HAL
open science

# Un aspecto de la interlocución en el teatro de Sánchez de Badajoz: la no-comunicación y sus aprovechamientos dramáticos

Françoise Cazal

**To cite this version:**

Françoise Cazal. Un aspecto de la interlocución en el teatro de Sánchez de Badajoz: la no-comunicación y sus aprovechamientos dramáticos. Criticón, 2001, 81-82, pp.29-48. halshs-00371726

**HAL Id: halshs-00371726**

**https://shs.hal.science/halshs-00371726**

Submitted on 30 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.

# UN ASPECTO DE LA INTERLOCUCIÓN EN EL TEATRO DE SÁNCHEZ DE BADAJOZ: LA NO COMUNICACIÓN Y SUS APROVECHAMIENTOS DRAMÁTICOS

Françoise Cazal
Université de Toulouse Le-Mirail

## ORIENTACIONES GENERALES. LA INTERLOCUCIÓN. LA NO COMUNICACIÓN

Aplicado al teatro del siglo XVI, y más precisamente al teatro de Diego Sánchez de Badajoz[1], el término de "interlocución" se justifica totalmente porque coincide con la terminología de la época: designaban a los personajes, en las acotaciones, con el vocablo de "ynterlocutores". Sin embargo, la interlocución no es un banal sinónimo de diálogo, y empezaremos precisando lo que estudiamos bajo el marbete de "interlocución".

Por "interlocución", entendemos, en sentido amplio, la observación de una serie de modalidades concretas del desarrollo del diálogo: el encadenamiento de las réplicas, su grado de interdependencia tanto en la forma como en el contenido, el ritmo de ese diálogo, la duración de las réplicas, la intensidad de la emisión, etc. Todo eso puede representar la "superficie" del diálogo, expresión empleada por Michel Vinaver en su "Méthode d'approche du texte dramatique"[2], en que nos hemos inspirado.

Pero, en nuestro enfoque, tan importante como la superficie del diálogo es el sistema de relaciones de comunicación que le sirven de base, la infraestructura que lo sustenta: se trata de observar quién habla a quién, de definir los destinatarios, de ver si el mensaje ha sido oído, y si recibe respuesta por parte del interlocutor[3].

Ésta será nuestra perspectiva de hoy.

Para analizar casos de no comunicación, partiremos de las dos situaciones básicas de la comunicación dialogal:

— la primera, muy banal, es la comunicación de personaje a personaje en el mismo espacio dramático;

— la segunda, propia de ese teatro catequístico, es la comunicación entre los dos espacios dramáticos principales que lo conforman. Esta comunicación se hace en dos zonas sensibles: la primera es la frontera que separa el introito recitado por el Pastor y la parte central de la farsa (todas categorías de farsas confundidas[4]); la segunda son los comentarios supradialogales[5]

1 Todas las referencias textuales se sacan de la edición siguiente: Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, (Sevilla, 1554), ed. dirigida por 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.

2 Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.

3 Lejos de ser mecanicista, la observación del modo de funcionar objetivo de la comunicación dialogal lleva, más allá de las recensiones descriptivas, a comprobar cuáles son las propuestas estéticas o ideológicas del dramaturgo.

4 Se distinguen tres tipos principales de farsas: las farsas dialogales, las farsas figurativas, las farsas alegóricas.

5 El Pastor, en este caso, no comunica con los personajes bíblicos sino que se contenta con formular comentarios sobre la acción o las réplicas de la escena bíblica, reflexiones muchas veces implícitamente dirigidas al público. Con estos comentarios supradialogales, el Pastor participa en el diálogo, pero no se inscribe en una relación de interlocución con los personajes del universo bíblico, sino que o bien parece desligado de toda relación interlocutoria, o bien mantiene discretamente otro tipo de relación interlocutoria, la que

formulados por el mismo Pastor presentador, a lo largo de dicha parte central, en un tipo de farsa preciso, las farsas en que se dramatizan escenas bíblicas.

La tendencia más natural, entre los que estudian el teatro de Sánchez de Badajoz, es observar los casos de hipercomunicación en la interlocución. Ann Wiltrout se interesó por la *Pastoral empathy*[6], y yo misma, en mis *Estudios sobre el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*[7], insistí en los casos espectaculares de interlocución de las farsas bíblicas, en los que el Pastor presentador, normalmente exterior a la acción bíblica representada, se entromete, en diversos grados, en el espacio dramático que no es genuinamente el suyo, y sin ir más lejos, Teresa Saintier nos hablará de una de las farsas más interesantes al respecto, la *Farsa de los doctores*.

En lo que a mí toca, en cambio, me alejaré totalmente de esta perspectiva, centrándome en la infracomunicación, en los momentos en que la interlocución está impedimentada, ofuscada, dificultada o reducida, tanto por unos obstáculos concretos y físicamente perceptibles, como por otra categoría de obstáculos, más sutiles e impalpables, pero que no por ello dejan de dibujar unas claras líneas divisorias en este universo de farsas religiosas.

Los obstáculos concretos pueden situarse en cualquier lugar de la situación de comunicación, sea en el emisor, sea en la transmisión del mensaje, sea en el receptor. Pueden manifestarse por una alteración de la comunicación, o por una desaparición completa de ésta. Pueden consistir en una demora del establecimiento de la comunicación, postergada cierto tiempo, pero al fin establecida; o en una interrupción de la comunicación ya establecida.

Haremos ahora un rápido repaso del muestrario de procedimientos dramáticos empleados por el dramaturgo, en los que está ausente u obstaculizada la comunicación dialogal: estos ejemplos precederán los casos más sutiles de no comunicación que representan el objeto principal de este trabajo y que nos proponemos analizar a continuación.

Empezaremos, en este primer repaso, por los casos en que la comunicación no se desarrolla debidamente por una razón que afecta al emisor, continuando por los impedimentos que afectan al receptor, y terminando por ejemplos en los cuales el punto deficiente (sin atribuirle ningún valor peyorativo a esta palabra) es el mensaje mismo.

**Ausencia de emisión**

Existe en el teatro de Sánchez de Badajoz un número no desdeñable de personajes no comunicadores, o poco comunicadores.

En la *Farsa de Abraham* que consiste en una adaptación muy estrecha del capítulo 18 del Génesis, y dramatiza la aparición de tres ángeles a Abraham en el encinar de Mambré, dos personajes no llegan a comunicar verbalmente: la primera es Sara, la mujer de Abraham, sentada bajo su tienda[8]. El segundo papel mudo es el del Moço, que sirve al patriarca ejecutando sus órdenes, y prepara la mesa para convidar a los tres ángeles que encarnan a Dios. Dos personajes mudos

practica en el introito con sus interlocutores los espectadores.

6 Ann Wiltrout, *A patron and a playwright in Renaissance Spain. The House of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis, 1987, pp. 75-91.

7 Anejos de *Criticón* n° 14, Toulouse, PUM

8 Podemos preguntarnos si Sara figuraba, visible en la apertura de la tienda, como comparsa muda, o si el dramaturgo prescindió por completo de ella, pudiendo muy bien Abraham dirigirse a una Sara teórica, oculta bajo la tienda, sin que el papel fuese representado por figurante alguno.

representan un alto porcentaje, en una farsa en la que sólo hablan verdaderamente el Pastor presentador y Abraham, contentándose los convidados divinos con muy pocos versos cantados a coro.

Una primera razón para explicar esta alta tasa de personajes mudos es la técnica de adaptación estrecha: el dramaturgo limita al máximo los añadidos a la estricta transposición de los versículos bíblicos, lo que no favorece la creación de réplicas atribuibles a Sara y al Moço, por no pronunciar palabra estos personajes en la fuente bíblica[9].

Pero, también podemos preguntarnos si el silencio de estos dos personajes, que tienen como punto común servir al patriarca y preparar la comida para sus huéspedes, no serviría para representar la sumisión respetuosa que manifiestan frente a Abraham. Precisamos que esta ausencia de emisión de mensaje verbal no significa necesariamente que el personaje afectado tenga un papel de poca consistencia. Es posible que Sara no actúe a los ojos de los espectadores, pero el personaje del Moço, a pesar de su silencio, tiene mucha presencia escénica: actúa en silencio, el silencio del perfecto criado[10].

El teatro de Diego Sánchez proporciona otros pocos ejemplos de personajes que, a pesar de ser visibles en el escenario, no acceden nominalmente a la palabra: es el caso de San José en la *Farsa de los doctores*, y de Sancta Bárbara, en la farsa del mismo nombre, que protagoniza en silencio su propio juicio particular, como una estatua viva[11]. Esta farsa algo elemental y probablemente antigua, no deja escuchar la voz de la santa, pero sí deja que esta mártir *sea* hablada por su fiscal, el Diablo, y su defensor, el Ángel de la guarda, frente al Juez, Cristo. No era la única opción posible, como lo vemos en otra pieza del siglo XVI, el *Auto de la residencia del Hombre*[12], donde el hombre toma la palabra repetidamente para defenderse, y el silencio de Bárbara puede, por consiguiente, tener su significado propio y representar la modestia característica de una santa y la sumisión de una mártir. Quizás entrase también, en la elección del dramaturgo, una razón técnico-estética: bien pudo Diego Sánchez decidir la no comunicación de la santa, porque las dos voces que la representan confieren mayor relieve dramático al diálogo.

Otro ejemplo notable de no comunicación dialogal es el final de la *Farsa moral*, en el que aparece la Virgen silenciosa, con el Niño en brazos. La mera visión de esta figura santa y muda provoca la desesperación del personaje del mal, Nequiçia (didascalia después del v. 1247): "*Aquí entra Nuestra Señora con su Niño Jesús en los braços, y comienza a quexarse más de rrezio la Nequiçia*".

Los personajes que pertenecen al mundo espiritual (Cristo, la Virgen, el Diablo) están, de todas maneras, infra representados en la

9 La legendaria risa de Sara ocurre sólo en el episodio inmediatamente ulterior, en el que los ángeles le anuncian que va a ser madre, a pesar de ser muy entrada en años.

10 Como punto de comparación, recordemos la existencia, en otra farsa, la *Farsa de Salomón*, de un personaje de comparsa ancilar parecido al Moço, el Paje, que, él, pronuncia algunas palabras en el diálogo (es un personaje inventado por Diego Sánchez para representar a los servidores en general). Parece que, en esta farsa, probablemente más tardía, el dramaturgo manifiesta una mayor independencia respecto al modelo bíblico.

11 Participa, sin embargo, como corista en el canto final.

No me detengo más en el análisis de este ejemplo, porque le he dedicado un artículo entero: "Le silence éloquent d'une sainte", LEMSO 12 de febrero de 2000.

12 *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, ed. de Léo Rouanet, Madrid, Biblioteca Hispánica, 1901.

*Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, ed. Robert Marrast, Paris, Gallimard, 1983, pp. 367-381; traducción de Jean Canavaggio.

interlocución. Si exceptuamos la *Farsa de los doctores*, donde el Niño Jesús es el centro de la pieza, y la *Farsa de San Pedro*, las intervenciones habladas de Cristo son pocas y reservadas a momentos finales del argumento (*Farsa en que se representa un juego de cañas*). El hecho de que la dramatización de las figuras del panteón religioso sea un terreno resbaladizo bien puede explicar la parquedad interlocutoria de dichos personajes, en el teatro de Sánchez de Badajoz. Pero no podemos ignorar la fuerza dramática de este silencio de la Virgen: tanto es su poder frente a las fuerzas del mal, que no necesita expresarse con palabras[13].

**Ausencia de recepción**

El dramaturgo sacó espectacular provecho de la deficiencia del receptor en el segundo final intercambiable de la *Farsa dicha militar*, en la cual el Pastor intenta hacerse oír de un sordo, naturalmente sin éxito, procedimiento cuyo alto potencial cómico es inútil subrayar.

Menos radical, pero también debida a una interferencia a nivel del receptor, es la alteración de la comunicación en la *Farsa theologal*: el Pastor bobo cree erróneamente que le están dirigidas las palabras que el Soldado lanza al vacío, creyéndose solo en el escenario. El obstáculo es aquí la tradicional estupidez del bobo. La comicidad de la equivocación, en esta escena de no comunicación, viene a potencializar los efectos del miedo cómico.

También conduce a la no comunicación, y también se debe al receptor, pero no a una deficiencia, sino a una voluntad expresa suya, otro tipo de distorsión del esquema comunicacional de la interlocución. En estos casos, en vez de responder a una pregunta que le hicieron, el personaje aludido no contesta, y su respuesta es sustituida por la de otro personaje presente, que así marca su dominación sobre el interpelado, robándole la palabra con autoridad: esto ocurre en la *Farsa theologal*, donde el Soldado responde en vez de la Negra, su esclava[14].

**Deficiencia del mensaje**

---

13 No nos interesan sólo los casos de no comunicación, sino también los ejemplos de escasísima comunicación verbal. Cuando son pocas, las palabras pronunciadas cobran mayor relieve y expresan mejor la potencia de la divinidad: es lo que pasa en la *Farsa de Abraham*, ya mencionada, cuando los tres caminantes angélicos que encarnan la presencia de Dios se expresan al unísono en una única réplica. Es también el caso de la *Farsa de Sancta Bárbara*: la voz de la santa se hace oír sólo en el canto celebrativo final, mezclándose con la voz de los demás personajes.

La parquedad de palabras se encuentra también en otro personaje, no santo sino muy humano: en la *Farsa del matrimonio*, aparece un personaje de muchacha por casar, Menga, la hija de Él y Ella. Menga, apremiada por el Frayle que se quiere casar con ella, sólo pronuncia una frase en la obra. Cuando le piden su parecer sobre lo que quiere hacer, contesta por un enigmático "como madre", que tanto puede significar "como quiera mi madre" que "como hizo mi madre, que se casó". Palabras muy escasas, y ambigüas, son las que pronuncia esta joven poco inclinada a la expresión en público, sin duda por ajustarse el dramaturgo a la concepción que tenían, en el siglo XVI, del recato femenino. Véase un fragmento del *Quijote* en el que la ventera aconseja a su hija no hablar demasiado.

14 Pastor ¡Abraçar! ¿Tú eres christiana?
Soldado Ni ella ni cuya es. (vv. 1015-1016)

La misma farsa presenta otra situación parecida: en vez de que sea la Negra quien conteste a la pregunta del Cura, el Pastor es quien se encarga de responder (v. 1015). Otro caso se encuentra en la *Farsa de la fortuna*, donde el Pastor contesta en vez del Negro (vv. 134-143).

Esto nos lleva al tercer tipo de impedimento, el que se debe al mensaje mismo. El dramaturgo utiliza otras dos posibilidades ofrecidas por las distorsiones de la comunicación: en la primera, el mensaje puede ser inaudible o poco audible; en la segunda, es engañoso.

En todo el teatro de Diego Sánchez, se da un solo caso de un mensaje inaudible para el público: en la *Farsa del matrimonio*, el Frayle pronuncia algunas palabras "al oído"[15] de Él, para explicarle en qué situación son iguales los dos miembros de la pareja, privando a los espectadores de estas sabrosas aclaraciones.

El mensaje puede ser inaudible para el interlocutor, por malicia del emisor. El Molinero-Pastor, en la *Farsa del molinero*, farfulla unas palabras insolentes contra el Fraile, perfectamente audibles, para el espectador, pero no inteligibles para el Fraile[16]. La ofuscación del mensaje suele generar, en el teatro de farsa, efectos de alta comicidad.

En la *Farsa de la Natividad*, el mensaje es también desviado voluntariamente, pero este procedimiento encaja en una situación dramática más compleja, pues involucra a tres personajes: el Bobo Juan, criado del Clérigo, decide por malicia provocar una disensión entre el Clérigo y el Frayle, hablando sucesivamente en aparte a cada uno de ellos, para ensañarlos. Esta situación de engaño voluntario exige una complicación escénica, el alejamiento de uno de los interlocutores, mientras el Bobo Juan circunviene al otro, recurso muy poco frecuente en el teatro de Sánchez de Badajoz, que en su gran mayoría, es un "teatro a la vista", donde casi no se ausentan los personajes[17].

En contraste con estos casos, rápidamente catalogados, de no comunicación, nos proponemos estudiar ahora ejemplos más complejos, en los que el obstáculo es de naturaleza ideológica.

**UNA BARRERA PARA LA COMUNICACIÓN VERBAL: LA DIFERENCIA SOCIAL**

Como exponente de una perturbación en la comunicación entre los personajes, escogimos dos ejemplos de farsas en las que el personaje del Pastor se encuentra confrontado con el Galán, personaje aristocrático.

La primera es la *Farsa de la muerte*[18], que se abre con un introito estructurado sobre un fuerte contraste social: el humilde Pastor reprende a los ricos canónigos del público por su pereza, falta de motivación en el ejercicio de su cargo y gusto por el lujo. Este contraste social está reforzado por una inversión de la situación

15 Vv. 473-475.

16 Pastor ¡Soga nueua de Alcaudete
que te cuelgue, de vn borrazo!
[...]
Frayle ¿Tú hablas escarneciendo?

17 Podemos sin embargo citar dos casos más: en la *Farsa del matrimonio*, el Frayle aprovecha la ausencia de Él y Ella para urdir un engaño en compañía del mozo Martín. En la *Farsa theologal*, el Pastor se ausenta para ir en busca de un Cura, lo que deja lugar a las confesiones cómico-líricas del Soldado (vv. 929-944).

18 Podemos colegir, según varios indicios, que esta farsa es bastante tardía en la producción de Diego Sánchez: el introito conlleva alusiones a representaciones anteriores, el juego de la interlocución es complejo tanto en el introito como en la parte central de la farsa, y la redacción del bloque didascálico inicial es bastante distanciada. Los fenómenos de interrupción de la interlocución, a nuestro parecer, forman parte de una fase evolucionada de la dramaturgia de Diego Sánchez.

habitual. Normalmente, en el teatro de Sánchez de Badajoz, un clérigo amonesta al Pastor por su tradicional pereza, pero aquí sucede al revés: un Pastor sabio amonesta a unos canónigos imperfectos. Tal contraste y tal inversión proporcionan una fuerte dosis de antagonismo dramático que dinamiza el monólogo dialógico del introito, reforzándose tanto la expresión del "yo" del Pastor-presentador como la presencia dramatizada de los espectadores, cuyas palabras están citadas en estilo directo por el Pastor. Así, vemos cómo, en el prólogo de la *Farsa de la muerte*, en este universo dramático específico que se construye sobre las relaciones Pastor/publico, la distancia social no funciona como un obstáculo para la interlocución, sino al contrario como un estimulante.

Y, sin embargo, se observa algo totalmente distinto en la parte central de la misma farsa, donde se forma una barrera en la comunicación entre el Pastor y el personaje del Galán.

Dicha parte central de la farsa consiste en el enfrentamiento de la Muerte con el Viejo y con el Galán, personajes que representan dos edades de la vida del hombre, pero también dos filosofías y dos clases sociales: el Viejo es un asceta pobre y humilde, el Galán, un epicúreo rico y noble. Con estos dos personajes, el dramaturgo vuelve a incidir en la demostración de la superioridad de la pobreza sobre la riqueza (para ganar el cielo), y orienta la simpatía del espectador hacia el personaje del Viejo, al mismo tiempo que denuncia la vanidad, inconsistencia e irreflexión del imprudente Galán.

Llegamos ahora al punto que nos interesa, o sea la comprobación de que el Pastor, al entrometerse en el espacio dramático de estos dos personajes, desarrolla relaciones interlocutorias muy distintas con el uno y con el otro.

La comunicación entre el Viejo sabio y el Pastor se establece totalmente, lo que no nos sorprende, por compartir ambos personajes el rasgo de "pobreza", y el de sabiduría (en efecto, el introito propone una versión sabia del personaje del Pastor).

Al principio, sin embargo, no se crea entre ellos el nexo interlocutorio institucionalizado, en este teatro, según el cual el Pastor dirige la palabra al primer personaje en presentarse en el escenario, para introducirlo en la interlocución. Aquí, el Viejo se autopresenta[19] sin que el Pastor le haya descrito siquiera. Después del monólogo de autopresentación del Viejo, que hace de él un personaje momentáneamente desligado de todo interlocutor preciso, el Pastor le dirige la palabra con una apóstrofe: "Di, santero, adónde vas?" (v. 109), seguida de una respuesta inmediata del Viejo: "Voyme, hermano, en fin, al fin" (v. 110)[20]. Así, bastan dos versos para que se instaure entre ambos personajes una comunicación completa: mensaje emitido, recibido, contestado. Esta interlocución se construye sobre un doble tuteo, y la relación de proximidad va reforzada por el término de "hermano", con el cual el Viejo se dirige a su interlocutor de modo benevolente[21]. Por otra parte, el dramaturgo nos había enterado ya,

19 La autopresentación es una modalidad que Diego Sánchez reserva a los personajes dignos y sabios: el mejor ejemplo de ellos es el personaje de Salomón, en la farsa del mismo nombre.

20 Respuesta en "bouclage" estrecho, para emplear la terminología de Michel Vinaver, o sea que el contenido de la respuesta está enteramente determinado por la réplica anterior.

21 En este "hermano" pronunciado por el Viejo, es posible reconocer un primer indicio de la modalidad "dialogal" (o sea parecida al modelo de las farsas habitualmente llamadas "dialogales", en las que un docto enseña a un bobo ignorante); la amable apóstrofe "hermano" puede ser el tratamiento amable y ligeramente condescendiente del sabio al bobo, del cura al parroquiano. El Frayle, en varias farsas dialogales llama "hermano" al Pastor Bobo. Este esquema "dialogal" se confirma a continuación, por el aleccionamiento del bobo

antes de este primer intercambio interlocutorio, de la percepción favorable que el Pastor manifestaba tener del Viejo, poniendo en su boca un comentario dirigido a los espectadores en el que expresaba su admiración ("el nobre") y compasión por el Viejo asceta.

Esta comunicación dialogal completa entre el Pastor y el Viejo no sólo se ha establecido muy pronto, sino que se va a confirmar regularmente a lo largo de la escena.

Comparemos ahora con la relación interlocutoria entre el Pastor y el Galán. Éste tampoco necesita los servicios del Pastor para presentarse en el escenario: se introduce igualmente por una autopresentación en la que afirma su goce triunfal de los placeres de la existencia. Sin embargo, después de este monólogo del Galán, se produce algo que remeda, en cierto modo, la acostumbrada presentación de personaje que suele hacer el Pastor: el Viejo y el Pastor formulan comentarios conjuntos sobre el Galán. Las reflexiones del Pastor son particularmente irónicas:

Pastor  Contento viene el galán.
Viejo  En ruyn mundo se encarna.
Pastor  No le falta son la sarna,
como a nosotros el pan
Galán  ¿Qué diz el necio patán?
Asco me toma de verte.
(vv. 209-214)

Lo provocador de los comentarios del Pastor puede considerarse, en cierto modo, como un amago de contacto interlocutorio con el Galán: son palabras medio audibles por éste. El dramaturgo saca un buen efecto cómico de este mensaje del Pastor, que no es dirigido al Galán, pero cuyo tono socarrón es captado por éste. El Galán, indirectamente agredido, se dirige al Pastor en afrontamiento directo, con una apóstrofe a través de la cual expresa todo su menosprecio de clase, llamándole "necio patán". No queremos sólo llamar la atención en lo conflictivo de este contacto apenas entablado, sino insistir en que

---

por el sabio (vv. 155-158). El que el Pastor de esta farsa sea en el introito un Pastor sabio no le impide actuar como bobo en el cuerpo de la farsa. El Pastor sabio representa, además, un grado de sabiduría inferior a la del Viejo. La pareja dialogal puede funcionar, en la medida en que existe una diferencia de nivel.

Comprobamos sin embargo una curiosidad: aunque es el Viejo quien manifiesta la superioridad de su sabiduría, y el Pastor quien adopta el comportamiento del que recibe una enseñanza, es en boca del Pastor donde encontramos la expresión con que el sabio reprende de costumbre al bobo: "necio, grosero". Esta anomalía es explicable quizás por haber empleado ya el Pastor, en el introito, el tono de la reprensión hacia unos supuestos sabios, los canónigos. Se trataría de un fenómeno de contaminación entre el introito y la parte central de la farsa. Fuera de ello, la interlocución propia de la pareja dialogal se desarrolla hasta el punto de acceder a la modalidad extrema, en la que las réplicas del aleccionado y del didacta se complementan en un dúo fusional. Cuando se presente el Galán en el escenario, harán también conjuntamente comentarios sobre él, reforzándose el aspecto fusional entre ellos, modo de funcionar que se repetirá brevemente en los versos 241-242. La fusión entre el didacta y el Pastor presentador se confirmará también cuando el Viejo se apodere de una de las prerrogativas de éste, la apóstrofe al público ("¡Aquí, aquí, fieles christianos, /a esta lucha que tenemos!", vv. 257-258).

El hecho de que el Viejo no sea un personaje didacta propiamente dicho no impide que funcione de modo parecido, como es el caso de todos los personajes que están investidos del papel del sabio, sea por un aspecto de su caracterización, sea meramente por verse atribuida la responsabilidad de la exposición de elementos del dogma: ej. el Herrero, el Romero, etc.

dicho contacto no irá más lejos: el dramaturgo hace que el Pastor no conteste y se sustraiga al contacto interlocutorio con el Galán. Si el Pastor no contesta, en cambio se le sustituye, para contestar, el Viejo, quien se dirige al Galán sobre el tono de la amonestación:

Viejo Diz que temáis de la muerte,
que también murió Roldán.
(vv. 215-216)

El Viejo no sólo contesta en vez del Pastor increpado, sino que trastrueca completamente el contenido de las palabras de éste, dando una formulación otra. Con la atenuación de las palabras del Pastor[22], y la desviación de la interlocución, que pasa del Pastor al Viejo, el Pastor se encuentra doblemente cortado de la comunicación con el Galán[23]. Tal situación se cristaliza definitivamente, estableciéndose, en cambio, a partir de entonces, una relación de interlocución completa entre el Viejo y el Galán[24]. El Galán ya no se dirigirá al Pastor. No se habrá establecido nunca un contacto interlocutorio seguido y completo entre ellos, y el primer amago de comunicación quedó pronto interrumpido. A continuación, habrá que esperar que la Muerte se lleve al Galán para que el Pastor se dirija a éste con un socarrón y despiadado: "¿Cogéis el hato?" (v. 221)[25].

A partir de entonces en la farsa, habiendo el dramaturgo marginado parcialmente de la interlocución al Pastor, le limita a un modo de expresión distanciado, el de los comentarios supradialogales:

---

22 Este procedimiento de la equivocación es utilizado otras veces por el dramaturgo, pero el mismo Pastor es quien se encarga de dar una reformulación atenuada de sus propias audacias verbales, mientras que aquí esta nueva formulación se delega al Viejo: Pastor: "No le falta son la sarna, /como a nosotros el pan" (vv. 211-212). Viejo: "Diz que temáis de la muerte / que también murió Roldán" (vv. 215-216).

23 Queda sin embargo una duda a propósito de la manera de escenificar este desvío de la interlocución hacia el personaje del Viejo. Es posible imaginar dos juegos escénicos distintos: o bien el Viejo le roba la palabra al Pastor, o bien su réplica se desliza en un silencio reticente del Pastor.

24 La agresividad verbal del Galán se desvía inmediatamente hacia el Viejo: "¿Muerte yo? Si no te mato..." (v. 217). La hostilidad entre el Viejo y el Galán se traduce, pues, por una hipercomunicación, y no por una interrupción de comunicación, a diferencia de lo que ocurre con el Pastor.

25 Esta ausencia de contacto interlocutorio entre el Galán y el Pastor es tanto más notable cuanto que el Galán comunica completamente no sólo con el Viejo, sino con la Muerte. El Pastor, por su parte, comunicará también con él de modo completo aunque en parte diferido. Existe una comunicación dialogal entre el Pastor y la Muerte, pero, cuando aquél se dirige a la Muerte (vv. 135-142), recibe respuesta ligeramente diferida. Entre la apóstrofe del Pastor a la Muerte, y la respuesta amenazadora de ésta, se insertan una frase del Viejo y la réplica del Pastor. También es verdad que la interrelación entre las frases del Pastor y las de la Muerte no es muy estrecha ("bouclage" imperfecto), y que, cuando el Pastor se dirige a la Muerte, parte de sus comentarios son comentarios distanciados, y parecen tomar como testigos a los espectadores: "¡O, hi de pucha y qué pieça, / qué presencia y qué meneo!" (vv. 141-142). Pero la interlocución del Pastor con la Muerte es también algo floja y se mantiene en un nivel ambigüo, que se sitúa entre la comunicación y el comentario supradialogal distanciado. No por ello vamos a concluir que el Pastor se caracteriza, en esta farsa, por una debilidad interlocutoria general, y que su contacto fallido con el Galán carece, por ello, de valor. En efecto, la Muerte es un personaje totalmente alegórico, mientras que el Viejo y el Galán son personajes semi-alegóricos. Siendo la naturaleza alegórica de un personaje un elemento capaz de influir en el planteamiento de la interlocución, sólo es lícito comparar lo comparable, o sea la relación interlocutoria Pastor/Viejo, y la relación Pastor/Galán.

Pastor ¡Ha, noramala! ¡Zurrar! (v. 229)
[...]
Pastor Andar, andar, a pagar. (v. 232)

Con el ejemplo de esta farsa, hemos visto cómo el dramaturgo señala la frontera social entre ambos personajes, y cómo evita su enfrentamiento verbal directo[26].

Pero, siendo el ejemplo comentado un ejemplo sacado de una farsa alegórica,, y sabiendo que este género, en el teatro de Sánchez de Badajoz, entorpece la comunicación dialogal, buscaremos otro ejemplo en un género distinto, el de las farsas profanas, con la *Farsa de la hechizera*. Lo interesante es que, entre los personajes de esta última farsa, figuran otra vez el Pastor y el Galán, lo que favorece la comparación de la interlocución y de la comunicación social en ambas farsas[27].

En esta farsa un Galán desesperado amenaza con suicidarse, a pesar de "una Negra que lo tira que no se mate". Desmayado el Galán, el Pastor intenta curarle con remedios caseros, antes de ir a buscar a la curandera-hechicera, que va a realizar un conjuro para ablandar a la dama responsable de las penas del Galán. Interviene al final el personaje del Alguazil, llamado por la vieja.

En el introito de la *Farsa de la hechizera*, la relación social se presenta de modo muy distinto, ya que el Pastor manifiesta, al contrario de lo que sucedía en la *Farsa de la muerte*, un gran respeto hacia su público. Pero la oposición social se reconstituye en otro nivel: el Pastor-presentador intenta suscitar en los espectadores una animosidad contra el grupo social de los "palaciegos", mediante una sátira punzante (vv. 13-16). Este trasfondo de fuerte contraste social tiene un efecto sobre la estructura interlocutoria del prólogo parecido al que tiene en la *Farsa de la muerte*, o sea que refuerza la afirmación del "yo" rústico del Pastor-presentador.

Aquí también, el Pastor se exime de presentar al público el personaje[28] del Galán, cuyo monólogo inicial basta para caracterizarlo claramente (vv. 33-72). No se establece, pues, ningún contacto interlocutorio puramente técnico entre el Pastor y el Galán. Ni siquiera nos describe el Pastor el acercamiento del Galán, como suele hacerlo en muchas farsas. Para colmo, cuando llega el Galán, el Pastor se escabulle del escenario, con el pretexto de que se ha presentado también el Alguazil en las tablas, y eso a pesar de que este personaje se queda, de momento, retraído de la acción[29].

El Galán de la *Farsa de la hechizera*, como en la farsa anteriormente comentada, es un personaje que expresa claramente su

26 Esta comunicación lagunaria entre el Pastor y el Galán parte de un comentario burlón e ininteligible del Pastor. La modalidad irónica es iniciativa del Pastor, que así concurre a orientar la percepción que el espectador puede tener de los personajes. Esta falta de comunicación atañe tanto a la existencia de una frontera social como a unos procedimientos de manipulación del público.

27 Éstos no son los únicos puntos comunes entre los dos textos: el dramaturgo construye los dos prólogos a partir del "Dios mantenga", y, en ambas farsas, selecciona como interlocutores a una parte muy específica de los espectadores. Estos indicios nos llevan a pensar que no medió gran trecho entre las redacciones de estas dos farsas.

28 Lo que nos muestra, de paso, que esta técnica no corresponde exclusivamente a las farsas alegóricas.

29 La paradoja es que la receta habitual, según la cual el Pastor presenta a los personajes que llegan, se emplea efectivamente en esta farsa, pero para identificar al Alguazil, personaje que sólo intervendrá al final de la pieza, mientras que el Pastor no dice nada del primer personaje en presentarse y en hablar, el Galán.

desprecio social, rechazando con asco las manifestaciones de ternura intempestivas de la esclava Negra. (vv. 84-86).

Hemos visto ya cómo el dramaturgo empieza por evitar la confrontación dialogal Pastor/Galán. Más tarde, cuando se haya desmayado el Galán, el Pastor se acercará cautelosamente[30], manifestando su deseo de ayudarle, y no expresando, tenemos que reconocerlo, ninguna enemistad contra la clase social de éste. Sin embargo, el caso es que el dramaturgo impide aquí también la comunicación verbal entre los dos personajes, mediante el empleo del lance del desmayo. Pero, lo notable es que, cuando termina por despertarse el Galán, a consecuencia del "torçón" que el Pastor le aplica a modo de medicina en la nariz, no dirige la palabra al Pastor, y sigue "incomunicado", ensimismado en su monólogo desesperado. Tampoco aquí se produce el contacto dialogal. Esta incomunicación alcanza el punto de que el Galán ni siquiera pronuncia una palabra, para defenderse de los remedios caseros del Pastor, que se propone hacerle ingerir una cabeza de ajo ("Aquí le abre la boca y le mete una cabeza de ajo"). El Galán aprieta los dientes (v. 198 "tiene fechados los dientes" comprueba en alta voz el Pastor). Estos dientes apretados pueden ser la dramatización de la tetanización propia del desesperado, o sencillamente la expresión de la negativa a absorber el ajo (alimento totalmente incompatible con los aristócratas). Pero nos parecen revelar también de modo expresivo el rechazo de toda comunicación con el Pastor. En efecto, en esta farsa, tampoco se establece contacto interlocutorio recíproco entre los dos personajes. Es verdad que el dramaturgo pone en boca del Pastor muchas apóstrofes al desmayado, a quien llama a gritos para hacerse oír, pero todo esto está dramatizado a través de varios elementos generadores de incomunicación: el desmayo, el autismo del desesperado, la barrera de la diferencia social.

Las situaciones dramáticas de las farsas son en general, complejas, lo que dificulta la observación de un fenómeno preciso. En la primera farsa comentada, la *Farsa de la muerte*, la naturaleza alegórica de la farsa podía interferir en la dramatización de la no comunicación. Aquí, el estado sentimental del Galán puede ser, lo reconocemos, en parte responsable de la incomunicación dramatizada. Para salir de esta duda, compararemos con las demás relaciones interlocutorias en que se encuentran involucrados dichos personajes en esta misma farsa. Por una parte, comprobamos que el Pastor se comunica dialogalmente con la Hechizera y con el Alguazil[31]. Por otra parte, la interlocución se instaura sin dificultad entre el Galán y la Negra: el Galán se comunica con la Negra, en cuanto ésta se presenta ante él (¡Negra, déxame matar!", v. 78). Más tarde, la réplica violenta con que manifiesta no querer dejarse besar por ella muestra precisamente que el rechazo social, en esta farsa, no se traduce necesariamente por una negativa a comunicar verbalmente.

Así, aparentemente, la incomunicación interlocutoria se manifestaría específicamente entre el Pastor y el Galán, quizás por ser el Pastor el exponente tradicional de la enemistad de clase con la aristocracia: el dramaturgo ilustraría aquí la famosa oposición Caballero/Pastor.

Al lado de eso, el dramaturgo saca valiosos beneficios de esta incomunicación en el diálogo.

En la primera farsa, la *Farsa de la muerte*, el procedimiento de la equivocación genera un alto nivel de comicidad.

En la *Farsa de la hechizera*, el aprovechamiento de esta

30 Situación dramática que recuerda la *Farsa theologal*, en la que el Pastor se acerca al Soldado desmayado.

31 Pero también es objeto del menosprecio de éste.

obliteración de la comunicación es doble. No sólo el desmayo del Galán da lugar a una escena altamente cómica con los juegos escénicos y las ingenuidades del Pastor, sino que el mismo silencio obstinado del Galán permite al dramaturgo proponer un rebote de la acción, e introducir al personaje central, la Hechizera, de la que el Pastor supone que va a curar el "mal de ombrigo" del Galán.

Parecen, pues, combinarse razones técnicas e ideológicas en estos casos de no comunicación verbal.

**LA BARRERA CULTURAL**

Parece algo paradójico hablar de una barrera cultural entre personajes, capaz de provocar un disfuncionamiento o una interrupción o ausencia de interlocución, en un teatro en el cual el grupo de las farsas "dialogales" estriba precisamente en este potente resorte de la interlocución que es el diálogo entre el personaje didacta y el pastor bobo. Hasta se puede decir que el intercambio dialogal en el cual la ignorancia y apetito de saber del bobo bastan para dinamizar la expresión del sabio es la base no sólo de las llamadas farsas "dialogales", sino incluso de otras muchas farsas, en las que vuelve a surgir constantemente dicho esquema interlocutorio.

Sin embargo, hemos buscado un ejemplo de no comunicación cuyo factor desencadenador parece ser la barrera cultural entre dos personajes o tipos de personajes.

Proviene de una farsa "de debate[32]", la *Farsa de la Natividad,* y será completado por una breve comparación con la *Farsa moral*.

Recordemos en pocas palabras el planteamiento dramático de la *Farsa de la Natividad*.

Un Frayle y un Clérigo debaten sobre cuál fue el mayor gozo de la Virgen, concebir o parir. El criado del Cura, el bobo Juan, logra, por varias astucias, provocar el enconamiento de la disputa científica entre los dos personajes, hasta el punto de que casi lleguen a las manos. Un personaje alegórico, Ciencia, interviene entonces para apaciguar el debate y reconciliar a los dos personajes doctos.

Nos proponemos observar la relación interlocutoria que se establece entre Ciencia y el bobo Juan.

Ciencia es el personaje que nos da la clave estructural de la pieza. Como personaje alegórico, tiene una faceta abstracta y una faceta concreta: alegóricamente representa la sabiduría y el saber, y concretamente en el escenario, Ciencia es una hermosa y noble doncella. Este personaje sirve para equilibrar, en la pieza, al personaje del bobo Juan, cuya denominación familiar esconde una faceta alegórica: el bobo Juan encarna Ignorancia, Necedad y Malicia. A base de este antagonismo estructural, ambos personajes se disputan el señorío sobre los dos sabios de la farsa, el Frayle y el Clérigo. El bobo Juan los arrastra alevosamente hacia la disensión, mientras que Ciencia termina la farsa encaminándolos de nuevo por la vía de la paz. Pero el enfrentamiento entre el bobo Juan y Ciencia no se hace sólo a través de los dos eclesiásticos, sino directamente, en el diálogo, en una notable relación interlocutoria que nos proponemos comentar.

Este enfrentamiento se prolonga durante toda la parte final de la pieza, todo el tiempo que está presente Ciencia, o sea durante trescientos setenta y cinco versos (vv. 1525-1890), y se caracteriza

32 Preferimos, en este caso, esta denominación a la de "farsa dialogal", que reservamos para las farsas en las que el docto alecciona al bobo. Aquí, dos doctos igualmente sabios debaten en presencia de un bobo que estimula el debate por una serie de juegos dramáticos.

por un esquema interlocutorio muy constante: el Bobo Juan agrede verbalmente a Ciencia con palabras soeces, requebrándola pesadamente, y ésta, a pesar de haber establecido un contacto interlocutorio completo con él al principio de la confrontación, manifiesta una aparatosa sordera diplomática para no oír los desvaríos del bobo. El primer contacto de Ciencia con el Pastor se hace con un tono de menosprecio muy señalado, y su última manifestación es una explosión de cólera[33] (vv. 1831-1833). El único momento en el cual Ciencia dirige una réplica sosegada al Bobo Juan ocurre cuando éste comenta un punto técnico del debate entre los dos religiosos, los tantos ganados por cada uno de ellos [34] (v. 1688).

Pero Ciencia, aunque no contesta a las muchas chocarrerías del Bobo Juan, no deja de manifestar que las oye: comenta repetidamente con sus dos amigos religiosos los desastrados excesos de lengua del Bobo. Así que "no hablar al Bobo" se transforma en "hablar del Bobo para estigmatizarle". Esto proporciona a Ciencia la ocasión de pronunciar unas palabras claves. Al condenar severamente la conversación con las personas disolutas (v. 1628), Ciencia no hace sino teorizar moralmente sobre la barrera interlocutoria puesta de realce por su sordera voluntaria. La insistente dramatización de este obstáculo en la comunicación viene casi a ser la lección principal de la farsa. La ausencia de respuesta a las apóstrofes del Bobo Juan nos parece, en efecto, tener varios niveles de interpretación, y encerrar varias moralejas.

Un primer nivel corresponde a la faceta concreta de estos personajes alegóricos: una hermosa y noble doncella desdeña los requiebros amorosos de un vil criado[35].

El segundo nivel es el de la abstracción alegórica: Ciencia (o sea Saber, Inteligencia, Sabiduría y Moralidad) es una noción incompatible con Ignorancia, Necedad[36], Malicia e Inmoralidad[37], o sea con el bobo Juan.

El tercer nivel es una demostración en actos: el Bobo Juan hace una magnífica manifestación de intemperancia verbal, siendo su personaje un exponente de los pecados de la lengua[38], mientras que Ciencia se expresa esencialmente de modo pulido, comedido y digno.

El cuarto nivel es una lección de moral concreta al público: el silencio de Ciencia es parte del modelo moral propuesto por el dramaturgo. El pecado de los dos religiosos consistió en escuchar la

33 Resulta cómico ver los efectos de los acosos del Bobo Juan que, logrando exasperar a Ciencia, logra, finalmente, cierta victoria sobre ésta... Apostamos que este último efecto simbólica iría en contra de las intenciones del dramaturgo...

34 En este contexto serio, Ciencia tutea a Juan, abandonando el glacial voseo que emplea desde su primera réplica al bobo: "Gracioso devéys ser vos", (v. 1543).

35 Este teatro normalmente funciona con muy pocos elementos psicológicos, pero esta reacción de desdén es uno de ellos.

36 Al dirigirse obstinadamente a Ciencia de una manera inadecuada para la dignidad y castidad de este personaje, el Bobo Juan ilustra no sólo su componente de Malicia, sino el de Necedad. Las palabras mismas de Ciencia ilustran esta asimilación: "Es dañoso / *con necio ni malicioso* / la habla, ni conversar", (vv. 1841-1843). Gran parte de la comicidad de la escena estriba en las repetidas equivocaciones del Bobo Juan, que no sólo toma Ciencia por una zagala de pueblo, sino que cree que hablan de comida, cuando se habla del "dulçe manjar" de la Ciencia (vv. 1560-1566), etc.

37 Ciencia critica a los dos religiosos con estos términos: "mezclastes cosas rrahezes/ agenas de mi reposo", (vv. 1556-1557).

38 Ver Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les péchés de la langue*, Paris,Cerf, 1991, 349 p.
Clérigo: "Él nos vino a enbaraçar / con su lengua tan traydora", vv. 1603-1604.

voz del mal, en la primera parte de la farsa. Ciencia, ella, se niega rotundamente a comunicarse con el mal.

De eso sacaremos dos observaciones: la primera es que el dramaturgo refuerza la carga alegórica de sus personajes con el valor simbólico de sus acciones, poniendo los pocos elementos "psicológicos" de su teatro al servicio de la intención didáctica.

La segunda, es que la barrera interlocutoria, a pesar de construirse aquí esencialmente sobre reticencias morales e intelectuales, no evacúa totalmente la noción de antagonismo social: los excesos de palabra se asocian con la condición de villano (el Bobo Juan es doblemente villano: es criado, y es pastor[39]. Ciencia, en las palabras que dirige a los dos religiosos, denuncia claramente el nexo entre villanía y bajeza moral:

Ciencia Mas errastes
quando vos deshonestastes
y venistes a las manos,
en lo qual os demostrastes
no letrados, mas *villanos*. (vv. 1570-1574)

Para apreciar mejor el valor del ejemplo anterior, es posible compararlo con una farsa en la que aparecen esencialmente personajes alegóricos, o histórico-alegóricos, la *Farsa moral*. En esta pieza, el bobo Nequiçia corteja también sucesivamente a cuatro nobles damas, las cuatro virtudes, Justicia, Prudencia, Fortaleza, y Temperança, damas algo parecidas a la Ciencia de la *Farsa de la Natividad*. Es, pues, una situación muy semejante[40], pero resuelta de modo distinto en el plano interlocutorio. En esta última farsa, la *Farsa moral*, el contacto interlocutorio se establece de modo completo y con mucha vehemencia[41] entre las Virtudes y el personaje del mal, a pesar de manifestarle las nobles damas un rechazo vigoroso[42] a dicho personaje. La razón de esta diferencia de trato nos parece ser que, en la *Farsa moral*, el Pastor bobo Nequiçia no es un mero criado, como lo es el Bobo Juan en la *Farsa de la Natividad*, sino el adversario natural de las Virtudes, lo que le confiere un mayor protagonismo en la interlocución.

De modo parecido a lo que hace el personaje de Ciencia, en la *Farsa de la Natividad*, Prudencia, en la *Farsa moral,* se "atapa las orejas" (v. 533), y da la espalda a Nequiçia, pero sólo lo hace metafóricamente, ya que, al mismo tiempo, en la interlocución, le

39 En el prólogo hace alarde de sus habilidades campesinas. Y Ciencia le rechaza mandándole volver a sus ovejas: "¡Destemplado, / vete a guardar tu ganado!" (vv. 1831-1832).

40 El parecido con el bobo Juan de la *Farsa de la Natividad* se nota sobre todo en que el Nequiçia de la *Farsa moral* sólo se fija en los encantos femeniles de unos personajes importantes por su valor moral (vv. 202-203, 206-207, 210-211). Con la diferencia de que, añadiéndose a la distancia que confiere de por sí el uso de personajes alegóricos, en la *Farsa moral*, la dramatización cantada y bailada, en dicha farsa, concurre a crear una interlocución ritualizada y lenta en establecerse. Por ejemplo, después de que Justicia haya cantado su copla presentadora, Nequiçia tarda treinta versos en establecer el contacto interlocutorio con ella (vv. 194-224). En cambio, para mostrar la comunicación visceral entre Nequiçia y el mal rey Nabucodonosor, el dramaturgo establece entre ellos una pronta y completa interlocución.

El empleo de canciones y de bailes afloja la estrechez de los nexos interlocutorios, y los personajes, como representantes de nociones abstractas, se autopresentan largamente, de modo impersonal y enfático, con pocas señales, en el discurso, de la presencia del interlocutor.

41 "Hábrame, no estés sañuda", v. 230-233 y ss.

42 De modo paradójico, Justicia entra en la interlocución para cortar la palabra a Nequiçia (vv. 242-243).

comunica muy expresivamente su rechazo con palabras vehementes.

**LA BARRERA SIMBÓLICA ESPIRITUAL**

En otra pieza de Sánchez de Badajoz, la *Dança de los pecados*, Adán, el personaje principal, baila sucesivamente con los siete pecados capitales que provocan repetidamente su caída, antes de recuperar al final el sentido de la conciencia propia, y de rebelarse contra el yugo del mal.

A la verdad, esta pieza, tan distinta a las otras que ni siquiera se titula farsa, parece poco favorable al desarrollo de una interlocución completa, porque predominan en ella los efectos musicales y bailados, y porque la pieza está construida sobre núcleos repetitivos codificados que hacen más rígidos los intercambios dialogales.

Pero eso no quita la existencia, en la pieza, de un intercambio verbal, en la medida en que, sucesivamente, cada pecado se dirige a Adán para tentarle y embaucarle. Lo que llama la atención es el silencio constante de Adán, en perfecta antítesis con la elocuencia de los pecados. Y sin embargo, la comunicación no verbal funciona: Adán muestra oír los convites de los pecados, pues sale a bailar con ellos cuando le invitan. Pero no formula palabra alguna antes de la parte conclusiva de la pieza. Hemos visto cómo, a diferencia de esto, en la *Farsa moral*, Nequiçia bailaba con las virtudes en un contexto de interlocución completa. Así, el silencio de Adán, en la *Dança de los pecados*, es un efecto de no comunicación vrebal particularmente teatral, que merece comentario. Nos parece que el silencio de Adán dura lo que dura su rebajamiento y animalización[43] por los pecados. El uso de la palabra es señal de esa humanidad recobrada que había perdido durante el tiempo de su enajenación. La privación de palabra que padece Adán recuerda, en la *Farsa moral*, el caso de Nabucodonosor transformado en buey, y que pierde el uso de la palabra, expresándose sólo por mugidos[44].

Dicho silencio puede ser también la manifestación de la incompletud espiritual del personaje de Adán, antes de recibir la ayuda de la contrición y penitencia.

Aquel silencio de Adán concede todo el espacio verbal de la parte central de la pieza a los pecados. En cambio, cuando, al final, Adán recupera la palabra, callan definitivamente los pecados, y termina la pieza.

Al intervenir verbalmente, al final de la pieza, Adán responde a los siete pecados que le han humillado[45], pero también parece responder a los comentarios irónicos que formuló el Pastor-Presentador a su propósito, y hasta responder a las burlas del público. Con su acceso a la palabra hace una predicación por el ejemplo, y no sólo una respuesta a los personajes de los pecados.

Por otra parte, la palabra de Adán no se inserta nunca realmente en un intercambio interlocutorio estrecho en la pieza, ni siquiera con el Pastor-presentador, que sólo le dirige la palabra a medias[46], y no

43 A usanza de la Edad Media, llevaban probablemente máscaras de animales estos personajes.

44 El diablo, en el teatro de Sánchez de Badajoz, se expresa también en varias farsas con mugidos. La privación de palabra es, en cierto modo, comparable a la "no articulación" de estos mugidos.

45 "Ya nadie mofe de mí / ni me quiera despreciar..." (vv. 217 y ss.).

46 Pastor: "Yo cro que cansado estás, / ¡mal baylar y porfiar! / Un tras mal tien el herrar / que crece cada vez más / desque se pierde el compás; / avnque de vn error enpieça/ quanto más va más trompieça, / cada vez más paratrás"

recibe respuesta directa. Este aislamiento interlocutorio del personaje de Adán, en toda la parte central de la pieza, pone de realce la relativamente larga intervención verbal final suya, mencionada ya. Esto subraya que Adán, mientras le están poniendo a prueba, no puede recibir ayuda humana exterior, y está confrontado a su destino: elegir él mismo el camino del bien o del mal. Tal silencio encierra, pues, un importante mensaje catequístico.

Mencionaremos, de paso, otro silencio cargado de valor simbólico, en el sistema de la interlocución de la misma farsa. Los pecados, después de autopresentarse, solicitan directamente a Adán, con excepción de uno de ellos, Luxuria, que ni siquiera necesita hacer este esfuerzo. Basta con que se presente Luxuria, para que su atractivo natural surta en Adán un efecto irresistible. Así, con esta ausencia de palabras en el personaje de Luxuria, el dramaturgo parece señalar que el hombre tiene tan fuerte inclinación hacia este pecado, que anticipa la tentación. A no ser que se subraye que Luxuria, mediante actos sensuales, actúa más eficazmente de lo que haría mediante palabras...

En esta farsa, el análisis de la no comunicación en la interlocución autoriza una serie de interpretaciones simbólicas particularmente ricas. Pero lo esencial es el silencio de Adán, en el cual se resume el drama de la pasividad humana frente al pecado.

**LOS COMPARTIMIENTOS ESTANCOS DEL ESPACIO DRAMÁTICO**

Las farsas de este dramaturgo se construyen, como sabemos, sobre un doble espacio dramático: el primero es el universo de la interlocución Pastor/público, el segundo, el del cuerpo de la farsa (puede ser una dramatización de un asunto bíblico, o una escena alegórica). La relación Pastor/público, como vimos, se prolonga frecuentemente por la presencia, durante la parte central de la farsa, de comentarios supradialogales dirigidos a los espectadores[47], que a veces se transforman en verdadera invasión intradialogal del espacio dramático segundo por el Pastor, el cual interpela a los personajes de este segundo espacio dramático y a veces se comunica íntegramente con ellos[48]. Así, es natural que la inserción de las intervenciones del Pastor, durante la parte central de la farsa, se enfoque globalmente, de costumbre, como un caso de hipercomunicación, mientras que, en realidad, sólo los casos de comunicación intradialogal merecerían ser considerados así.

---

(vv. 193-200)

47 Las señales de la presencia del destinatario (el público) son sea implícitas, sea explícitas, pero, en este caso, de modo menos acentuado que en el introito.

Estos comentarios no son exactamente parecidos a los apartes de la comedia. No corresponden a un discurso en el fuero interno del personaje.

Los comentarios supradialogales son comentarios cómicos, o exegéticos serios, o didascálicos (*Ventera,* vv. 228-229), o afectivos (en *Salomón*, el Pastor vitupera a Goliat, y alaba a David).

48 Esta comunicación se establece esencialmente con los personajes bíblicos (Jacob, Tamar, Jonatás), pero no siempre sucede así, como se observa en la *Farsa del molinero*.

Los puntos de inserción de estas manifestaciones de comunicación con los personajes del espacio dramático segundo no son anodinos. La intrusión del Pastor no se produce en medio de la adaptación propiamente dicha de la escena bíblica, sino en sus márgenes: al principio o al final de la parte central de la farsa, o en los episodios de distensión cómica (riña). Además, esta comunicación del Pastor se establece preferentemente entre él y los personajes socialmente bajos (Opilo, Sátrapa), o rebajados por su actuación (Tamar, Doctores).

Empezaremos, en primer lugar, por reflexionar sobre las falsas apóstrofes del Pastor, aparentemente dirigidas a los personajes del segundo universo dramático; en segundo lugar, veremos los comentarios supradialogales propiamente dichos, fijándonos más precisamente en su punto de inserción, y terminaremos por una reflexión sobre la facultad de dirigirse al público.

**Las falsas apóstrofes**

Se plantea el problema de determinar, cuando el Pastor se dirige a los personajes de las escenas bíblicas alegóricas, si estas exclamaciones son verdaderas apóstrofes (o sea si su destinatario es efectivamente el personaje aludido) o si son comentarios del Pastor pronunciados en aparte, no audibles por los personajes bíblicos. Las dos modalidades existen, claro está. Pero las falsas apóstrofes son más numerosas de lo que parece. Queremos aquí poner de realce la verdadera naturaleza de la mayor parte de estas seudo apóstrofes, mediante un solo ejemplo representativo: en la *Farsa de Sancta Bárbara*, el Pastor espera exactamente el momento en que el Diablo acaba de salir del escenario para increparle de modo insultante[49]. Aun cuando se hacen en presencia de los personajes, las intervenciones del Pastor son habitualmente comentarios muy jocosos o agresivos formulados fuera del alcance de los aparentes interlocutores, y la escena sigue desarrollándose imperturbablemente, independientemente de dichos comentarios[50], lo que representa un interesante caso de no comunicación. Esta modalidad es una de las intervenciones más características del Pastor en la interlocución.

**Los comentarios supradialogales**

Los comentarios supradialogales auténticos están dirigidos por el Pastor al espectador, por encima de la acción representada. El dramaturgo dispone de dos posibilidades: o insertarlos inmediatamente después de terminada la réplica de un personaje, o en el transcurso de ella, lo que supone interrumpirla por puntos suspensivos, antes de que el personaje pueda reanudar su discurso.

La inmensa mayoría de estos comentarios supradialogales, sean serios o burlescos, se insertan después de terminada la réplica del personaje. Pero hemos elegido fijarnos en los pocos casos de punto de inserción interiores a una réplica porque, con ellos, se expresa a las claras la naturaleza del comentario supradialogal, o sea su pertenencia a dos universos dramáticos totalmente incomunicados.

Citemos un primer caso, el de la *Farsa del molinero*, en que los comentarios burlescos del Pastor se insertan en medio de la larga oración recitada por el Ciego, cuando éste entra en escena, sin interrumpir la plegaria.

Pero, en este ejemplo, se nos pudiera objetar que los comentarios del Pastor inciden en un momento en el que el personaje

---

49 *Vase el Diablo dando avllidos y dize el Pastor*:
Pastor Lechuzo, suzio, alcuzero,
andar, andar en mal hora (vv. 201-202).

Esto recuerda el ejemplo, ya analizado antes, de la *Farsa de la muerte*, en la que el Pastor lanza apóstrofes al Galán, al desaparecer éste del tablado.

50 Esta situación dramática difiere de otro núcleo dramático utilizado con menos frecuencia por el dramaturgo, o sea los comentarios semi audibles, que el personaje en escena oye, pero descodifica mal, manifestando por lo menos su enojo de oír comentarios socarrones del Pastor, como vimos en la *Farsa de la Muerte*.

del Ciego no está en una situación de interlocución completa, por ser la plegaria un enunciado de destinatario general e impreciso, lo que favorecería el injerto directo de los comentarios supradialogales cómicos del Pastor.

Buscaremos, pues, otro ejemplo, sacado de la *Farsa de Ysaac*. Durante la larga bendición de Ysaac a sus hijos (y establecido el personaje de Ysaac en una situación de interlocución completa), el Pastor formula una serie importante de comentarios supradialogales serios, exegéticos, sembrados de trecho en trecho a lo largo del discurso de Ysaac. Dichos comentarios no perturban en nada el desarrollo de la bendición, que el dramaturgo corta con puntos suspensivos para mostrar que sólo se suspende un rato la enunciación de la bendición. La demostración de la perfecta impermeabilidad de los dos espacios dramáticos, en este momento de la farsa, es tanto más interesante, cuanto que ocurre en una farsa conocida, por otra parte, por un famoso episodio de comunicación intradialogal del Pastor con los personajes de la esfera bíblica (el Pastor se enfada contra Jacob porque cree que éste le ha robado sus ovejas[51]).

En los dos ejemplos citados, el interés, para el dramaturgo, de insertar los comentarios *in vivo* en medio de las réplicas es la posibilidad, de ese modo, de aplicarlos a detalles precisos, sea para satirizarlos, sea para explicitarlos doctrinalmente[52].

Añadiremos un tercer ejemplo que manifiesta aún más claramente la coexistencia, en el texto de la farsa, de réplicas totalmente aisladas unas de otras, sin posibilidad de equivocación. Es el ejemplo de la *Farsa de David*, donde tenemos una rápida sucesión de intervenciones de los personajes. Habla primero David, luego el Pastor formula su comentario supradialogal, y, por fin, el Gigante le contesta a David:

Goliat ¡O triste Pastor cuytado!
¿Vienes por burla o por yerro,
con tu honda y tu cayado? (vv. 306-308)

Notamos que, en su réplica, el Gigante increpa a David, llamándole Pastor, lo que, a nivel de la transcripción del diálogo, pudiera provocar cierta confusión entre los dos "Pastores" presentes: el pastor David y el Pastor presentador. Sin embargo continúa el diálogo, manifestándose claramente que, para el gigante, hay un solo pastor, David, y que el Pastor presentador evoluciona en otro mundo dramático, y eso a pesar de que, en esta misma farsa, en los márgenes de la escena bíblica, el mismo Pastor presentador se comunica brevemente con otros personajes del episodio bíblico.

De esta situación dramática, el dramaturgo saca efectos cómicos reduplicados, pudiendo el Pastor cobarde y fanfarrón insultar con impunidad al temible gigante, el cual le ignora con soberbia.

**La facultad de dirigirse al público, en las farsas figurativas: un coto vedado**

Hemos visto que el universo dramático principal del Pastor presentador es el de la comunicación con el público, a pesar de la

51 Es un núcleo de interlocución completa entre el Pastor y los personajes bíblicos, pero ocurre según las normas habituales del teatro de Diego Sánchez de Badajoz, o sea en un episodio cómico adventicio, y entre el Pastor y un Jacob desprestigiado por ser "ladrón de bendición".
52 Los dos ejemplos citados están en dos farsas que, según varios indicios, nos parecen ser de las más elaboradas.

existencia de manifestaciones esporádicas de hiper comunicación entre el Pastor y los personajes del segundo universo representado. Menos comentada que estos casos de hiper comunicación es la existencia, en este teatro, de una regla aparentemente sin excepción: la incomunicación del espacio dramático bíblico con los espectadores.

Si el Pastor puede establecer una relación interlocutoria en ambos espacios dramáticos, dirigiéndose tanto a los espectadores como a los personajes bíblicos, y si recíprocamente, los personajes bíblicos comunican a veces con él, no se comunican nunca directamente con el público.

Hemos buscado un ejemplo extremo, en el que todo parecía favorecer este contacto interlocutorio, que sin embargo no se produce. Se trata de la *Farsa de Tamar*. En esta farsa ocurre un fenómeno presente en grado diverso en otras farsas: una contaminación del papel de un personaje por otro. Aquí, el personaje de Tamar se apropia de una serie de prerrogativas que suelen reservarse normalmente para el Pastor presentador del introito. El personaje de Tamar usurpa, pues, tres de las funciones del Pastor: la introducción del personaje principal en la interlocución (ella se autopresenta (vv. 145-148)[53], el resumen de los hechos anteriores (vv. 149-214), y el anuncio del argumento de la farsa (vv. 215-232). No tendría nada sorprendente, en este contexto, que Tamar imitara también al Pastor en su función de comunicación con el público[54]. Pero el dramaturgo no juzga conveniente que lo haga, y siente la necesidad, para conservar este canal de comunicación tan importante en su teatro didáctico, de solicitar de nuevo expresamente la intervención del Pastor, que había sido desplazado de sus otras funciones y se había ausentado del diálogo (vv. 233-248).

Así, a pesar de todas sus innovaciones y de su libertad creadora en las situaciones dialogales, el dramaturgo no franquea este paso último que hubiera sido una apóstrofe de Tamar al público, o siquiera un monólogo dialógico con manifestaciones concretas de la presencia de los espectadores.

Los pocos casos en los cuales se produce una comunicación dialogada entre los personajes bíblicos[55] y el otro universo dramático, han de producirse únicamente con el Pastor, y sólo por iniciativa suya.

---

53 El papel del Pastor se limitó a identificarla como personaje para el público (vv. 140-144). Pero Tamar completa esta breve aclaración haciendo un largo retrato de su persona. La autopresentación no es un fenómeno infrecuente en este teatro, para los personajes de sabios o de pudientes. La fama de aquel personaje bíblico puede ser razón bastante para conferirle la dignidad de persona respetable. Citemos otro caso de autopresentación: el personaje de Salomón, en la farsa del mismo nombre.

Lo notable, en el caso de Tamar, es que concentren en ella tres de las funciones del Pastor, y no sólo la de la autopresentación.

54 Hubiera sido fácil para el dramaturgo, introducir este contacto con el público a lo largo de las quejas líricas de Tamar sobre su viudez.

55 Hemos limitado esta afirmación a los personajes bíblicos, pero en realidad pudiera aplicarse a la inmensa mayoría de los personajes que actúan en la parte central de las farsas, "farsas dialogales" inclusive. Pero existen casos aislados muy poco frecuentes, como el de la *Farsa dicha militar*, en la cual el Diablo, como organizador de la comedia de la tentación, se dirige directamente al público: "*Toma el Diablo la capa del Mundo y cúbrese, y vase a un lado del frayle, y como que no lo ha visto, dize a la gente*":

Diablo ¿Vistes la predicación?
Aquel frayle, de razón,
avía de ser Papa.
[...]
*¿estáis comigo, señores?* (vv. 1008-1010 y 1015)

A partir de estas observaciones, no habría que formular conclusiones erróneas:

La primera de estas conclusiones erróneas sería creer que el teatro de Diego Sánchez es un teatro caracterizado por efectos de no comunicación verbal, mientras que, al contrario, es un teatro que muchas veces es pura comunicación verbal (en las "farsas dialogales", particularmente).

La segunda sería pensar que el personaje del Pastor, mencionado tantas veces en los ejemplos citados, es un personaje especializado en efectos de no comunicación, cuando es precisamente todo lo contrario, tratándose de un personaje gran comunicador no sólo porque es capaz de manifestarse en dos espacios dramáticos distintos, sino también porque es el personaje de más ricas conexiones interlocutorias entre todos los que figuran en este teatro. Si se han dado tantos ejemplos de no comunicación que concernían al Pastor, sólo se debe a su omnipresencia en los textos.

La tercera sería creer que la barrera social, en el conjunto de la obra de Diego Sánchez, dificulta sistemáticamente el contacto interlocutorio entre los personajes. Verdad es que hemos dado varios ejemplos de limitación del contacto interlocutorio entre dos personajes de clases sociales opuestas: el Pastor y el Galán, el Pastor y la noble doncella Ciencia.

Pero no por ello incurriremos en una visión simplificadora.

En efecto, ya hemos visto cómo, en los introitos de estas mismas farsas, el contraste social servía de estímulo, y no de freno, a las manifestaciones de la interlocución en el discurso del Pastor.

Pero, sobre todo, existe una farsa, la *Farsa de la fortuna o hado*, en la cual todo el texto está construido sobre el afrontamiento verbal entre el Pastor y el Caballero: la oposición social se traduce, en ella, por un debate muy vivo y sostenido, donde el Pastor, lejos de estar relegado o frenado en la interlocución, asciende al rango de interlocutor principal.

Así, parece que la oposición Caballero/Pastor no se manifiesta, en la interlocución, del mismo modo que la oposición Caballero/Galán, siendo éste quizás el protagonista más visceralmente opuesto al personaje del Pastor, por sus remilgos palaciegos. La oposición social entre ellos se completa con una oposición cultural.

De todas maneras, en este trabajo, más que la evaluación peligrosa de las posturas ideológicas personales del dramaturgo, lo que hemos intentado hacer es dibujar una serie de líneas divisorias funcionales que generan interesantes variantes en el esquema de la interlocución.