



**HAL**  
open science

## Sobre la ordenación editorial de las farsas, en la Recopilación en metro de Diego Sánchez de Badajoz

Françoise Cazal

► **To cite this version:**

Françoise Cazal. Sobre la ordenación editorial de las farsas, en la Recopilación en metro de Diego Sánchez de Badajoz. *Criticón*, 2002, 86, pp.117-137. halshs-00368005

**HAL Id: halshs-00368005**

**<https://shs.hal.science/halshs-00368005>**

Submitted on 13 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.

## Sobre la ordenación editorial de las farsas, en la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz

Françoise Cazal  
Universidad de Toulouse-Le Mirail

La *Recopilación en metro*, publicada en 1554, presenta la doble incógnita del orden de clasificación seguido para las veintiocho farsas que la componen, y de la cronología y fechación de las mismas, siendo eventualmente relacionadas ambas cuestiones, en el caso de considerar que el orden de presentación adoptado fuese el orden cronológico.

Desde los trabajos más antiguos sobre Sánchez de Badajoz (Barrantes, 1882<sup>1</sup>; López Prudencio, 1915), hasta otros más recientes (Pérez Priego, 1982; Wilttrout, 1987<sup>2</sup>), ha sido preocupación permanente el aportar nuevos datos o hacer avanzar la reflexión sobre el tema.

A raíz de un reciente estudio mío<sup>3</sup> acerca de los procedimientos redaccionales de dicho dramaturgo, me pareció interesante aportar un nuevo criterio a los habitualmente adoptados por la crítica para resolver este problema. Al lado de los detalles objetivos (internos o externos a las farsas) habitualmente tomados en cuenta para orientar la datación, propongo que se tomen en consideración valoraciones de tipo subjetivo, con las cuales nos formamos una opinión sobre el grado de elaboración del arte dramático en las farsas. En tal empresa, cada investigador privilegia los aspectos a los cuales se mostró más receptivo en su acercamiento a los textos. Ann Wilttrout propuso ya fijarse en el grado de evolución técnica de las farsas para suplir la ausencia de datos objetivos<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Véanse los apéndices que cierran el segundo volumen. Barrantes fue el primero en preocuparse por fijar una cronología literaria de las farsas, pero no siempre con acierto. Por ejemplo, su interpretación del verso 94 de la *Farsa del molinero* «¡llandre del año siete!» como una alusión a la peste del año 1507, le llevó a considerar erróneamente dicha farsa como la más antigua, siendo este verso una expresión proverbial conocida y, por lo tanto, totalmente desligada de tal fecha.

<sup>2</sup> Nos hemos basado esencialmente en este libro de Wilttrout, como punto de partida de nuestra reflexión, porque la investigadora hace un repaso muy riguroso de todo lo que se ha dicho antes sobre el triple tema de cronología, fechación y clasificación. Este repaso lo hace, además, con alto sentido crítico, eliminando ya muchos datos poco seguros. No nos proponemos otra cosa que llevar un poco más lejos la misma actitud de la investigadora.

<sup>3</sup> Cazal, 2001.

<sup>4</sup> Wilttrout, 1987, en el capítulo titulado «Dating and chronology», (pp. 139-163), estudia unas «techniques indicative of authorial experimentation». Este planteamiento estriba en una noción de «progreso» en la obra, noción que no es sostenible. El caso es que Wilttrout se apoya francamente en esa idea: «Within their Christmas, Corpus Christi, secular and musical Christmas groupings, the plays appear to be situated in at least a rough chronological order. The play's positions are indicative of a degree of technical development ranging from experimentation and at least semi-independent discovery and culminating in the mastery of form», p. 147). Si estamos plenamente de acuerdo en seguir el planteamiento general de Wilttrout, no lo hacemos en el detalle de sus demostraciones. Deseando la investigadora apuntalar a toda costa su demostración de que las farsas están presentadas con un orden cronológico, formula la hipótesis de que la *Farsa theologal* está menos elaborada que la *Farsa de la Natividad*, llegando a afirmar, por ejemplo, que no hay nexo temático entre el introito y el cuerpo de la *Farsa theologal*, afirmación que no nos parece justa. Tampoco consideramos señal de primitivismo y poca habilidad la supuesta independencia de los componentes de esta farsa, independencia que Wilttrout denuncia, también en la p. 153: «The independent components of the *Farsa theologal* -the pastoral introito, the teólogo's disquisition and the farcical skit- are indicative of the author early experiments

La nueva propuesta que formulo a continuación será en cierto punto comparable a la suya, con la diferencia de que tomaré como criterio específico, para la valoración del grado de evolución técnica de los textos, el manejo por el autor de los diálogos de personajes múltiples.

### Hipótesis primeras: indicios internos y externos

Empezaremos por recordar algunos elementos esenciales tradicionalmente enfocados a la hora de plantear el doble problema de la datación y de la clasificación de estas obrillas.

Ninguna de las farsas de la *Recopilación en metro* lleva indicada fecha alguna. Sabemos que la *Recopilación* se publicó en 1554, a cargo de un sobrino de Diego Sánchez, Juan de Figueroa. Otros de los escasos indicios objetivos exteriores a las farsas son de índole biográfica: se tiene constancia de que el dramaturgo ha muerto ya en el año 1552<sup>5</sup>; y entre los años 1533-1549 ha firmado en varias ocasiones el registro parroquial de Talavera la Real.

Los indicios inherentes a las farsas tampoco son muy numerosos. La *Farsa de Abraham* presenta, en el bloque didascálico inicial, una alusión a un eclipse de sol supuestamente desarrollado un año antes («el año pasado, el sol se crisó las once partes»)<sup>6</sup>, y la *Farsa militar*, representada dos veces con una modificación de la parte final<sup>7</sup>, alude claramente, en su segundo final cómico, a la Batalla de Mühlberg (24 de Abril de 1547).

Dichos indicios, además, no son tan seguros y precisos como parecen. Por una parte, en lo que toca a la *Farsa de Abraham*, son dos los eclipses que tienen lugar en el período de vida atribuible a Sánchez de Badajoz. La *Farsa de Abraham*, se representó sea en el año 1540, sea en el año 1545, por haber tenido lugar los eclipses de sol

---

with technique». No vemos tanta diferencia de madurez entre estas dos farsas, aunque pensamos, en efecto, que tanto la *Farsa de la Natividad* como la *Farsa theologal* forman parte del primer período del dramaturgo talaverano. Del mismo modo, nos parece muy discutible considerar que la *Dança de los pecados* es tan evolucionada en el plano dramático como la *Farsa del juego de cañas*, conclusión a la que Wilttrout se empeña en llegar, porque así cuadraría mejor con el orden de presentación de la *Recopilación*, estando la *Dança de los pecados* situada al final, después de la *Farsa del juego de cañas* (Wilttrout, p. 156).

<sup>5</sup> Véase el prólogo de la *Recopilación en metro*. La licencia, fechada en 1552, que encabeza la *Recopilación en metro*, dice: «el bachiller Diego Sánchez, vuestro tío, ya difunto [...]», *Recopilación en metro* (Sevilla, 1154) p. 47. En adelante, *Recopilación*. Citemos un párrafo de Pérez Priego (1982, p. 25) con que reconstruye, a base de este prólogo de la *Recopilación*, el proceso editorial del libro: «Como queda dicho, Juan de Figueroa, clérigo vecino de Talavera y sobrino del poeta, promovió la edición a los pocos años de la muerte de éste. Probablemente contó Figueroa con un manuscrito preparado por su propio tío y de contenido vario -quizá farsas, sermones y un confesionario-, para el que pediría la licencia de impresión, que fue concedida por el Privilegio fechado en 1552. Dos años más tarde, al decidir definitivamente la publicación, Juan de Figueroa, mejor conocedor ya de la obra de su tío, modificaría el contenido del libro, añadiendo algunas obras que pudo descubrir y suprimiendo el confesionario y los sermones; en definitiva, dando al libro un carácter exclusivamente literario y mayoritariamente teatral». Estas hipótesis nos parecen de interés, sobre todo en las deducciones acerca de las posibles diferencias de contenido entre el libro publicado y el libro inicialmente previsto. Pero mucho más discutible es la hipótesis formulada a propósito de la fecha de la muerte del dramaturgo.

<sup>6</sup> Wilttrout, 1987, p. 141.

<sup>7</sup> Dicha parte final, de tipo entremesil, presenta cambios notables en sus dos versiones, y parece adaptarse a dos circunstancias distintas de representación

respectivamente en Abril de 1539 y Enero de 1544<sup>8</sup>. Ann Wilttrout, que fue quien recapituló mejor el estado de la cuestión, precisa que el eclipse de 1539 fue el más visible en Badajoz, pero también reconoce que hay una discrepancia entre las conclusiones que los investigadores sacan al respecto: López Prudencio opina que es el eclipse del año 1544 y Hendrix, el del año 1539. A mi parecer, nada autoriza a pensar que, en la farsa, el eclipse aludido sea forzosamente el más marcado. De situarse en 1545 la representación de dicha farsa, aun en el caso de haber sido más espectacular el eclipse de 1539 que el del año 1544, es muy probable que fuese el eclipse más reciente (el de 1544) el que prevaleciera en la memoria del dramaturgo y de su público, borrando el recuerdo más antiguo.

En cuanto al final «de recambio» de la *Farsa militar*, es difícil saber si pertenece a la primera representación o a la segunda, lo que, si se dieron estas representaciones sólo con algunos días de distancia, en el año 1547, es poco relevante, pero sí lo es, en el caso de hacerse la segunda representación un año después de la otra. Parece más verosímil que el final presentado suelto, después de la farsa completa, sea el segundo final en haber sido redactado, pero tampoco es totalmente descartable la hipótesis inversa. El final suelto puede haber sido el primero, en el caso de editarse la farsa tal como se representó la última vez: lo que se considera como final «de recambio» pudiera muy bien haberse desgajado de la primera representación ocurrida un año antes o más<sup>9</sup>. Así, me parece que las conclusiones que se sacaron de los «indicios objetivos» de la *Farsa militar* merecen revisarse con mayor prudencia. En vez de concluir un tanto irreflexivamente, con Ann Wilttrout y sus predecesores, que dicha farsa se puede fechar en el año 1546, quizás sea preferible atenerse a lo certero, o sea el que una de las representaciones de la *Farsa militar* ocurrió en 1547, y la otra después o antes.

En ambas farsas, les confiero, pues, aún menos seguridad a esos «indicios objetivos» de lo que hace Ann Wilttrout. Y en ello no hago sino radicalizar la postura adoptada ya por dicha investigadora, especialista en la contextualización histórica de Diego Sánchez de Badajoz. En efecto, la misma Ann Wilttrout es quien rechaza como insuficientemente rigurosos otros datos que la crítica tradicional había considerado como válidos, la mayor parte de ellos procedentes de López Prudencio.

En el repaso crítico de dichos datos, Ann Wilttrout recapitula también algunas hipótesis tradicionalmente formuladas a propósito de la *Farsa theologal*, de la *Farsa de*

---

<sup>8</sup> El hecho de que exista, en la *Farsa de Abraham*, una contradicción entre la acotación inicial («este año», y las palabras del Pastor «el otro año pasado» (v. 18), aboga por un relativamente consistente alejamiento temporal entre el eclipse y la representación de la farsa, alejamiento suficiente para provocar la confusión entre «este año» y «el otro año pasado»: por ello, pudiéramos dar una ligera preferencia al eclipse del año 1544, que sucedió en enero, y por lo tanto está más alejado de Navidad que el otro.

<sup>9</sup> Un reparo nos viene sin embargo a las mentes: siendo el final «de recambio» el que corresponde a la representación privada, quizás sea algo difícil admitir que el dramaturgo haya repetido para Navidad una representación ya desflorada en una representación privada en la corte de los Feria. Esto plantea el problema de la prevalencia establecida por Diego Sánchez entre sus encargos públicos y sus encargos privados. Bien se sabe la importancia que tiene para un escritor su protector, sobre todo cuando hay esperanza de obtener un cargo de capellán. El prólogo redactado por Juan de Figueroa nos revela que su tío mantenía relaciones amistosas con sus protectores.

En sentido inverso, la forma del bloque didascálico inicial de la *Farsa militar* puede inducirnos a pensar que el texto presentado de modo completo (el que se prevé para una representación pública de Navidad) es precisamente la versión retocada: «Farsa dicha militar... Nueuamente *enmendada y añedida* por el bachiller Diego Sánchez de Talavera» (fórmula, por otra parte, de sentido anodino, y a la que no hay que tomar necesariamente al pie de la letra). Lo que no parece discutible, es que la versión completa (la de Navidad) se consideró como la que se había de conservar para la posteridad, relegándose a modo de apéndice la versión privada (la de la casa de Feria), haya sido ésta representada con anterioridad o no (*Recopilación*, p. 265).

*Salomón*, de la *Farsa de Tamar* y de la *Farsa de la muerte*, hipótesis que resumimos en las líneas siguientes.

Para la *Farsa theologal*, la alusión a los maitines (vv. 3-4) sería, según López Prudencio, un detalle en relación con la polémica sobre la hora a la que debía hacerse esta devoción, querrela resuelta en 1539 con la adopción de un nuevo horario. Habría, pues, que deducir lógicamente que la redacción de dicha pieza es del año 1539, o anterior en todo caso al año 1539, deducción que me parece perfectamente razonable. Como este debate sobre la hora duró varios años, Ann Wilttrout concluye con voluntaria imprecisión que dicha redacción ocurrió «en la década de los 30»<sup>10</sup>. Por mi parte, pido al lector que conserve en la memoria lo impreciso de esta hipótesis<sup>11</sup>. Tan válido me parece suponer que dicha *Farsa theologal* fue escrita, por qué no, para las fiestas de Navidad de 1538, o sea las fiestas de Navidad que precedieron inmediatamente a la resolución de la querrela, o para las de 1539, que la siguieron inmediatamente. Serían, a nuestro parecer, éstos los momentos en los que el asunto, ya resuelto o por resolver, estaba más presente en las mentes de los espectadores. Insistir en que tanto la fecha de 1538 como la de 1530 pueden admitirse como hipótesis válidas nos parece necesario para recordar que es subjetivo suponer que existiera en la vida de Sánchez de Badajoz un muy largo período de producción literaria. Tan verosímil como la anterior hipótesis es pensar que ha escrito sus farsas de tal año a tal año (a lo largo de un período de doce años, por ejemplo), y no necesariamente desgranando sus creaciones a lo largo de su posiblemente larga existencia. Ni siquiera me parece muy acertada la hipótesis de hacer coincidir su período productivo con el período durante el cual firma los registros parroquiales. Ni empezó a escribir necesariamente en 1533, ni terminó necesariamente en 1549. También me parece conclusión muy apresurada situar la muerte de Diego Sánchez en el momento preciso en que deja de firmar en dichos registros<sup>12</sup>. Por lo tanto,

---

<sup>10</sup> «The play, then, was composed during the decade of the 1530» (Wilttrout, 1987, p. 140).

<sup>11</sup> Me parece, en particular, para evaluar la duración del período productivo del dramaturgo, algo peligroso basarse en esta afirmación que el período productivo del dramaturgo empieza al principio de los años 30.

<sup>12</sup> Véase Wilttrout, 1987, p. 139, donde se remite a López Prudencio (1915, pp. 31-38): «All [his works] were composed between 1533 when his presence is first documented in Talavera la Real and his death in December 1549». El mero hecho de que Diego Sánchez deje de firmar los registros parroquiales, que había firmado regularmente antes, basta para que López Prudencio considere ya difunto al dramaturgo, cuando esta interrupción puede explicarse por otras razones (enfermedad con dificultad para desplazarse, que incapacitara al dramaturgo para ejercer sus actividades de cura, o sarna demasiado espectacular: recordemos que uno de los últimos poemas de la *Recopilación* es el *Romance de la sarna*). No sólo López Prudencio sino, a continuación suya, todos los investigadores posteriores admitieron que se terminó en 1549 la vida del dramaturgo. Pérez Priego opina incluso que su período productivo se terminó en 1547, última fecha certera conocida, escribiendo en su introducción a las farsas (1985, p. 20): «Esos límites cronológicos, como generalmente se viene admitiendo, hay que situarlos entre 1525 y 1547».

Entre el 14 de diciembre de 1549 (fecha de la última firma de nuestro autor en los registros parroquiales), y la mención hecha por su sobrino-editor, en la carta en que solicita el privilegio, acordado el 23 de abril de 1552, pasan casi dos años y medio durante los cuales bien pudo vivir y escribir el dramaturgo. No nos contentaremos tampoco con compartir la soberana indiferencia de Díez Borque (1978), que escribe en su introducción de las *Farsas*: «Que la muerte ocurriera en el mismo 1549 en que deja de aparecer su firma en los libros parroquiales son conjeturas y no van más allá de la suposición más o menos fundada» (p. 19). En el presente trabajo, dejamos atrás sendas teorías para formular, al final de estas páginas, una nueva hipótesis que sitúa el comienzo de la producción dramática de Diego Sánchez en torno a 1538, esto es, en fechas más tardías que las apuntadas por Pérez Priego.

Recordemos además, entre los escasos datos biográficos, que ya Vasco Díaz Tanco, en *Los veinte triunfos*, publicado entre 1530 y 1535, cita a Diego Sánchez al servicio del cuarto Conde de Feria (ver Wilttrout, 1987, p. 139, y Rodríguez-Moñino, 1947, p. 27). Ahora bien, esta mención, muy temprana, no significa necesariamente que la labor de dramaturgo de Diego Sánchez fuese muy avanzada.

no hay nada descabellado, ya que andamos en hipótesis, en suponer que haya escrito hasta 1551 o 1552, en el caso de haber muerto efectivamente en 1552.

Para emitir hipótesis sobre el ritmo de producción de Diego Sánchez (y por lo tanto sobre la duración de su período productivo) también tenemos que tomar en consideración otra clase de dato interno: la correspondencia de las farsas con una fecha determinada del calendario litúrgico. En este orden de cosas, no todas son certidumbres, pero por lo menos tenemos la seguridad, para la mayoría de los casos, que tal farsa corresponde a Navidad o al Corpus, como lo indican claramente la temática desarrollada y las alusiones textuales internas a dichas festividades. Sería posible imaginar la redacción por el dramaturgo de una farsa de cada tipo al año, pero también es imaginable que redactara el dramaturgo dos farsas para el Corpus de un mismo año, encargadas por dos gremios distintos.

Otros tipos de indicios habitualmente tomados en cuenta en la obra son los indicios económicos, como, por ejemplo, las alusiones a carestías<sup>13</sup>. Tanto la *Farsa de Salomón*, como la *Farsa de la ventera* y la *Farsa en que se representa un juego de cañas espiritual de virtudes contra vicios* aluden a hambrunas, según el parecer de todos los especialistas de Diego Sánchez. Concretamente, en la *Farsa de Salomón*, se alude a la «falta de pan» (vv. 49-56), en la *Farsa de la ventera*, al hambre (vv. 9-12), y en la del *Juego de cañas*, al deseo de una lluvia fertilizante (v. 12). Pero, Ann Wiltrout ya lo hacía notar, muy frecuentes son los años en los que la población padeció hambre, y López Prudencio es muy atrevido al proponer, para la *Farsa de la ventera*, la fecha de 1540, basándose en este solo criterio, tan impreciso. También los años 1523, 1533, 1537, y aun algunos más fueron marcados por el hambre. Y, en realidad, siendo el hambre un problema endémico, las alusiones textuales de la farsa no tienen por qué corresponder exclusivamente con los años de *mayor* hambruna, y pueden haber sido formuladas en cualquier año.

Llevando adelante la recapitulación de los datos más habitualmente manejados, mencionemos el caso de la *Farsa de Tamar*: presenta, como la *Farsa militar*, la particularidad de tener un doble final. El final «de recambio» parece previsto para adaptar esta farsa de Navidad al marco de una representación privada en el palacio de los Feria, representación que pudo tener lugar al mismo tiempo que la representación pública (quizás incluso el mismo día) o en otro año. En todo caso, según apunta Ann Wiltrout, la representación privada no pudo ser posible sino después del retorno, en 1545, del Conde de Feria a Extremadura, terminadas ya sus campañas militares.

Para la *Farsa de la muerte*, menudean las proposiciones de la crítica. López Prudencio, primero, opina que esta farsa, de la que no se sabe a ciencia cierta si fue prevista para Pascua Florida o para la Cuaresma, o para otra fecha, fue escrita y representada después del nombramiento de Silíceo como arzobispo de Toledo, hecho al que alude implícitamente el dramaturgo haciendo un encendido elogio del primado, y estableciendo un marcado contraste entre la perfección de este último y la dejadez de los canónigos.

Otra hipótesis de datación ha sido también barajada para esta misma farsa: sabiendo que, el 28 de Junio de 1536, dos clérigos de Badajoz, Luis Delgado y Hernández Vázquez, en compañía del racionero Blandianes, se opusieron al pago de un ducado para la representación de una obra de teatro en Pascuas, James Crawford y Florence Whyte se apresuran en deducir que la pieza censurada en este conflicto no puede sino ser la *Farsa de la muerte*, por contener ésta una severa crítica anticlerical<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Wiltrout, 1987, p. 140.

<sup>14</sup> Wiltrout, 1987, p. 142; Crawford, p. 55; Whyte, 1931, p. 75.

Sin hablar de su fragilidad intrínseca, esta suposición nos parece particularmente inverosímil: ¿por qué se iba a castigar con ausencia de pago a los representantes, cuando el único responsable del contenido de la farsa era el dramaturgo? Además, ni siquiera tenemos certeza de que la *Farsa de la muerte* fuese farsa para Pascua Florida, existiendo, como queda dicho, la posibilidad de que haya sido escrita para Cuaresma, o incluso sin relación alguna con el calendario litúrgico.

Ann Wilttrout, que aquí coincide con las proposiciones de López Prudencio, añade sus propias hipótesis a propósito de esta pieza atípica, considerando que, en virtud de sus características peculiares que hubieran podido hacerla clasificar como «experimental», «in all probability, the work was written late in the author's career»<sup>15</sup>. Esto significa que, para ella, el fin de la carrera productiva de Sánchez de Badajoz se situaría no mucho después de 1545, lo que a mis ojos, como queda dicho, es acortar sin fundamento el período teórico de actividad literaria de Diego Sánchez, que bien puede haber seguido componiendo sus farsas hasta 1551-1552.

### Hipótesis complementarias: clasificación de las farsas y ordenación del corpus

Después de este repaso de las antiguas hipótesis construidas sobre indicios internos y externos que apunta Ann Wilttrout, y que yo misma apunté, examinemos en las páginas que siguen unas hipótesis complementarias que, a falta de poder atribuir una fecha a cada farsa, nos permitirá, por una parte, ordenarlas cronológicamente, y, por otra, apuntar los criterios que explicarían el orden textual de presentación de las farsas en la *Recopilación en metro*.

Y debemos reconocer, ya de entrada, que, en esta tarea, los críticos nos vemos reducidos a la pura subjetividad. Todo intento consistirá en sugerir las hipótesis *menos* subjetivas posibles, apoyándose en las observaciones más concretas y en los razonamientos que, a nuestros ojos, parecen más sólidos.

En las farsas, se suelen distinguir<sup>16</sup>, siguiendo a M. Á Pérez Priego, distintas categorías: las «farsas dialogales», en las que un personaje alecciona a otro; las «farsas

---

<sup>15</sup> Wilttrout, 1987, p. 143. Curiosamente, Wilttrout parece contradecirse a sí misma: afirma primero (p. 142) que la *Farsa de la muerte* tiene que ser *posterior* al nombramiento de Silíceo como arzobispo de Toledo (1545), lo que es indudable. Algunas líneas más lejos, en la p. 143, dice que por la misma razón la fecha de composición de la farsa es 1545, proposición que nos parece controvertible.

Wilttrout considera además que la *Farsa de la muerte* ocupa un lugar revelador en la lista de títulos de la *Recopilación en metro*: «the *Farsa de la muerte*, number 28, is probably situated in approximate chronological order, as are the others in the *Recopilación en metro*. It is the third of the last five works and in all of them, the author experiments with technical variations. The preceding works, the *Farsas de la hechizera* and *de la ventera*, are the author's only completely secular plays. The two that follow, the *Farsa del juego de cañas* and the *Danza de los pecados* reflect experimentation with elaborate sound effects, song and dance. The *Farsa de la muerte* is also experimental in that it is Diego Sánchez's only Resurrection play. In all probability, the work was written late in the author's career». Como veremos más adelante, discrepamos del modo de clasificación de Wilttrout, que divide las farsas en cuatro grupos, en el índice de títulos: «their Christmas, Corpus Christi, secular and musical grouping», p. 139. Establece así sólo tres grupos de farsas, en el tercero de los cuales estarían las farsas imposibles de clasificar en los dos primeros grupos, siendo este tercer grupo algo así como un grupo de «varia», y no necesariamente compuesto de farsas «experimentales». Me parece además algo peligroso decretar que una farsa es experimental en su técnica dramática por el mero hecho de ser la única prevista para una circunstancia determinada. En este caso, también lo sería la *Farsa del matrimonio*, única en su género, y sin embargo, Wilttrout no la considera como experimental...

<sup>16</sup> Véase Pérez Priego, 1982.

figurativas», en las que se escenifican algunos elementos bíblicos que prefiguran las realidades del Nuevo Testamento; y las «farsas alegóricas». Sería posible pensar que las farsas dialogales, por ser de factura más «sencilla», pudieran ser las más antiguas, si bien reconocemos lo borrosa que resulta la noción misma de «sencillez». De hecho, la naturaleza de estas farsas dialogales, que parecen asociadas a las fiestas de Navidad, consiste en un esquema reducido a pocos personajes, que implica constitutivamente una mayor sencillez compositiva. Las farsas figurativas resultan más complejas que las dialogales, porque parten de un planteamiento dramático totalmente distinto (mayor número de personajes, intriga más complicada, etc.), que, aparentemente, el dramaturgo juzgaba adecuado para las festividades del Corpus. Por otra parte, en cuanto a ritmo de producción de estos tres tipos de farsas, es relativamente verosímil formular la hipótesis de una producción en la que Diego Sánchez escribiera, por lo menos cada año, una farsa para Navidad y otra para el Corpus.

M. Á. Pérez Priego, recuerda que la localización de la mayor parte de las farsas dialogales en la primera parte del índice de títulos no significa que fuesen todas anteriores a las farsas figurativas que ocupan la parte mediana de dicho índice. Sin haber zanjado el problema del orden de presentación de las farsas, M. Á. Pérez Priego deja sentado claramente que no opina que el orden global de presentación de las farsas en el volumen coincida con el orden de presentación cronológico de producción de las obras, opinión que compartimos con él.

En lo que se refiere a la disposición de las obras, M. Á. Pérez Priego hace, además, una observación acertada que Ann Wiltrout celebra<sup>17</sup>. Comprueba M. Á. Pérez Priego que el esquema de la *Recopilación* remeda el de la *Propalladia*, lo que no ha de sorprender, siendo Torres Naharro la gran figura dramática propuesta a la imitación de los autores de la época, mayormente en Extremadura<sup>18</sup>. La *Recopilación*, como la *Propalladia*, consta de obras poéticas de tipo cortesano que enmarcan el bloque de producciones teatrales: empieza y termina la *Recopilación en metro* con poesías. Este homenaje compositivo a la fama de Torres Naharro puede proceder del autor mismo, Diego Sánchez, o de su sobrino editor, en el caso muy probable de que éste haya tomado a su cargo la organización de las farsas<sup>19</sup> en el volumen, a la muerte de su tío. La

---

<sup>17</sup> Wiltrout, 1987, p. 145.

<sup>18</sup> El que Torres Naharro fuese la referencia que el sobrino editor tenía en la mente es patente según lo declara el mismo Juan de Figueroa, en el prólogo dirigido al Conde de Feria. Hablando de la excelencia de las obras de su tío, dice que son «obras no de poco provecho ni dignas de estarse a lo oscuro, porque con mucha verdad y sin injuria de Naharro, las tienen todos por las mejores que hasta oy se han sacado a luz, digo, de todas las que son escritas en aquel estilo cómico», *Recopilación*, p. 49.

La coincidencia de una alusión a Torres Naharro, en el prólogo, bajo la pluma del sobrino editor, y de una organización parecida a la de la materia literaria de la *Propalladia* es un primer elemento que aboga a favor de la hipótesis de que Juan de Figueroa fuese quien organizó la disposición de la *Recopilación* de su tío. La presencia de un título tan modesto e impersonal como «*Recopilación en metro*» es, a mi parecer, un segundo indicio: el sobrino, por respeto a su tío, no tomaría la iniciativa de formular él mismo un título original. Un tercer indicio será, como lo veremos más adelante, la presencia insólita de la *Farsa del molinero*, farsa no veterotestamentaria, en medio de farsas del Antiguo Testamento destinadas a las fiestas del Corpus Christi. Esta presencia incongruente se explica por estar expresamente precisado en la acotación que es una farsa «en la qual se trata del Santissimo Sacramento del Corpus Christi» (*Recopilación*, p. 52): este tipo de error de situación es más imaginable en el sobrino editor que en el propio autor.

<sup>19</sup> Extrañamente, Wiltrout habla «del manuscrito hallado» por Juan de Figueroa, como si se tratara automáticamente de un manuscrito completo y preparado por el dramaturgo. Sin embargo, en el prólogo a la *Recopilación en metro*, el sobrino editor (el propio Juan de Figueroa), alude claramente a las dificultades que tuvo para juntar las producciones de su tío: «[...] he determinado [...] de sacar el Cerbero del Ynfierno con ayuda de Hércules, y no quitando a nadie lo suyo, ymprimir las obras que he podido

valiosa observación de M. Á. Pérez Priego merece, a nuestro parecer, ser llevada más lejos todavía: habiendo seguido uno de los principios de presentación de la *Propalladia*, el organizador de la presentación de la *Recopilación*, fuese quien fuere, también pudo adoptar el otro principio compositivo de la obra de Torres Naharro, esto es la clasificación de las obras dramáticas por categoría literaria. Volveremos más tarde sobre esta hipótesis nuestra.

Ann Wilttrout<sup>20</sup> lleva a sus últimas consecuencias una constatación en la que habían reparado críticos anteriores: estas farsas parecen clasificadas según su adjudicación a una fecha determinada del calendario litúrgico. Para comprobarlo, basta enumerar las farsas siguiendo el orden en que aparecen en la *Recopilación* y precisar al lado la fiesta litúrgica a la que van destinadas.

El criterio de clasificación será, pues, el siguiente: : Farsas de Navidad; Farsas del Corpus; Farsa de santo; Farsa profana; Farsa para bodas; Farsas sin adjudicación precisa (clasificadas, por ejemplo, como «Farsa moral» por M. Á. Pérez Priego).

<i>Theological</i>	Navidad
<i>Natividad</i>	Navidad
<i>Bárbara</i>	Santo
<i>Salomón</i>	Navidad
<i>Moral</i>	Navidad
<i>Colmenero</i>	Corpus
<i>Tamar</i>	Navidad
<i>Militar</i>	Navidad
<i>Alvedrío</i>	Navidad

---

*descubrir* de mi tío dedicándolas al nombre de vuestra yllustríssima señoría [...]» (Wilttrout, 1987, p. 50). Observamos primero que el sobrino insiste en que no roba los méritos de su tío y sólo le rinde homenaje. Por otra parte, se sobreentiende que la intención del recopilador es exhaustiva, cosa confirmada por la presencia en el volumen de la *Recopilación en metro* de todo género de metro (poemas cortesanos, poesías burlescas, farsas), incluidos los trozos sueltos (introitos aislados, farsas sin parte final).

En cambio, el sobrino descartó totalmente, en su selección, la producción devota en prosa, sea por inclinación estética, sea por haberse perdido, sea, aun, por haberse editado ya. Queda todavía un pequeño misterio: la licencia que encabeza el libro de la *Recopilación* («*Recopilación de farsas y sermones con un confisionario*», *Recopilación*, p. 47) estaba en realidad prevista para un libro de composición muy distinta, que había planeado Diego Sánchez, y que sin duda una muerte repentina le impidió publicar. Nuestra hipótesis es que la licencia se había conferido ya para la publicación inminente de este libro, cuando murió inopinadamente Diego Sánchez, y que, al preparar a su vez la edición de las obras de su tío, Juan de Figueroa aprovechó la licencia anterior, a pesar del cambio parcial de contenido: lo que había de ser un libro compuesto con intenciones devotas («confisionario, sermones y farsas de la Sagrada Escritura»), se transforma en un homenaje a un ya famoso (al menos localmente) autor de farsas cómicas.

Dos indicios dejan adivinar esta diferencia entre el contenido textual del libro inicialmente previsto y el que sale a luz finalmente: primero, la parte más homogénea de la *Recopilación en metro* es precisamente la que se refiere a la adaptación de las escenas del Antiguo Testamento, como si esta parte fuera la parte auténtica y cuidadosamente preparada para la edición por el dramaturgo. En segundo lugar, en el prólogo, el sobrino editor, Juan de Figueroa, alude sólo al contenido de las farsas de origen bíblico, como si éstas fueran el único asunto dramatizado en la *Recopilación*: «el sujeto y manera de que tratan es muy excelente, conuiene a saber: cosas sacadas de las entrañas de la sagrada Escritura» (*Recopilación*, p. 49). Nos parece que pudo muy bien, a continuación, completar este primer conjunto de farsas bíblicas con otras de categoría distinta, incluyendo retazos compositivos sueltos.

<sup>20</sup> Fue sin duda Wilttrout quien más se preocupó, y con más acierto, por los problemas de datación y clasificación de las farsas. A ello apuntan, entre otros, sus detallados estudios sobre la contextualización histórica de algunas de las farsas previstas para representaciones privadas en el palacio de los condes de Feria (Wilttrout, 1987).

<i>Matrimonio</i>	Bodas
<i>Santísimo</i>	Corpus
<i>Doctores</i>	Navidad
<i>Fortuna</i>	Moral
<i>Ysaac</i>	Corpus
<i>Molinero</i>	Corpus
<i>Moysén</i>	Corpus
<i>Susaña</i>	Corpus
<i>David</i>	Corpus
<i>Abraham</i>	Corpus
<i>Yglesia</i>	Corpus
<i>Herrero</i>	Corpus
<i>Salutación</i>	Navidad
<i>Pedro</i>	Santo
<i>Hechicera</i>	Profana
<i>Ventera</i>	Profana
<i>Muerte</i>	Pascua Florida o Cuaresma
<i>Cañas</i>	Navidad
<i>Dança pecados</i>	Corpus

Sin lugar a dudas, buena parte de las farsas de Navidad figuran, pues, en el primer tercio del índice de farsas, y bastantes farsas del Corpus en el segundo tercio. En el último tercio se agruparían las farsas que no pertenecen a estos dos grupos del calendario litúrgico, sea por relacionarse con otra fiesta, las fiestas de santos, por ejemplo, sea por corresponder a otras ocasiones: representaciones privadas, bodas (farsas profanas, morales, etc.), sea aún por presentar particularidades estilísticas que las distinguen de las demás farsas (es el caso, por ejemplo, de las farsas con elevado uso de la música en su estructura dramática). Así se resume la primera proposición de lectura del orden sucesivo de presentación de las farsas en la *Recopilación*, orden que le permite establecer a Ann Wilttrout una repartición de las mismas en cuatro categorías: 1) Navideñas; 2) del Corpus; 3) profanas; 4) musicales<sup>21</sup>.

Ann Wilttrout, sin embargo, se queja repetidas veces de que esta misma clave de explicación del orden de presentación de la *Recopilación en metro* no funciona en varios casos, pues hay farsas que no aparecen en el bloque que tendrían que ocupar, para satisfacción del espíritu de sistema del investigador. Por eso se atiene Ann Wilttrout a una fórmula aproximativa: las farsas estarían clasificadas en «a rough chronological<sup>22</sup> order».

Por otra parte, la investigadora, siempre dentro de esta primera interpretación de la organización de las farsas por «categoría litúrgica», avanza la hipótesis de que las piezas están clasificadas según el orden cronológico de su redacción. Para apuntalar su afirmación se dedica a una demostración que consiste en subrayar que existe un «progreso comprobable» entre las farsas de principio de lista (en cada bloque) y las

<sup>21</sup> Wilttrout ha descartado el posible criterio de clasificación que hubiera podido ser el de la versificación. Demuestra de modo muy convincente que Diego Sánchez experimenta muy poco en este aspecto, y que la mayoría de las farsas están escritas en redondillas dobles, siendo las otras escritas en quintillas o en una combinación de los dos tipos estróficos. Su análisis es un modelo de concisión y exactitud, y hace que el lector comparta totalmente la conclusión a la que llega la investigadora. Parece así quedar definitivamente demostrado que la versificación no explica el orden de presentación de las farsas en la *Recopilación*.

<sup>22</sup> En el sentido de la «cronología litúrgica».

últimas. Su demostración estriba en una serie de criterios precisos destinados a conferir mayor rigor a lo que pudiera tacharse de apreciación subjetiva. Estos criterios que se añaden a los indicios objetivos (internos y externos), heredados de los anteriores investigadores, son los diversos grados de desarrollo técnico observables en:

- la experimentación en el papel del Pastor
- la combinación de lo bíblico y teológico con lo cómico
- la prefiguración
- la alegoría
- la secularización de las piezas religiosas
- las piezas profanas
- las piezas musicales
- los indicios de representación en exteriores o en interiores<sup>23</sup>.

En ausencia de datos fidedignos, toda aproximación es legítima, e incluso comparto los dos primeros criterios de la lista de Ann Wiltout que, por ser criterios de observación de la técnica dramática, me parecen, en efecto, susceptibles de evidenciar el grado de madurez compositiva de las farsas. A base de estos criterios, Ann Wiltout llega a la certidumbre \_personal e intuitiva\_ de que el orden interno, en cada grupo de farsa, es el cronológico.

Su tercera aproximación al problema de la datación<sup>24</sup>, después del estudio del criterio litúrgico y del criterio del orden de complejidad de la escritura, estriba en el aspecto más desarrollado de sus investigaciones, eso es el estudio del entorno cultural cortesano en el cual fueron escritas estas farsas. Aquí encuentra Ann Wiltout nexos entre la *Farsa de Tamar*, la *Farsa militar* y la *Farsa del libre Alvedrío*, farsas que, además de ocupar lugares seguidos en el índice, corresponderían a representaciones privadas cortesanas.

El entorno cortesano de aquella producción dramática lleva además a la investigadora a formular otra hipótesis inspirada esta vez en un contexto parecido, el de las piezas de Juan del Encina destinadas a la Casa de Alba. Siendo las piezas de Encina asociadas de dos en dos para ser representadas el mismo día, Ann Wiltout extrapola la misma hipótesis a algunas de las farsas de Diego Sánchez de Badajoz.

Creemos haber resumido así el contenido esencial de la aportación de Ann Wiltout a este espinoso problema. Pero sus proposiciones sobre el orden de presentación de las farsas nos parecen, sin embargo, algo aventuradas.

Habría que plantear la cuestión sin descartar ninguna posibilidad (lo que no hace Ann Wiltout), sobre todo considerando que el manuscrito pudo ser ordenado tanto por el autor como por el sobrino editor, después de muerto el autor. En esta segunda posibilidad, Ann Wiltout deja por sentado que dicho sobrino ha encontrado «un manuscrito»<sup>25</sup>, es decir, toda la producción dramática agrupada en la misma carpeta. Por mi parte, prefiero manejar una hipótesis distinta: en el caso de haber muerto Diego Sánchez sin ordenar su manuscrito para la publicación, el sobrino bien pudo tener ciertas dificultades, tanto para *encontrar* los diversos manuscritos de farsas,

---

<sup>23</sup> Wiltout, 1987, p. 139.

<sup>24</sup> La reflexión sobre la datación, en este teatro, es inseparable de la hipótesis que se adopta sobre la clasificación de las farsas en el volumen.

<sup>25</sup> Wiltout (1987, p. 146): «Figuroa may have left the *farsas* in the order he found them in the *manuscript* or he may have followed chronological considerations». Pérez Priego no incurre en ese error y escribe en su introducción a la edición de las *Farsas* (1985, p. 19): «Juan de Figuroa orientó la edición del libro hacia un contenido mayoritariamente dramático, [...], incluyendo *todas las farsas que pudo localizar de su tío* hasta un total de veintiocho».

desgranándose esta producción dramática a lo largo de diez años, como para ordenarlos de modo coherente. Partiré, pues, del problema que le plantearía a un agente exterior (el sobrino) tener que construir un libro a base de producciones eventualmente dispersas y desordenadas de su tío. Concretamente, dicho sobrino pudo encontrar cierta dificultad, en ausencia de su tío, para incluir en su debido lugar algunas de las farsas. Y, en mi opinión, el sobrino editor intentó con ahínco hacer una clasificación lograda de la obra. Por eso, comparto la desazón de Ann Wilttrout ante las múltiples excepciones<sup>26</sup> a lo que sería una clasificación según el calendario litúrgico. Este tipo de clasificación según el calendario es, sin embargo, muy atractivo, porque resulta muy satisfactorio pensar que, por razones prácticas, las farsas destinadas a Navidad hayan sido archivadas juntas, y lo mismo para las del Corpus, siendo las demás farsas un grupo de *varia*, él mismo ordenado en subcategorías: es indudable en efecto, que la *Farsa de la ventera* y de la *hechizera*, las dos únicas farsas profanas, aparecen seguidas, y la *Dança de los pecados* y la *Farsa en que se representa un juego de cañas*, las dos farsas bailadas, también<sup>27</sup>.

A pesar de coincidir en buena parte de las aproximaciones de Ann Wilttrout, discrepamos en algunos aspectos, que evocaremos a continuación.

Así ocurre a propósito de la *Farsa de Sancta Bárbara* (farsa de santo)<sup>28</sup>, que se encuentra también clasificada sin razón aparente entre las farsas de Navidad, y a propósito de la *Farsa del colmenero*, farsa del Corpus también clasificada sin razón aparente entre las farsas de Navidad. Lo mismo sucede con la *Farsa del Matrimonio* que figura también sin razón aparente entre las farsas de Navidad. Dos farsas (*Santísimo* y *Doctores*) se sitúan en la transición entre el bloque de las farsas de Navidad y las del Corpus, pero no en el orden que es legítimo esperar de una clasificación por el calendario litúrgico. Preciso es constatar que, o bien la *Farsa de los Doctores* está extraviada entre las farsas del Corpus, o bien la *Farsa del Santísimo* \_farsa del Corpus\_, está extraviada entre las farsas de Navidad. Así que ninguno de los bloques principales (Navidad y Corpus) presentan una configuración homogénea. Éstas son muchas excepciones para una lista de farsas tan breve, lo que nos conduce a poner en tela de juicio la validez global de dicho criterio de clasificación apuntado por Ann Wilttrout.

Otra anomalía parecida es que se encuentra, contra toda coherencia, una de las dos farsas de santos (*Farsa de Sancta Bárbara*) entre las navideñas y otra, la *Farsa de san Pedro*, al final, en el último tercio de la lista, entre las *varia*.

Más aún: si un criterio unificador parece haber presidido el emparejamiento de la *Farsa de la ventera* y la *Farsa de la hechizera*, ¿por qué no pasaría lo mismo para las farsas de gremios (*Farsa del colmenero*, *Farsa del molinero*, *Farsa del herrero*), que, sin embargo, figuran cada una en un tercio distinto del índice?

Todo parece indicar, pues, que las explicaciones de la clasificación de las farsas propuestas hasta ahora tanto por M. Á. Pérez Priego como por Ann Wilttrout, no son acertadas, a pesar de su apariencia a primera vista convincente.

Resumiendo el problema, hay tres posibilidades: o el manuscrito se ordena globalmente según un orden cronológico (suposición que Pérez Priego ha descartado con razón, porque resultaría absurdo que Diego Sánchez escribiera en la primera mitad

---

<sup>26</sup> Wilttrout (1987, p. 146): «The *Farsa del colmenero*, number 8, is an isolated Corpus Christi play. It is followed by three more Christmas plays, the *Farsas de Tamar* and *militar*». O también, p. 150: «The *Farsa de San Pedro*, number 25, incongruously separated from the other Corpus Christi plays [...]».

<sup>27</sup> Tenemos que comprobar, sin embargo, que la *Farsa moral*, otra farsa bailada importante, no está al lado de éstas...

<sup>28</sup> La fecha conmemorativa de Santa Bárbara (4 de diciembre) no está muy alejada de Navidad.

de su fase productiva sólo farsas de Navidad, y en la segunda mitad, sólo farsas del Corpus); o hubo otro principio ordenador (que llamaremos *x*); o, en último caso, pudo darse una ausencia total de principios racionales (desorden, u orden cronológico del encuentro de los manuscritos por el sobrino). Podemos, por otra parte, llevar más adelante la intuición de M. Á. Pérez Priego según la cual la *Propalladia* de Torres Naharro inspiró al recopilador (obras dramáticas enmarcadas entre composiciones poéticas), formulando la hipótesis de que, como en la *Propalladia*, existe un principio de clasificación según las categorías de farsas.

Sólo nos falta encontrar en qué pueden consistir exactamente estas «categorías de clasificación» genuinas hasta ahora ignoradas.

### Una nueva propuesta: macroorganización y microdisposición

Volvamos, para empezar, al cuadro anterior, añadiendo en una tercera columna las categorías creadas por M. Á. Pérez Priego<sup>29</sup>, y sin olvidar que es una clasificación moderna, que no se hizo con intención de aclarar la incógnita del orden concreto de las farsas en la obra. Los fallos de dicha categorización nos permitirán a continuación formular otra hipótesis.

<i>Theologal</i>	Navidad	Dialogal
<i>Natividad</i>	Navidad	Dialogal
<i>Bárbara</i>	Santo	
<i>Salomón</i>	Navidad	Figurativa
<i>Moral</i>	Navidad	Alegórica
<i>Colmenero</i>	Corpus	Dialogal
<i>Tamar</i>	Navidad	Figurativa
<i>Militar</i>	Navidad	Alegórica
<i>Alvedrío</i>	Navidad	Alegórica
<i>Matrimonio</i>	Bodas	
<i>Santísimo</i>	Corpus	Dialogal
<i>Doctores</i>	Navidad	Figurativa
<i>Fortuna</i>	Moral	
<i>Ysaac</i>	Corpus	Figurativa
<i>Molinero</i>	Corpus	Dialogal
<i>Moysén</i>	Corpus	Figurativa
<i>Susaña</i>	Corpus	Figurativa
<i>David</i>	Corpus	Figurativa
<i>Abraham</i>	Corpus	Figurativa
<i>Yglesia</i>	Corpus	Alegórica
<i>Herrero</i>	Corpus	Dialogal
<i>Salutación</i>	Navidad	Figurativa
<i>Pedro</i>	Santo	Figurativa
<i>Hechicera</i>	Profana	
<i>Ventera</i>	Profana	
<i>Muerte</i>	Pascua Florida <sup>30</sup>	
<i>Cañas</i>	Navidad	Alegórica

<sup>29</sup> Farsas dialogales, figurativas, alegóricas.

<sup>30</sup> O Cuaresma.

Varias observaciones merecen formularse. La primera es que, en este cuadro, se ve inmediatamente que la tipificación de M. Á. Pérez Priego de las piezas no permite abarcar el conjunto, de ellas, pues quedan sin clasificar las farsas morales, una farsa de santo, las farsas profanas y la de bodas.

La segunda observación es que aparece claramente que el modelo dominante para las farsas de Navidad es el modelo dialogal (cuatro referencias: *Theological*, *Natividad*, *Colmenero*, *Santísimo*), pero con muchas excepciones (*Bárbara*, *Salomón*, *Moral*, *Tamar*, *Militar*, *Alvedrío*, *Doctores*), y que el modelo dominante para las farsas representadas en las fiestas del Corpus es el de las farsas figurativas, pero con algunas excepciones (*Molinero*, *Yglesia*, *Herrero*). Queda, pues, claro que el criterio de clasificación moderno de M. Á. Pérez Priego, que contempla la naturaleza interna de las farsas, no vale para identificar el principio de organización de la materia dramática en la edición de la *Recopilación en metro*.

Para solucionar la incógnita de la clasificación, habría, pues, que encontrar una categoría formal de farsas que permitiera adecuarse a la porción de índice de títulos que va desde la *Farsa theological* hasta la *Farsa de la Fortuna*<sup>31</sup>, y eso, en lo posible, sin excepciones. La categoría de «farsas dialogales» parece una buena aproximación, pero quedan las excepciones señaladas. Habría que buscar, por lo tanto, una categoría próxima a ésta, categoría superior y englobante que no está muy lejos de descubrir Ann Wiltrout, cuando, a propósito de la categoría «farsas dialogales» propuesta por M. Á. Pérez Priego, propone distinguir, en el conjunto de las farsas, las farsas en las que un docto personaje alecciona a un ignorante, y las farsas en las cuales debaten dos doctos (*Theological*), intuición que nos proponemos prolongar, mientras que la investigadora, por no imaginar otra clasificación que la clasificación por calendario, no intenta aplicar este criterio al orden seguido por las farsas de la *Recopilación*.

Siguiendo con esta reflexión, comprobamos que el criterio organizador de las trece primeras farsas de la obra es un criterio formal exterior, descriptivo, que no toma en cuenta el contenido: son farsas estructuradas en torno a un debate. Esta categoría engloba, ni que decir tiene, las llamadas farsas dialogales (según la terminología de M. Á. Pérez Priego), a las que se añaden la *Farsa de Sancta Bárbara*, porque en ella se escenifica *el debate* entre el Ángel de la guarda y el Diablo, cuando están juzgando a la santa; la *Farsa de Salomón*, porque allí, entre la Mujer A y la Mujer B, hay largo debate por la posesión del niño; la *Farsa moral*, también farsa de debate; la *Farsa del Colmenero* (farsa para el Corpus extrañamente intercalada entre farsas de Navidad), por ser precisamente una farsa en la que debaten el Colmenero y el Labrador sobre los méritos respectivos de su profesión; la *Farsa de Tamar*, en que se debate acerca de la culpabilidad respectiva de Tamar y de Judá; la *Farsa Militar*, que empieza por un largo coloquio entre las fuerzas del mal para organizar la «batalla contra las personas espirituales»<sup>32</sup>, debate asimilable, *mutatis mutandis*, a la relación entre sabio y discípulo, propia de las farsas dialogales; la *Farsa del Alvedrío*, que es la pura escenificación de un debate interior; la *Farsa del matrimonio*, por estructurarse largamente dicha pieza sobre el debate de los papeles respectivos del hombre y de la mujer en la pareja; la *Farsa de los Doctores*, en que se escenifica el famoso debate entre los doctores, que no quieren reconocer que tienen al Niño Jesús delante; y, por fin, la *Farsa de la fortuna* que es el terreno de un acérrimo debate social.

<sup>31</sup> O sea una porción de índice en la cual domina la utilización navideña.

<sup>32</sup> Bloque didascálico inicial.

Este primer grupo de farsas, además, es el de las que podríamos llamar farsas de dominante verbal, y el corolario es que, generalmente, son farsas largas (por lo menos, todas las farsas muy largas se encuentran en esta sección):

I	<i>Theological</i>	Navidad	Dial.	1464 v.
	<i>Natividad</i>	Navidad	Dial.	1930 v.
	<i>Bárbara</i>	Santo		233 v.
	<i>Salomón</i>	Navidad	Fig.	866 v.
	<i>Moral</i>	Navidad	Aleg.	1409 v.
	<i>Colmenero</i>	Corpus	Dial.	616 v.
	<i>Tamar</i>	Navidad	Fig.	888 v.
	<i>Militar</i>	Navidad	Aleg.	1570 v.
	<i>Alvedrío</i>	Navidad	Aleg.	741 v.
	<i>Matrimonio</i>	Bodas		848 v.
	<i>Santísimo</i>	Corpus	Dial.	498 v.
	<i>Doctores</i>	Navidad	Fig.	618 v.
	<i>Fortuna</i>	Moral		290 v.
.....				
II	<i>Ysaac</i>	Corpus	Fig.	380 v.
	<i>Molinero</i>	Corpus	Dial.	314 v.
	<i>Moysén</i>	Corpus	Fig.	322 v.
	<i>Susaña</i>	Corpus	Fig.	794 v.
	<i>David</i>	Corpus	Fig.	615 v.
	<i>Abraham</i>	Corpus	Fig.	127 v.
.....				
III	<i>Yglesia</i>	Corpus	Aleg.	240 v.
	<i>Herrero</i>	Corpus	Dial.	208 v.
	<i>Salutación</i>	Navidad	Fig.	155 v.
	<i>Pedro</i>	Santo	Fig	236 v.
	<i>Hechicera</i>	Profana		368 v.
	<i>Ventera</i>	Profana		320 v.
	<i>Muerte</i>	Pascua florida		317 v.
	<i>Cañas</i>	Navidad	Aleg.	505 v.
	<i>Danza pecados</i>	Corpus	Aleg.	224 v.

Comprobamos que, además de figurar todas las farsas largas (aquellas que cuentan más de 800 versos) en el primer tramo de la lista de índice, las de la parte media de la lista tienen dimensiones que oscilan entre medias y cortas, y las del último bloque son breves. Así se explica que el observador pueda tener no sólo una ilusión de clasificación por clave de calendario litúrgico, sino también una ilusión de clasificación por orden decreciente (aunque, como diría Ann Wiltrout, se trata de «a rough order», ya que presenta excepciones).

El segundo tramo de la lista parece reunir las farsas construidas sobre una prefiguración bíblica, y construidas a partir de una imagen del Antiguo Testamento. Esto explica que la *Farsa de San Pedro*, a pesar de ser figurativa, está fuera de este segundo tramo, porque se inspira en una escena del Nuevo Testamento, como ocurre en la *Farsa en que se representa la salutación de Nuestra Señora*, que precede en el índice a la *Farsa de San Pedro*. Este grupo homogéneo abarcaría desde la *Farsa de Ysaac*

hasta la *Farsa de Abraham*. El único verdadero problema lógico lo plantea la *Farsa del Molinero*, que parece ser una excepción, ya que no es farsa veterotestamentaria. Pero, a nuestro parecer, se encontraría aquí por un desliz de clasificación y un cruce de criterios: es una farsa del Corpus, atribución que, al figurar textualmente en la didascalia inicial (lo que no siempre es el caso), pudo haber favorecido su asimilación a este bloque de farsas. Así, esta única aparente irregularidad de clasificación encuentra fácil explicación<sup>33</sup>. El criterio identificador del segundo bloque de farsas es, pues, el aspecto figurativo y no sólo el origen veterotestamentario. En efecto existe una farsa veterotestamentaria, la *Farsa de Salomón*, clasificada con razón en compañía de las farsas de debate, por no organizarse principalmente sobre la idea de prefiguración.

Nos queda aún por explicar lo que hace la unidad del tercero y último bloque, aunque parece reunir piezas difícilmente clasificables por ser muy dispares. Esta parte se habría organizado, a nuestro parecer, sobre el doble criterio de «obras cortas»<sup>34</sup>, y el de «obras que no entran en las dos categorías anteriores» o, dicho de otro modo, «obras difíciles de clasificar». Podemos, en efecto, distinguir, en este último bloque, farsas del Nuevo Testamento (*Farsa en que se representa la salutación de Nuestra Señora* y la *Farsa de San Pedro*), farsas profanas, una farsa de Pascua Florida (*Farsa de la Muerte*), y farsas bailadas y cantadas (*Farsa en que se representa un juego de cañas, Dança de los pecados*)<sup>35</sup>.

En este último subgrupo, en teoría, hubiera podido entrar la *Farsa moral*, también musical y bailada, pero parece que, en este caso, prevaleció, para el autor de la clasificación, su naturaleza de farsa de debate, que la hizo incluir en el tramo I.

Compensando, en cierto modo, la ausencia de criterio claramente federador en este tramo III, el autor del orden adoptado muestra que no ceja en su intento clasificador, reagrupando, por ejemplo, algunas farsas por parejas: reúne, así, *Hechicera* y *Ventera* que son las dos únicas farsas profanas de la obra, y *Cañas* y *Pecados*, por su naturaleza predominante de piezas cantadas y bailadas.

Los tres criterios de organización de los tres bloques que identificamos en la clasificación de las farsas de la *Recopilación* son dispares y no corresponden a una lógica científica moderna, lo que explica la dificultad que tenemos para reconocerlos. El primero atañe a la forma («farsas de debate»); el segundo remite más bien al contenido («farsas figurativas»), y, además, las farsas de cada uno de estos bloques comparten la misma fecha de representación. El último bloque, de criterio organizador menos aparente, se parece a una parte de «varia» y reúne piezas cortas.

Queda, por fin, por aclarar cuál es, si lo hay, el criterio de orden adoptado, en el seno de cada uno de los tres grupos. Quizás esta reflexión, por añadidura, nos autorice a proponer uno o varios modelos teóricos verosímiles para la reconstrucción de lo que pudo haber sido el período productivo de Sánchez de Badajoz.

---

<sup>33</sup> Quizás la presencia de dicha irregularidad pueda hasta llevarnos a deducir que el compilador no fuese el autor mismo sino su diligente sobrino, que se habría dejado engañar por el rótulo didascálico inicial de la farsa. Se confirmaría, además, en este caso, que las didascalias eran realmente obras del dramaturgo y no del editor.

<sup>34</sup> Sólo una farsa rebasa los quinientos versos: *Cañas* (505 versos). El promedio, en este grupo, es de 280 versos.

<sup>35</sup> El criterio «musical» nos parece insuficiente, ya que muchas son las farsas en las que la música ocupa un puesto notable, pero es verdad que la noción de «bailadas y cantadas» resulta más operacional.

Como queda dicho ya, Ann Wiltrout apostaba por un orden cronológico, fundamentado en la progresión técnica, en cada bloque de su clasificación, basada en el calendario litúrgico. Coincidimos en que bien pudo ser antepuesta la *Farsa theologal* a la *Farsa de la Natividad* por ser aquella más antigua que ésta, pero no me atrevería a deslindar una progresión lineal, de farsa a farsa, en la técnica redaccional de Sánchez de Badajoz. Personalmente sugeriría que se colocó la *Farsa theologal* al principio porque sería la más famosa, y quizás una de las piezas relativamente antiguas del dramaturgo. Me parece que se la coloca en primera posición de señuelo, por ser un logro en su género, más bien que como pieza primeriza.

Del mismo modo, discrepo de la opinión de Ann Wiltrout que supone que la *Farsa en que se representa un juego de cañas* y la *Dança de los pecados* son piezas muy cercanas en su grado de elaboración. Verdad es que ambas son farsas bailadas-cantadas, pero la del *Juego de cañas* me parece corresponder a un nivel de elaboración infinitamente más adelantado que la *Dança de los pecados*, en la que el dramaturgo, además, se apoya en un esquema preexistente no particularmente novador, sea por elección estética, sea por carecer de experiencia compositiva<sup>36</sup>.

En el caso de intentar determinar un menor o mayor grado de complejidad en la escritura dramática, fuera del manejo del personaje del Pastor, en lo que es difícil decir si tal experimento precede a tal otro, me parece interesante tomar en cuenta un punto más estrictamente técnico, la soltura en el manejo de «diálogos con personajes múltiples». A raíz de mi estudio sobre la interlocución<sup>37</sup> intenté, según este criterio, y apoyándome en otros criterios como la complejidad de la construcción dramática, identificar qué farsas parecían pertenecer al primer estilo de Diego Sánchez, y qué farsas parecían demostrar una mayor experiencia en el arte dramático. Para dar constancia de estas impresiones mías, que tienen como única justificación el hecho de añadirse a otros juicios tan hipotéticos como ellas, propondré el cuadro siguiente, en el que se subrayan los títulos de las piezas que me parecen más antiguas:

<u>Theologal</u>	Navidad	Dial.
<u>Natividad</u>	Navidad	Dial.
<u>Bárbara</u>	Santo	
<u>Salomón</u>	Navidad	Fig.
<u>Moral</u>	Navidad	Aleg.
<u>Colmenero</u>	Corpus	Dial.
<u>Tamar</u>	Navidad	Fig.
<u>Militar</u>	Navidad	Aleg.
<u>Alvedrío</u>	Navidad	Aleg.
<u>Matrimonio</u>	Bodas	
<u>Santísimo</u>	Corpus	Dial.
<u>Doctores</u>	Navidad.	Fig.
<u>Fortuna</u>	Moral	
<u>Ysaac</u>	Corpus	Fig.
<u>Molinero</u>	Corpus	Dial.
<u>Moysén</u>	Corpus	Fig.
<u>Susaña</u>	Corpus	Fig.
<u>David</u>	Corpus	Fig.

<sup>36</sup> También la *Farsa del juego de cañas* se apoya en dos esquemas preexistentes, pero la innovación reside en el tratamiento original que les confiere el dramaturgo.

<sup>37</sup>Cazal, 2001.

<i>Abraham</i>	Corpus	Fig.
<i>Yglesia</i>	Corpus	Aleg.
<i>Herrero</i>	Corpus	Dial.
<i>Salutación</i>	Navidad	Fig.
<i>Pedro</i>	Santo	Fig.
<i>Hechicera</i>	Profana	
<i>Ventera</i>	Profana	
<i>Muerte</i>	Pascua Florida <sup>38</sup> ,	
<i>Cañas</i>	Navidad	Aleg.
<i>Dança pecados</i>	Corpus	Aleg.

El cuadro anterior evidencia que mis impresiones no coinciden con las de Ann Wiltrout. A fin de cuentas, me parece prudente no formular una hipótesis global<sup>39</sup>, respecto a la clasificación dentro de cada bloque principal. Quizás el orden interno de las farsas dentro de estos bloques sea, sencillamente, aleatorio. Quizá se deba en parte a problemas de reparto material en el espacio tipográfico. Eso no quita que, como a Ann Wiltrout, me parezca que existen nexos formales entre ciertas farsas, pero no por ello iría hasta suponer que fueron representadas el mismo día o en parejas. Estas semejanzas formales sólo abogarían, a mi parecer, por fechas de composición relativamente cercanas (de un año al otro, por ejemplo).

En efecto, a la hora de elaborar modelos teóricos posibles de la producción de Sánchez de Badajoz, es razonable pensar que su ritmo redaccional sería de dos o tres farsas al año, siendo su producción estrechamente relacionada con el calendario litúrgico: como sólo hay una fiesta de Navidad y una del Corpus al año...

Es posible, pues, imaginar un modelo teórico verosímil, en el que, fuera de las farsas para las cuales tenemos en cuenta datos concretos, atribuimos un lugar aleatorio a los demás títulos de farsas:

<b>Año</b>	<b>Navidad</b>	<b>Corpus</b>	<b>Santos</b>	<b>Otras fiestas</b>	<b>Bodas o profanas</b>
1538	<i>Salutación</i>				
1539	<i>Theological</i>		<i>Bárbara</i>		
1542	<i>Alvedrio</i>	<i>Herrero</i>	<i>Pedro</i>		
1543	<i>Moral</i> <sup>40</sup>	<i>Abraham</i>		<i>Dança pecados</i>	
1544	<i>Natividad</i>	<i>Molinero</i>		<i>Yglesia?</i> <sup>41</sup>	
1545	<i>Salomón</i>	<i>Moysén</i>		<i>Fortuna?</i> <sup>42</sup>	
1546					
1547	<i>Militar</i>	<i>Susaña</i>			<i>Ventera</i> <sup>43</sup>

<sup>38</sup> O para tiempo de Cuaresma, o farsa moral.

<sup>39</sup> Ya hemos visto que el tercer bloque, el de *varia*, dejaba aparecer algunos intentos de reagrupación.

<sup>40</sup> *Moral* y *Alvedrio* presentan dos detalles comunes, en el plano de la versificación: «A villancico followed by a copla occurs in the *Farsas moral* and *racional del libre alvedrio*. Both plays also have a dúo [...]», escribe Wiltrout, 1987, p. 145.

<sup>41</sup> Wardropper (1967) formula la hipótesis que esta farsa es para el Corpus, pero no es dato seguro según Wiltrout (1987).

<sup>42</sup> Igualmente hipotética es la atribución de la fiesta del Corpus como fecha de representación de la *Farsa de la fortuna* (Pérez Priego, 1985, p. 19).

<sup>43</sup> Wiltrout (1987, p. 141) propone para esta farsa el período comprendido entre 1545 y 1549.

1548	<i>Tamar</i> <sup>44</sup>	<i>Ysaac</i>		<i>Hechicera</i>
1549	<i>Cañas</i> <sup>45</sup>	<i>Santís-simo</i>	<i>Muerte</i> <sup>46</sup>	<i>Matrimo-nio</i>
1550		<i>Colme-nero</i>		

Así es posible concebir un modelo teórico compuesto de tres períodos: un primer período de 1540 a 1543 (nueve farsas); un segundo período de 1544 a 1545 (seis farsas); un tercer período de 1546 a 1550 (trece farsas).

Esto correspondería a una carrera dramática de unos diez o doce años (1538-1550, 1540-1550, 1540-1551, etc.). Pero también pudiera corresponder a un período productivo de veinte años, en el caso de imaginar que el dramaturgo hubiera escrito primero una serie de farsas de Navidad; o a un período de seis años en el caso de pensar que las farsas vayan sistemáticamente asociadas de dos en dos, hecho que nos parece difícil de admitir.

Dejando aparte estos modelos teóricos, por otra parte muy azarosos, y destinados, más que a privilegiar una hipótesis, a mostrar la variedad de las hipótesis concebibles, la reflexión que acabamos de llevar nos deja la relativa satisfacción de haber propuesto una clave que explique de manera más satisfactoria la repartición, en tres tramos, de la ordenación de los títulos en la *Recopilación en metro*. Hemos visto cuán fácil es, para el investigador, caer en el señuelo de la clasificación por el calendario litúrgico. Esperamos haber contribuido a levantar dudas sobre aseveraciones que se venían y se vienen repitiendo, y a mostrar la necesidad de poner en tela de juicio, por principio, toda afirmación de la crítica anterior, incluso si el resultado consiste en revisar a la baja las certidumbres sobre el tema. Hemos podido comprobar que los datos explicativos están muchas veces puestos a nuestro alcance (como aquí en el prólogo del sobrino), y que, sin embargo, por ser prisioneros de nuestros esquemas mentales, no sabemos leerlos. El criterio organizador que hemos puesto de relieve para explicar esta clasificación nos conduce también, como «beneficio secundario», a pensar que la clasificación es obra del sobrino, y que las acotaciones eran obra del dramaturgo.

El hecho de que, para las farsas de la *Recopilación en metro*, se haya escogido como modelo declarado algunos esquemas organizadores de la *Propalladia* (la inserción de lo dramático en medio de la poesía, y, con toda probabilidad, también el principio de agrupación por categoría de piezas dramáticas) inscribe la obra del cura de Talavera en una perspectiva literaria amplia que rebasa los límites habituales de un teatro parroquial y revela en el editor un alto grado de conciencia del alcance de esta colección de farsas.

## Bibliografía final

<sup>44</sup> Según Wiltout, el segundo final modificado de esta farsa ha de ser posterior a la vuelta a sus tierras del cuarto Conde de Feria, en 1545. Descarta con razón la hipótesis de López Prudencio según la cual la farsa podría hacer una referencia a sucesos de 1521, cuando el cabildo se opuso a la justicia de las Comunidades, a las que protegió el conde de Feria, que luego sería procesado (Wiltout, 1987, pp. 63-66).

<sup>45</sup> Nos parece que existen nexos formales entre *Cañas* y *Muerte*, y entre *Santísimo* y *Matrimonio*.

<sup>46</sup> Como queda dicho anteriormente, esta farsa ha de ser posterior al nombramiento de Juan Martínez Silíceo como arzobispo de Toledo (1545). Varios parecidos técnicos relacionan esta farsa con la *Farsa de la muerte*.

Barrantes, Vicente, *Recopilación en metro del bachiller Diego Sánchez de Badajoz, reimpresión del ejemplar único*, 2 vols., Madrid, 1882 y 1886, (*Libros de Antaño*, XI y XII).

Cazal, Françoise, *Dramaturgia y reescritura: el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse, PUM, 2001, (*Anejos de Criticón*, 14).

Crawford, James P. W., *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1922.

José María Díez Borque, ed. de Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, Madrid, Cátedra, 1978.

López Prudencio, José, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico, y bibliográfico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1915.

Pérez Priego, Miguel Ángel, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982 (*Anejos del «Anuario de Estudios Filológicos»*).

Pérez Priego, Miguel Ángel, ed. de Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, Madrid, Cátedra, 1985.

Rodríguez-Moñino, Antonio, *Bibliografía de Vasco Díaz Tanco, Clérigo, literato e impresor en tiempos de Carlos V*, Valencia, Castalia, 1947.

Sánchez de Badajoz, Diego, *Recopilación en metro, Sevilla, 1554*, ed. dirigida por Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas hispánicas «Dr. Amado Alonso», 1968.

Wardropper, Bruce, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967.

Whyte, Florence, *The dance of death in Spain and Catalonia*, Baltimore, Waverly, 1931.

Wilttrout, Ann, *A patron and a playwright in Renaissance Spain: The House of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis, 1987.

Resumen:

Partiendo de las numerosas aportaciones de la crítica sobre problemas de datación y de ordenación editorial de las *farsas* de Diego Sánchez de Badajoz, se manejan aquí nuevos criterios formales para proponer una interpretación racional de la presentación de las piezas de la *Recopilación en metro*.

Palabras claves: Diego Sánchez de Badajoz, teatro, religión, edición, datación.