



HAL
open science

Funcionamiento de un espacio dramático plural: la Farsa en que se representa un juego de cañas espiritual de virtudes contra vicios, de Diego Sánchez de Badajoz

Françoise Cazal

► To cite this version:

Françoise Cazal. Funcionamiento de un espacio dramático plural: la Farsa en que se representa un juego de cañas espiritual de virtudes contra vicios, de Diego Sánchez de Badajoz. Françoise Cazal, Christophe Gonzalez, Marc Vitse (éds.). Homenaje a Frédéric Serralta, El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, pp.137-153, 2002, Biblioteca áurea hispánica. halshs-00368662

HAL Id: halshs-00368662

<https://shs.hal.science/halshs-00368662>

Submitted on 17 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.

Funcionamiento de un espacio dramático plural : la
*Farsa en que se representa vn juego de cañas
espiritual de virtudes contra vicios*, de Diego
Sánchez de Badajoz

Françoise Cazal
LEMSO UTM

En el teatro de Diego Sánchez de Badajoz suelen codearse, reunidos en el mismo espacio dramático, unos personajes de muy distinta índole, como son los personajes tipificados (Pastor, Cura), los personajes alegóricos, y los personajes bíblicos.

Existe, sin embargo, una farsa original, muy distinta a las demás, la *Farsa en la que se representa vn juego de cañas*, donde el dramaturgo separó los varios tipos de personajes, adscribiendo a cada categoría un espacio dramático, y hasta, en cierto modo, un espacio escénico distinto. Es lo que nos deja entender el *incipit* o título que encabeza el texto de la farsa, y que constituye un fragmento didascálico de excepcional amplitud: "Farsa en que se representa vn juego de cañas espiritual de virtudes contra vicios. Son ynterlocutores vn Pastor y vna Pastora, que an de estar en vn tablado en parte que todo el avditorio lo vea y vna Sibila en figura de ángel, que a su tiempo se asentará en vna silla, que a de estar puesta en parte alta de manera que sojuzgue a todos y que todos la vean, delante de la qual estará vn blandón o hacha ardiendo pendiente de vn hilo de hierro con su hoja de lata encima, de arte que parezca que se tiene en el ayre. Todas las demás figuras an de estar y representar en parte ascondida, donde nadie les pueda ver salvo la Sibila, porque a de dar razón de lo que hizieren. El Pastor habla primero y dize".

Intentaremos en este trabajo definir lo que separa y lo que hace que se comuniquen entre sí estos varios espacios dramáticos, repartidos, durante la representación, entre un espacio escénico visible y el espacio extraescénico disimulado tras una pantalla. En la *Farsa del juego de cañas*, en efecto, el dramaturgo arma un doble espectáculo paralelo, cuya primera vertiente se desarrolla en el lugar escénico habitual, es decir el escenario visible para los espectadores, y la segunda vertiente en lo que impropia-

podríamos llamar los "bastidores", o sea en un escenario invisible para el espectador, pero de donde salen mensajes audibles por él. En primer término del escenario visible el Pastor, inicialmente solo, luego acompañado por la Pastora-Serrana, ofrece al público una representación compuesta de bailes y de cantos. Oculto tras una pantalla, el espectáculo invisible incluye sucesivamente varios personajes, algunos de los cuales pronuncian un texto (profetas) mientras que otros (Pecados, Virtudes) se dedican, fuera de todo diálogo dramático, a un combate encarnizado cuyo rumor oyen claramente los espectadores.

Queda, sin embargo, que esta primera descripción de la división del espacio es muy reductora y no da cuenta satisfactoriamente de la complejidad del texto. En efecto, el espacio escénico invisible alberga, por sí solo, dos espacios dramáticos. En el primero (espacio A), se desarrolla una acción bíblica (amplio fresco en el que pasamos del Antiguo Testamento a la Redención del Nuevo Testamento¹), y en el segundo (espacio B), se escenifica una acción alegórica, no desprovista de nexos con la primera, ya que se trata igualmente de Redención, bajo la forma de un combate entre vicios y virtudes, en el campo de batalla del alma humana. El escenario invisible permite, pues, el funcionamiento de dos lugares dramáticos: uno, bíblico (A), otro alegórico (B) que comparten el mismo ámbito del espacio extraescénico.

Por otra parte, veremos que también en el espacio dramático visible se ubican dos espacios dramáticos distintos, el de los seres humanos (espacio C), y el de la Sibila (espacio D).

A primera vista, los dos grupos de espacios dramáticos (el de los espacios visibles y el de los espacios invisibles) son independientes el uno del otro: el Pastor y su compañera no dialogan con los personajes de la escena invisible. Sin embargo, las dos instancias no carecen totalmente de comunicación: el espacio dramático del Pastor recibe directamente los mensajes sonoros emitidos desde la escena invisible. Los personajes de la escena visible (Pastor y Pastora) oyen lo que oyen los espectadores, y aluden en sus réplicas a esta situación de escucha compartida con el público.

La invisibilidad de lo que ocurre en la escena oculta va compensada por la existencia del lugar dramático D, donde reside el extraño personaje de la Sibila: ésta, situada en la parte elevada del espacio escénico, domina conjuntamente el

¹ Aunque en orden inverso, ya que empieza San Juan. Nuestras referencias textuales se hacen a la edición de Frida Weber de Kurlat, 1968.

espectáculo de las dos escenas, y proporciona al Pastor-espectador, carente de la visión del espectáculo espiritual, los complementos necesarios a la comprensión de la acción de la escena invisible, como son la descripción de la procesión de los profetas y del combate alegórico ya mencionado.

El espacio dramático de la Sibila, a pesar de que alguna Sibila "profetizó" la venida de Cristo, no es en absoluto un "anejo" de la escena invisible donde desfilan "ascondidos en el Coro" los personajes del Antiguo Testamento. Tiene sus características propias que pondremos de relieve más adelante.

Esta primera aproximación esquemática al cuádruple espacio dramático da una idea de lo que es el complejo entramado espacial de esta *Farsa*. A continuación, para ir más lejos y distinguir las relaciones entre los diversos espacios dramáticos de la *Farsa*, nos valdremos no sólo de las indicaciones habitualmente extraídas de las acotaciones implícitas o explícitas, sino también del funcionamiento de la interlocución.

En efecto, el espacio dramático en general, y en el teatro español antiguo en particular, no es sino parcialmente tributario de las características concretas del espacio escénico. Al lado de elementos tradicionalmente fundadores de una representación del espacio (las tres dimensiones), lo que nos parece constituir el espacio dramático es el tipo de acción que allí se desarrolla y los intercambios entre personajes. El espacio dramático, menos material que el de las tres consabidas dimensiones, es el lugar coherente de la comunicación de los personajes entre sí, intercambio que, a su vez, sobreentiende cierto tipo de relación con los espectadores.

Algunas modalidades de la interlocución, como la imposibilidad de comunicar (o la no-comunicación de hecho) entre personajes de dos espacios dramáticos diferentes, serán lo que nos permita delimitar las diversas fronteras que los separan. De modo parecido, las diferencias fundamentales que podemos observar en la relación existente entre los espacios dramáticos y el público podrán servirnos de criterio. Aprovecharemos la ocasión para observar las características concretas del espacio en cada uno de estos ámbitos dramáticos.

El Pastor, personaje de la escena visible, es espectador de la escena invisible, o más bien oyente, ya que limitado por la imposibilidad de ver con sus propios ojos, lo cual es una "Carencia", en la terminología de Pavel. Además de ser el personaje del Pastor, parece encarnar al Hombre (valor

alegórico suplementario, que lo relaciona indirectamente con el espacio escénico alegórico, o espacio B, de la escena invisible), y también al Espectador que oye el combate espiritual, proyección del espectador efectivo del espectáculo de Diego Sánchez. Nos parece posible, en efecto, poner en paralelo el espectáculo retransmitido por la Sibila y el espectáculo global (escena visible + escena invisible) propuesto por el cura Sánchez de Badajoz a sus pares y a los feligreses.

Parecido a la escena corriente del teatro más convencional, el espacio escénico que contemplan los espectadores de Diego Sánchez ofrece un espectáculo a la vez visible y audible. Sin embargo, si nos valemos de los criterios didascálicos e interlocutorios, tenemos que distinguir, dentro de aquel espacio convencional (el de los humanos, el espacio C), dos subespacios; es el primero el que se manifiesta en el introito, en el cual el Pastor se dirige a los espectadores; es el segundo el espacio dramático del cuerpo de la *Farsa*, donde se desarrolla la representación dada por el Pastor y la Pastora.

La interlocución en este primer subespacio dramático (C1, que se ubica en el espacio teatral mixto compuesto de las tablas y del lugar donde se encuentran los espectadores), tiene la particularidad de ejercerse entre un personaje y unos no-personajes (el público) y de ser unívoca, en el sentido etimológico: el Pastor interpela a los espectadores, pero no aparece respuesta alguna de éstos en el diálogo. Estamos lejos sin embargo de un monólogo solipsista, ya que todo lo que dice el Pastor se relaciona con la presencia de los espectadores, a quienes provoca:

Pastor ¡Hola Hao! ¡Hala Ho!
 !Llos que dormís, que acordéis! (vv. 1-2)

Diego Sánchez establece una complicidad existencial entre Pastor y público, con la cual construye lo que hasta pudiéramos considerar como un quinto espacio dramático, de índole mixta. Esta complicidad existencial estriba, por ejemplo, en opiniones consensuales sobre la meteorología y el estado de los cultivos.

Pastor Ques Naudad a mi ver,
 ¡y llos trigos por naçer! (vv. 7-8)
 [...]
 el agua no se tardara; (v. 12)

La necesidad de interpelar al público nos permite deducir, en lo que concierne al espacio escénico, que el Pastor se situaría en el lugar más cercano a los espectadores. Dramáticamente hablando, el espacio del introito es un espacio de proximidad, de contacto fático, de captación de atención. Este universo dramático que corresponde al espacio teatral del Pastor presentador y de los espectadores proporciona una representación del espacio hecha a base de familiaridad. Es un universo fuertemente estructurado sobre diversas referencias compartidas. Hemos visto ya cómo se abre sobre un elemento de las efemérides del ritual católico, Navidad, que remite al mundo espiritual; pero, esta referencia temporal litúrgica viene inmediatamente completada, y hasta casi sustituida, por las referencias al calendario agrícola, que remiten implícitamente a un espacio físico humano: el "trigo por nacer", y la lluvia esperada con impaciencia son dos elementos que connotan la angustia de una espera compartida entre el Pastor y su público, en una sociedad rural en la que subsistencia humana y cosecha corren parejas, y que servirá para arraigar afectivamente el espacio dramático C2, el de los seres humanos, en el marco vivencial de los espectadores.

Dichas evocaciones meteorológicas cuyo valor fático es muy conocido, tienen, en el introito, el poder de despertar el interés de todos. Pero este espacio campesino, definido por los problemas de subsistencia que plantea, no sólo es un referente que establece la comunicación Pastor/público, sino la base didáctica de una enseñanza alegórica impartida por el personaje del Pastor: nuestra alma es un campo seco y yermo, y ¿será posible acceder de esta manera a la vida eterna? El Pastor, al adoptar el tono del sermón, alecciona a los espectadores como lo hace el cura Diego Sánchez desde lo alto de su púlpito. Este lugar teatral se parece mucho al del sermón de la misa. Actitud paternalista, conocimiento del recto método para salvarse, acato a la autoridad divina, todo en el Pastor manifiesta el papel de Pastor sabio, el cual alecciona, desde lo alto de su superioridad moral y teológica, a un público supuestamente pecador. Se dibuja una relación moral, definida por la autoridad y, recíprocamente, por la obediencia, o su Carencia, la desobediencia:

Pastor	que quieren llas brutas gentes ser a Dios desobidientes y que en sus desobidencias lles dé Dios las mantenencias, (vv. 23-
--------	---

26)²

La autoridad del Pastor sabio se fundamenta en la autoridad divina, como lo ilustra el que se mencione a Dios ocho veces en el intervalo de 63 versos, sin contar las menciones de Cristo y la Virgen. Pero este Dios se humaniza: no sólo se hace referencia obligada a la Encarnación y Crucifixión (vv. 32, 36, 41-2), sino que el Padre Eterno se convierte en un "super-tahur" que "juega a la malilla" con los hombres (v. 39), y los espera sañudamente al final de la partida, si han jugado mal:

Pastor mas guárdalles Dios el maço
 a lla sentencia postrera. (vv. 53-54)

Si Diego Sánchez utiliza a fondo el sentido de esta comparación entre la partida de naipes y la existencia humana (vv. 39-54), es porque es un elemento de la vida cotidiana que remite a los horizontes estrechos de la patria chica, a las paredes ennegrecidas de la taberna. Dos elementos populares, campesino el uno (la cosecha problemática), más bien urbano el otro (los naipes) suscitan la representación de un universo familiar caracterizado por su poca estabilidad, en el que todo puede tambalearse de repente. Es un universo en el que el dramaturgo cultiva eficazmente las angustias vitales de sus espectadores, para luego curarlas con la esperanza de la Redención:

Pastor y por eso, gente honrrada,
 guardayuos de lla maçada:
 mirá bien que al fenecer
 no vos caçe Lucifer
 con el alma descuydada. (vv. 59-63)

Pero no por ello es un universo desesperado el que se propone en esta *Farsa*, ya que el Pastor sabio deja entre las manos de cada uno la posibilidad de salvarse con obras buenas, como lo mostrará el cuerpo de la *Farsa*.

Por compartir el Pastor y su público el mismo espacio cultural (el Pastor muestra que conoce a fondo los problemas locales) y el mismo problema de la salvación del alma, se construye un espacio dramático solidario, con las características de los varios elementos presentes, un espacio dramático a caballo entre la realidad vivida y la ficción literaria: este grado intermedario por el cual el dramaturgo

2 Justificación providencialista de los males que sufre el Hombre.

hace pasar a los espectadores sirve para facilitarles ulteriormente el acceso al universo dramático de la ficción misma.

Pero no por compartir el mismo destino manifiestan tener el mismo planteamiento existencial estos dos protagonistas del introito que son el Pastor y el público: el retrato que el Pastor hace del espectador pueblerino es el de un hombre descuidado y perezoso, que abandona sus campos. El contraste implícito entre una humanidad de gandules y tahures, y un Pastor predicador que los alecciona para mejorarlos, genera el dinamismo necesario a la construcción del diálogo dramático, en ausencia de "conflicto" dramático auténtico, imposible puesto que hay un solo personaje en las tablas.

Este primer espacio dramático caracterizado por sus preocupaciones cotidianas (cultivos agrícolas, juegos de naipes, sueño), y estructurado con el binomio trabajo/diversión, se abre brutalmente a lo espiritual cuando "encienden el hacha" que señala la presencia de la Sibila "en figura de ángel, que a su tiempo se asentará en una silla, que a de estar puesta en parte alta de manera que sojuzgue a todos y que todos la vean, delante de la qual estará un blandón o hacha ardiendo pendiente de un hilo de hierro con su hoja de lata encima, de arte que parezca que se tiene en el ayre". Las inusualmente numerosas precisiones para describir el espacio escénico muestran la importancia que cobra para el dramaturgo la noción de altura, para escenificar a la Sibila, noción que se conjuga muy clásicamente con la de luz para simbolizar la idea de elevación espiritual³. En efecto, la Sibila (personaje semilitúrgico heredado de las representaciones primitivas en las iglesias⁴) representa los ojos del entendimiento y de la fe, que permiten acceder a realidades supranaturales. Personaje litúrgico que se utiliza con valor alegórico, como la Sabiduría), la Sibila forma con el Pastor, figura familiar cómica y alegórica del Hombre, una pareja dramática funcional, en la que se corre el riesgo de que el más allá parezca predominar de modo excesivo sobre el mundo de los humanos. Para evitar tal desequilibrio debido a la espectacularidad de la Sibila, Diego Sánchez refuerza simultáneamente la presencia escénica humana en el escenario. Exige ya, en las acotaciones que conciernen al Pastor y a la Pastora, que "est[én] en un tablado en parte que todo el auditorio lo vea", lo que, además de una preocupación

3 Véase Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Collection Études Supérieures, 1969, pp. 178 y ss.

4 Y que vuelve a encontrarse en su "medio natural", por representarse seguramente esta *Farsa* en una iglesia.

práctica por la visibilidad del espectáculo, puede ser una manera de expresar que el Pastor no es el Pastor cómico ordinario, sino un personaje en cierto modo elevado y dignificado por su función alegórica. Por otra parte, la importante gesticulación de los bailes y cantos, y la presencia de un doble personaje humano (Pastor, Pastora) en vez del Pastor solitario evitan que el mundo humano tenga una presencia disminuida por la presencia de la Sibila.

Además de mantener este equilibrio en el reparto escénico, lo que parece importarle también al dramaturgo es subrayar las diferencias entre la pareja humana y la figura espiritual de la Sibila, situada en su silla en parte alta, y cuya solemne aparición va precedida por el encendido de la hacha.

La dominación manifestada por la Sibila en el espacio escénico D mediante su posición elevada se expresará luego en el plano intelectual, cuando aclare para el Pastor el significado de la letra de los himnos latinos. Al dar sus explicaciones, la Sibila no parece dirigirse precisamente al Pastor, sino que habla *urbi et orbi*, y de modo impresionante como lo pone en evidencia el miedo ostentado por el personaje del Pastor, emoción que ha de ser la proyección de la que experimentaría el espectador. Eso nos llevaría a pensar que, aquí también, existe un universo dramático compartido por el Pastor y el público, como en el introito. Pero no es totalmente exacto: el Pastor ha cambiado, funcionalmente hablando, respecto a lo que era en el introito. Ahora ya no representa el que da sermones sino el hombre bajo, cobarde, impresionable, excitado por el espectáculo. El Pastor ya no está fuera del argumento, sino dentro, y en este cambio adopta los comportamientos y características que Diego Sánchez considera ser las del feligrés medio.

Pero, del mismo modo que el Pastor funciona a veces, en otras *Farsas*, con otro pastor aún más bobo que él, el Pastor de esta *Farsa* viene acompañado por un *alter ego* femenino, la "carilla" Pastora (también llamada Serrana), caracterizada igualmente por su bobería, hasta el punto de creer que el juego de cañas espiritual es visible en el mundo físico:

Serrana ¿No yremos allá a mirar,
ver si saben rebolearse? (vv. 91-92)

Y así Diego Sánchez permite que conserve el Pastor — todo es relativo — una capacidad aleccionadora frente a esta simple que es la Serrana. El Pastor contesta, por lo tanto, a la torpe pregunta de su compañera, aludiendo al hecho de que,

espiritualmente, el oído es más fidedigno que la vista:

Pastor No es cosa que puede verse,
son escuchar y notar. (vv. 93-94)

El espacio dramático de la escena visible se estructura, pues, verticalmente, en dos espacios, C y D, tanto en lo escénico como en la relación entre los personajes: la Sibila domina espacial e intelectualmente al Pastor y el Pastor domina intelectualmente a la Serrana. Además, la dominación de la Sibila, traducida por su posición escénica elevada, se ve reforzada por el poder de ubicuidad que le confiere la capacidad de estar en correlación con cuatro de los espacios dramáticos (A, B, C2, D).

Este otro espacio dramático, ocupado por la Sibila (D), es un espacio que, en complemento de la gravedad propia del personaje, concurre a producir el espanto. Diego Sánchez nos acerca a los misterios de la religión y lo sagrado no se evoca aquí sin escalofrío.

El espacio de lo espiritual es un espacio conflictivo simbolizado de modo significativo por un juego de cañas, ejercicio evocador del combate militar. Los primeros elementos de la descripción por la Sibila de la escena invisible (vv. 95-99) desencadenan pronto la irrupción de aquel mundo bajo su forma sonora, con el pregón por el cual un personaje del Nuevo Testamento, San Juan, declara abierto el Juego. Pero lo que nos interesa aquí, para definir el espacio escénico Sibila/pareja humana, es que aún en esta parte la Sibila accede a todas las preguntas de los dos rústicos, y hasta interviene espontáneamente en su diálogo, mientras que, por otra parte, el Pastor (él solo) habla a la Sibila. Es un universo en el que funcionan unos intercambios verbales coherentes y recíprocos entre el ser humano y el ser espiritual que es la Sibila (con excepción de la Pastora, marginada en la interlocución, lo que, por contraste, valora aún más a la Sibila). El Pastor es el mediador para la Pastora, como la Sibila es la mediadora para la pareja humana, en la cual el Pastor parece ser el destinatario principal del mensaje.

En cambio, la escena invisible queda inasequible no sólo a los ojos humanos, sino también a su entendimiento y exige una mediación. El hecho de que el himno que se oye en el espacio dramático bíblico (A) vaya cantado en latín (lo que pone al Pastor ignorante en situación de "Carencia"), provoca por parte de éste una "petición de ayuda" a la sabia Sibila:

Pastor Acralaymos qué pregona
y el nombre de su persona. (vv. 104-105)

La descripción de la escena invisible:

Sibila Mándase allanar primero
la plaça por vn rasero,
ygualar altos y valles;
aderéçense las calles,
escuchad el pregonero. (vv. 95-99)

es descodificada eficazmente por el Pastor-exegeta con todo su valor alegórico, ya que, lo mismo que allanan la plaza, él se propone inmediatamente "desenbarg[ar] y aliñ[ar] [su] alma y [su] corazón" (vv. 123-124).

Pero, Diego Sánchez insiste en mostrar la diferencia de alcance intelectual entre la pareja Pastor/Serrana, y la docta Sibila: la Serrana sólo puede imaginar que se pregone para vender algún producto de consumo, opinión severamente corregida por la Sibila (a nivel interlocutorio, la Sibila oye a la Pastora, y le habla, aunque no se dirija específicamente a ella):

Sibila Por el pregón de San Iuan
más que dineros se dan,
que se da la vida eterna. (vv. 137-139).

Este caso de mediación total que es la explicación de un texto en latín incomprensible para el Pastor se produce en una versión atenuada cada vez que la Sibila da explicaciones teológicas, o sencillamente cuando sirve de trujamán para describir la escena invisible.

La Sibila que está incorporada en el espacio dramático de la escena visible, como "personaje del saber", también se relaciona con el mundo invisible, que, por definición, no lo es para ella: de hecho, observamos que existe un contacto dialogal con los personajes de la escena invisible, ya que se produce un funcionamiento interlocutorio entre los espacios D (Sibila) y A (bíblico).

La modalidad dialogal de la Sibila, en la escena invisible, está muy ritualizada. Se manifiesta repetidamente en siete núcleos dramáticos sucesivos semejantes, en los que el Pastor desea oír por turno a las figuras bíblicas:

Pastor Comiençe, por capitán,
Adán. (vv. 164-165)

La Sibila recoge este deseo del Pastor y lo hace efectivo, transmitiendo la orden de actuar al personaje mencionado:

Sibila Diga el padre Adán. (v. 165)
"Aquí cantará uno de los que están escondidos en el Coro"

De ese modo se confirma la ausencia de contacto dramático verbal directo entre el Hombre y el mundo espiritual, así como la existencia de cierta clase de contacto dialogal de la Sibila con los personajes de la escena invisible, un contacto original, que consiste en darles autoritariamente la palabra, señalando así el momento de su actuación verbal: es una clase de intervención dialogal que pudiéramos llamar didascálica, y que no constituye un verdadero diálogo. Procediendo así, Diego Sánchez se conforma con la definición de la Sibila, ser inspirado a través del cual se expresa la palabra sagrada, pero que no habla en nombre propio.

En cuanto a los personajes del Antiguo Testamento que intervienen sucesivamente, huelga decir que no dialogan entre sí: sus intervenciones son únicas y funcionan en círculo cerrado. La Sibila es la ordenadora del desfile de los profetas que limitan todos su actuación a una breve aparición no dialogada. La glosa que hace el Coro de la voz del solista que canta la parte de cada profeta confiere una apariencia dialogada al texto, pero sólo es un fenómeno superficial que no corresponde a una interlocución auténtica. El espacio dramático invisible se caracteriza por su abstracción. Los personajes se reducen a su voz y se suceden rápidamente, sin contacto. Este esquema tomado de la forma primitiva del desfile del *Ordo Prophetarum* es la negación misma de la comunicación dialogal. Ni siquiera manifiestan estos personajes haber oído a la Sibila, si no es por el hecho de obedecer a su impulso didascálico directivo. El texto recitado por ellos es impersonal y su destinatario universal. La coherencia temporal que los reúne es muy floja: muy alejados unos de otros en la cronología, su único punto común es el de ser evocados de la Sagrada Escritura y sólo les puede reunir el espacio abstracto del desfile simbólico. En el texto, tiempo y espacio están ritualizados en la forma misma del desfile y en lo repetitivo de cada núcleo dialogal expresivo.

En esta parte de la *Farsa*, el predominio del mundo de la

escena invisible no impide la presencia en el texto de unos comentarios pronunciados por el Pastor y la Serrana (en el espacio dramático C, el de la escena humana), sobre lo que oyen y lo que les cuentan de la escena invisible.

Esta alternancia en el texto de la escena visible y de la invisible estructura también la parte sustanciosa del juego de cañas espiritual (espacio dramático B) o sea el enfrentamiento armado de los caballeros contrincantes que, alegóricamente, representan los vicios y virtudes. Estos combates alternan con partes cantadas por el Pastor y la Serrana, con tono y letra de coplas populares de tonalidad erótica, y que están ahí para resaltar la propensión humana a los pecados de la carne. Así pasamos pendularmente de la escena visible movida por los bajos instintos (encarnados por el personaje femenino de la Serrana, pero cada vez estrechamente reprimidos por los comentarios moralizadores del Pastor sabio) a la escena invisible del alma humana en la que luchan vicios y pecados para perder o salvar al alma. Estos núcleos dramáticos eróticos bailados, de inspiración popular, alternan con regularidad con los rumores belicosos del combate espiritual. Tales actuaciones simétricas en el espacio visible e invisible se caracterizan ambas por su fuerte movimiento, como sucede tanto en el baile desenfrenado de la pareja humana, dedicada al frenesí de sus ocupaciones mundanas, como en el choque varonil de las armas espirituales.

La realización del desfile de profetas que precede a la escenificación del juego de cañas se realiza con una transición en la que el referente espacial cobra gran importancia: son los Apóstoles, mártires y confesores los que preparan, cavando, la plaza donde se desarrolla el torneo. Así se establece un nexo de continuidad entre el espacio A y el espacio B, en una estricta sucesión temporal. No cohabitan aquellos dos espacios, pero la continuidad se marca en la "banda de sonido", así como en el valor simbólico de preparación de la Redención por Cristo que caracteriza los "trabajos" de los profetas del Antiguo Testamento. El ruido sordo de los cavadores precede, pues, el choque metálico de las armas, confirmando los comentarios de la Sibila y acompañándolos en un efecto de redundancia entre texto y fondo sonoro:

Sibila

¡Ea, sus, bía!, a limpiar
nuestras calles, nuestra plaça
de todo lo que embaraça
en que puedan trompeçar;

vengan picos y açadones,
allánense los montones. (vv. 295-300)

En este universo alegórico donde Es la plaça el corazón (v. 271), "las calles son los sentidos" (v. 273), lo intrínsecamente abstracto de la alegoría va como compensado por los abundantes detalles espaciales relatados, que se apoderan de la imaginación del oyente. Los elementos sonoros concurren a dibujar las dimensiones del espacio oculto entre bastidores, en el que se manifiestan sucesivamente los espacios dramáticos A y B.

Esta espacialización a ultranza de la escena invisible es lo que permite hacerla perceptible a los sentidos de los imperfectos y limitados seres humanos. Ya que se "espacializa" la visión del combate espiritual, Diego Sánchez, por mantener la coherencia, también "espacializa" de modo simétrico la pintura de la vida humana pecaminosa. Primero con los bailes ostentosos de la pareja humana, luego con la descripción que coloca en boca del Pastor que está comentando las tentaciones humanas:

Pastor que está llana la carrera
 si el rucio la quier correr,
 mas relincha tras las yeguas;
 con llos vicios puestas treguas,
 de niñez a senetudes
 corremos, de llas vertudes
 apartados treynta leguas. (vv. 327-333)

A continuación, por si fuera poco, los villancicos populares eróticos, metáforas de la lujuria humana, ofrecen una visión "espacializada" del pecado, ya que bajo un primer sentido banal e inocente, dejan adivinar la sugerencia de un espacio corpóreo más íntimo:

Villancico

Pastor-Serrana ¿Y por dónde avéys entrado,
 falso enamorado?
 ¡Qué mal me avéis burlado! (vv. 343-345)

Desde un punto de vista estrictamente dialogal, la Sibila no habla con los personajes de la escena invisible alegórica, ni siquiera bajo la modalidad de un aparente diálogo didascálico, como el que mantiene con los personajes

bíblicos de la escena invisible. El planteamiento suyo es estrictamente descriptivo:

Sibila Ya el triste vando se amarga: (v. 468)

Ya el capitán se desmaya. (v. 474)

La única y muy significativa excepción al mantenimiento de esa postura narrativa es cuando la Sibila invoca directamente a Cristo, y eso que su invocación difiere notablemente de la interlocución dialogada:

Sibila ¡Biua, biua el gran Señor
 Iesuchristo, vos, vos, vos,
 Dios y hombre, hombre y Dios
 que nos days tan gran fauor! (vv. 488-490),

Tampoco existe un contacto dialogal entre los respectivos personajes bíblicos y alegóricos de la escena invisible. En cambio, a falta de eso, se produce un intercambio en las actuaciones: los profetas no sólo cavan sino que bailan y cantan en "follías" para preparar el juego de cañas, lo que casi alegoriza a los personajes bíblicos, por el contacto que tienen con los personajes alegóricos del juego de cañas, haciendo de ellos los preparadores del Nuevo Testamento por sus obras y sus textos:

Sibila Porque escuchen las comarcas,
 delante destos pregones
 va vn montón de foliones,
 profetas y patriarcas: (vv. 142-145)

En la escena invisible se dan fuertes contrastes compositivos: mientras el desfile regular del *Ordo Prophetarum* y sus cantos armoniosamente ordenados por la Sibila evocan el mundo ordenado de la Sagrada Escritura, la agitación caótica del juego de cañas sugiere el desorden de la vida humana en el que pelagra el alma. Mientras la Sibila introducía de manera concisa, ahorrando palabras, las playas discursivas de cada profeta, minimizando su propio papel y reduciéndolo a una actuación didascálica, tanto más reducida cuanto que el mensaje espiritual se expresaba con claridad, ahora en el combate, en el que el mensaje sonoro se limita a unos ruidos confusos, los comentarios de la Sibila se hacen mucho más detallados, en un lujo de evocación descriptiva,

que va acompañado por abundantes explicaciones:

Sibila Sus libreas y sus trages
 más honestos que galanes
 muestran que son capitanes
 todos de grandes linages.
 Ya, ya se ponen al puesto;
 suenen las trompetas presto
 y los atabales luego. (vv. 367-373)

El número elevado de contrincantes evocado por la Sibila (o sea la cuadrilla de los siete pecados encabezada por Lucifer, y la de las siete virtudes, capitaneada por Cristo), combinado con lo confuso de los ruidos y la naturaleza de la actividad descrita (juego deportivo que exige mucho espacio), abre a la imaginación la visión de una escena de dimensiones notables. El universo del combate interior que se libra en el alma humana se agiganta de modo proporcionado a la importancia infinita de la salvación del alma. Diego Sánchez se esmera en crear con verosimilitud la impresión de una vasta escena invisible, precisando dos veces en las acotaciones que "Aquí harán los del Coro vn bullicio muy grande, corriendo con sus cascabeles de vn puesto al otro [...]".

Como en el futuro teatro de corrales donde se representarán las batallas entre bastidores, por imposibilidad técnica de escenificarlas en el escenario visible a causa de la falta de espacio y figurantes, la imposibilidad técnica habrá sido esencial a la hora de optar Diego Sánchez por este tipo de escenificación. Pero la habilidad de su iniciativa compositiva consiste en haber hecho de esta necesidad técnica un elemento significativo de la realidad descrita que es la interioridad y consiguiente invisibilidad del combate moral. La noticia feliz de la Redención se imparte por el doble procedimiento metafórico de un desfile bíblico escalonado en el tiempo y desprovisto de menciones espaciales, y un combate espiritual espacializado con todo lujo de detalles y a-temporal, ya que eterno.

A pesar de que funcionan de modo autónomo las dos escenas visible e invisible, Diego Sánchez mantiene entre ellas no sólo el puente de esta mediadora profesional que es la Sibila, sino el punto de contacto que representa el poder de decisión que conserva el Hombre/Pastor sobre la otra escena, por lo menos en toda la parte que se refiere al desfile de los profetas. La Sibila hubiera podido ser encargada de designar por sí sola cuál iba a ser el próximo

profeta cantante, pero el dramaturgo decidió simbólicamente que aquella iniciativa la había de anticipar el Pastor: éste es quien da el primer impulso a la Sibila que se encarga luego de transmitir la voluntad del Pastor-Hombre a los moradores del espacio invisible de la lucha espiritual.

Quizá este poder volitivo del hombre ejercido sobre el mundo interior del conflicto moral sea, a más de un procedimiento dramático, algo significativo en el plano alegórico, una alusión a la importancia del libre albedrío humano para Diego Sánchez de Badajoz.

Particularmente notable nos pareció la elaboración de un espacio dramático mediante procedimientos sonoros precisos, con una voz que cae desde arriba, la de la Sibila, y otras, las del Coro, que están abajo, en el mismo nivel que los hombres, y que pertenecen a la escena invisible. Con esto propone el dramaturgo un eje espacial de verticalidad, que va completado con otro efecto sonoro, situado en el eje horizontal, producido por los del Coro que van "corriendo todos como que pasan carrera del vn puesto al otro".

En esta obra aparentemente compuesta sobre el modelo elemental y muy arcaico del *Ordo Prophetarum*, se maneja un espacio tan complejo que hasta hemos podido distinguir cinco espacios dramáticos. El espacio Pastor/público, que tiene un valor aparte, mixto; el del Pastor y la Serrana o espacio de los seres humanos; el de los personajes bíblicos; el de los personajes alegóricos; el de la Sibila, que se relaciona con el segundo, tercero y cuarto de los espacios mencionados. Dicha organización se articula con vigor sobre un sistema de dualidades: lo alto/lo bajo; lo visible/lo invisible; lo bíblico/lo alegórico; el Pastor/la Pastora; el Coro/la Sibila (papeles cantados anónimos o personificados). Esto se combina con otro procedimiento estructurador: la actuación de personajes "a caballo" sobre dos espacios como son el Pastor (espacio del introito, espacio de las acciones humanas), y la Sibila (espacio humano, espacio bíblico, espacio alegórico), característica que concurre a crear un sistema espacial complejo y perfectamente organizado.

Bibliografía citada:

Durand Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

Sánchez de Badajoz, Diego, *Recopilación en metro*, (Sevilla, 1554), éd. de Séminaire dirigée par Frida Weber de Kurlat,

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968.