



HAL
open science

La Riña en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz

Françoise Cazal

► **To cite this version:**

Françoise Cazal. La Riña en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz. Criticón, 1996, 66-67, pp.105-134.
halshs-00370375

HAL Id: halshs-00370375

<https://shs.hal.science/halshs-00370375>

Submitted on 24 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.

Françoise CAZAL.
Université de TOULOUSE

Al estudiar la producción literaria de un escritor, nos solemos interesar, antes que todo, por las características distintivas de su obra, y minusvaloramos muchas veces los tópicos y demás elementos compartidos con los otros autores contemporáneos. Así sucede, por ejemplo, con un motivo dramático tan socorrido, en el teatro popular religioso de Farsa del siglo XVI, como es la Riña. Más allá de la esterilizadora, por igualadora, comprobación de la presencia de tal motivo en una obra, su estudio pormenorizado, con criterios de funcionalidad, bien pudiera contribuir paradójicamente a delinear lo específico de la escritura de un autor.

Lamentamos que la producción fragmentada y anónima de muchas Farsas de aquel siglo represente un obstáculo para un estudio sistemático funcional de los tópicos, que supondría apoyarse en un *corpus* sustancioso. Afortunadamente existen algunas obras de autoría reconocida, como la *Recopilación en Metro* de Diego Sánchez de Badajoz; este repertorio de Farsas tiene la ventaja de proporcionar al estudioso un conjunto a la vez nutrido (veintisiete piezas llevan la denominación de "Farsa" en su título) y variado en cuanto a los temas y circunstancias de representación; entre el amplio muestrario de tópicos propuestos por ese teatro, las posibilidades de elección son múltiples. El de la Riña es quizás el que se manifiesta de modo más complejo y frecuente: entre las veintisiete Farsas de la *Recopilación* sólo cuatro prescindien por completo de esta piedra de toque de la comicidad popular.

El motivo de la Riña encierra la paradoja de ser una figura del teatro popular sencilla hasta el elementalismo (Cf. el teatro de títeres) y, sin embargo, de posible utilización compleja. Eso no quita que el tópico "Riña" conserve cierta simplicidad, en lo que toca a su forma; en efecto, a pesar de que se sacan de él unos efectos cuya sabiduría dramática pondremos de relieve, la Riña obedece, en la obra de Diego Sánchez, a un esquema sencillo que presentará pocas variantes. Diego Sánchez se limita, las más veces, a un modelo básico doble: el de la Riña que empieza con palabras agresivas y sigue adelante con golpes, y el caso en el que se empieza directamente con los golpes. De todas maneras, lo imprescindible, en la secuencia de Riña del teatro de Farsa, es la presencia del enfrentamiento físico. El que los

protagonistas anden a la greña diferencia la Riña de las escenas de pullas, desafíos, insultos, críticas, en las que la agresividad se circunscribe a la esfera verbal.

El conjunto completo de la secuencia de Riña se cifra en los elementos siguientes:

- 1- El motivo que desencadena el desacuerdo,
- 2- La agresividad verbal (o física) del personaje A,
- 3- La respuesta verbal (o física) del personaje B,
- 4- Los gritos de miedo o manifestaciones de cobardía o de dolor ruidoso, por parte de los personajes,
- 5- La resolución del conflicto por la intervención de un tercero.

Sólo los elementos 2 y 3 son insustituibles. En cuanto a la forma en la que plasman los golpes, existe una infinidad de variantes: chirlos, bofetones, repelones, palizas, zancadillas, etc.

Lo mismo que tenemos que distinguir a la Riña de las pullas, la tenemos que distinguir de la Batalla o Lucha. Este último tópico ocupa un registro distinto y se caracteriza por su profunda seriedad, de la que deriva la posibilidad de un aprovechamiento simbólico o alegórico. Menos frecuente que la Riña, la Lucha ocupa sin embargo un sitio notable en el teatro de Diego Sánchez: citemos la Batalla de Pecados y Virtudes en la *Farsa del Juego de Cañas*, o la Lucha del Viejo contra la Muerte, en la *Farsa de la Muerte* (vv. 414-425). Sería de mucho interés comparar las ocurrencias de uno y otro tópico en el teatro del cura de Talavera, pero, de momento, nos aplicaremos sólo al primero, refiriéndonos al segundo nada más que para hacer resaltar el contraste entre un registro noble y un registro perteneciente de lleno al campo de la consabida inversión carnavalesca; entre un tópico erasmista (el del Caballero Cristiano, que iba a florecer en el auto sacramental bajo la forma de la Batalla de las potencias del alma) y un tópico de estirpe popular y burlesca, normalmente desprovisto de aprovechamiento simbólico.

Con vistas de precisar el *corpus* del que partimos, es necesario puntualizar que no consideramos como "Riña" todos los fragmentos textuales en los que aparece la palabra; el vocablo "Riña", cuando lo emplea Diego Sánchez, designa, en efecto situaciones variadas. Citemos, como botón de muestra:

"Riña"= reprensión amistosa hecha por el personaje del pastor a los canónigos de Badajoz (Introito de la *Farsa de la Muerte*).

"Riña"= agresión verbal unilateral, o sea sin respuesta parecida del segundo personaje implicado, como por ejemplo, el Ciego que trata de "perro" y de "ladrón" al Fraile pedigüeno cuya presencia le molesta (v. 274, *Farsa del Molinero*); en este ejemplo el Fraile, al responder de modo sosegado y con santidad, imposibilita el clásico esquema de la Riña, que

exige una agresividad bilateral (es un rasgo que diferencia la escena de Riña de la escena de pullas). Descartaremos, pues, en nuestro recuento, ese tipo de ocurrencias.

A otra ocurrencia, como la que figura en la *Farsa de Ysaac*: "Dentro en el vientre riñeron" (Jacob y Esaü), (v. 21), tampoco la vamos a considerar en el mismo plano que las que reseñaremos, porque se limita al empleo del solo verbo reñir, y también por que es un tema impuesto por la fuente bíblica y no debido a la inventiva dramática del cura de Talavera.

Hechas estas salvedades, es aconsejable, para racionalizar y clarificar el estudio funcional del tópico "Riña" reducirlo, matemáticamente hablando, a la fórmula simplificada "da golpes / recibe golpes". Tal formulación minimalista tiene dos ventajas; primero, la de corresponder a una actuación dramática básica en el escenario; luego, la de permitir que reconozcamos un parentesco entre el tópico de la Riña propiamente dicha

1- da golpes

2- recibe golpes (la presencia simultánea de ambos elementos es necesaria para que funcione la Riña), y otros temas que van relacionados con él, como son:

3- teme recibir golpes

4- desea (o está a punto de) dar golpes

5- se regocija que los demás

- reciban golpes

- puedan recibir golpes.

Consta, pues, que el auténtico motivo básico no es la Riña, que corresponde ya a una organización compleja y diegética, sino el sema "golpes" + "acción" (realizada, o proyectada o temida). Estos esquemas se conjugan en forma activa, pasiva o en modo irreal. El tópico "Golpes" + "acción" puede ser representado directamente en el escenario, o relatado, aludido, imaginado por el personaje que lo vehicula, y puede limitarse, pues, a veces a una presencia indirecta: en el rastreo que hagamos de esas formas separaremos las ocurrencias directas de las indirectas. Otro punto preliminar en el que hemos de reparar es que la inmensa mayoría de las ocurrencias textuales se adscriben al personaje del Pastor, bien pasivamente, bien activamente, confirmándole como elemento principal de la técnica dramática de Diego Sánchez, lo que, desde luego no es ninguna novedad.

El relacionar al Pastor con este tópico nos permite incluir en un sistema coherente integrado algunos de los rasgos tipificadores del personaje, los que se suelen describir como "cobardía", "agresividad física", "indiferencia a los sufrimientos de los demás", y permiten asimismo prescindir de una terminología que tiene el inconveniente de psicologizar al personaje de modo anacrónico.

El rasgo "cobardía" se expresa en efecto mayoritariamente bajo la forma "teme los golpes"; la agresividad por "da

golpes" o "desearía dar golpes"; y la formulación "indiferencia a los sufrimientos de los demás" pudiera ser sustituida ventajosamente, en la mayoría de los casos, por "satisfacción al ver los golpes recibidos por los demás". Ganamos así en exactitud y logramos salir de la contradicción a la que nos pudiera llevar la formulación psicologizante: la "indiferencia a los sentimientos de los demás" es un rasgo psicológico que parece incompatible con "llora con sentimentalismo frente a las penas ajenas" (otro rasgo presente en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz, aunque con menos frecuencia, y que podríamos relacionar asimismo con "manifiesta ruidosamente su opinión" o "exclama con emoción ruidosa"). Verdad es que la formulación que preferimos no quita la existencia de una oposición de fondo entre los dos rasgos, uno, malintencionado, el otro bienintencionado: así y todo no es el único rasgo contradictorio en el Pastor de Diego Sánchez (pensemos en "astuto" / "bobo"). Pero, en nuestro actual propósito, es más exacto emplear, para designar un rasgo caracterizador del personaje, la acción mayoritaria de éste en el tema escogido, o sea "se regocija porque los demás reciben golpes".

Como hemos puesto en evidencia en otro trabajo (2), los rasgos distintivos de los personajes, y del Pastor en particular, pueden alcanzar varios grados de precisión: "agresividad" sería un rasgo constitutivo de primer grado, bastante general, mientras que "da golpes", "profiere insultos" etc. corresponden a un grado definitorio más preciso (grado 2), que es el nivel de las acciones escénicas propiamente dichas; también existe un nivel mucho más definido, pero que no por ello pierde la categoría de tópico, como nos lo indica la formulación repetitiva y fosilizada del rasgo "desea dar un lanchazo en la cabeza", o más precisamente aún "el Pastor desea dar un lanchazo en la cabeza de su contrincante, el Fraile". Esta forma peculiar de la matriz "golpes + acción" se repite varias veces en las *Farsas* de Diego Sánchez, como lo veremos más adelante, y corresponde con un nivel tercero de precisión.

Antes de entrar en el estudio detallado del tópico puntualicemos que, en el recuento de las ocurrencias, y de modo coherente con la distinción que establecimos más arriba, excluimos de nuestro estudio la acción "golpes" cuando se debe a la inclusión de un fragmento bíblico: los golpes asestados por David a Goliath en la *Farsa de David* no son imputables a la elección estética de Diego Sánchez; nos circunscribiremos a la ya considerable cosecha de las ocurrencias voluntarias del tópico, operando además, en el estudio funcional, una distinción entre el uso básico constitutivo del tópico en la construcción dramática, que lo hará inseparable del conjunto, y el uso del mismo motivo representado de modo prescindible, como suplemento o adorno. Para completar nuestro enfoque

metodológico, será productivo observar el reparto de las distintas ocurrencias según los tipos de Farsas (dialogales, prefigurativas, alegóricas), y según el calendario de las representaciones (Corpus, Navidad, otras ocasiones religiosas, ocasiones profanas). También tendremos en cuenta el volumen versal ocupado por el tópico, y su situación en la estructura de la Farsa (introito, cuerpo, fin).

Analicemos ahora las ocurrencias del motivo "Riña", primero globalmente, luego según los tipos de Farsas, según las ocasiones de representaciones y según el volumen versal.

Un grupo reducido de Farsas prescinde totalmente del motivo. En la *Farsa de Abraham*, el argumento se limita estrechamente a ilustrar la devoción de Abraham que acoge a los ángeles, y el texto de Diego Sánchez se adhiere de modo muy fiel al texto-fuente bíblico; el dramaturgo se contenta con añadir un comentario prefigurativo, de proporción muy reducida respecto a la escenificación del texto sagrado. Nada, pues, favorecía en el plano diegético la introducción del motivo que estudiamos y éste resultaría hasta contraproducente, poniendo en peligro la unidad monoconceptual del fragmento y la homogeneidad de tono. En esta farsa, el Pastor sólo es introductor y breve comentarista encomiástico de los misterios de la Iglesia; la comicidad inherente al personaje tiene un nivel reducido y se circunscribe al introito; aquí, los procedimientos de escritura profana quedan reducidos al mínimo. Además, funcionalmente hablando, el Pastor no se "opone" a nadie, no comunica con los otros personajes y se limita a ser observador exterior, lo que le impide insertar el motivo de la Riña.

En la *Farsa del Juego de Cañas*, el Pastor es espectador y comentarista del combate de los vicios y de las virtudes, invisible para el espectador; el Pastor es aquí un trasunto del espectador y desempeña un papel pasivo. No entra en la actuación alegórica representada, tiene su actuación propia, con la Pastora: mirar, comentar, cantar y bailar; no hay ni huella de Riña conyugal, ya que los dos rústicos actúan en consonancia y armonía. En el plano de la acción segunda (la del Pastor y la Pastora), la ausencia del motivo aquí observado está compensada por la notable presencia, en la acción principal, del tema del combate, combate alegórico de los vicios contra las virtudes, que se traduce en el escenario por un ruido de golpes y de batalla. El tema del combate sagrado es lo que sirve de potente base estructurante a esa compleja Farsa, y entendemos así que son razones compositivas las que explican la ausencia del tema burlesco de la Riña; no es que los elementos burlescos y carnales estén ausentes de ese texto (los hay en cantidad notable), pero el tema de la Lucha sería, por ser tan dominante aquí, no sufriría la competencia del de la Riña; Diego Sánchez se muestra siempre muy preocupado por mantener la unidad estructural de sus

obras.

Tampoco figura el motivo "Riña"/"Golpes" en la *Farsa de Santa Susaña*, a pesar de la presencia de un largo introito que le deja al Pastor amplio sitio para expresarse; dicho introito está construido en forma de apacible conversación entre el Pastor y otro de sus avatares, el Hortelano, en la que se debate de las ventajas del trabajo, en oposición a la ociosidad, y se evocan fervorosamente los dones divinos (frutas, legumbres); a esto se añade una crítica de la maledicencia, relacionada temáticamente con el argumento principal y acorde con los comentarios displicentes formulados, en medio de ésta, por los rústicos, para estigmatizar el comportamiento de los dos viejos libidinosos. La posición del Pastor y la de su acólito, exteriores a la acción, explica por qué la condena formulada verbalmente por ellos, en aparte, no puede manifestarse directamente ni tomar la forma de golpes asestados a los personajes bíblicos, por más pecaminosos que sean. Notemos, sin embargo, que el enfrentamiento físico está presente, en un registro serio, en la *Farsa*, bajo la forma de la lucha de Santa Susaña con los ancianos que la están asediando, así como en el deseo formulado por ellos de apedrear a Susaña, y en la propia aplicación de ese castigo a los culpables, mediante la intervención justiciera del arcángel Daniel. Ese tema, dictado a Diego Sánchez por el texto bíblico, quizás sea otra razón, añadida a la razón funcional, para disuadir al dramaturgo de introducir el tema de la Riña o de los golpes burlescos.

La *Farsa de la Ventera* no es una *Farsa* particularmente apacible ya que, en ella, asistimos al intento de la poco escrupulosa mujer, ayudada por su sirvienta la Negra, de despojar tanto al Pobre como al Rico que se hospedan en su venta, acción que acarrea una manifestación inmediata de la justicia poética, el rapto de la Ventera por el Diablo, que se la lleva al infierno. En esa *Farsa* tan conflictiva el Pastor, sin embargo, no introduce por su parte el motivo de la Riña, quizás por tener, aquí también, un papel exterior a la acción (aunque, recordémoslo, no hay imposibilidad técnica absoluta de intervención suya, como lo demuestra la *Farsa de Ysaac*, en la que aunque comentarista exterior, el Pastor se ingiere en la acción principal para agredir al personaje bíblico). A pesar de esta posibilidad, quizás el alto nivel de conflictividad sea, a fin de cuentas, lo que explica que Diego Sánchez haya prescindido del motivo "Riña" / "Golpes" bajo una forma añadida; en efecto, sin llegar nunca hasta los golpes, la acción principal incluye notables violencias físicas: el Alguacil prende al Pobre y el Diablo a la Ventera, como apuntamos ya.

En la *Farsa en que se representa la Salutación de Nuestra Señora*, alrededor de un breve núcleo inspirado estrechamente de la Sagradas Escrituras (la Anunciación), van algunos

comentarios morales y la justificación de la pobreza y humildad de los sacerdotes como imitación de la Virgen; la elaboración dramática propiamente dicha es muy tímida, tanto en la estructura (el pastor no dialoga con los personajes sagrados, y éstos siguen de muy cerca la fuente escrituaria), como en el nivel de la comicidad burlesca añadida, que está casi ausente, desprovista de toda chocarrería y limitada al uso del sayagués, que, además, funciona aquí como identificador del personaje rústico antes que como fuente de comicidad (sayagués poco acentuado). Tanto la tonalidad general de esta Farsa, devota y moral, con un nivel de comicidad rayano en cero, como su grado de elaboración literaria muy elemental, justifican la ausencia del motivo de la Riña.

En síntesis, las poquísimas Farsas que prescinden de dicho motivo son, en tres casos, unos textos organizados alrededor de otro tipo de conflictividad (lucha alegórica de las virtudes y de las fuerzas del mal, intento de violación de Susaña, agresiones diversas en la *Farsa de la ventera*). Las únicas dos Farsas completamente horras de un tema conflictivo (diegético o extradiegético) son la *Farsa de Abraham*, que es la Farsa en que el grado de intervención personal del dramaturgo respecto a su fuente se reduce más, y la *Farsa en que se representa la Salutación...*, también muy dependiente de la letra bíblica. Podemos preguntarnos si fue el natural respeto a la Biblia o la voluntad de elaborar muy limitadamente el texto-fuente (que puede también deberse a ese mismo respeto) lo que lleva al dramaturgo a abstenerse del uso de un motivo del que se valió, por otra parte, con tan extraordinaria frecuencia.

Una vez examinados los textos que carecen de este motivo literario, la reflexión sobre el empleo de dicho tema en las Farsas en que aparece será provechosa para entender mejor el funcionamiento de los tópicos en ese teatro.

En los primeros casos que evocaremos, la *Farsa del Molinero* y la *Farsa de Sancta Bárbara*, se produce un fenómeno de carencia relativa de dicho tema, en la medida en que el motivo "golpes" sólo se encuentra presente de modo alusivo e indirecto. En el primero de los dos textos, el Pastor exclama: "¡Hi de puta y que llanchazo / le daría la presona!" (vv. 89-90).

El motivo se formula, pues, bajo una interesante forma tipificada, pero se limita a una manifestación únicamente verbal. Al lado de eso, tenemos que puntualizar que existe en la misma Farsa una especie de Riña abortada entre el Fraile y el Pastor (abortada porque el Fraile no entra en el juego provocador del Pastor y conserva calma y dignidad). La secuencia "Riña" no figura aquí por completo, lo cual no quita que debamos mencionarla para apreciar en su debido valor el manejo de ese motivo por el dramaturgo; a la hora de

contabilizar las ocurrencias del motivo, no la incluiremos, por incompleta, como tampoco incluiremos la breve alusión del verso 80: "y aún me hallaréis riñendo", por ser una afloración demasiado ligera del tema.

En el caso de la *Farsa de Sancta Bárbara*, existe un breve relato de Riña con golpes (la santa contra el pastorcico que la denunció y provocó su martirio), pero como esta secuencia forma parte del plano diegético sacado de la leyenda aérea, tampoco hemos tomado en cuenta numéricamente el fragmento; eso sí, por lo menos, Diego Sánchez logró que el Pastor-bobo comentarista expresara su "satisfacción ante los golpes recibidos por los demás".

Uno de los criterios posibles, para valorar la frecuencia con la que Diego Sánchez se vale del tema de la Riña, es partir de la clasificación de las obras en el orden en el que se presentan en la *Recopilación en Metro*, rastreando tanto las ocurrencias directas (escenificadas), como indirectas (alusiones verbales). Sin meternos en el espinoso problema de la clasificación cronológica de las piezas, que dista probablemente bastante del orden de presentación, comprobamos que no es una composición debida al azar sino voluntariamente organizada. Prueba de ello son los criterios estéticos que la rigen. Las Farsas van enmarcadas entre composiciones menores, al principio y al fin de la colección, para imitar quizás el procedimiento adoptado por Torres Naharro. Sin embargo, dentro de ese marco, es muy posible que se hayan conservado huellas del orden cronológico, hipótesis que tendremos que considerar con suma prudencia, tanto más que el responsable de la edición no fue el propio autor sino su sobrino. Hechas esas salvedades, un cuadro sinóptico de tales ocurrencias permite una serie de comprobaciones. La primera es que las Farsas que prescinden totalmente del motivo estudiado se sitúan todas en el último tercio del libro: son las Farsas 19 (*Susaña*), 21 (*Abraham*), 24 (*Salutación*), 27 (*Ventera*), 29 (*Cañas*). En la misma parte del libro es donde escasean más las ocurrencias del motivo, en las Farsas que lo tienen. Correlativamente, las ocurrencias altas se sitúan preferentemente entre las once primeras piezas de la obra (con excepción de la Farsa 16, *Farsa de Ysaac*). En el caso de que el orden escogido por el sobrino tuviera algo que ver con un supuesto orden deseado por el tío, esta mayor presencia del motivo al principio del libro puede interpretarse de dos maneras.

La hipótesis de Ann Wiltrout, según la cual las piezas del principio son las más antiguas (*A Patron and a playwright in Renaissance Spain: The House of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis Books limited, 1987, p. 147), nos inclinaría a pensar que, en un importante primer período compositivo, Diego Sánchez se valió más asiduamente de esta muleta que es el tópico "Riña" o "Golpes", y que prescindió cada vez más de ellos a medida que se adiestró en la escritura

dramática.

Podemos formular otra hipótesis, la de que el sobrino haya podido clasificar con criterios de ordenación por categoría (dialogales, prefigurativas, alegóricas), o por fecha de representación (Navidad, Corpus, etc.), o por técnica utilizada (Farsas con coreografía), o incluso, por orden subjetivo de importancia, empezando por las principales, seguidas de las secundarias, para terminar por las Farsas difíciles de clasificar (*Cañas*). Observamos, en efecto, que las primeras diez Farsas son todas muy largas (con excepción de la *Farsa de Sancta Bárbara*, extraviada o puesta aquí por su posible éxito). Recíprocamente, a partir de la Farsa 15, todas, con excepción de la *Farsa de Susaña* (794 versos), y de la *Farsa de David* (615 versos) son Farsas de dimensión modesta. A mayor grado de elaboración, de esfuerzo de escritura correspondería mayor presencia de ese motivo de la Riña, y eso, sin vaticinar sobre fechas de composición, pues Diego Sánchez bien pudo escribir, en cualquier momento, Farsas importantes o secundarias. Tan peligroso como pensar que el orden de aparición en la obra refleja el orden compositivo resultaría pensar que el dramaturgo haya empezado por escribir Farsas cortas y terminado por Farsas largas. Examinaremos el reparto de la frecuencia del tópico, primero en el conjunto de las Farsas.

De las veintisiete piezas que llevan el título de Farsa (o sea dejando de lado la *Danza de los Pecados*), veintidos presentan una o varias ocurrencias del tema, con densidad muy variable. En nueve de ellas aparece una vez el motivo; dos veces en ocho más; tres veces en tres Farsas; cuatro en la *Farsa de la Natividad*, y seis veces en la *Farsa de Salomón*, que ostenta el récord. Estas ocurrencias engloban las representaciones efectivas del tópico en el escenario, que ocupan un volumen versal consistente, y las alusiones limitadas, de uno o dos versos (18 alusiones indirectas, 26 Riñas efectivas). Para apreciar la densidad se tiene que tomar en cuenta, evidentemente, el tamaño de la Farsa. Sin embargo la tasa de ocurrencias no es siempre proporcionada al número de versos. Verdad es que las Farsas de corta dimensión (inferiores a 350 versos: *Bárbara*, *Fortuna*, *Molinero*, *Moysén*, *Abraham*, *Yglesia*, *Herrero*, *Salutación*, *San Pedro*, *Muerte*) no tienen el motivo sino sólo una vez (excepción de la *Farsa de la Muerte*: dos veces); y entre ellas se encuentran tres de las cinco que, en la *Recopilación*, prescinden por completo del tema; en este sentido, el número de versos parece incidir en una baja figuración del motivo, aunque Diego Sánchez casi siempre se esmera en conservarlo por lo menos una vez y de modo directo, o sea con un importante nivel de presencia escénica (excepto en la *Farsa del molinero* y la de *Sancta Bárbara* que comentamos más arriba). Comparemos las dos Farsas en las que la tasa de ocurrencias es más elevada: La *Farsa de*

la *Natividad* (4 ocurrencias, una sola Riña escenificada) consta de 1930 versos; es la más larga de todas; no es de extrañar que haya cuatro ocurrencias en una Farsa que es seis veces más larga que las que hemos repertoriado como cortas. Muy distinto es el caso de la *Farsa de Salomón* con sus seis ocurrencias, tres de las cuales son representaciones efectivas en el escenario, y eso en una Farsa que consta sólo de 866 versos (clasificable, pues, en la categoría de las Farsas de dimensión media, aunque se acerca a la categoría superior).

La observación de las Farsas que ofrecen dos ocurrencias efectivas (*Salomón*: 866 versos, *Colmenero*: 616 versos, *Albedrío*:741 versos, *Militar*:1570 versos, *Matrimonio*), muestra que todas se sitúan por encima de los seiscientos versos. ¿Significa eso que Diego Sánchez encuentra necesario alegrar sus textos con ese motivo, cuando rebasan el límite de los seiscientos versos, peligroso para la paciencia del espectador? Lo que nos impide sacar una conclusión demasiado general son los casos de la *Farsa Theological*, en la que sólo figura una Riña, la *Farsa moral* (1409 versos), que tiene una sola ocurrencia escenificada, y la *Farsa de Tamar* (888 versos: sólo una Riña representada). Lo que sí podemos decir es que Diego Sánchez cuenta mucho con ese motivo literario, con las recetas técnicas de su escritura, para aligerar la pesadez doctrinal que amenazaría sus Farsas, cuando rebasan el marco de los 600 versos.

Examinemos ahora las ocurrencias según el tipo de Farsas.

Un cuadro de las ocurrencias según los tipos de Farsas (nos valemos de la terminología habitualmente manejada por la crítica: Farsas dialogales, prefigurativas, alegóricas, profanas), evidencia una diferencia significativa: el promedio de ocurrencias en las Farsas dialogales es superior a la media general; es de dos por Farsa, y, además, ninguna Farsa dialogal prescinde de este motivo literario. El promedio baja a 1,5 para las prefigurativas y alegóricas a causa de la ausencia completa del tópico en algunas de ellas. Sin embargo, en las que lo incluyen, el promedio sería más o menos idéntico al de las Farsas dialogales. Dicho promedio superior, en las dialogales, confirma el acierto del uso del motivo por el dramaturgo: estas Farsas son las que más necesitan el alivio concreto y divertido de una escena de Riña, para descansar de la pura exposición catequística, ya que, aparte del diálogo mismo, casi no hay contenido diegético en el argumento. Además, éstas son las Farsas que dejan más amplio sitio a las intervenciones del Pastor, personaje al que se asocia frecuentemente el tema. Las Farsas prefigurativas, porque escenifican de modo más o menos desarrollado una imagen de la Biblia o de las vidas de santos, carecen menos de escenas concretas. Son de notar, sin embargo, las fuertes diferencias en el nivel de aprovechamiento del motivo, en las mismas Farsas prefigurativas: la *Farsa de Salomón* y la *Farsa de Ysaac*

son, en efecto, dos de las Farsas más recargadas en "Riña"/"Golpes", y, a pesar de ello, en la misma categoría es donde figura el mayor número de Farsas que no incluyen dicho motivo. El promedio es, pues, aquí poco significativo, y sólo sirve de punto de referencia global para compararlo con las otras dos grandes categorías. Entre las Farsas alegóricas se sitúa el grado más constante (de importancia media) de ocurrencias del motivo: el esfuerzo imaginativo y la complejidad intrínseca que supone la estructura alegórica instala la mayoría de ellas en ese nivel de aprovechamiento medio.

El examen del cuadro de las ocurrencias del tópico según los tipos de Farsas nos lleva a precisar los dos tipos de manifestaciones anteriores. Una primera comprobación general es que, si son relativamente numerosas las obras que, teniendo el motivo representado de modo directo en la escenificación, prescinden de la modalidad indirecta que son las meras alusiones verbales, sólo dos Farsas presentan únicamente dichas menciones indirectas: para Diego Sánchez, la modalidad principal parece haber tenido una importancia mucho mayor; la forma aludida funciona esencialmente como rasgo tipificado del personaje del Pastor, y por lo tanto, como los demás rasgos tipificados, puede manifestarse o no, ya que en eso consiste finalmente el estrecho margen de libertad creadora del dramaturgo.

Limitándonos a la observación de las ocurrencias directas, el cuadro numérico confirma el aprovechamiento frecuentísimo de las escenas completas de Riña en las Farsas dialogales. En el caso de las prefigurativas, es un procedimiento que parece teóricamente menos necesario, y sin embargo llama la atención el que haya un promedio exactamente idéntico de Farsas dialogales y de Farsas prefigurativas dotadas de ese motivo, si excluimos del recuento las que carecen totalmente de él: este promedio es del,1 ocurrencia por Farsa. En cuanto al motivo indirecto, en las dialogales la cifra es de 0,9, y en las prefigurativas de 0,8, cifras muy próximas. Mayor sorpresa nos depara la cifra que concierne las Farsas alegóricas; escasean verdaderamente, en esa categoría, las menciones indirectas del tema, con una presencia limitada al 0,1; en cambio, en las escenas propiamente dichas de Riña, la cifra de las Farsas alegóricas es netamente superior (1,4 en vez del,1); así podemos afirmar que la Riña como episodio burlesco le parecerá aún más indispensable al dramaturgo, por ser éstas más abstractas. La mengua de las manifestaciones indirectas se explica por el que, en las Farsas alegóricas, el Pastor actúe como personaje alegórico y no como Pastor-bobo a secas, lo que transforma su dotación en rasgos tipificados.

Considerando ahora el parámetro de las fiestas del calendario religioso para las cuales están programadas las Farsas, habría que tener en cuenta otra vez el tamaño de las

piezas: las de Corpus (todas inferiores a 794 versos) son relativamente más breves que las de Navidad (todas superiores a 618 versos). De paso notamos que la producción para una fiesta es equivalente a la otra, lo que permite formular una hipótesis: Diego Sánchez habría escrito regularmente durante diez años una obra para cada fecha, lo que excluye que la producción de las Farsas de Corpus se haya hecho de dos en dos, incluso si existen indicios de apareamiento entre éstas. La cifra media de ocurrencias - todo género confundido - deja aparecer los resultados siguientes: para las diez Farsas de Navidad, el promedio es de 2. Para las de Corpus, de 1,5. Las de Semana Santa no son lo bastante numerosas como para sacar estadísticas (*Farsa de la Muerte* : dos ocurrencias; *Farsa del Hado*, si es verdaderamente de Semana Santa: una ocurrencia). Las Farsas destinadas a ocasiones diversas (*Bárbara*, *Pedro*, *Hechizera*, *Ventera*, *Matrimonio*) son menos generosas en cuanto a la presencia del motivo de la Riña: tienen un promedio de 1,2. La mayor representación del motivo en las Farsas de Navidad es explicable por la tradicional relevancia del personaje del Pastor en esta fiesta. Claro que la comparación de la densidad de ocurrencias más valedera de introito a introito etc., en diversas categorías de Farsas, que de introito a cuerpo y a conclusión de una misma Farsa, a causa de la diferencia de proporción acostumbrada entre las partes que configuran; las obras.

Un planteamiento indispensable, para completar las perspectivas anteriores es el de la cronología, pero son pocos los indicios a los que la crítica puede atenerse. Se considera seguro que la *Farsa Militar*, en su final, alude a la batalla de Muhlberg (1547). Se proponen, habitualmente, las fechas de 1539 o 1541 para la *Farsa de Abraham* (alusión al eclipse solar), y la fecha de 1525 para la *Farsa Theological*, por sus alusiones al cambio de horario del rezo de maitines. Las demás hipótesis de fechación nos parecen demasiado aventuradas para contar con ellas y no las mencionaremos. La escasez de datos fidedignos no nos permitirá, pues, deducir mucho al respecto. Si suponemos que toda la *Farsa Militar* se puede fechar por su final (lo que no está seguro, pudiendo tratarse de un reaprovechamiento de un texto preexistente, adaptado para la ocasión de la batalla de Muhlberg, y en este caso, sólo el final sería verdaderamente fechable con precisión) sería una Farsa tardía en la producción de Diego Sánchez, que murió probablemente en 1549. Ya que la obra consta de dos escenas de Riña representadas, de cierta importancia, puede ser una indicación de que el dramaturgo le seguía teniendo afición al motivo de la Riña al final de su vida.

Del mismo modo que interrogamos las estadísticas para valorar la presencia del motivo de la Riña en los distintos tipos de Farsas, podemos hacerlo ahora para apreciar cuáles son los puntos de arraigo favoritos de la Riña en las obras

del dramaturgo extremeño (introito, cuerpo, conclusión) llegamos a la deducción de que el introito no es el sitio privilegiado del motivo "Riña"/"Golpes". Los introitos sólo ostentan cuatro ocurrencias (dos directas, dos indirectas). Menudea un poco más el motivo en las partes conclusivas (seis directas, dos indirectas); su lugar electivo es, pues, el cuerpo de las Farsas (28 ocurrencias directas, 10 indirectas). Sin embargo, la relativa brevedad de las partes que enmarcan el cuerpo de la Farsa, comparada con la importancia de esta parte central, nos impide enfocar el aspecto cuantitativo sin correctivo

Son las ocurrencias directas las que nos proporcionan más indicaciones sobre la técnica de escritura de Diego Sánchez. Comprobamos que el dramaturgo no tiende a empezar directamente la obra con una Riña (aunque no es una técnica imposible de imaginar). En efecto, sus introitos son monólogos del Pastor que obedecen a reglas definidas; terminan muchas veces por la presentación del otro o de los otros personajes; la monopresencia del Pastor en el introito excluye, por definición, una escena de Riña, o la confina por lo menos al final de esa parte, precisamente como transición para introducir al nuevo personaje que está saliendo al escenario (en la *Farsa del Colmenero*, el Fraile irrumpe en el escenario porque no aguanta las necesidades proferidas por el Pastor; en la *Farsa del Santísimo Sacramento*, Juan y Pablo se disputan, lo que provoca la intervención del Fraile como mediador; en este segundo ejemplo, la presencia excepcional de dos pastores en el introito permite un desarrollo particular del motivo desde el principio, pero esto al final del introito, y con la acostumbrada función introductora de un nuevo personaje). En cambio nada parece prohibir, técnicamente, que Diego Sánchez emplee su tema de modo alusivo desde el introito: ejemplo de ello son la *Farsa de Ysaac*, la *Farsa del Molinero*, y, sobre todo, la *Farsa Theological*, en la que el relato de la Riña conyugal alcanza unas proporciones considerables (170 versos) y empieza muy pronto (en el quinto verso). En ese fragmento que es uno de los más conocidos y apreciados de todos los lectores del dramaturgo, el papel primero de la Riña (sea o no sea fruto de las reminiscencias de un cuento medioeval) es captar la atención con elementos divertidos y licenciosos; todo el ingrediente básico de la Riña figura allí: el Pastor pega a su mujer; ésta grita, para llamar a los vecinos, etc. Esto no quita que, más allá de ese primer aprovechamiento apunta otro: podemos pensar en la existencia de una posible relación entre la moraleja de esta historia de Riña y el contenido ulterior de la Farsa¹. Sin embargo, el que el Pastor relate sus desavenencias conyugales y no las represente en el escenario hace de tal fragmento esencialmente un momento

1 Cf. Françoise Cazal, *Tensión y distensión en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, in *Actas del Coloquio sobre Didactismo y Literatura, Crítico*, 58)

recreativo destinado a servir de contrapeso cómico (simétrico del entremés final) a la larguísima exposición doctrinal que viene a continuación. La Riña relatada en la *Farsa Theological* es única por su importancia, en toda la obra de Diego Sánchez; en las otras dos que citamos, el motivo es mencionado con brevedad. El caso de la *Farsa del Molinero* es modélico: en esta Farsa, el Pastor se extraña ante el espectáculo de la fiesta (a), se propone preguntarle al Fraile la razón de la fiesta (b), y exclama, acto seguido, su deseo de darle coscorriones en la cabeza (c):

[a.] Alguna fiesta vallente
se deve hoy de festejar;
[b.1] téngolo de pescudar
a este fraile, a ver qué siente.
[c.] ¡Hi de puta, y qué llanchazo
le daría la presona
bajito de acá corona,
si os llo topase en el llazo!
Tortezuelo es de espinazo,
¡Landre del año siete!
¡Soga nueva de Alcaudete
que te cuelgue, dun borrazo!
El algo está comidiendo;
[b.2] De hablalle hé, ¡Juri a nos!
¡Ha, Padre, gracias a Dios! (vv. 85-99)

Aunque la cita sea algo larga, es necesario hacerla para ilustrar cómo se inserta el tópico, y cuál es su función; no es propiamente una función introductora del personaje; en efecto, bastaban los versos "b1" para tal menester; sirve, así y todo, para introducir el tono conflictivo de toda la escena siguiente, construida a partir de las provocaciones del Pastor y de las respuestas sensatas del hombre de iglesia. Una vez terminado el fragmento dedicado a las agresiones verbales y a los deseos de golpes del Pastor, los versos "b2" vuelven a reanudar con el proyecto meramente introductor del personaje del Fraile. Sería posible prescindir del motivo de la Riña; el Fraile pudiera, de todos modos, tomar la palabra; pero perderíamos una interesante indicación temperamental sobre el diálogo que sigue; el tópico, aquí, funciona como caracterizador del diálogo, y como rasgo tipificador del Pastor.

El sitio de elección del tópico "Riña"/"Golpes" se encuentra, sin lugar a dudas, en el cuerpo de la Farsa, parte atiborrada de la abundante y polifacética enseñanza doctrinal y moral que Diego Sánchez imparte, en sus obritas. Este uso se da tanto en las Farsas más breves (*Yglesia*, 127 versos), como en las más cuantiosas (*Natividad*, 1930 versos). Menudean en dicha parte las manifestaciones directas e indirectas del

tópico, pero, con especial importancia, de las directas, que también son las más voluminosas. Este uso preferencial va determinado, sin lugar a dudas, por la presencia de los elementos doctrinales, cuya evocación pesada y a veces ardua exige un contrapeso cómico. Un ejemplo lo confirma: Las cuatro ocurrencias del motivo, en la *Farsa de la Natividad*, se dan todas en el cuerpo de esta larguísima Farsa. Las tres de la *Farsa de Ysaac* también, lo mismo para las dos de la *Farsa de la Hechizera* etc. Tres Farsas importantes por su contenido doctrinal (*Farsa del albedrío*, *Farsa militar*, *Farsa de Salomón*) acarrean, en el mismo sitio, una escenificación particularmente larga y cuidada del motivo de la Riña.

Si contabilizamos el volumen versal dedicado a las representaciones de la Riña, considerando primero en conjunto, luego por separado, las ocurrencias directas e indirectas, los resultados son los siguientes: para las primeras, el promedio de amplitud del fragmento es de dieciocho versos, cifra teórica que podemos completar diciendo que once ocurrencias tienen más y catorce tienen menos. A Diego Sánchez le bastan frecuentemente seis u ocho versos para montar una escena de Riña "como Dios manda" o mejor dicho "como el Diablo manda", si seguimos adoptando los criterios del dramaturgo que, más de una vez, asocia la Riña con lo diabólico. Las cifras extremas son un máximo de sesenta y tres versos (*Farsa de los Doctores*) y un solo verso (*Farsa de Matrimonio*); se trata, en ambos casos, de situaciones atípicas; en la primera, a pesar de su tradicional cobardía, el Pastor se atreve a castigar al Diablo (mejor pudiéramos decir, a causa de su cobardía, ya que se ataca al Diablo cuando éste va de retirada frente al poder divino). El segundo caso es, en toda la *Recopilación en metro*, el solo en que se representen a la vez directamente y con brevedad los golpes, habitualmente sólo "deseados" y "aludidos" por el Pastor cuando ocupan tan poco volumen.

En cuanto a las ocurrencias indirectas (relato de golpes o formulación del "deseo de pegar" de un personaje, si excluimos el caso muy atípico de la *Farsa Theological*, en la que el motivo se explaya por nada menos que ciento setenta versos, suelen, lógicamente, ocupar un volumen versal medio mucho más reducido (promedio de 2,9 versos).

Abordemos ahora la cuestión de las funciones del tópico Riña / Golpes.

Para poder apreciar debidamente esas funciones, tenemos que plantear primero el criterio de separabilidad de las escenas de Riña. Si una Farsa determinada se puede imaginar sin dicho elemento, lo consideraremos como "separable", y, en cierto modo facultativo y confinado a un papel secundario de adorno; en el caso contrario, forma parte del meollo estructural de la Farsa y alcanza la dignidad de elemento constitutivo y será merecedor de especial interés en nuestro

estudio. Se dan las dos modalidades en la proporción de un cuarto de Riñas inseparables del conjunto (*Farsas del Albedrío, del Colmenero, de Salomón, del Santísimo* etc.), por unas tres cuartas partes de Riñas separables.

El que la Riña sea un elemento facultativo no impide que tenga su utilidad en una Farsa; es, por ejemplo, un momento conflictivo y cómico que mejora la captación de la atención, entre otros procedimientos, o permite un descanso didáctico, pero sin ser el único medio de introducir tal descanso. Eso legitima, pues, el buscar cuál es la función de un elemento, incluso si éste no es fundamental en la construcción.

La segunda observación general preliminar es que no hay, en toda la obra dramática de Diego Sánchez, elemento Riña / Golpes que se limite a un sencillo aprovechamiento cómico, en toda la obra dramática de Diego Sánchez. Este fenómeno es de tal importancia que bien podemos considerarlo como una de sus leyes de escritura, quizás la que explique mejor la atractiva riqueza de sus textos. Sobre la base cómica natural de la escena de Riña se inserta una función estructurante y (o) una función simbólica, que puede incluso formar parte de un conjunto alegórico. La función estructurante confiere, de por sí, el criterio de inseparabilidad (de la escena respecto al conjunto de la Farsa), y corresponde con una elaboración dramática notablemente compleja. En cuanto a la función simbólica, si no va acompañada de función estructurante, es elemento del que la Farsa pudiera prescindir, pero también sin el cual perdería mucho de su sentido didáctico.

Hemos podido comprobar ya que la escena de Riña es una piedra de toque del teatro de Diego Sánchez y, a pesar de ello, la primera impresión que nos deja ese teatro es, más bien, la de un teatro en el que la comicidad parece un adorno gratuito; esta impresión se puede, además, relacionar con la tesis de ciertos críticos según la cual los fragmentos cómicos son entremeses a escala reducida, mera diversión separable del conjunto y desprovista de relación profunda con el mensaje catequístico central.

Examinemos esta tesis.

Verdad es que las escenas de Riña tienen un aspecto de escena cerrada, de unidad textual, una especie de "redondez" del texto que se debe a su estructura tipificada, modelada sobre la secuencia: "desafío", "golpes", "resolución del conflicto". Además, la escena de Riña evoca, en efecto, lo que pudiera ser un "mini-entremés" porque se vale masivamente de personajes pertenecientes al universo acostumbrado del entremés, como son la Negra, el Portugués etc. Si se considera que, en una representación, los entremeses son un descanso respecto a la pieza principal, la indudable naturaleza de descanso de las escenas de Riña, que se introducen en los pasajes difíciles o densos, aboga por el parecido señalado. La ubicación misma de ciertas escenas de Riña muy elaboradas, al

final de la obrita, parece conferirles un carácter festivo algo apartado del mensaje doctrinal (las Riñas y golpes aparecen, en las partes finales de las Farsas, menos numerosas, en cifra absoluta, que en el cuerpo de las mismas, pero si tomamos en cuenta la dimensión del cuerpo de una Farsa, mucho mayor que la parte final, la presencia del tópico alcanza un grado notable en esas partes conclusivas). Por fin es verdad que predomina a menudo una impresión de ausencia de relación aparente entre la escena de Riña y el argumento principal. Citemos el ejemplo de la Riña entre el Pastor y el Portugués en la *Farsa de David*: el personaje del Portugués cómico sólo aparece allí, al final, para un enfrentamiento burlesco con el Pastor. Todo eso demuestra, pues, que Diego Sánchez logra un alto nivel de conciencia del valor entremesil de esos fragmentos, y eso hasta el punto de combinarlos de modo complejo: citemos el caso llamativo de la *Farsa Theological* en la que la Riña entre la Negra y el Pastor es un pequeño entremés incluido dentro de esa especie de importante entremés que sería la amplia parte lúdica final.

Todo lo que acabamos de decir nos parece sin embargo derivarse de la naturaleza misma de la herencia literaria de la que se vale Diego Sánchez; la originalidad del dramaturgo extremeño consiste precisamente en ir más allá del mero aprovechamiento entremesil y eso, insistamos en ello, en cada ocurrencia del tema. ¿Cuáles son, pues, los recursos que supo combinar con el incontestable elemento básico cómico, y que generan lazos estrechos con el mensaje central de la Farsa?

Lo primero que tenemos que demostrar es que incluso la mera función cómica va estrechamente interrelacionada con la exposición del contenido doctrinal serio. Los textos muestran, en efecto (Cf. nuestro artículo citado en CRITICÓN), que Diego Sánchez usa de los fragmentos cómicos, y entre ellos de la Riña especialmente, con una sorprendente regularidad. La Riña se destina a interrumpir, a intervalos idénticos, el ritmo expositivo. En la *Farsa del Hado*, la Riña Negro-Pastor (versos 214-232) divide en dos el largo mensaje de conformismo social. En la *Farsa Militar*, algo indigesta por su extensión, una primera Riña ocurre en los versos 421-435 (primer cuarto de la pieza), y otra en los versos 840-875 (segundo cuarto) que parecen destinadas a demostrar lo efectivo de la acción del Diablo sobre los hombres. Podemos preguntarnos: ¿Qué es del tercer cuarto? Pues bien, no hay Riña, pero sí hay una especie de ensañamiento de Carne, Mundo, y Diablo contra el pobre Fraile que está renegando de su hábito; o sea que Diego Sánchez escogió ahí escenificar otro tipo de escena gesticulatoria agresiva que produce un efecto visual y sonoro parecido al de la Riña, y que en cierto modo pudiéramos contabilizar como una variante de ésta, ya que figuran en ella varios de los acostumbrados elementos: agresión física, insultos, quejas; pero lo que nos impide hacerlo es que, aquí,

lo serio de la intención aleccionadora vence lo burlesco.

También característica de esa periodicidad es la *Farsa de Tamar* (consta de ochocientos ochenta y ocho versos), en la que la Riña emerge en los versos 361-400, o sea a la mitad, para volver a aparecer al final, (periodicidad de cuatrocientos versos), con una nueva agresión física sufrida por el Pastor, que es encarcelado y atormentado por los alguaciles, antes que la noticia de Navidad venga a liberarle ex-abrupto. La *Farsa de Moysén* nos da un ejemplo de la clara intención de Diego Sánchez de preparar a su público, para que haga un último esfuerzo de atención: la Riña antecede la larga tirada final de San Pablo, dedicada a la preparación del buen cristiano a la Eucaristía. No hay, pues, desorden ni improvisación en el aprovechamiento del motivo de la Riña en el teatro de Diego Sánchez, sino cálculo pragmático y aprecio debido de un recurso literario perfectamente dominado.

Si pasamos ahora a examinar el aspecto estructurante de la escena de Riña, encontramos primero una función

- de transición para pasar de una parte a otra (del introito al cuerpo, del cuerpo a la parte final),
- de introducción de un nuevo personaje,
- de reforzamiento de la coherencia interna de la Farsa por efectos de simetría, o de ecos internos.
- de factor de equilibrio en la composición global de la Farsa.

La transición de una parte a otra corresponde precisamente a la salida al escenario de un nuevo personaje. La Riña del final del introito de la *Farsa del Colmenero* sirve para introducir al Fraile, que interviene para hacer callar al Pastor que está diciendo sandeces, y, así, se inicia la Farsa propiamente doctrinal, dirigida por el personaje del saber. En la *Farsa del Santísimo*, Juan y Pablo riñen en el introito, lo que determina la intervención del Fraile para apaciguarlos, procedimiento con el cual el dramaturgo subraya el papel benéfico de la Sabiduría. Asimismo, la Riña que opone al Clérigo y al Fraile, en la *Farsa de la Natividad*, concluye sobre una imposibilidad de reconciliarse si no es por la intervención del digno personaje alegórico de Razón, que zanja el conflicto. Este procedimiento alcanza la categoría de automatismo, como lo vemos en la *Farsa del Herrero*, en la que el breve amago de Riña entre el Pastor y el Herrero permite que tercie el Romero, introduciéndose así con facilidad este tercer protagonista. La Riña no sólo inserta cómodamente a otro personaje; sirve para introducir el tono burlesco propio de la relación agresiva Pastor- Fraile, que es el resorte dramático del diálogo; buen ejemplo de ello es la *Farsa del Colmenero*, en la que el ataque insolentemente anticlerical del Pastor al Fraile confiere al texto una tensión suficiente para la escenificación.

El uso de la Riña, con una técnica de simetría, le

confiere mayor impacto al mensaje catequístico: en la *Farsa Racional del libre Albedrío*, en el transcurso de una primera Riña, Albedrío "azota al Cuerpo con su misma mano"; en la segunda Riña, Sensualidad y Descuydo azotan a su vez a Albedrío que está encenagado en el pecado. En la *Farsa del Colmenero*, la Riña entre el Pastor y el Fraile que no aguanta las necesidades proferidas por el Pastor, se completa, en un esmerado efecto de simetría, con una Riña secundaria entre el Colmenero y el Labrador, separados por el Fraile. En la *Farsa Militar*, la simetría alcanza un alto valor demostrativo: la Riña fingida voluntariamente por el Diablo y sus acólitos (vv. 421-435) es imagen de un desorden interior en el alma del pecador; se encontrará un eco simétrico en el pasaje en el que dicho desorden plasme concretamente en el plano de la realidad escénica, gracias a la Riña entre el Ciego, el Cojo y el Manco (vv. 840-875). Con igual claridad resalta esa simetría, en la *Farsa Moral*, gracias a la cercanía, en el desarrollo dramático, de los golpes que primero están aplicados por Nequicia a Nabucodonosor transformado en buey, y luego devueltos bajo la forma de coces por el mismo Nabucodonosor, justo antes de que termine su período de encantamiento mortificante.

Asimismo, la Riña burlesca del Pastor y del Portugués, que termina la *Farsa de David*, es una escena simétricamente paródica de la lucha de David contra Goliath, y permite fijar mejor en la memoria la ejemplaridad de ese célebre enfrentamiento bíblico.

Ejemplo interesante de percepción del tiempo dramático, e intento poco corriente en la obra de Diego Sánchez de respetar cierta verosimilitud temporal, es el uso, en la *Farsa de Tamar*, de la secuencia de Riña entre Opilo, criado del patriarca Judas, y el Pastor. Mientras Judas está fornicando con la que cree ser una ramera, y que es en realidad su nuera Tamar, Opilo está riñendo con el Pastor, porque éste maldice de las mujeres; dicha Riña cobra aún más relieve escénico merced a un segundo rebote, cuando Tamar sale del matorral, después de cumplida su fechoría. Parece que la Riña desempeña aquí, por lo menos en su primera ocurrencia, la función de rellenar el vacío escénico; la acción significativa se desarrolla fuera del campo visual del espectador y, mientras tanto, el dramaturgo siente la necesidad de ocupar el espacio y el tiempo escénico por una acción que sirve de sustituto metafórico a los retozos pecaminosos, de pantalla que los oculta, de diversión de la atención del espectador frente a una acción escabrosa aunque bíblica, sin que nos olvidemos mencionar el poder actualizador, respecto al tiempo del espectador, que cobra toda actuación del Pastor.

Destinada a mantener la cohesión interna de una Farsa es la Riña entre el Pastor y otro personaje bíblico, Jacob, en la *Farsa de Ysaac*, y eso a pesar de su apariencia de diversión

gratuita, y de su fácil separabilidad del texto. Escogemos este ejemplo por ser uno de los que muestran más claramente que la Riña es mucho más que una diversión burlesca en el teatro de Diego Sánchez. En dicha Farsa, el Pastor se pone a gritar a voces, cuando Jacob coge un cordero de su rebaño para que su madre Rebeca lo guise Diego Sánchez monta hábilmente la escena del modo siguiente: El Pastor, hasta ahora comentador externo de la acción, irrumpe en el tiempo y el espacio dramático bíblico y agrede a Jacob acusándole de robarle una oveja propia. La Riña se interrumpirá una vez que los dos protagonistas hayan examinado las marcas distintivas que hacen reconocible la propiedad de las ovejas, y que el Pastor admita que se ha equivocado. Además del efecto de actualización, parecido al que acabamos de señalar en el ejemplo anterior, esta escena, en el fondo, permite que el Pastor, durante un rato, llame de ladrones a Jacob y a su madre; esa breve secuencia organiza la coherencia interna de la Farsa alrededor del tema del robo: robo, evocado anteriormente en la Farsa, del derecho del primogénito, y robo, escenificado ahora, de la bendición paterna. Dicha agresión del Pastor sirve para pegarle brutalmente a Jacob el letrero de "ladrón" en la frente. Prueba de la lúcida voluntad de Diego Sánchez de construir la obrita alrededor de ese tema son los comentarios edificantes del Pastor, al observar el entusiasmo con el que Jacob y su madre se afanan por realizar el engaño, comentarios que extiende luego el Pastor a los ladrones en general, a los que desearía azotar, si "huera alcalde" (ocurrencia ésa del tópico "desea dar golpes a los demás"). Tanto la Riña directamente escenificada como la resurgencia del tópico de los Golpes, en cuanto simple alusión, convergen hacia el mismo propósito: denunciar el acto de Jacob, digno antepasado de los judíos en un sistema de valores en el que "judío" equivalía a "ladrón". El fuerte poder cohesivo de la Riña, tal como Diego Sánchez la usa en esta farsa, queda así puesto de relieve de modo elocuente.

Parece que el autor de la *Recopilación* tenía notables preocupaciones estéticas de equilibrio en sus Farsas. La *Farsa Theological* es una de las más largas, y de más consistente contenido catequístico. A Diego Sánchez le pareció necesario contrapesar la gravedad del mensaje didáctico con dos partes cómicas muy desarrolladas: con una parte entremesil de excepcional duración (al final), pero también con la larguísima descripción de la Riña conyugal del Pastor en el introito. El que las escenas de ese tipo (escenas en las que se alude a la Riña, y no se la representa directamente) sean en general mucho más breves que la que encabeza la *Farsa Theological*, subraya aún más el deseo del dramaturgo de amplificar a sabiendas el efecto cómico del introito, en esa Farsa, para lograr el equilibrio compositivo.

Las categorías de "contenido" y "forma" sólo se evocan

aquí por separado para facilitar el análisis sistemático. El que los procedimientos estéticos vayan siempre supeditados a la mejor transmisión del ideario católico nos permite adivinar, sin mucho riesgo de equivocarnos, que la Riña le sirve también a Diego Sánchez de modo directo en su propósito didáctico, y eso sin contar las numerosas manifestaciones del tono malhumorado "de Riña" que es muchas veces el del Pastor en el introito, y que actúa como "despertador" de conciencia. Sin embargo, precisemos que el aprovechamiento didáctico del tópico que nos interesa no es un procedimiento específico, sino que se aplica a otros muchos temas. A pesar de esta no especificidad, citaremos algunos ejemplos de uso didáctico del motivo de la Riña para introducir un mensaje moral, eventualmente bajo la forma de una imagen simbólica. En el caso de una lección moral, los golpes se evocan como castigo (imaginario o efectivo) de un comportamiento reprehensible. Mencionemos en la *Farsa de Santa Bárbara* el fragmento en el que el Pastor se regocija de los palos recibidos por el joven "pastorcico" delator de la santa; es ocasión para criticar a los "parleros". Otro ejemplo sería el del Fraile apaleado en la *Farsa de Salomón*, o la Riña entre Jacob y el Pastor en la *Farsa de Ysaac*.

En la función alegórica, o simbólica, las posibilidades del tópico "Riña" están limitadas de antemano por el componente burlesco del motivo. En los dos temas gemelos de la Lucha y de la Riña, el primero se presta mejor y más frecuentemente a aplicaciones alegóricas. El terreno que le queda al tópico estudiado aquí se limita pues, más o menos, a la expresión paródica de lo que la Lucha expresa en términos serios. En la *Farsa Militar* la Riña armada por el Diablo entre Carne y Mundo es símbolo de los disturbios creados por el "Enemigo" en el alma humana: no por casualidad figura esta ocurrencia en una Farsa de estructura alegórica. La misma Farsa escenifica otra Riña, entre los tres lisiados que son imagen de los pecadores, demostrando otra vez los estragos de la acción diabólica. El carácter paródico de la Riña va puesto de relieve por la cohabitación, en ciertos textos, de una Lucha noble y de una Riña burlesca, como se ve en la *Farsa de la Muerte* (lucha del Viejo contra la Muerte, y Riña cómica del Pastor con ésta); o en la *Farsa de David* (lucha heroica de David contra el gigante, en la que se logra una doble expresión del tema, pues el Pastor manifiesta su deseo de "dar un lanchazo en la cabeza de Goliath" (vv. 198-200), y protagoniza un combate burlesco, parodia del combate bíblico, al luchar contra el Portugués (vv. 534-565). Estructuralmente el Pastor no puede protagonizar una lucha seria; lo burlesco es inseparable de su personaje.

Para mostrar que Diego Sánchez supo valerse de la expectativa de un público en espera de ese tema de la Riña, quizás sea interesante recordar el ejemplo burlesco de la Riña

(que no lucha) del Pastor con el Diablo dominado y vencido, al final de la *Farsa de los Doctores*; esta no resistencia de un Diablo derrotado (y no en plena posesión de sus facultades, como en la *Farsa Militar*) frente a un Pastor ni siquiera asustado por el personaje infernal, viene a ser una inversión del lugar común habitual, grabándose en la mente del espectador. Aquí, la lucha sería y victoriosa (no representada) corre a cargo de Cristo y de la Virgen, y la imagen burlesca final a la que nos referimos la refleja indirectamente.

Las alusiones breves al motivo de la Riña no ocupan, pese a su brevedad, un papel secundario, en la medida en que son también estructurantes, en el plano dramático.

En su segunda parte, que integra el contenido doctrinal principal de la obra, la *Farsa de la Natividad* consta de una larga disputa entre el Clérigo y el Fraile, para determinar si el mayor gozo de la Virgen fue concebir o parir. Para conferirle a este debate escolástico, un tanto artificial aun en aquella época, el mínimo imprescindible de presencia escénica y para reforzar el valor conflictivo escenificable del diálogo, el dramaturgo recurre una vez más al personaje de Juan, que estimula el ardor de los dos protagonistas sabios: les engaña hábilmente, contándole a cada uno que el otro ha hablado mal de él, excitando sin cesar su combatividad verbal. Juan es quien determina, además, la naturaleza del castigo que será impuesto al perdedor, y quien se propone aplicar él mismo dicho castigo , que son siete chirlos en la frente del vencido. La alusión a los golpes prometidos ritma de modo muy regular el desarrollo dramático de la escena, construida sobre una alternancia de trozos argumentales, interrumpidos a trechos por unas pausas que en su casi totalidad, ostentan una vuelta del tema de los golpes aplicables por Juan. La observación de la organización de esa Farsa es muy demostrativa al respecto:

-vv. 673-746: debate (argumentos).

-vv. 747-764: pausa cómica; desafío entre los dos contrincantes (v. 763, Pastor: " Qué prazer para un lanchazo").

-vv. 765-825: debate.

-vv. 826-855: pausa cómica (vv. 842-3:
"Aparéjame esa frente;
yo se los tengo de dar")

-vv. 856-928: debate.

-vv. 929-987: pausa de carácter moralizador más que festivo; ausencia del tema de los golpes.

-vv. 988-1007: debate.

-vv. 1008-1037: pausa cómica (v. 1026: "Ayudámelo a reñir").

-vv. 1038-1072: debate.

-vv. 1073-1102: pausa cómica (vv. 1079-80:

"que a la frente le dolrá,
llevállos ha, aunque mal
trague".)

-vv. 1103-1110: debate.

-vv. 1111-1112: breve pausa cómica (v. 1112:
"¡Guay de vuestra frente
negra!").

-vv. 1113-1139: debate.

-vv. 1140-1177: pausa cómica (vv. 1193-4:
".....Acabemos,
señor, y dárselos hemos").

-vv. 1178-1204: debate.

-vv. 1205-1244: pausa cómica (vv. 1207-9:
"¿Cómo, no me dejaréis
dalle los dos o los tres,
siquiera para vengarme?").

-vv. 1245-1359: debate (larga serie de argumentos).

-vv. 1360-1409: pausa cómico-lírica, en el
estilo del Pastor anunciador (v. 1392:

"Comencemos de dar"

vv. 1398-9:

"Mirá que aparejo el dedo,
aparejá vos la frente").

-vv. 1410-1438: debate.

-vv. 1439-1454: pausa cómica (la única de esa
índole desprovista del tema de los golpes).

-vv. 1455-1479: debate.

-vv. 1480-1487: pausa cómica (v. 1485:
"¡Venga, venga!" [lo dice a
propósito de los chirlos]).

-vv. 1488-1507: debate.

-vv. 1508-1517: Riña escenificada entre el
Fraile y el Clérigo: golpes, insultos, satisfacción de Juan;
Riña solucionada por la llegada de la Ciencia que apacigua a
todos.

Este esquema pone de relieve la extraordinaria
regularidad de la que hace alarde Diego Sánchez en el modelo
compositivo utilizado, y evidencia el papel desempeñado por el
leitmotiv de los golpes, que sirve de hilo conductor y de
elemento cohesitivo, para terminar culminando en la Riña,
representada con todos sus ingredientes principales.

Difiere de esa construcción didáctica la manera de
construir la progresión en la *Farsa de Salomón*. En la segunda
parte de dicha farsa, el Fraile trata de robar el dinero de la
Mala Mujer del juicio salomónico (la cual resulta ser una
ramera) y al final, el pastor y Antón, (el joven acólito de la
ramera), dan palos al Fraile, castigándole por el doble pecado
de codicia y lujuria. Esta culminación que representa la
segunda parte se va preparando a lo largo de gran parte de la
Farsa con una serie de alusiones sucesivas. El que el episodio

de la Biblia comportase ya una Riña (entre las mujeres que se disputan al niño ante Salomón), le habrá dado a Diego Sánchez el hilo director dramático de su pieza, que es la Riña. La segunda aparición del tema se da cuando el Pastor se autodisciplina, provocado a hacerlo por el Fraile que se burla de él (vv. 433-448). Una tercera ocurrencia es cuando Antón se regocija con la idea de pegar al Fraile (vv. 722-3). A continuación, en el "guión" inventado por el Fraile para engatusar a la ramera, el Pastor tendrá que fingir darle golpes: "Tú, grandes fieros le harás / que me quieres azotar" (vv. 743-4).

Luego, el Pastor expresa su satisfacción, al pensar que todo va a salirle mal al Fraile y que no saldrá ileso de este lance: " Los azotes que me dí [injustamente] / irán sobre sus costillas" (vv. 759-64), y luego: "Yo os lo pienso demoler / si una vez lo tengo atado" (vv. 763-4). Aquí se nota claramente el efecto de simetría ideado por el dramaturgo: introduce antes la burla inicial en la que el Bobo se azota a sí mismo para justificar una actitud vengativa del Pastor, que ha de permitir el castigo rotundo del mal Fraile.

Dejando aparte la Riña tradicional entre las dos mujeres bíblicas, sobresalen, pues, dos escenas de golpes efectivamente representadas: la primera, burlesca, que es la del Pastor que se azota a sí mismo por error; la segunda, cómica también, va completada por la moraleja habitual del pecador castigado. Es una Farsa en la que todos son golpes "anunciados", para preparar al espectador y hacerle desear y apreciar más la escena final del Fraile apaleado.

En el caso que acabamos de ver, Diego Sánchez usa de modo sistemático de la mención de los golpes, a la vez para estructurar la pieza y como elemento de distensión; el mero hecho de aludir a los golpes que se prevé aplicar al perdedor es una señal lúdica: la alusión a golpes no representados funciona exactamente como la escena de Riña propiamente dicha, o sea como distensión cómica. Este no es el único caso de funcionamiento idéntico; el ejemplo que vamos a aducir ahora justifica plenamente el que no hayamos querido disociar el estudio de las Riñas representadas de las que están simplemente aludidas, las cuales toman, en la mayoría de los casos, la forma del tópico del "lanchazo". Con frecuencia, el Pastor expresa su deseo de "dar un lanchazo en la cabeza" del Fraile, temible acosador de mujeres; citemos varias ocurrencias: la *Farsa del Molinero* (v. 89); la *Farsa de la Natividad* (v. 763); la *Farsa del Santísimo Sacramento* (v. 286); la *Farsa de David* (vv. 198-200). Tal expresión codificada del "deseo de dar golpes" funciona como una especie de Riña condensada; en efecto, recordemos que la Riña le sirve frecuentemente a Diego Sánchez para introducir la presencia de un tercer personaje que viene a hacer las paces. Pues bien, observamos que el verso que manifiesta las ganas de asestar un

lanchazo en la cabeza del Fraile se utiliza como si acarreará automáticamente la presentación de un nuevo personaje, el Fraile. Se pierde de vista la Riña inicial; sólo se conserva la expresión verbalizada y... he aquí como aparece el Fraile. En el ejemplo de la *Farsa del Santísimo Sacramento*, nada justifica, dentro de la obra, la exclamación agresiva del Pastor, sino sólo la tradición misma, popular, de acoger así al Fraile, sea bueno o malo

A pesar de su reducida extensión, la mera alusión a los golpes (temor o deseo de darlos), es, pues, un recurso aprovechado a sabiendas por el cura de Talavera, y no sólo por la carga cómica que encierra, sino por otras funciones, inspiradas de las que notamos en las formas desarrolladas del tópico.

Hemos podido comprobar que el doble aprovechamiento funcional (cómico y estructurante, cómico y simbólico), tanto en las representaciones directas como indirectas del tópico "Riña" son fenómenos constantes en esa obra. Nada menos que diez y seis veces encontramos un propósito a la vez cómico y estructurante:

Farsa Theological : dos veces,
Farsa de Ysaac: dos veces,
Farsa del Molinero: una vez,
Farsa de la Natividad: dos veces,
Farsa del Colmenero: dos veces,
Farsa de Salomón: cuatro veces,
Farsa del Santísimo Sacramento: una vez,
Farsa de Tamar: una vez,
Farsa del Herrero: una vez.

Asimismo, hemos reseñado diez ocurrencias de Riña o Golpes a la vez burlescos y simbólicos:

Farsa de Ysaac: una vez,
Farsa de la Natividad: una vez,
Farsa Militar: una vez,
Farsa de Sancta Bárbara: una vez,
Farsa Moral: una vez,
Farsa de los Doctores: una vez,
Farsa del Hado: una vez,
Farsa de Moysén: una vez,
Farsa de la Yglesia: dos veces. La densidad del

procedimiento es tal que, en cuatro Farsas:

Farsa Racional del Libre Albedrío (tres veces),
Farsa de la Muerte (dos veces),
Farsa de Salomón (una vez),
Farsa de David (una vez),

Diego Sánchez logra incluso acumular las tres funciones, cómica, estructurante y simbólica. Recíprocamente, poquísimos son los casos de "Riña" o de "Golpes" puramente cómicos, y no es una casualidad si dichas excepciones se encuentran en las dos Farsas profanas, la *Farsa de la Hechicera* y la *Farsa de la*

Ventera, que, sin carecer totalmente de contenido moralizador, no corresponden con el propósito habitual de Diego Sánchez de combinar lección moral y lección doctrinal y son dos Farsas más lúdicas que las demás.

Hemos estudiado hasta ahora el valor funcional del bloque "Riña" dentro del conjunto del texto de la Farsa; nos proponemos ahora, cambiando radicalmente de enfoque, observar el mecanismo interno del tópico. Podemos preguntarnos primero, dentro del marco de las representaciones directas del motivo, quién tiene la iniciativa de la Riña, quién desencadena el conflicto (aunque no se trate obligatoriamente de dar golpes). Se dan casos, en efecto, en los que el Pastor se burla de otro protagonista, y éste, ofendido, reacciona con golpes (*Farsa del hado*, *Farsa de Moysén*); el agresor físico suele ser un personaje inferior al Pastor, socialmente (como es el Negro), o intelectualmente (Juan es un Pastor superdotado intelectualmente, en la *Farsa del Santísimo Sacramento*). Es, por lo tanto, interesante reseñar quiénes son los que dan golpes, quiénes los reciben, para tratar de delinear procedimientos regulares y excepciones. Nuestro planteamiento es practicable esencialmente en las escenas de Riñas efectivamente escenificadas; las Riñas aludidas son, con excepción del largo introito de la *Farsa Theological*, demasiado breves como para que se pueda hablar de funcionamiento interno, aunque, por lo menos, es fácil constatar que la inmensa mayoría de las ocurrencias del deseo de dar golpes corren a cargo del Pastor.

En dicha perspectiva de observación interna entra también la observación de las variantes con las que Diego Sánchez sorteaba el riesgo de monotonía inherente al empleo sistemático del mismo tópico. Por fin trataremos de dar una visión sintética de los modelos de "Riña" y "Golpes" en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz.

Entre el conjunto de las veinte y dos ocurrencias globales del motivo, el Pastor inicia la Riña en doce casos:

Farsa Theological: dos veces,
Farsa Racional del Libre Albedrío: dos veces,
Farsa de Jacob: una vez,
Farsa de la Muerte: una vez,
Farsa del Colmenero: una vez,
Farsa del Matrimonio: una vez,
Farsa del hado: una vez,
Farsa de Moysén: una vez,
Farsa del Herrero: una vez,

lo que evidencia una notable preponderancia, si pensamos que cada uno de los demás personajes que comparten este papel iniciador de la Riña sólo alcanzan esa dignidad una vez en toda la obra de Diego Sánchez; son, respectivamente: la Negra (*Farsa Theological*), la Mujer A (*Farsa de Salomón*), la Mujer B

(idem), el Fraile (*Farsa del Santísimo Sacramento*), el Diablo (*Farsa Militar*), el Ciego (idem), el Labrador (*Farsa del Colmenero*), el criado Opilo (*Farsa de Tamar*), el Portugués (*Farsa de David*), la Sinagoga (*Farsa de la Yglesia*). Entre ellos notamos que figuran sólo cuatro personajes femeninos, y uno de ellos es alegórico (la Sinagoga, representada bajo los rasgos de una mujer vieja). El Portugués y la Negra, a pesar de ser personajes tradicionalmente cómicos, sólo inician la Riña una vez. Esto permite apreciar el abismo que separa el potencial dramático del Pastor de los demás personajes cómicos, en ese teatro. Llama la atención la débil presencia, como iniciador de la Riña, del Fraile, si la comparamos con su frecuentísima presencia como personaje implicado en diálogos de Riña con el Pastor: el único caso se da en la *Farsa de la Natividad*, y sólo porque el Pastor (Juan) ha intrigado largamente para fomentar la Riña entre los dos personajes del saber, el Clérigo y el Fraile, que, así, se han dejado contaminar por la tradicional belicosidad del Pastor. En cambio, el papel del Fraile sería más el de terciar en la Riña de otros dos personajes en calidad de personaje sabio (*Farsa del Santísimo Sacramento*). Es revelador que, en la *Farsa Militar* sea el Diablo quien empiece voluntariamente una pseudo-Riña destinada a abusar al Fraile y a provocar su caída moral. La asociación en la dramaturgia de Diego Sánchez entre "Riña" e influencia diabólica se confirma en otras Farsas: en la lista de personajes iniciadores de la Riña encontramos (*Farsa de Salomón*) a la Mujer B, pecadora y prostituta; el hecho de que la Mujer A (la madre auténtica y buena) inicie una Riña, no cuenta, porque, como lo señalamos ya, es una Riña inscrita en el "guión" bíblico, y no inventada por el dramaturgo; también están en la misma lista negra la Sinagoga (vieja y prostituta) y el Ciego (que simbólicamente, representa a los hombres cegados por el pecado). La mayor confirmación de esta asociación de ideas en la mente del dramaturgo nos la da el mismo Pastor que, entre las doce ocurrencias que mencionamos, aparece dos veces bajo nombres de personajes directamente relacionados con el pecado: Cuerpo y Descuydo (*Farsa Racional del Libre Albedrío*).

La distribución es mucho menos significativa en el caso de los personajes antagonistas en la Riña. El Pastor sólo es adversario en la Riña cuatro veces; esta cifra muestra que predomina en él el papel activo de agresor; sin embargo, incluso en el papel de antagonista, el Pastor conserva la ventaja numérica sobre los demás personajes: tiene por lo menos esas cuatro ocurrencias, mientras que los personajes enumerados a continuación no tienen más que una: son la esposa del Pastor (*Farsa Theological*); la burra (idem), el Alma, el Albedrío (*Farsa Racional del Libre Albedrío*), Jacob (*Farsa de Ysaac*), la Muerte (*Farsa de la Muerte*), la Mujer B (*Farsa de Salomón*), el Fraile (*Farsa de Salomón*, y *Farsa del Comenero*),

el Clérigo (*Farsa de la Natividad, y del Colmenero*), Carne, Mundo (*Farsa Militar*), el Manco, el Cojo (idem), Pablo (*Farsa del Santísimo Sacramento*), el Negro (*Farsa del Hado, Farsa de Moysén*), el Herrero (*Farsa del Herrero*), la Yglesia (*Farsa de la Yglesia*), Ella (*Farsa del Matrimonio*). Menudean, pues, los personajes femeninos entre los antagonistas de la Riña; pero quizá haya que ser prudente a la hora de amalgamar unos personajes tan dispares como el Alma, la Mujer B, la Muerte, la burra...

En esas parejas de contrincantes encontramos asociaciones esperadas, como:

- Pastor/Esposa del Pastor,
- El/Ella,
- Cuerpo / Alma,
- Frayle/Clérigo,
- Sinagoga/Yglesia.

En los primeros dos casos, la pareja funcional corresponde a la pareja de un matrimonio; el enfrentamiento en los cónyuges no es, sin embargo, el modelo único de relaciones matrimoniales representado en la obra de Diego Sánchez: pensemos en la *Farsa del Juego de Cañas*, en la que el Pastor y la Pastora actúan en armonía. El antagonismo de Cuerpo y de Alma no tiene por qué sorprendernos en la perspectiva cristiana, ni tampoco el de la de Yglesia y la Sinagoga. La hostilidad entre el Clérigo y el Fraile es un elemento más interesante para captar la mentalidad de la época, sin olvidarnos de que el dramaturgo escenifica en el Clérigo la propia categoría a la que pertenece.

Otras parejas funcionales de la Riña oponen, de modo más sorprendente, a personajes de índole más próxima:

- Diablo/Carne y Mundo (pero es una Riña fingida),
- Opilo/Pastor (oposición entre un criado "con amo" y el Pastor "sin amo"
- Juan/Pablo (dos Pastores).

Sólo el último caso pone en escena a dos personajes totalmente idénticos socialmente, pero hace falta que algo les diferencie, y es, en este caso, su distinto nivel intelectual lo que propicia el enfrentamiento.

La Riña ve duplicados sus efectos cómicos cuando incorpora en un personaje de tradición entremesil, como la Negra o el Portugués, en parejas funcionales donde el otro término es, como siempre, el Pastor, eje central del teatro de Diego Sánchez.

Lo más interesante de señalar es una excepcional "pareja" en la Riña, en la que los dos elementos participan de dos niveles dramáticos distintos: el del relato bíblico y el del conflicto anecdótico imaginado por Diego Sánchez, en la *Farsa de Ysaac*. Jacob tiene en ella una Riña con el Pastor comentador; en la misma Farsa, Opilo, el criado de Judas, protagoniza una Riña con el mismo Pastor (Opilo pertenece al

tiempo diegético de la Biblia pero es una creación del dramaturgo). Esta Farsa es, pues, excepcional en la medida en que los personajes bíblicos o santos, así como el Caballero o los entes alegóricos nobles (Ciencia, Razón) no participan en el aspecto conflictivo de la Riña, antes bien se especializan en la resolución de ésta y apaciguamiento de los enemigos. Este caso excepcional se distingue de los otros por la manera de tratarlo del dramaturgo: los golpes no llegan a ser efectivos entre el Pastor y Jacob; el enfrentamiento se soluciona sin que intervenga otro personaje, lo que se deberá quizás a la dignidad intrínseca que le confiere a Jacob su naturaleza de personaje bíblico.

A propósito del número de personajes implicados, son normalmente dos, y muy pocas veces tres; citemos las excepciones que son las Riñas entre tres:

Cuerpo/Alma + Albedrío

Descuydo + Sensualidad / Albedrío

(*Farsa Racional del Libre Albedrío*)

Diablo/Carne + Mundo

(*Riña fingida de la Farsa Militar*)

o entre cuatro:

Ciego/Manco + Cojo + Fraile

(*Farsa Militar*).

Los golpes efectivos, en el escenario, son los de la Riña, pero no siempre. Pueden darse caso de golpes "a secas", sin la acostumbrada escenificación de la Riña. Además, en la Riña, es posible que se dé el caso de que sólo uno de los dos contrincantes pegue al otro, aunque lo más corriente sea que los golpes sean recíprocos; de todos modos, en todos estos casos particulares, merece la pena preguntarse quién recibe y quién da golpes.

Mencionemos primero el caso particular en el que los golpes van aplicados por un animal, escenas que sería difícil llamar propiamente Riña; sin embargo recordemos que cuando Nequiçia recibe las coces que Nabucodonosor, transformado en buey, le aplica, se trata de golpes con valor de castigo moral merecido. En cuanto a las coces del auténtico animal que es la burra de Pelayo, no olvidemos que la burra representa aquí metafóricamente la ingratitud del hombre frente al Creador. La ejemplaridad moral nos permite, pues, relacionar estas escenas con las que escenifican Riñas entre personajes humanos. Los dos ejemplos que acabamos de citar subrayan además los estrechos lazos que existen entre el tema de la animalidad y el de la Riña, en la que lo físico y lo instintivo prevalecen.

También posición aparte ocupa la escena entremesil que termina la *Farsa de los Doctores*, en la que el Pastor apalea al diablo (un Diablo ya considerablemente debilitado por su enfrentamiento con la Virgen y Cristo) en vez de ser apaleado por él, como habitualmente sucede en las intervenciones del personaje infernal: en señal de su derrota moral, el Diablo no

devuelve los golpes.

Caso particular y variante cómica original es un fragmento de la *Farsa de Salomón* en el que el Pastor se pega a sí mismo para mortificarse, inducido a hacerlo por una broma pesada del Fraile; aquí, el Pastor acumula el efecto cómico del personaje que recibe golpes, con el del tonto, víctima de la astucia del otro; este interesante escorzo dramático que consiste en concentrar dos acciones normalmente distribuidas entre dos personajes de la Riña, en uno solo de ellos, es una muestra de las hábiles combinaciones del material tradicional de la Farsa en el teatro de Diego Sánchez.

Asimismo, bastante atípica es, respecto a nuestro enfoque, la *Farsa de la Hechizera*, en la que el Pastor pica las nalgas del Galán desmayado, para averiguar si está muerto, y en la que ese mismo Galán se autoapuñala, pero fracasa burlescamente en su intento; el motivo de los golpes recibe aquí un astuto tratamiento: por un lado, el dramaturgo logra combinar en el personaje del Pastor el rasgo cómico de cobardía con el de agresividad (tanteos prudentes con la punta del puñal montado en el cayado); y, por otro lado, en vez de que tengamos la respuesta simétrica agresiva habitual en la Riña, cosa imposible por el estado de desmayo del personaje del Galán, se nos ofrece un sustituto de ello bajo la forma del de apuñalarse; la inhabilidad y falta de convicción cobarde que hacen fracasar al galán en su tentativa de darse la muerte son una recuperación del colorido burlesco acostumbrado de las escenas de Riña.

Fuera de los casos recién citados, todo lo demás son golpes intercambiados con reciprocidad, en Riñas que podemos considerar como funcionalmente muy completas. El efecto de simetría en los intercambios agresivos que supone, en la mayoría de los casos, la situación misma de la Riña, le habrá dado a Diego Sánchez la idea de construcciones dramáticas más complejas, derivadas de ese núcleo básico, como es por ejemplo la de la *Farsa Racional del Libre Albedrío*, en la que el personaje de Albedrío ocupa una posición central, al protagonizar primero, asociado con el Alma, una Riña contra Cuerpo, y luego, otra en la que está solo contra Descuydo y Sensualidad: la variante subraya el empeoramiento de la situación moral de Albedrío, y la simetría interior a la Riña se ve proyectada a nivel de la organización global de la Farsa.

Si consideramos la fuerza de la carga cómica en sí misma, el personaje que recibe golpes es, por definición, el que difunde mayor dosis de comicidad; estadísticamente el primero es el Pastor, y luego, de modo muy secundario (sólo cuatro veces) son el Fraile y el Clérigo. Eso nos invita a relativizar el impacto de la sátira anticlerical en ese teatro, sátira que se suele atribuir, más que a preocupaciones erasmistas, al viejo fondo popular anticlerical.

Pero el examen de los golpes efectivos tiene que ser completado por el de los simplemente mencionados, fantaseados, deseados, proyectados, y no representados directamente en el juego escénico. De trece ocurrencias, doce son deseos de golpes por parte del Pastor. La única excepción se debe al personaje de Antón, el mozo amancebado con la Mala Mujer (o mujer B), en la *Farsa de Salomón*, mozo que disfruta pensando en los golpes que va a aplicar al Fraile. El que las demás ocurrencias corran a cargo del Pastor muestra que es un rasgo definitorio del personaje. Citemos la serie de los ejemplos: El Pastor desearía azotar a los ladrones (*F. Theological*); desea que los dos hermanos se golpeen reciamente (*Farsa de Ysaac*); desea pegar al Fraile (*Farsa del Molinero*); desea que la muerte hiera al Viejo (*Farsa de la Muerte*); se prepara a dar golpes al Fraile (*Farsa de Salomón*); es el que debe apalea al Fraile, según el guión inventado por ése mismo (*Farsa de Salomón*); se regocija de los golpes que va a dar al Fraile (*Farsa de Salomón*); se prepara repetidas veces a castigar, con chirlos, la frente del vencido (*Farsa de la Natividad*); está satisfecho por la corrección recibida por el pastorcico delator (*Farsa de Sancta Bárbara*); Pablo, el "Pastor bueno" tiene ganas de apalea al Fraile, y Juan, el otro Pastor imagina al Fraile animalizado para poder azotarle (*Farsa del Santísimo Sacramento*); el Pastor quisiera dar lanchazos en la cabeza del Gigante (*Farsa de David*); desea pegar al Sátrapa (*Farsa de San Pedro*).

En más de la mitad de las ocurrencias (siete veces), la víctima imaginada es el Fraile; eso matiza nuestras conclusiones anteriores: si el Fraile se caracteriza ya por una relativamente elevada incidencia en los golpes recibidos concretamente, esa tasa aumenta considerablemente, cuando se trata de golpes imaginarios; a pesar de la licencia que concede el género de la Farsa, existe un tabú relativo, en el teatro de Diego Sánchez, que circunscribe al modo irreal gran parte de los golpes destinados al personaje del saber. No es tampoco una casualidad si el caso más relevante de Fraile burlado y apaleado (y operado por el barbero) ocurre en la parte final entremesil de la *Farsa del Matrimonio*, una de las pocas Farsas no relacionadas con el calendario litúrgico; pero no podemos sacar conclusiones demasiado generalizadoras ya que existe la *Farsa de Salomón*, prefigurativa y todo, que termina por un apaleamiento múltiple del Fraile.

Hemos visto que Diego Sánchez sabe variar el uso que hace del tópico de los golpes: juega con el doble plano de la representación directa y de la sencilla mención de los golpes; modula a los receptores y a los emisores de los golpes (a pesar de su predilección por el Pastor), modifica la modalidad de intercambio de los golpes ("dar golpes" sólo; "recibir golpes" sólo; "dar y, más tarde, recibir golpes";

"intercambiar, en el acto , golpes en una Riña"; "aplicarse a sí mismo los golpes", autodisciplinándose, como el Pastor, o apuñalándose, como el Galán de la *Farsa del Hado*; "temer recibir golpes" (*Farsa de la Natividad*); "prepararse a recibir golpes" (*Farsa del Molinero, de Salomón, de Ysaac*); "expresar el deseo de dar golpes" (*Farsa de David*); "regocijarse de que los demás hayan recibido un castigo físico (*Farsa de Sancta Bárbara*) o puedan recibirlo (*Farsa de Ysaac, Farsa de la Muerte*). Las últimas dos modalidades son muy poco frecuentes (tres ocurrencias en total).

El efecto cómico varía también: a la comicidad gesticulatoria bruta de la Riña o de los golpes, se añade la comicidad más socarrona de los golpes proyectados y no aplicados a causa de la cobardía del Pastor (rasgo tradicional) o.... del conformismo del dramaturgo. En esta modalidad, el espectador se ríe a la vez del insolente proyecto, de su víctima imaginaria y de la inhibición cobarde del personaje que no llega a cumplir su deseo agresivo.

Más anecdóticas, pero muy eficaces en el plano dramático, son las variantes del modo de aplicar los golpes: pegar, apalear, pinchar, aplicar chirlos, "dar un lanchazo", así como la formulación de los mismos:

Os lo pienso demoler
(v. 763, *Farsa de Salomón*).

Yo le haré más corona
que cuantos Barberos son"
(vv. 231-2, *Farsa del Colmenero*)

En una perspectiva comparativista quizá sea interesante reseñar, para terminar el presente trabajo, cuáles son los marcos argumentales en los que se inscriben las ocurrencias del tema "Golpes"/"Riña"

Una primera situación argumental es la del debate que degenera o culmina en un enfrentamiento físico:

- Puede ser un debate teológico de contenido serio y religioso (*Farsa de la Natividad*), o serio y de índole personal (como el debate sobre saber quién debe mandar en el matrimonio (*Farsa del Matrimonio*)).

- una rivalidad en la alabanza de los respectivos gremios (cf. la rivalidad entre el Colmenero y el Labrador, en la *Farsa del Colmenero*.)

- o un debate paródico (como el que se da entre Pablo y Juan el bobo sobre saber si la Virgen puede estar a la vez en el cielo y en la tierra, en la *Farsa del Santísimo* ; o la Riña entre Opilo y el Pastor porque el primero maldice de las mujeres (*Farsa de Tamar*)).

- Una forma atenuada de debate es el desacuerdo entre dos personajes limitado a un punto preciso (*Farsa Theological: Riña*

con la esposa en el prólogo; disputa entre el Cuerpo que quiere comer y el Alma que quiere ayunar, en la *Farsa Racional del libre Albedrío* ; Nequiçia que se ensaña contra Nabucodonosor, a causa del orgullo (*Farsa Moral*).

- O también puede ser una mera reacción exasperada del personaje poseedor del saber que no aguanta las necesidades del Bobo, y las comenta irónicamente (*Farsa del Hado, del Herrero*).

Otro contexto argumental muy utilizado es el de los golpes como castigo por un vicio: Descuydo castiga, azotándole, a Albedrío porque se rebajó en su trato deshonesto con Sensualidad (*Farsa Racional del Libre Albedrío*); el Pastor quisiera azotar a los vagabundos y ladrones por sus fechorías (*Farsa de Ysaac*); el Pastor se autodisciplina en señal de mortificación (*Farsa de Salomón*); el Fraile termina siendo apaleado por sus vicios (*Farsa de Salomón*); al pastorcico de Sancta Bárbara se le castiga por delator.

Los golpes pueden ocurrir para señalar un fracaso (fracaso y castigo del diablo apaleado por el Pastor, en la *Farsa de los Doctores*). La Riña en este caso es una especie de confirmación del rebajamiento moral, la marca de la huella diabólica en el pecador, que le arrasta hacia lo bajo. Prueba de ello es que dos ocurrencias se producen en el contexto animal (la Burra de Pelayo, en la *Farsa Theological* ; las coces de Nabucodonosor en la *Farsa Moral*).

Una tercera situación corresponde, si lo describimos en términos psicológicos, al deseo de vengarse de una afrenta (verbal o física) sufrida anteriormente. Preferiremos una descripción funcional: se trata, para el dramaturgo, de hacer una construcción estéticamente equilibrada de la Farsa; demos como ejemplo el de la Negra que tira del pelo al Pastor, porque éste quiso mantearla (*Farsa Theological*); el Ciego que ataca al Cojo y al Manco porque se cree robado (*Farsa Militar*); el Pastor que pega al Fraile porque se desposó alevosamente con su hija (*Farsa del Matrimonio*); Nabucodonosor que devuelve sus golpes a Nequiçia (*Farsa Moral*); el Herrero que se enfada porque el Pastor le asimila con el Diablo (*Farsa del Herrero*).

Siempre en el plano argumental recordemos (son elementos ya mencionados), que tres Riñas se diferencian de las demás: la del Pastor con Jacob, en la que no se llega a auténticos golpes, por respeto a la figura bíblica; la Riña del Diablo con Mundo y Carne (*Farsa Moral*), que es una Riña armada voluntariamente y artificialmente por Lucifer para crear disturbios en el alma humana; y, por fin, la Riña "de burlas" del Pastor con el Herrero, en la que el Herrero no castiga físicamente al Pastor sino que se contenta con amagar tirarle al fuego de la fragua.

Mención aparte merece la *Farsa de la Muerte*, en la que el Pastor desea que la flecha de la Muerte dé en el Viejo, no en

castigo de los pecados de éste (se le presenta como un asceta purificado), sino por una asociación mecánica del sema cobardía al personaje cómico del Pastor; igualmente destacado de todo contexto pecaminoso efectivo es el proyecto de "lanchazo en calva rasa" que acoge al Fraile, ya que el Fraile es aquí, excepcionalmente, un santo varón (*Farsa del Santísimo*); tenemos, pues, aquí la manifestación de una agresividad dirigida contra la figura popular habitual que es el Fraile vicioso y en la que se pierde de vista la caracterización inmediata del Fraile en el texto; se trata de una agresividad exterior al argumento mismo de la Farsa, conservada por mera costumbre.

Esos elementos articulados, y no psicológicos, que hemos estudiado, no obedecen totalmente a la vena creadora propia de Diego Sánchez, por pertenecer a los elementos codificados de la escritura de su época; sin embargo, esperamos haber mostrado la manera con la que los pone al servicio de su empresa catequística; los elementos preexistentes al trabajo de creación (tópicos del teatro de Farsa y elementos sacados de la Biblia) tienen la ventaja, precisamente porque son conocidos de antemano por el espectador, de aligerar la tensión intelectual de éste, y de darle una cómoda sensación de moverse en un mundo que le es familiar; es necesario que la caracterización del Pastor se repita para que se pueda reconocer y apreciar. Así, todo el potencial de la atención "nueva" del espectador, su esfuerzo de asimilación se limitarán a lo demás, o sea a lo esencial en la perspectiva didáctica de Diego Sánchez: el contenido del mensaje catequístico y moral.

Esta radiografía de un tópico básico del teatro de Farsa se inscribe en las metas perseguidas en el estudio que hicimos bajo el título de "Reglas de escrituras. Es a la vez un complemento detallado de un aspecto parcial del mismo (el tópico de la Riña), y la confirmación de las leyes de funcionamiento general que tratamos de formular en dicho trabajo; quizás lo más importante sea la confirmación de que, en el teatro de Diego Sánchez, lo cómico va siempre puesto al servicio de la intención didáctica y no funciona libremente como elemento subversivo carnavalesco, a pesar de las apariencias; esperamos que el presente trabajo permita, además, tener una idea menos imprecisa de la técnica de redacción del dramaturgo extremeño y abra la vía a posibles comparaciones de su técnica con la de otros autores de Farsas del siglo XVI.