades, por los sentidos, sino por la propensión misma al movimiento. Lo que a nivel intelectual se presenta esencialmente como una carencia ("no sabe", "no entiende", etc.) viene compensado en el dominio de las habilidades físicas por la superabundancia gesticulatoria, que hace del pastor un personaje particularmente adaptable al género dramático:

- Llama la atención por sus gesticulaciones:

- acrobacias,

- danzas,

- juegos físicos.

- Se manifiesta ruidosamente (rasgo medio verbal, medio corpóreo).

- Propensión a las riñas (rasgo que es la vertiente corpórea de la agresividad verbal).

- Alusión orgullosa a sus propias habilidades físicas (este rasgo moral se clasificará en las rúbricas siguientes, pero tenemos que mencionarlo aquí también).

En lo moral, podemos aislar los rasgos siguientes:

1. Cobardía;

2. Codicia;

3. Vanidad.

- por sus capacidades físicas,

- por su familia;

4. Gusto por la infelicidad de los demás;

5. Lágrimas frente a las desgracias de los demás; ese sentimentalismo llorón encierra un fuerte componente de "ruidosa manifestación física".

Estos intentos de taxonomía nos llevan a hacer algunas observaciones.

En primer lugar, un rasgo como "orgullosa de sus facultades físicas" se tiene que relacionar estructuralmente con "consciente de su inferioridad intelectual. Para poner

artificialmente de relieve este parecido hubiéramos podido decir "consciente de sus habilidades físicas y orgulloso de ellas" y "consciente de sus dificultades intelectuales y animado de un sentido de inferioridad al respecto"; pero tal formulación, fuera de que es poco manejable, se aleja de lo que se desprende de la lectura inmediata de los textos.

En segundo lugar, los dos rasgos recién mencionados muestran los nexos entre rasgos físicos, intelectuales y rasgos síquicos del personaje del Pastor, lo que configura un esbozo de funcionamiento psicológico, aunque tan general que no plasma en un carácter individual. La exacta simetría de estos dos rasgos, y el hecho de que no haya más que ellos en esta categoría confirman, además, lo elemental de este sistema psicológico del pastor.

Otra consideración sería que la formulación adoptada puede parecer aleatoria; parece que podemos decir, igualmente, "propensión a la riña" (sustantivo), "riñe fácilmente" (verbo), "reñidor" (adjetivo). Sin embargo, ciertas formulaciones parecen más eficazmente descriptivas que otras. por ejemplo, la formulación "se manifiesta ruidosamente", porque emplea un verbo, corresponde mejor a una actuación escénica precisa, unívoca, mientras que la elección de un adjetivo caracterizador ("tonto"), por ser más general, permite poner de relieve una declinación más completa del rasgo:

1. Se autoconsidera como tonto;
2. Trata de tontos a los demás;
3. Trata de tontos a los miembros del público;
4. Tratado de tonto por los demás personajes;
5. Piensa que los demás (el público y los personajes) le consideran como tonto, etc. (de momento nuestro propósito no es dar una lista exhaustiva).

Ese conjunto presenta la ventaja de hacer resaltar interesantes efectos de simetría y de reciprocidad en la estructuración del corpus de ocurrencias de este rasgo. Notamos la presencia de un elemento, el primero, que se parece mucho al de "consciente de su inferioridad intelectual"; la formulación anterior permitía oponer este rasgo a su gemelo en el plano físico ("orgullo por sus cualidades físicas"), en una oposición pertinente; la segunda formulación opone varias modalidades del mismo rasgo en un sistema de reciprocidad; se pierde el matiz "sentimiento de inferioridad", pero no sin razón, ya que, a veces, el pastor reivindica su identidad de "tonto", sin el menor complejo. Lo que prima es, pues, la coherencia de un elemento dentro de un sistema descriptivo eficaz.

Esta coherencia no quiere decir coherencia dentro del personaje; en efecto, se dan varios casos de rasgos contradictorios dentro del personaje que, cuando Diego Sánchez los utiliza a poca distancia en la misma obra, despiertan reacciones de incomodidad en el lector moderno habituado a que se mantenga cierto criterio de verosimilitud psicológica; los rasgos de "pesimismo negro" y de "perpetua alegría", así como de "gusto por la infelicidad de los demás" y "lágrimas frente a las desgracias de los demás" coexisten en el mismo personaje del pastor sin que eso le plantee el menor problema al dramaturgo extremeño, ya que su propósito no es hacer psicología sino utilizar de modo adaptado a las exigencias del momento un rasgo tradicional.

La mera enumeración (ordenada y todo) de los rasgos definitorios del pastor de la Farsa es totalmente artificial en la medida en que no permite apreciar la frecuencia con la que emergen en la escritura dramática. Los rasgos negativos, por ejemplo prevalecen en número en la enumeración del retrato moral del pastor, pero el sentimentalismo llorón (sentimiento ridículo pero positivo en su motivación), aparece muy frecuentemente en los textos. La cobardía es un rasgo que se aprovecha a menudo en este teatro, pero la codicia pocas veces, y por lo tanto no tenemos que enfocar los rasgos del pastor in abstracto, sino según la frecuencia de representatividad que alcanza en el escenario.

Ya que se trata de rasgos en su mayor parte heredados de la tradición, tratemos de resumir la filiación de los principales. Una parte importante de ellos procede del teatro medioeval, en la vena de lo burlesco corpóreo rabelaisiano, complicado con cierta contaminación del cómico popular de la Commedia del Arte : en lo verbal, el habla soez; en lo físico el área de lo bajo corpóreo, la gesticulación, el gusto por los golpes dados a los demás; en lo moral la cobardía.

Otros rasgos parecen potencializados por el hecho de pertenecer a la vez al cómico de payaso y a la tradición litúrgica del *Officium Pastorum*, de donde salió primitivamente el pastor como personaje de teatro. En esa tradición, el Ángel despierta a los pastores dormidos y éstos preguntan dónde está el Nacimiento, se sorprenden por la noticia, se regocijan por el acontecimiento; propalan la buena nueva en la tradición de los Belenes: traen queso, corderos, miel... en honor al recién nacido. La manía de preguntar del pastor es una herencia múltiple de la labia de los personajes de comedia y de la actuación primitiva del pastor litúrgico. La perpetua manifestación de su sorpresa, así como la fundamental alegría del personaje, remontan a las

mismas fuentes. El tema de la comida y de la bebida, que forma parte del viejo fondo popular rabelaisiano que solemos llamar carnavalesco, se refuerza con el de la enumeración de las dádivas de los pastores anunciadores. Diacrónicamente serán Encina y Fernández el eslabón intermediario entre ese viejo fondo y Diego Sánchez, en los numerosos pasajes que asocian el tema pastoril y el de la comida.

Tanto como los rasgos definitorios, las funciones son herederas de la tradición. Podemos distinguir la función litúrgica (el pastor anunciador), que Diego Sánchez reactiva con mucha frecuencia, sobre todo al final de sus obritas, y que le transmitieron sus predecesores que la habían sacado del *Officium Pastorum*. La función cómica no forma parte del núcleo dramático primitivo, pero sí se asocia muy pronto con el personaje popular del pastor (en Iñigo de Mendoza), con el propósito de cautivar al espectador. Diego Sánchez desarrolla en grado sumo la comicidad del pastor, con claras intenciones pedagógicas, para mejor administrar el mensaje doctrinal. Brotherton insiste en la gran novedad que representó la función del pastor exegeta en el teatro del dramaturgo extremeño. Recordemos sin embargo que es una derivación del papel de comentarista de asuntos religiosos, asumido por los pastores anunciadores. Otras dos funciones conciernen más estrechamente la estructuración dramática: la función de captación de la atención, propia del introito (con sus reglas precisas tomadas de la antigüedad y reactivadas por Torres Naharro), y la función organizadora de lo dramático, que parece ser un perfeccionamiento imaginado por Diego Sánchez. Queda por hablar de la función alegórica, con la que nos acercamos a la estética del futuro *Auto Sacramental*; si abordamos el problema de la alegoría en sí misma ahora, es que no siempre coincide el uso de la alegoría con las obras propiamente alegóricas que estudiaremos aparte. Por ser un personaje humilde con el que se asocian, en las obras alegóricas propiamente dichas, más defectos que cualidades, el valor alegórico del pastor no puede sino ceñirse a los papeles negativos, los de Nequicia, Descuydo, Cuerpo, especialización que el pastor conservará en los textos posteriores (C. A. V.).

Existe, aparentemente una función crítica del personaje, ya que numerosos son los fragmentos del teatro de Diego Sánchez en los que el pastor se dedica a criticar aspectos sociales; la función parece derivarse de una tradición de comentarios sobre asuntos contemporáneos (Cf. Encina: *Egloga de la gran lluvia*), asociada al rasgo básico de agresividad. Pero el personaje no es verdaderamente subversivo; sus

críticas van seguidas, al revés, de marcas de adhesión al poder dominante (*Farsa de la Fortuna*), de sumisión a la autoridad establecida. Lo aparentemente corrosivo de sus ataques al clero no lo es tanto si consideramos, en primer lugar, que es un tópico y en segundo lugar, que el uso constante del rasgo "agresividad" es otro elemento que les quita importancia a estas manifestaciones críticas. Pasa, con estos elementos, lo mismo que con la comicidad de lo bajo corpóreo: no basta comprobar que figuran tales nociones en el teatro de Diego Sánchez, sino que es imprescindible situarlas en un contexto relativizado.

Podemos preguntarnos si en una función determinada, los rasgos tipificados del pastor ostentan variaciones reconocibles. Parece en efecto que en la existencia de las diversas funciones dramáticas, encontramos ya la explicación de las llamadas incoherencias de Diego Sánchez. Esto merecería un estudio aparte pero nos contentaremos aquí con señalar, a continuación, algunas observaciones globales.

Cuando el pastor está desempeñando la función de captación de la atención en el introito, ostenta, a menudo el rasgo "pastor dormilón". Más tarde, en la obra, cuando se encuentre en la función de exegeta-moralizador, hará el elogio del trabajo y de la actividad. En otra *Farsa*, al representar el papel alegórico de Nequicia, el personaje del pastor concentra todos los pecados en su persona; y eso no quita que, al final, una vez recuperada su función anunciadora, se entusiasme por el nacimiento de Cristo (contradicción, además muy subjetiva, ya que, en la vida, se dan casos de canallas llenos de ternura ante un Niño Jesús).

La función litúrgica potencializa los rasgos:

- se sorprende;
- exclamaciones;
- juramentos;
- gesticulaciones.

La función cómica se deriva, por definición, de todos los rasgos enumerados, pero algunos tienen una ocurrencia mucho más frecuente que otros, porque son propicios a juegos escénicos fársicos:

- agresividad
- cobardía
- entiende mal, etc.

La función exegetica puede, inesperadamente, valerse de un identificador como el traje campesino para desembocar en un uso alegórico (por ejemplo los zurrónes del pastor), pero las más veces favorece la activación de los aspectos valorados como positivos :

- entiende el mensaje
- emotividad (aplicada a una escena religiosa).

Se da el caso, a veces, que el pastor se desdobra en dos personajes: un pastor bobo que no entiende, y un pastor exegeta que le proporciona explicaciones al primero. El esquema binario de "un rasgo y su contrario" encuentra una plasmación escénica en estas parejas pastoriles que funcionan en un diálogo cuyo dinamismo estriba en la sola oposición; pero la asociación, en el diálogo, entre un pastor sabio y un pastor tonto es imagen de otro tipo de diálogo muy representado en el teatro de Diego Sánchez: el diálogo entre un personaje detentor del saber y el personaje ignorante que es, habitualmente, el pastor bobo. Esto nos permite completar con una hipótesis la génesis del rasgo "Entiende el mensaje", y de la función "pastor-exegeta"; puede, en efecto, ser una contaminación del personaje del saber, una traslación de una característica de éste al pastor, del mismo modo que tendremos ocasión de mostrar que ciertos rasgos del pastor se contagian a otro personaje: en las Farsas dialogales, por estar en contacto el pastor con el personaje detentor del saber, este tipo de contaminación pudo fácilmente ocurrir y generó por tanto el desarrollo de tan importante función como la del pastor-exegeta.

¿Podemos hablar de función alegórica? Es verdad que el pastor, en algunas Farsas, representa alegóricamente a los personajes del mal. Pero no se trata de una función alegórica corriente del pastor bobo, sino de un uso particular, excepcional, de dicho personaje en las obras de categoría alegórica, en las que impera la lógica especial de la alegoría; operamos esta distinción porque no se puede poner en el mismo rango a las tres funciones auténticas que son la función cómica, la exegética o la anunciadora (funciones que remiten al pastor como ser dramático) y una mera función alegórica accidental. El sistema alegórico le va absorbiendo al pastor y le equipara con los demás personajes de la alegoría, y estos avatares del pastor no forman parte de la base funcional común que tiene en los otros tipos de Farsas. Resulta pues más adecuado reservar el estudio de las muy considerables incidencias de la alegoría sobre los rasgos tipificados para el momento en que estudiemos las variaciones de estos rasgos según los tipos de Farsas.

En cuanto a las funciones organizadoras de lo dramático, tendremos ocasión de volver a hablar de ellas cuando consideremos la variación de los rasgos tipificados según, esta vez, los momentos de la Farsa. Encontraremos, en efecto,

a la función de captación del público en los introitos, así como en ciertos procedimientos usados en el cuerpo de la Farsa; la función introductora al mundo de la ficción, la veremos también al hablar de los introitos y la función dinamizadora del ritmo dramático, a lo largo de todo el cuerpo de la Farsa. De momento nos contentaremos con señalar que la función captadora, en el introito, es una lejana derivación de la función litúrgica del pastor anunciador que saludaba al ángel; en efecto la primera regla del introito es el saludo; luego viene el anunciar el tema y la presentación o designación del primer personaje que se presente en el cuerpo de la Farsa.

Para plantear el problema de las modificaciones de los rasgos según los tipos de Farsas, podemos recurrir a la distinción que se suele hacer entre Farsas dialogales, prefigurativas y alegóricas. Dejando de lado lo excesivamente simplificador que es tal esquema (varias Farsas no se pueden adscribir a un modelo puro; una Farsa como *la Farsa del juego de cañas* es a la vez alegórica y prefigurativa; el pastor de la *Farsa de Sancta Bárbara* funciona parcialmente como personaje alegórico en una Farsa que es prefigurativa, etc.), podemos preguntarnos si estos tipos puros y teóricos de Farsas tienen incidencias sobre el empleo de determinado rasgo tipificado.

El problema teórico se puede plantear alrededor de los siguientes puntos extremos: ¿Existen rasgos exclusivos de un tipo de Farsa? ¿Existen por lo menos usos preferenciales de un rasgo preciso, en un tipo de Farsa?

Diego Sánchez no parece haber excluido voluntariamente un rasgo cualquiera de un género dramático determinado. El pastor glotón y perezoso son temas que podemos identificar tanto en las Farsas dialogales como en las de categoría prefigurativa o alegórica. Lo que sin embargo termina por delinear un uso preferencial es el juego de la "mecánica" dramática.

Puesto que en las Farsas dialogales el papel del pastor consiste en favorecer la exposición doctrinal que corre a cargo de otro personaje, el personaje serio, como son el cura o el teólogo, no nos va a sorprender que Diego Sánchez recurra con mucha frecuencia a las características intelectuales del pastor, y tanto a las que son de índole negativa ("no entiende", "pregunta", etc. y que autorizan explicaciones directamente aprovechables por el auditorio) como a las positivas ("entiende bien y es capaz de reformular la explicación doctrinal"). El otro rasgo activado

preferentemente en tales obras es la agresividad del pastor que se transforma en motor del diálogo y en acicate de los demás personajes.

Las Farsas prefigurativas clásicas le confieren al pastor un papel dramático relativamente menor (en el cuerpo de la Farsa) y no parecen predeterminar la elección de un rasgo cualquiera: todos pueden aparecer y prevalecen los más corrientes ("Gusto por la comida y la bebida", "Se equivoca", etc., en la *Farsa de Isaac*, por ejemplo).

Las Farsas alegóricas, y sólo en la medida en que el propio pastor representa uno de los papeles alegóricos, operan una selección reconocible en los rasgos seleccionados: siendo el personaje alegórico vehículo de un sentido determinado, el personaje pierde su flexibilidad icónica y se opera una especie de cristalización alrededor de los rasgos más numerosos que definen al personaje; los rasgos negativos (defectos, vicios) llevan la ventaja y los rasgos positivos (ternura, seriedad piedad) desaparecen. El pastor desempeña en efecto los papeles significativos de "Descuydo" y "Nequicia", personajes plagados de vicios, que encarnan el Mal. El efecto inmediato, en la selección de rasgos es pues una transformación unívoca del personaje, que, en opinión de Ann Wiltrout, le quita parte de su alcance dramático al personaje, al producirse una incompatibilidad entre el papel alegórico (negativo) y la función exegética (positiva); de modo consiguiente, se produce un efecto de intensificación, de densificación acumulativa de rasgos. Diego Sánchez acumula en los personajes de Nequicia y de Descuydo todos los rasgos negativos posibles, mientras que, habitualmente, suele valerse sólo de un número reducido de ellos, y, además, excluye las pocas características positivas. La gesticulación se combina, pues, en estos personajes, con la pereza, el erotismo desbocado, la adicción al vino, la agresividad; en cuanto a la habilidad gesticulatoria, la destreza en los juegos campesinos, toman aquí un matiz moralmente más sombrío: se transforman en gusto por la danza mundana y en afición truhanesca a los naipes. Así, el efecto debido al uso alegórico del personaje se puede resumir en el esquema siguiente:

-Sólo lo negativo:

1. - todos los rasgos negativos preexistentes;
2. - la conversión de ciertos rasgos neutrales moralmente (por ejemplo, la habilidad gesticulatoria) en su versión condenable.

La necesidad alegórica exige una exposición sistemática que crea una curiosa impresión de hiperactividad del

personaje, tanto más cuanto que gran parte de sus rasgos tipificadores se proyectan en manifestaciones escénicas inmediatas (baile) a veces aprovechadas por Diego Sánchez para estructurar de modo duradero la Farsa (baile sucesivo con las virtudes). Sin embargo, la densidad acumulativa de rasgos es tal que las posibilidades encuentran pronto un estado de saturación, y la consecuencia es que estas plasmaciones más activas del pastor necesitan un modo de expresión narrativo: Nequicia hace su propio autorretrato completo. La modalidad alegórica es finalmente la que actúa más definitivamente en la formulación de los rasgos tipificadores.

En resumidas cuentas, semánticamente, los campos representados son los siguientes (en el registro de lo "bajo" porque el personaje representa lo no-noble, y porque es el protagonista de la inversión carnavalesca del sistema dominante):

- El cuerpo (o sea lo bajo por definición en la perspectiva de la religión católica).

-La necesidad (marca de lo bajo en las calidades intelectivas).

-Los defectos y vicios (lo bajo en el plano moral).

Sobre esta base semántica funcionan los mecanismos de la estética popular, y particularmente, el de la inversión de los valores:

1- De "más" a "menos", o de "menos" a "más":
(necio... astuto)

2- Pasivo ... activo, o activo ... pasivo:
- (necio pasivo, ej.: "no entiende")
- (necio activo, ej.: "pregunta")

Recordemos esquemáticamente la razón de esa necesidad de inversión de los valores, según Bakhtine: un deseo de compensación frente al sistema dominante, canalizado en el tiempo limitado de las fiestas, como vía de escape autorizada para mejor mantener el orden; esto se suele asimilar, en la crítica del siglo XX a lo carnavalesco, ya que se expresa preferentemente en tiempos de carnaval, aunque sea un poco abusivo asimilar los dos términos.

Funcionalmente, hemos destacado la estructuración siguiente:

3 - Característica atribuida (= función adjetiva, ej.: "necio") / Característica escenificada (= función verbal, ej.: "besa a una burra, creyendo besar a una mujer").

4 - Rasgos asumidos por el personaje mismo del pastor, o proyectados en el Otro, que puede ser:

- el público;
- los demás personajes.

La determinación de los puntos básicos que configuran semánticamente al personaje del pastor nos muestra que la relativa confusión existente en la taxonomía habitual de las características del pastor se debe a que solemos considerar en el mismo plano elementos que pertenecen en realidad a diferentes niveles de elaboración:

- "Necio" es un elemento básico;
- " Preguntón", un elemento derivado, en primer grado;
- " No entiende", otro elemento derivado en primer grado;
- " Protesta contra el latín" es un elemento derivado, en segundo grado.

Podemos citar varios ejemplos de rasgos tipificados traducibles por una frase compleja, y que corresponden por lo tanto, con una situación dramática cada vez menos general; además de " Protesta contra el latín", tenemos:

- " Se regocija por la fiesta"
- " Es aficionado a preguntar adivinanzas"
- " Se regocija por el castigo de los demás".

El problema consiste en saber hasta qué grado de precisión es lícito seguir hablando de rasgo tipificador (noción que supone un grado de aplicación bastante general); o sea, ¿cuál es la definición mínima del rasgo caracterizador básico? Una definición prudente consistiría en decir que estamos frente a una unidad dramática básica cuando el rasgo conlleva una noción de acción ("se porta como necio") o una característica ("necio"); pero cuando se trata del segundo nivel de derivación, ya no puede haber más que acción, pero una acción que es un tópico: el grupo "No entiende el latín" figura bajo esta forma determinada y repetible, en varios fragmentos de la obra de Diego Sánchez, una forma plasmada en un molde preciso que no admite matizaciones. "Protesta contra el latín" (que no entiende) es una subcategoría del rasgo anterior que merece que la llamemos igualmente rasgo tipificador : en efecto, en la secuencia "Protesta contra el latín", es imposible sustituir la palabra "latín" por otra; el bloque funciona de modo solidario y se puede aislar en varios pasajes de la obra.

Estos elementos complejos no lo son tanto que no se

pueda reconocer el mecanismo de su génesis, originado por las reglas básicas mencionadas antes:

"Protesta contra el latín" = "Necio" (ignorante) + "pregunta" (curioso) + "agresivo" + "confrontado en el diálogo con el personaje del saber". Si las tres características primeras son tradicionales, la última es creación del dramaturgo extremeño. Al fin y al cabo, la confrontación del pastor-bobo de la tradición literaria con su contrincante sabio, en el marco catequístico utilizado por Diego Sánchez en su empresa didáctica, no puede sino generar el rasgo "Protesta contra el latín". El éxito logrado en el público por tal secuencia alentaría a Diego Sánchez a que la repitiese en obras sucesivas.

Los elementos pertenecientes a este nivel de derivación en segundo grado son, así y todo, poco frecuentes en la dramaturgia de Diego Sánchez, que le tiene más querencia al nivel de derivación básico y al intermedio (básico: "Necio"; intermedio: "No entiende", "Pregunta", etc.).

A pesar de sus pocas ocurrencias, la existencia de este nivel más complejo permite sin embargo comprender cómo el teatro de Diego Sánchez, aunque organizado con la rigidez de su época (tan ajena a la flexibilidad de la dramaturgia moderna en cuanto a la acción y a la caracterización de los personajes), no cae en una excesiva monotonía repetitiva y logra, antes bien, alcanzar notable nivel de variedad. Eso no quita que sea un teatro construido a base de situaciones recurrentes, lo que nos lo hace difícil de recordar con precisión: ¿Dónde hemos visto eso?, nos preguntamos a menudo...

¿ Existe una gramática de los rasgos tipificadores? Los rasgos del personaje se manifiestan

- sea directamente:

- en la acción escenificada por el pastor (ej.: " Se equivoca, tomando una cucharilla por un eslabón", en la *Farsa del libre Albedrío*)

- en la acción relatada por el mismo pastor

- que cuenta sus habilidades (actos = verbos;

- o que se autocualifica (de "necio" o de "astuto"; cualificativos = adjetivos)

- sea indirectamente, pudiéndose leer:

- en la imagen del pastor que se refleja a través del discurso o la actuación de los demás personajes ("Necio": pastor tratado de necio sistemáticamente por el personaje del saber, en la *Farsa Theological*; "Cómico": el

pastor hace reír efectivamente al personaje del caballero, en la *Farsa de la Fortuna*).

- o en otro espejo que es la expectativa del público (en el introito de la *Farsa de la Fortuna* se espera del pastor que haga reír, vv. 4-5).

Las últimas dos modalidades son sin embargo muy poco frecuentes, si las comparamos con las primeras; en efecto, el pastor es un personaje marcadamente autodemostativo (en la *Farsa de la Muerte* los gritos del pastor ilustran el rasgo "cobardía", sin que el personaje generador del miedo tenga siquiera la necesidad de perseguirle).

Cuando mencionamos lo que el público espera del personaje, nos adentramos, por breve rato, en el universo subjetivo del espectador, lo que nos permite saber cuáles son los rasgos más conocidos del pastor, los que tienen mayor grado de preexistencia literaria ; verdad es que la expectativa del espectador puede basarse también en el recuerdo de un rasgo creado por Diego Sánchez y apreciado en una representación anterior; en tal caso, el círculo intertextual pudiera limitarse a la interrelación autor-público. El teatro catequístico pueblerino estriba, en efecto, en una situación particular: la de un público garantizado y más o menos idéntico a sí mismo (aparte el renovarse generacional), y la de un autor dramático único (para la mayor parte de los espectadores, los espectáculos escritos por Diego Sánchez fueron los únicos que vieron en su vida). El círculo relacional se completa en la medida en que no sólo los espectadores tienen ideas preconcebidas de lo que va a ser el espectáculo y de cómo tiene que ser el pastor (cosa imposible de comprobar, dada la ausencia de testimonios), sino que además el propio dramaturgo alude en su texto a las expectativas de su público; eso, además de permitir que el lector moderno conozca la subjetividad de su antecesor del siglo XVI, tiene el interés de mostrar su estrecha relación de dependencia con el dramaturgo parroquial, lo que le confiere al texto dramático un sello de autenticidad y redonda, finalmente, en beneficio del discurso adoctrinador.

Intentemos formular una hipótesis sobre el proceso de maduración dramático en la producción teatral de Diego Sánchez, los rasgos básicos del pastor bobo forman parte de un fondo popular tradicional, conocido tanto del público como del dramaturgo (que parece nutrido de cultura popular también). A medida que pasaron los años en que Diego Sánchez redactó regularmente textos dramáticos para las fiestas principales del calendario religioso la técnica dramática del

cura extremeño se iba decantando y el personaje del pastor acrisolando. Las reacciones del público le enseñaban al dramaturgo cuáles eran los rasgos más productivos para sus intenciones didácticas (tanto en lo cómico como en lo exegético). El tiempo es un factor que hay que tomar en cuenta a la hora de valorar una obra (de juventud, de madurez, etc.), pero en el caso de Diego Sánchez, por desarrollarse su obra según las pautas regulares de un calendario litúrgico, el tiempo es un factor aún más determinante. La *Recopilación en Metro* es fruto de una vida entera, cabe en un volumen no muy considerable y consta, al fin y al cabo, de menos de treinta piezas, entre las cuales sólo dos rebasan los mil quinientos versos, siendo la mayoría de las demás muy breves. Contrasta, pues, la brevedad de la obra con los plazos que separan las representaciones: una Farsa para Navidad, y otra para el Corpus sería el ritmo de producción habitual del cura de Talavera, y aparte unos pocos casos de reaprovechamiento posible de la misma obra (por ejemplo cuando figura una reescritura de la conclusión de la Farsa, para adaptarla a una fiesta ulterior), o los casos de Farsas "fuera de calendario", como la *Farsa del Matrimonio eternamente utilizable*), lo normal es que Diego Sánchez escriba la obra para una representación única. El ritmo peculiarísimo de la maduración literaria de esta obra, que pudo abarcar un período de redacción de veinticinco años como máximo a quince como mínimo, combinado con el hecho de que el cura de Talavera representara, él mismo, el papel del pastor y pudiera así comprobar directamente el impacto de sus hallazgos dramáticos, explican la complejidad lograda en la elaboración de los rasgos tipificados tradicionales del pastor.

Dentro de la estrategia destinada a sortear el escollo de la monotonía (estrategia que bien podemos pensar haber sido voluntaria y consciente en Diego Sánchez, si se considera el pragmatismo del que hace alarde en su técnica dramática, y que, al fin y al cabo, es responsable del encanto perdurable de su dramaturgia) figuran, además de los varios grados de derivación que acabamos de ver, dos procedimientos más.

El primero, lo hemos evocado ya en gran parte, al establecer los esquemas básicos de la sintaxis aplicable a la descripción del teatro de Diego Sánchez: el mismo rasgo puede concretarse en el escenario como "cualidad atribuida" al personaje, como definición del personaje, o como actuación del personaje. Ya hemos indicado las variantes esenciales del tema "pastor necio"; podemos ahora exponerlas de modo

sistemático para demostrar que un núcleo de base genera una cantidad impresionante de sintagmas dramáticos básicos:

"Necio":

A- Característica atribuida ("Es necio"; "es un necio")

— "Se autocaracteriza de necio" (*Farsa Militar*)

— "Tratado de necio por los demás" (*Farsa Theological, del Colmener, etc.*).

— "Trata a los demás de necios", burlándose de ellos (*Farsa de la Natividad*).

— "Se defiende de ser necio" (*Farsa de Ysaac:* "Pastor "No es hombre tan bovazo").

— "Cuenta la necesidad de su prójimo", prójimo que puede ser otro pastor (*Farsa Theological* : cuento de la burra de Pelayo), o ser el mismo público.

B - Rasgo representado en la actuación del personaje ("Actúa como necio").

— "Se muestra neciamente vanidoso de su corta astucia"

— "Se equivoca"

— "No entiende"

— "Entiende al revés"

— "Es víctima, por su necesidad, de las burlas de los demás" (*Farsa de Tamar*) .

— "Pregunta", etc.

Pero es inútil volver sobre esos mecanismos de derivación evocados más arriba, y en los que reconocemos las modalidades activo/pasivo, o la alternativa "rasgo plasmado en el personaje" / "proyectado en los demás".

Nos detendremos más en un aspecto que no hemos tenido ocasión de comentar aún, que es el procedimiento que le permite a Diego Sánchez potencializar al máximo el uso de los rasgos tipificados y que se refiere al aspecto cuantitativo, o sea a la frecuencia de las ocurrencias del rasgo.

Una vez que un rasgo accede al nivel de tópico dramático, o sea, una vez que es reconocido y aceptado como tal tanto por el público como por el dramaturgo, su formulación puede variar bastante en cuanto a la intensidad y limitarse incluso a una escueta alusión. Cuando, en la *Farsa Theological*, después de comentar la caída de Adán y Eva, el pastor exclama:

¡Por el cuerpo de San Juan,
tal bocado no comiera
aunque de hambre muriera! (vv. 341-3).

el texto cobra todo su sabor cómico para el que conoce la consabida glotonería del personaje. El procedimiento, señalémoslo, no se aplica sólo a los rasgos tipificados, sino también a los identificadores: En la *Farsa de Tamar*, la tonalidad campesina es conferida con fugacidad en una breve comparación formulada por el pastor ("como quien entra en el establo")

Al revés, en el otro extremo de intensidad, un rasgo tipificador puede formularse en este teatro como un principio general, acceder al rango de ley universal en el esquema de valores del personaje; tomemos el mismo ejemplo de la glotonería del pastor bobo que dice:

Pastor Jamás falta que tragar
 al que fuer buen tragador,
 que, en fin, Nuestro Señor
 nunca nos deja de dar (*Farsa Theological*, vv.
343-6).

Este ejemplo sirve además para mostrar que el rasgo pastor-glotón se aprovecha para introducir un tema catequístico importantísimo, aspecto que analizaremos más adelante de modo sistemático al esbozar los principios de aprovechamiento pedagógico de los rasgos tipificadores por el dramaturgo.

Otra subcategoría, dentro de las alusiones a los rasgos tipificadores que hace el personaje, es el uso metafórico: buen ejemplo de ello tenemos cuando el Pastor, que se ha hartado de escuchar tanto catecismo, exclama:

Pastor Paréceme que he comido
 mil molejas de ansarones (*Farsa Theological*,
vv.533-4).

recordándole al lector su proverbial apetito al mismo tiempo que enriquece la "ambientación campesina" que funciona como identificador (traducción al lenguaje campesino de la sensación de hartura frente al discurso doctrinal).

Recordemos, a propósito de la variedad en el tratamiento literario, que hemos tenido ya ocasión de observar en los textos de Diego Sánchez una activación cuantitativamente irregular de los rasgos tipificadores: en la *Farsa del matrimonio*, son muy pocos los que aparecen ("vino", "fiesta"), y se relacionan tanto con la tradición de las bodas de Caná como con la del Pastor-bobo. En el otro extremo, se manifiesta un verdadero festival de rasgos

característicos en la *Farsa Moral*, la *Farsa del libre Albedrío*, y la *Farsa del Santísimo Sacramento*; el que la ocurrencia más baja de rasgos caracterizadores se dé en una obra profana (*Farsa del Matrimonio*), y la frecuencia más alta en Farsas en las que nos aproximamos más a la estética del auto sacramental nos hace presentir que quizás el tipo de Farsa influya en la cantidad de rasgos tipificadores utilizados, en un crescendo que iría de las Farsas profanas a las catequísticas, primero, a las catequísticas prefigurativas, luego a las catequísticas dialogales, para terminar con las sacramentales alegóricas. Pero este punto merecerá que le dediquemos una atención particular.

Las variaciones de frecuencia de un mismo rasgo (rasgos mencionados de modo aislado / rasgo repetido) o de intensidad (mera mención alusiva / formulación en ley general de un rasgo determinado) se potencializan con la posibilidad de acumular rasgos distintos, en varias combinaciones posibles: la flexibilidad de estos parámetros genera una infinidad de fórmulas en la redacción del texto; tomemos, entre muchos, el ejemplo de la *Farsa de la Natividad*: Juan, un avatar del pastor bobo, vehicula tres rasgos dominantes; es astuto, es agresivo (rasgos que tienen una aplicación dramática muy importante en la Farsa, ya que estructuran toda su armazón), y es procaz; este último rasgo, aunque vigorosamente presentado, tiene una aplicación más limitada que los primeros dos, apareciendo como un elemento destinado a servir de antitesis cómica. A esto se añaden tres rasgos más que, en otras Farsas ocupan una posición dominante, pero que, en ésta, sólo tienen una presencia residual, y un radio de aplicación limitado a un breve fragmento del texto; se trata de:

-la curiosidad; el pastor aparece en su papel de pastor-preguntón, lo que permite profundizar un punto teológico:

Juan No te entiendo
 aqueso que estás diziendo:
 declárame el argumento (vv.1043-5).

-El tema del sueño; el Pastor lo proyecta sobre los espectadores, increpándoles en el introito:

Pastor Ninguno se esté dormido (v.116).
 Y por que no vos durmáis
 algunas cosas graciosas
 diremos con que riáis (vv.126-8).

Un eco del mismo tema se vuelve a encontrar en una réplica que el Frayle dirige al Pastor:

Frayle Pues no te has de estar durmiendo
 conviene que estés atento (vv.1046-7).

-El tema de la glotonería, también proyectado en otro personaje; el pastor, al evocar a la Virgen que está contemplando, extasiada, al recién nacido dice:

Pastor Ella ni querría comer
 ni se podría hartar
 de lo ver y lo rrever,
 de mirar y de adorar (vv. 1371-74).

Comprobamos que los tres rasgos aparecen de modo limitado, aunque claramente reconocible; su aplicación en el texto se limita a lo anecdótico, incluso cuando la aparición del rasgo es múltiple. Este ejemplo muestra que un importante efecto de variedad se produce según se aplique el rasgo a un espacio textual limitado, a un fragmento extenso, o a la totalidad del texto.

Con estas consideraciones, rebasamos el aspecto puramente cuantitativo, y eso nos lleva a analizar de más cerca la técnica dramática de Diego Sánchez y a distinguir los diversos aprovechamientos técnicos de estos rasgos por el dramaturgo.

El exacto impacto textual de un rasgo se puede apreciar con el criterio de la separabilidad: si se trata de un rasgo activado de manera anedótica es separable del texto; podríamos prescindir de él, y no pasaría nada si lo quitáramos; el mecanismo de enganche de tal rasgo con el texto se hace mediante el recurso a un detalle de éste. El cuento de la burra de Pelayo en la *Farsa Theologal* es un buen exponente de tal fenómeno: es un episodio adventicio, una excrecencia del texto, destinada a reforzar la impregnación catequística; opera un efecto de duplicación respecto al mensaje doctrinal principal, que es la salvación del alma: Adán y Eva perdieron el paraíso, castigados por Dios (detalle del mensaje principal), como la burra de Pelayo sufrió un castigo de su amo (mensaje duplicado). La inserción de tal tópico (que en este ejemplo preciso pertenece a la clase de los identificadores y no a la de los rasgos tipificados, pero identificadores y rasgos tipificados funcionan, en este caso, de modo parecido), no es necesaria en la construcción dramática. Su impacto se limita a un punto preciso del texto.

La demostración catequística de Diego Sánchez no puede prescindir del detalle del argumento, pero sí pudiera prescindir de su reduplicación a lo campesino. El ejemplo citado tiene la ventaja, además, de mostrar que no por ser separable, un elemento carece de nexos con el texto: la mera coherencia de la escritura dramática exige que se enganche el elemento separable con el hilo dramático y aquí este lazo se establece inmediatamente, después de citado el tópico, merced a una intervención integradora del teólogo:

Theólogo Así quedamos, por cierto,
 contrechos y derrengados... (vv.
369-70).

Dicha intervención del personaje del saber es necesaria para cerrar el paréntesis didáctico cómico que es para Diego Sánchez el cuento de la burra de Pelayo; con ella, volvemos al hilo dramático principal que es el hilo doctrinal; en lo doctrinal se injertó el episodio derivado cómico, que engendró a su vez una vuelta a lo doctrinal, lo que demuestra una vez más que lo cómico está claramente supeditado al mensaje serio.

De modo totalmente distinto funcionan tanto los rasgos tipificadores como los identificadores en las Farsas que fundan su estructura en ellos. Citemos un ejemplo probante, el de la *Farsa de Santa Bárbara*: el elemento fundador es aquí un identificador: el traje del pastor, o más precisamente, uno de sus accesorios, el zurrón. Este detalle característico se utiliza aquí, como señalamos ya, de modo alegórico para simbolizar el peso de las acciones morales que son el tesoro del ser humano: en la puesta en escena, los zurrones se multiplican (son tres) para representar los pecados propios (zurrón de atrás), las buenas acciones propias (zurrón pequeño), los pecados ajenos (zurrón de delante). Con razón se puede hablar aquí de un elemento fundador en la medida en que la Farsa consiste en sopesar las buenas obras y los pecados de Santa Bárbara para colocarlos en la balanza del Juicio Final.

Para tomar un ejemplo que no sea un identificador sino un rasgo tipificador, citemos a Nequiçia, en la *Farsa Moral*, cuya afición al baile y gusto por la seducción estructuran toda la Farsa: Nequiçia afirma primero, en un autorretrato, su intemperancia, su pasión por el baile y su afición a las mujeres; los tres rasgos se despliegan en sendas acciones dramáticas: el personaje del mal va a invitar a bailar sucesivamente a las Virtudes, con intención de seducirlas, y

se embeoda con la taza de vino que trae una de ellas, Templanza, lo que va a ocasionar su fracaso frente a las virtudes victoriosas. En este caso el impacto textual de un rasgo determinado es difuso y extiende sus ramificaciones por todo el texto. Sin embargo, el planteamiento que acabamos de hacer adolece de un defecto: es meramente descriptivo y no evidencia la génesis de la escritura dramática de Diego Sánchez. Tenemos en efecto que explicar el porqué de la situación descrita, e intentar reconstituir la marcha de la elaboración dramática bajo la pluma del dramaturgo. Tomemos, para ello, otro ejemplo en el que un rasgo parece determinar toda una estructura dramática: en la *Farsa de la Natividad* los rasgos "agresividad provocadora" y "astucia" están activados en el personaje del pastor bobo, a expensas del rasgo "curiosidad" que sólo aparece de modo residual. La elección de los dos rasgos dominantes citados es una elección claramente marcada: en el introito, Juan provoca al público pidiéndole resolver unos acertijos que él solo es capaz de resolver. El rasgo "astucia" alcanza incluso doble grado de presencia escénica ya que, cuando, más adelante, exponga el pastor su habilidad en la caza del grillo, el tema de la astucia volverá a prevalecer sobre el de la pura habilidad manual. Pues bien, lo que determina la elección de tales rasgos (situados en el introito), es el tema catequístico central: Diego Sánchez, con ocasión de Navidad, quiere representar en escena un debate escolástico destinado a ilustrar cuál fue el "mayor gozo" de la Virgen, "¿concebir o parir?". El cura de Talavera decide demostrar que el mayor gozo es "parir", pero lo esencial de la obra no es la victoria final de esa tesis, sino la exposición misma, bajo la forma de discusión argumentada y detallada, de aquellos gozos de la Virgen. La disputa no es más que un pretexto para permitir la doble exposición que tiene que alargarse lo más posible. La puesta en escena de los dos puntos de vista supone la elección de dos personajes eclesiásticos : el fraile y el clérigo (lo técnico del debate excluye que el pastor bobo sea una de las voces contrapuestas). Para que haya teatro, es decir opinión conflictiva, Diego Sánchez decide dotar al personaje del bobo Juan de una agresividad muy marcada, así como del rasgo "gusto por las disputas de los demás", lo cual va a lograr crear un enfrentamiento fecundo entre los dos contrincantes del debate: al principio, los dos personajes del saber parecen muy bien dispuestos el uno en favor del otro, pero Juan logra oponerlos rápidamente; la agresividad inicial de Juan hacia el fraile se contagia hasta tal punto a los personajes doctos que la expresión

verbal no basta, y terminan andando a la greña. Así es como los dos rasgos que ostentaba inicialmente el pastor bobo se encuentran, a continuación, activados en los dos personajes del saber, bajo la forma de "agresividad" y de "habilidad" para convencer al otro o criticar sus argumentos. Esta Farsa evidencia el proceder de Diego Sánchez, que después de meditar primero sobre la forma literaria que iba a dar a su texto (y no tenemos por qué pensar que las Farsas dialogales sean las más "primitivas", sino solamente un género adaptado a un tipo determinado de mensaje), habría seleccionado en el acervo de los rasgos del pastor los que convenían para organizar la estructura de la Farsa, y/o al mismo tiempo, preparar simbólicamente su temática principal.

La prueba a *contrario* de este proceder nos la proporciona el que el bobo Juan, en esta Farsa, carece totalmente de la función exegetica y de los rasgos que la integran (pastor que "comenta" + "pastor comentarista"). La presencia superabundante de dos personajes del saber descarga totalmente al pastor de su eventual función exegetica. El pastor manifiesta allí astucia y agresividad, pero no invierte estos rasgos a nivel de la exposición argumental, sino contra los dos eclesiásticos, sin discriminación: al principio, el pastor es una especie de criado al servicio del clérigo, y azuza al fraile pero pronto, al ver que el fraile lleva la ventaja en el debate, cambia de lado, y expresa repetidas veces su deseo de castigar al vencido (el clérigo). El personaje del pastor bobo estructura su propia actuación, en toda la segunda parte de esta obra, alrededor de sus ganas de pegarle al vencido en la cabeza (castigo escogido por Juan desde el principio del debate, y aplicación del rasgo "gusto por el castigo de los demás"). Desprovistos de arraigamiento en la exposición doctrinal catequística, sus dos rasgos (astucia, agresividad) se ponen totalmente al servicio de la comicidad y del mantenimiento de la tensión dramática. Los dos rasgos escogidos a posteriori, en relación con el aprovechamiento que se va a poder sacar de ellos, crean una estrecha coherencia temática y estructural entre el introito y el cuerpo de la Farsa, hasta tal punto que el arranque mismo de la situación dramática se organiza en torno suyo: la misma puesta en escena del debate escolástico es posible gracias a la astucia diabólica de Juan, y a su deseo de burlar a los dos religiosos; gracias a una doble mentira del pastor, el Fraile que se había marchado después de un primer diálogo con el cura, vuelve hacia atrás; Juan pica la vanidad de los dos hombres de iglesia, dejándoles creer que el uno ha hablado mal del otro. La estructuración escénica inicial es

enteramente obra de las triquiñuelas de bobo. Los dos rasgos fundan la obrita y no dejan de ritmarla hasta el final a través de las varias intervenciones cómicas del bobo que azuza a los contrincantes mediante sus pullas, los estimula y permite así la continuación de un diálogo que, de otro modo, carecería totalmente de resorte dramático.

Otros muchos ejemplos concurren a mostrar que la elección del tema central de las Farsas dicta la activación de ciertos rasgos y descarta otros. Podemos hacer la prueba y plantearnos el problema colocándonos en la perspectiva que era la del escritor, a la hora de redactar las Farsas: en la *Farsa de la Navidad*, como en la *Farsa de Sancta Bárbara*, Diego Sánchez se propone cantar las alabanzas de una virgen, y en el primer caso de la Virgen misma. Una vez presentado el tema serio, el rasgo más antitético que se pueda dar, entre las posibilidades del pastor, es con toda evidencia, el de la procacidad. En efecto, así procede el dramaturgo; en la *Farsa de la Natividad* antes de abordar el largo debate sobre los gozos de la Virgen, prepara el terreno con un recuerdo insistente de la naturaleza excepcional de la madre de Dios. Los personajes, todos juntos (fraile, clérigo, pastor), debaten de un subproblema: saber si se puede designar a la Virgen con el término genérico de "mujer", sin ofenderla. Dejando aparte el encanto que tiene para el lector moderno esta misoginia sin falsos pudores, notamos que este debate preparatorio permite encauzar toda la misoginia popular de la época a propósito de las mujeres corrientes, para subrayar mejor luego que la Madre de Dios se encuentra fuera de la pecaminosa realidad femenil. Esta maniobra destinada a proteger el aura marial acarrea una consecuencia concreta en el texto: enfatiza la insistente evocación de los pecados de la mujer ordinaria y produce un efecto parecido al de la elección de la procacidad como elemento inicial activado en el Pastor. Las pullas soeces que Juan lanza al público femenino plantean a la mujer como un ser obsesionado por la sexualidad, y, por lo tanto, pecaminoso, y se hacen el eco de los prejuicios misóginos que alimentan, en el fondo, ese culto de la pureza marial. En segundo lugar, si la fuerza de lo cómico estriba en su contraste antitético con el mensaje dogmático, el pastor, representante de lo bajo y de los antivaleores, no podía sino mostrarse propenso a las alusiones verdes, en el contexto de una Farsa en la que se ensalza la virginidad. La elección recurrente de un rasgo tipificador no se limita al rasgo "procacidad": el contexto sabio del debate teológico sobre los gozos induce en el dramaturgo el énfasis en el rasgo "astuto", antes que en el rasgo "necio", para el

personaje de Juan.

La selección de un rasgo según las necesidades de la Farsa y su aplicación en el conjunto de ésta es algo que concierne la estructura dramática. Diego Sánchez trabaja a partir de un esquema formal bastante regular y rígido de la Farsa construida según el esquema tripartita mencionado ya varias veces: el introito, el cuerpo de la Farsa, la conclusión, que generalmente expresa líricamente la alegría devota. Dentro de cada una de esas partes una serie de sujeciones siguen limitando el margen de libertad del dramaturgo. En el introito figuran obligatoriamente el saludo, la captación de atención mediante alusiones a un referente común o mediante cuentos, la presentación del argumento o del primer personaje que interviene en el cuerpo de la Farsa. Diego Sánchez, en el momento de escribir, tiene pues que enfrentarse a una doble limitación: la de este esquema estructural tradicional y la del paradigma cerrado de los rasgos tipificados del pastor bobo. Y sin embargo, el dramaturgo sale airoso de ese aprieto y logra, con el manejo hábil de los rasgos del pastor, evitar la aplicación mecánica del esquema citado. Para tratar el tema del saludo que se encuentra, por definición, en los primeros versos del introito, lo combina por ejemplo con el carácter de "necio" y "olvidadizo" de su personaje: el Pastor introductor de la *Farsa de Salomón* se toma el tiempo de roer bellotas y de comentar sus desventuras de hambriento antes de percatarse ruidosamente de que se olvidó de saludar al público:

O rreniego de la bovura

[...]

que no dije Dios mantenga (vv. 65-67).

De este modo, el rasgo "necio" autoriza el desplazamiento, a primera vista imposible, de un elemento tradicional del introito. En otras Farsas, Diego Sánchez se vale de otro rasgo, la agresividad; el pastor agrade al público subrayando la insolencia de su "Dios mantenga"; en la existencia de tales variantes es patente el esfuerzo creativo de Diego Sánchez para sorprender a sus espectadores, pero dentro del estrecho marco de la tradición. En medio de esas variantes se inscribe la alternativa entre un pastor-presentador, exegeta serio, o bufón divertido, para empezar la Farsa.

En efecto, entre las preocupaciones principales del dramaturgo figuraría el cómo empezar; Diego Sánchez, poeta talentoso pero ocasional, experimentaría seguramente cierto

malestar frente al problema; los puntales formales que son los elementos tradicionales del introito no bastan para salir bien de ese difícil trance. Una vez que el Pastor ha saludado, ¿qué va a decir? Abocado a esta dificultad, el dramaturgo extremeño recurre preferentemente a ciertos rasgos habituales del personaje que sortean con destreza los escollos del principio. Además de introducir el cuerpo de la obra, el introito, antes que todo, tiene que definir un espacio escénico, establecer el espacio de la ficción dentro del marco de la realidad concreta, y eso sobreponiéndose al ruido y al desorden de un público que aún no se ha instalado y sosegado: el pastor introductor tiene que actuar en las peores condiciones de escucha. Para ocupar eficazmente el espacio del tablado, Diego Sánchez hace que su pastor se dedique a una ocupación concreta cuando sale al escenario, y no se contente con proferir un discurso. El cura de Talavera escoge, pues, entre los rasgos tipificadores del pastor, los que se presten mejor a una aparición natural y que exijan poco material escénico; lo más corriente es que el pastor se presente comiendo ("glotonería", "hambre"), o despertando de un largo sueño (tema de la pereza o "sueño"), como, por ejemplo, en la *Farsa Racional del Libre Alvedrío*. El juego escénico tiene que pertenecer a las características tradicionales del personaje más conocidas del público y tiene que ser de lectura fácil: resultaría contraproducente querer captar la atención con un juego ecénico novedoso y complejo. Citemos un ejemplo entre otros, el de la *Farsa de Salomón*, en la que el pastor sale al escenario comiendo bellotas; La variante "comer bellotas" es acertada por ser señal del hambre y, por lo tanto, referencia a la experiencia común; eso pone al pastor presentador en una situación de connivencia con el público y sirve para establecer un puente entre la vida cotidiana y la realidad escénica; el mensaje implícito es "Esa es una representación de la realidad", lo que avala la veracidad del mensaje doctrinal. Diego Sánchez explota a fondo ese juego escénico: el pastor expone su problemática de hambriento comedor de bellotas: vientre hinchado, quemaduras cuando las bellotas saltan del fuego, picaduras con las cáscaras de castañas. La vida cotidiana trágica (el hambre) se enfoca bajo la perspectiva burlesca: deformación del cuerpo, animación de los elementos inanimados que agreden al hambriento, ridiculez del pastor por su poca destreza. Por si esto fuera poco, Diego Sánchez eleva a su personaje hasta la quintaesencia de la glotonería, haciéndole proferir una frase sentenciosa sobre el tema, precisamente en los primeros dos versos:

Pastor Jamás falta que tragar
al que fuer buen tragador" (vv. 1-2).

Ese comer bellotas, además, sitúa socialmente al pastor entre los pobres (es, en cierto modo, un resurgimiento del identificador "pastor pobre"), y le opone a los que comen "pan y gallinas", eso en un amago de dialéctica social. A estas alturas, hemos podido comprobar la eficacia "captadora" de la estrategia dramática desplegada por el cura de Talavera. Pero, ¿significa acaso que cualquier juego escénico elemental hubiera podido sustituir a éste? ¿Hubiera podido empezar la *Farsa de Salomón*, es un ejemplo, por el despertar del pastor? En realidad, no; Diego Sánchez escogió el rasgo "glotón-hambriento porque viene al caso para entroncar con la problemática expuesta en la parte doctrinal de la Farsa. En efecto, al seleccionar el dramaturgo el rasgo "comilón" con la variante "hambriento", el pastor puede abordar el tema de la riqueza social, que desvía luego hacia el de la "Vanidad del Mundo", tema que, él mismo, desembocará en el de la sabiduría y permitirá así, después de una impresionante serie de rodeos, presentar a ese modelo de sabiduría que es Salomón, el personaje central de la Farsa. A partir de la elección relativamente banal de un rasgo básico del pastor, Diego Sánchez no escatima su trabajo.

De uso más frecuente, porque más adaptable a cualquier realidad, es la imagen del sueño del pastor perezoso. Recordemos el origen tradicional de este rasgo: el pastor dormido despertado por el Angel anunciador que le trae la buena nueva, tradición prolongada por el teatro de Juan del Encina. Diego Sánchez habrá encontrado muy fácil resolver el dilema de cómo empezar haciendo que el pastor despierte en el escenario y exprese, frente a los espectadores, su sorpresa o su alegría. Al principio estaba la nada, o sea el sueño. Ese punto de partida absoluto es, en sí, una ruptura con todo lo anterior y, por consiguiente, con el mundo real del espectador; el pastor se presenta, pues, como una especie de Adán que accede a la existencia, aquí, la existencia escénica. Como todos saben que el pastor cómico es tradicionalmente un perezoso, Diego Sánchez puede alargar cuánto le dé la gana el problemático despertar de su personaje, alargarlo, de hecho, el tiempo necesario para que su público calle y se vuelva debidamente atento. El dramaturgo logra sacar un potente efecto cómico del atontamiento del hombre que está despertando (pérdida de marcas temporales): "Dezidme: oy, ¿es oy o ayer?(v. 21).

Pero el aprovechamiento del rasgo del pastor dormilón no se limita a una comicidad captadora; también

- marca el punto de partida del tiempo escénico,

- es una referencia a la experiencia cotidiana del espectador (captación),

- sirve de base a un aprovechamiento moral inmediato ("no hay que ser perezoso"),

- y cobra un valor simbólico: el hombre debe abrir los ojos a la verdad que le propone el dogma; o, a otro nivel, el espectador debe abrir los ojos ante lo que le presenta Diego Sánchez.

Una de las obras en las que se expresa más típicamente el valor espiritual del despertar del pastor es la *Farsa del Juego de Cañas*; El mensaje es que hay que abrir los ojos frente al espectáculo; para mejor ponerlo en evidencia, se enciende una antorcha, alegoría de la luz espiritual que alumbra y guía el alma humana. El pastor es, en este caso, un exegeta y un consejero espiritual (derivación de la primitiva función anunciadora: los espectadores miran al juego de cañas por intermedio de los ojos del pastor; éste les dice lo que tienen que hacer: mirar. El es quien mira, pero tampoco sería capaz de ver el escenario, con el personaje de la Sibila, si no fuera con la ayuda de la luz que dimana de la antorcha divina. En cuanto a la mediación sonora de la Sibila, es imagen de los misterios divinos, invisibles a los ojos del cristiano, pero accesible parcialmente por el oído, el más seguro y el más intelectual de los sentidos.

La introducción escénica del pastor no es el único problema solucionado por la explotación de los rasgos tradicionales del personaje. En la *Farsa del Colmenero* el pastor hace alarde de su rasgo "parlanchín"; se extralimita de tal modo en sus comentarios necios que esto provoca la intervención indignada de la voz del saber, bajo la forma concreta de un fraile, que se encuentra así integrado al diálogo; la incorporación de ese personaje, que no se había manifestado aún, reviste de ese modo cierta naturalidad. Pero, bajo este aprovechamiento, que ilustra ya el arte dramático del cura de Talavera, reconocemos otro: los extremos en la necedad cómica del pastor se dan como contrapeso de la figura del saber, y crean un equilibrio interno entre lo cómico y lo serio.

Independientemente de la carga cómica, la intervención del pastor desempeña a veces un papel particular en la organización escénica, procedimiento que pudiéramos llamar "efecto de pantalla". En la *Farsa de Sancta Bárbara*, las

necesidades del pastor no sólo forman un interesante contraste con el tema serio de la vida virtuosa de la santa, sino que llegan a su tiempo para atenuar el efecto demasiado cruento del relato del martirio. De modo aún más claro, en la *Farsa de Tamar*, la riña del pastor con el criado Opilo ocupa el escenario y actúa como cortina para ocupar el espacio escénico y tapar la fornicación de Judas con Tamar, evidentemente irrerepresentable.

Este último ejemplo nos lleva a interesarnos por uno de los procedimientos más sistemáticos de Diego Sánchez, el doble aprovechamiento de los rasgos tipificadores, a la vez estructurante y didáctico (dogmático o moral). La misma preocupación didáctica se divide en dos: transmitir un mensaje serio y lograr un efecto de comicidad para facilitar el primero. La sensibilidad del lector moderno le lleva a apreciar sobre todo el lado fársico, pero, en la perspectiva del dramaturgo, los rasgos cómicos van supeditados al propósito aleccionador, como vamos a mostrarlo.

Ni siquiera tenemos que plantear el cómico en términos de objetivo, para Diego Sánchez, ya que se trata de la urdimbre misma del género escogido por el dramaturgo, la *Farsa*. Tenemos cierto malestar frente a los estudiosos que demuestran concienzuda y largamente la presencia de la comicidad, (que desde Bakhtine conviene llamar "carnavalesca") en la *Farsa*, que, por ser un género de teatro popular, no puede sino ser "carnavalesca". Es indudable que se puede hacer una cosecha fácil de tales elementos en los textos de Diego Sánchez, y al estudiar el funcionamiento de los rasgos tipificadores no hicimos sino manejar los elementos básicos de la comicidad fársica. En las oscilaciones pendulares de las tendencias de la crítica, hubo primero los que demostraron, como Brotherton, que, en contra de la primera evidencia, el elemento serio tenía mucha relevancia en ese teatro; y después lo arrasó todo la moda de lo "carnavalesco", moda que lleva a "descubrir" que lo predominante en su teatro sería... lo cómico. El deseo de independizarse de la tesis de Brotherton, y de seguir la moda del momento, aboca a demostrar una realidad sobre la cual nadie tuvo nunca la menor duda, o sea que Diego Sánchez es un autor cómico. Más allá de las evaluaciones "a ojo de buen cubero" de la importancia relativa de los elementos serios y cómicos, quizás el interés principal del estudio del funcionamiento dramático de los rasgos tipificadores sea que permita probar que el centro de gravedad del teatro del dramaturgo extremeño no se sitúa en el cómico (cuya presencia llamativa no ponemos en tela de juicio), sino en lo serio,

devolviéndole la razón a Brotherton, aunque presentando las cosas de modo ligeramente distinto al suyo. En efecto, no basta comprobar la doble presencia de elementos graves y divertidos, lo principal es desentrañar sus relaciones respectivas.

Recordemos que lo propio de la comicidad carnavalesca es provocar una gran risa, sin implicación moralizadora alguna; no es la risa destructora de la sátira, ni la risa amarga de la ironía; es una risa generosa que no separa al reidor del objeto de la risa y el reidor puede incluso reírse de sí mismo. Lógicamente, esa risa no impide la identificación del público con el personaje cómico, hecho fundamental sin el cual el teatro de Diego Sánchez no pudiera funcionar. Esta comicidad es en efecto el repertorio en el que nuestro dramaturgo va a buscar su materia prima, pero no lo hace de modo primario, con la sencilla intención de provocar la gran risa carnavalesca. ¡El teatro de Diego Sánchez no es *Commedia del Arte*! Pudiéramos creer primero que se contenta con poner globalmente la comicidad al servicio de su mensaje catequístico (momentos festivos para distraer del difícil o severo contenido doctrinal); pero su manejo de lo serio y de lo cómico es mucho más complejo: cada elemento cómico viene engarzado en una estrategia didáctica, de intención moral, catequística o las dos cosas a la vez.

La *Farsa Racional del Libre Albedrío* da un buen ejemplo de ese modo de proceder; empieza por el motivo del sueño pesado del pastor seguido inmediatamente por el comentario:

Pastor Bien ansinas deve ser
 quien duerme en pecados muchos
 que desde al mal está ducho
 es muy rezio de volver (vv. 17-20).

De aplicación más puramente catequística es el comentario que se hace a propósito del juego escénico del pastor, en la *Farsa de Santa Susaña*; en la que el bobo plantea acertijos al público:

Pastor Veamos si acertaréis:
 ¿qué tien esa mano abierta? (vv. 6-7).

A partir de esa propensión excesiva del personaje a los acertijos, se saca la lección tridentina:

Pastor Que es simpreza escudriñar
 las grandezas del Señor (vv. 23-24).

Tan numerosos son los ejemplos de comentario moral derivado de los rasgos tipificados que el procedimiento raya en automatismo. Esa regla de escritura de Diego Sánchez es tan constitutiva de su técnica que funciona con cualquier elemento, incluso con elementos del decorado que el dramaturgo llega a poner al servicio de su empresa pedagógica como si fueran rasgos genéricos. Esto es posible en el caso de que se trate de un elemento concreto del decorado o del "atrezzo". En la *Farsa de Santa Susaña*, la presencia concreta de un jardín desemboca en el elogio de las frutas, derivado en tres aplicaciones; la primera es de tipo moral (elogio de la actividad humana), la segunda es una derivación a lo divino de la primera:

Pastor Así hace fruto a Dios
 nuestra carne trabajada (vv. 27-35).

y la tercera es una aplicación que introduce la historia de Santa Susaña, personaje que no se hubiera visto en aprieto, según Diego Sánchez, de no haber estado culpablemente ociosa en su jardín. Ejemplo similar es el comentario del eclipse en la *Farsa de Abraham*.

Pero aparte de esos pocos casos, la inmensa mayoría de los ejemplos de comentario moral o catequístico se insertan en los rasgos tradicionales de la figura del pastor.

Diego Sánchez es, pues, un especialista del aprovechamiento múltiple. El haber explotado a fondo el tema del hambre en el introito de la *Farsa de Salomón* no le impide extraer un último beneficio del tema, que se transforma en recordatorio y preparación a la muerte, particularmente adaptado a aquellos tiempos de hambre. El pastor formula los versos característicos siguientes:

Pastor Gusanos ambos a dos
 nos han de comer aquí (vv. 63-64).

para traer a las mientes la imagen de la muerte igualadora. En ese potente escorzo, la evocación del cuerpo que está comiendo (bellotas) se aproxima a la del cuerpo comido por los gusanos (tema magistralmente estudiado por Bakhtine).

Prueba de que Diego Sánchez carece totalmente de prejuicios mojigatos en sus derivaciones, como lo autorizaba aún el decoro, es el elogio de la desnudez que inicia la *Farsa de los Doctores* ; ese tema le conduce primero a la inevitable referencia a Adán, y a continuación, a un

comentario erótico general, indudablemente carnavalesco. Lo sistemático del procedimiento pudiera parecer hasta monótono, sin la maestría del dramaturgo en manejar rasgos tradicionales y derivaciones para lograr, a partir de elementos limitados y codificados, unas composiciones a la vez complejas y dotadas de naturalidad. Sirva de botón de muestra un fragmento sacado de la *Farsa del Santísimo Sacramento* : el mero tema nos hace adivinar de antemano que el rasgo de "afición al vino y a la comida" tendrá su sitio natural allí; en efecto, no nos defrauda Diego Sánchez, ya que se apresura en introducir ambos temas en la obrita. Desde el principio de la Farsa el pastor expone las razones por las que le gustan las fiestas, evocando con fruición la imagen paradisiaca del vino que corre en abundancia y le confiesa al público que frecuenta la iglesia sobre todo para comerse los "bodigos". Dichos elementos no pueden sino conducir al tema dogmático del misterio de la Transubstanciación del pan y del vino (segundo aprovechamiento), lo que acarrea una pregunta "a lo bruto" de Juan:

Pastor ¿por qué [Cristo] quiso ser tragado?
 Eso quiero que me digas (vv. 193-4).

La rudeza rústica del verbo "tragar" nos retrotrae al tema del apetito de Juan, que había servido para introducir el de la Cena divina (vuelta al primer aprovechamiento). Diego Sánchez no se contenta con eso, y sigue con una reflexión de tipo simbólico (el "mal bocado de la manzana" comida por Eva: tercer aprovechamiento), y remata ese conjunto complejo con una última interpretación, que es una lectura burlesca de las motivaciones divinas vaticinadas por el bobo: el personaje de la risa opina que si instauró Dios el rito de la Cena fue por que supo sacar provecho de la afición humana por la bebida y la comida:

Pastor Conoció Dios nuestros papos
 amigos de pan y vino;
 Porque tuviésemos tino
 de jamás llo aborrecer
 diose a comer y a beber (vv. 203-7).

Para quitarle a ese cuarto aprovechamiento del rasgo básico lo que de irrespetuoso tuviera, esta impresionante cadena de derivaciones va seguida de una interpretación conclusiva, más noble, que corre a cargo del fraile: el pan de la Eucaristía nos es tan necesario como el pan verdadero

(quinto aprovechamiento). Así, hemos podido comprobar cómo, a partir de un rasgo entre los más banales del repertorio de la Farsa, Diego Sánchez desenvuelve una estrategia de amplificación estrechamente adaptada al tema, casi hipertrofiada a fuerza de acumular rebotes sucesivos.

Para terminar con una ilustración del notable virtuosismo con el que el dramaturgo maneja los elementos estudiados, citemos unos pocos versos de la *Farsa de la Natividad*: El pastor, en tono burlón y provocador se dirige al público:

Pastor El que bueno se dixer
 que sorrabe dos rocines;
 ¿Quién es bueno? Ora ver:
 No sal nadie a responder...
 lluego todos sois roynes,
 ¡Hera mal!
 Tiéenne a mí por asnal
 y presumen de letrudos;
 pues, con aqueste sayal,
 me trevo helles cornudos (vv. 56-61).

Ahí se concentran la agresividad, la propensión a las pullas, las adivinanzas, el insulto, el referente campesino (el asno), lo bajo carnavalesco (animalización), el traje campesino como identificador, la erotización del insulto. El dramaturgo alcanza un efecto natural engarzando los rasgos predefinidos en algo que se acerca a una serie lógica cuyos términos serían: "duerme" ("sueño"), "se extraña al despertarse" ("necio"), "no entiende" ("necio"), "pregunta" ("necio" + "curioso"). De modo parecido, en la *Farsa de la Yglesia*, los rasgos no aparecen de manera atomizada, sino organizados en una "frase" construida como una serie de sentido lógico: "despierta de su sueño", "se sorprende", "no entiende nada", "pregunta".

Lo más corriente es que el rasgo cómico genuino conserve su carga burlesca; suele completarlo un comentario serio, pero el propio rasgo puede, a veces, presentarse de modo desvirtuado, y perder así su potencial cómico: existen derivaciones serias de rasgos burlescos (por ejemplo, se pasa del tema del glotón al del hambre trágica). Con inversiones de este tipo, Diego Sánchez nos da la sensación de haber explorado metódicamente las posibilidades que encerraba el material literario del género de la Farsa, en su época.

El delimitar con mayor precisión los ingredientes

literarios de los que se vale el dramaturgo extremeño, así como sus métodos de redacción, el reconocer algunas de las leyes subyacentes que presiden a la organización de sus breves pero densas obritas abre una serie de perspectivas. Podríamos preguntarnos, por ejemplo, si un rasgo determinado recibió ya, antes de Diego Sánchez, un tratamiento parecido al que recibe bajo la pluma del extremeño, o si fue el cura de Talavera quien lo inventó o perfeccionó, etc. Lo que se ha querido hacer aquí es un intento globalizador, que peca por exceso de generalidad; cada uno de los rasgos mencionados merecería que se le estudiase de modo exhaustivo observando con minucia la técnica con la que se inserta en el texto. El primer nivel de reflexión que es el nuestro en este trabajo permite, por lo menos, - y es una suerte disponer de una colección de piezas del mismo autor, en un teatro que es muchas veces anónimo y dispersado- confirmar el hecho de que el teatro de Diego Sánchez es un teatro muy elaborado, sustentado por un espíritu didáctico exigente, que no deja nada al azar y a propósito del cual urge abandonar ciertos prejuicios, como el de sus posibles incoherencias o el de su naturaleza pura e simplemente carnavalesca. De mucho interés sería ahondar en el uso particular que el cura de Talavera hace de esos elementos del cómico popular, demostrando que supedita dichos elementos a una ideología que no es particularmente liberadora -lo que no nos sorprende en un autor de teatro catequístico- y que, por lo tanto, se opone al auténtico espíritu carnavalesco.