

El santo como elemento moderador de los pecados de la lengua en el Pastor del teatro de Diego Sánchez de Badajoz

Françoise Cazal

LEMSO-FRAMESPA

Universidad de Toulouse-Le Mirail

De la presencia de un santo en una obra teatral se espera que ha de derrotar los pecados de la lengua, entre sus interlocutores, o, al contrario, de estimularlos, por efecto de contradicción. Por ello intentaremos indagar en los efectos de la presencia del santo sobre este verdadero paradigma de palabra pecaminosa que es el personaje del Pastor, elemento constante en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz.

Dos precisiones, primero. Por una parte, como, paradójicamente, poco numerosos son los santos en este teatro religioso de farsa, utilizaremos la palabra «santo» en su acepción más amplia, incluyendo a la Virgen y a Cristo. Contando estas figuras, las farsas que escenifican a un personaje santo son sólo cinco. Se trata de la *Farsa de Moysén*, donde actúa «Sant Pablo»; de la *Farsa de san Pedro* que dramatiza el episodio del Nuevo Testamento en el cual Cristo se resiste a pagar el impuesto exigido por el Sátrapa; de la *Farsa moral*, en la que la Virgen hace una aparición con el Santo Niño en brazos, de la *Farsa de los doctores*, donde María y José van a buscar a su hijo entre los Doctores del Templo; y, finalmente, de la *Farsa de sancta Bárbara*, en la cual se juzga el alma de la santa mártir. Por otra parte, dada la escasez de los personajes de santos en el *corpus* utilizado, estudiaremos los efectos, en el discurso del Pastor, no sólo de la presencia dialogal del santo, sino de su mera presencia escénica, aunque muda, porque no todos los personajes santos intervienen en el diálogo: la Virgen hace una aparición muda en la *Farsa moral*; San José tampoco habla en la *Farsa de los doctores*; y Santa Bárbara también se queda callada en la farsa epónima.

Intentaremos, pues, averiguar si el Pastor, confrontado con un personaje de santo o asimilado, conserva el amplio muestrario de sus acostumbrados registros de expresión, o si la presencia del santo le especializa al Pastor en un tipo de discurso determinado, sea más limpio y devoto, sea más grosero, si pensamos en lo que ocurre con los personajes de religiosos de este mismo teatro (Frailes o Curas), con los cuales el Pastor, lejos de ser influido por el lenguaje devoto, intensifica lo grosero de su discurso.

Dijimos que el lenguaje del Pastor es tradicionalmente pecaminoso. Este personaje, en efecto, bajo sus múltiples formas (entre las cuales Nequicia¹, la encarnación del Mal), capitaliza todo el muestrario de los llamados pecados de la lengua, desde lo mayores como el *perjurium* y la *blasphemia* (afirmación de falsedades sobre Dios, mención verbal de los miembros de Cristo), hasta los menos graves. Algunos de estos pecados, como el *murmur* (protesta contra el poder eclesiástico), el *mendacium* (mentira), o el *falsum testimonium* sólo se dan en las versiones más negras del Pastor. Pero otros son más corrientes y más constitutivos de este personaje, como la *contentio* (antagonismo verbal violento), que origina las numerosas escenas de riñas; el *maledictum* (pecado al cual se muestran especialmente adictos los campesinos que invectivan a sus animales); la *contumelia* (o insulto), que ocurre frecuentemente, en boca del Pastor, a expensas del personaje del Fraile o de otro personaje, así como su variante el *convicium* (llamar, por ejemplo, de bastardo a alguien que lo es verdaderamente). También se manifiestan en el Pastor la *detractio* y su cortejo de chismorreos; la *susurratio*, que consiste en hablar de modo inaudible para poder criticar sin ser oído; la *adulatio* (o loor perverso y mentiroso); la *jactantia* (discurso arrogante y fanfarrón); la *ironia*, con la cual se pronuncian palabras de alabanza destinadas en realidad a rebajar; la *derisio*, mediante la cual ridiculiza a otro personaje o al espectador. Tampoco faltan el *turpiloquium* (groserías), la *scurrilitas* (afición a la broma) y el *stultiloquium* (discurso lleno de estupideces). Muy gran pecador en *multiloquium* es el voluble Pastor, particularmente en la forma de la *verbositas* (costumbre de hablar mucho y de modo desordenado). Muchas de las réplicas del Pastor se pueden tachar de *verbum otiosum* (palabras frívolas desprovistas de utilidad que, en este teatro, están generalmente atajadas por el personaje del didacta). En cuanto a la *taciturnitas* (la *mala taciturnitas*, o sea no hablar cuando el deber del hombre sería hablar), es un pecado del cual ni siquiera se libra por completo el personaje más locuaz del teatro de Sánchez de Badajoz².

Sirva este breve catálogo³ de muestrario de las manifestaciones de los pecados de la lengua en el personaje del Pastor, del que conocemos, por otra parte, la capacidad para expresarse de modo limpio serio y devoto. Veamos, ahora, qué impacto puede tener la presencia del santo en el discurso del Pastor. Nos parece preferible plantear el asunto no en términos generales sino, de modo más preciso, preguntándonos si el efecto de la palabra o de la presencia del santo sobre el Pastor se produce sólo en relación estrecha con el momento en el que habla o aparece el santo, o si tal efecto perdura hasta el final

¹ En la *Farsa Moral*.

² En la *Farsa de Tamar*, no interviene para denunciar las malas acciones de los demás personajes, y se le acusa de encubridor.

³ El tema de los pecados de la lengua en el Pastor merecería por sí solo un estudio preciso, que queda por hacer. Las categorías de pecados de la lengua arriba utilizadas vienen definidas en el libro fundamental de Casagrande y Vecchio, 1991.

de la farsa, o incluso se manifiesta de modo anticipado desde el principio de ésta. Nos preguntaremos, en particular, si el tono del Pastor, en el introito, resulta sensible a la presencia escénica y/o dialogal del santo, y si la parte entremesil final se rige según las mismas leyes.

Empezaremos por la *Farsa de Moysén*, por encontrarse en ella el Pastor en situación de diálogo auténtico con tres personajes bíblicos, entre los cuales figura Sant Pablo. El subgénero de esta farsa (dialogal) autoriza estrechos contactos interlocutorios que habrían de permitir una observación de los efectos del discurso del santo sobre el Pastor. Pero el texto es una adaptación difusa de varios fragmentos de la Biblia y no dramatiza una escena precisa, por lo cual es difícil aislar la influencia exacta de los discursos de Sant Pablo y distinguirla de la que podrían tener las dos grandes figuras veterotestamentarias que lo acompañan en la farsa, Moysén y Elías, planteándose así un problema técnico de método de observación. Sin embargo, teniendo en cuenta que, en el siglo XVI, consideraban a las grandes figuras del Antiguo Testamento como verdaderos santos (no era infrecuente oír hablar de «san Moysén», y de «san Elías») y, sabiendo, además, que el texto pronunciado por ellos se inspira de modo igualmente estrecho en la letra del texto bíblico⁴, parece lícito asimilarlos en nuestro estudio, y observar el efecto global de la confrontación con el Pastor de estos tres «santos» personajes. También tenemos que tomar en cuenta otro factor capaz de interferir en la observación de los pecados de la lengua en el habla del Pastor: la presencia, entre los personajes de esta farsa, de otro personaje cómico bajo, el Negro, que, según los mecanismos de «vasos comunicantes» frecuentes en el teatro de Sánchez de Badajoz, toma a su cargo la parte más burlesca del discurso, eximiendo, por lo tanto, al Pastor de parte de su función cómica verbal tradicional.

Así y todo, la *Farsa de Moysén* proporciona una indicación apreciable sobre el comportamiento verbal del Pastor en presencia del santo o asimilado. En el introito de esta farsa, bastante pocos son los elementos pecaminosos en el discurso del Pastor, y eso a pesar de que logra mantener el dramaturgo la caracterización tradicional del Bobo propenso a los juramentos, con las *blasphemiae* atenuadas del introito: «¡Juro al ciego, que me espanto / de otear tan gran festijo» (vv. 1-2)⁵. Fuera de ello, todo va expuesto de manera muy limpia y devota. Bien es verdad que el Pastor, con cierto espíritu de *scurrilitas*, asimila a los santos padres con «rapazejos». Pero los comentarios que siguen permiten atenuar los posibles efectos indecorosos de esta imagen:

PASTOR Heme desviaci un rato
 de oyr habrar estos viejos;
 en misterios y en consejos
 yo cro que sabrán habrar.
 ¡O, Dios quién viera luchar
 aquestos rapazejos!
 No cuydéis que los disfamo
 que rapaz en buen llenguaje

⁴ Casal, 2001, pp. 445-472.

⁵ Todas las citas se harán por la edición de la *Recopilación en metro* a cargo de Frida Weber de Kurlat.

no quier dezir son repaje,
 que sirve bien a su amo,
 y nuestro Dios soberano
 tiene los ángeles por pages
 y llos sanctos por repages.
 ¡Mirá si acierta el villano! (vv. 27-40)⁶.

Así, el prólogo de la farsa, recitado en presencia de las tres figuras bíblicas, presenta, indudablemente, un pequeño muestrario de pecados de la lengua, si bien entre los más anodinos y más recurrentes en el personaje.

Sin embargo, la situación es muy distinta cuando empieza el cuerpo de la farsa y el diálogo propiamente dicho. Hasta ahora, en la parte prologal, el Pastor no se había dirigido a los Santos Padres sino para que se presentaran a los espectadores, y el interlocutor principal del Pastor seguía siendo, como en todo introito, el público. Pero en el diálogo del cuerpo de la farsa, donde el Pastor interroga a los tres personajes sabios, el discurso del Bobo se depura inmediatamente del lastre de toda palabra pecaminosa. Cierto es que Diego Sánchez logra conservar la comicidad del Pastor bobo haciéndole formular unas preguntas ingenuas⁷. Pero las enuncia en un lenguaje desprovisto de efectos cómicos verbales indecorosos:

PASTOR [...] ¿Por qué Dios se llama sol?
 PABLO Porque alumbra al mundo ciego.
 PASTOR Pues también se llama huego,
 sepamos por qué razón.
 PABLO Porque ynflama el corazón (vv. 75-79).

Además, el «bouclage» perfecto y apretado⁸ de las réplicas de este fragmento de diálogo subraya que los sabios y el Pastor están en la misma onda, y que éste adopta el tono serio de los didactas. Sin embargo, estos momentos de seriedad enunciativa no impiden la vuelta, un poco más adelante, en el entremés final, de las características verbales pecaminosas más corrientes en el Pastor⁹.

⁶ Luego, cuando Moisés le anuncia al Pastor el motivo del regocijo de la fiesta pascual, éste no entiende y se escandaliza de que manifestaciones de alegría puedan conmemorar el sacrificio de Cristo, manifestando así cierto *stultiloquium* en su discurso.

⁷

PASTOR Pues que al Cordero el león
 y el cordero come al pan,
 ¿quál a cuál come primero?
 Creo que en brigas andarán (vv. 59-62).

⁸ Utilizamos la terminología de Michel Vinaver. El «bouclage perfecto» es una estructura donde la réplica B depende enteramente, tanto en el fondo como en la forma, de la réplica A.

⁹ La *blasphemia* atenuada (v. 80 y 129), y el *stultiloquium* del Bobo. La *blasphemia* no sólo es atenuada en su forma, sino por el uso que el dramaturgo hace de ella. En efecto, al prorrumpir en juramentos, el Pastor no expresa ningún irrespeto religioso profundo, sino que se hace reconocible dialogalmente como rústico. El contexto de acendrada devoción que acompaña estos juramentos, en las réplicas del Pastor, impide toda ambigüedad.

En cuanto al *stultiloquium* del Pastor, acarrea cierta reacción de reprobación por parte del personaje del sabio:

MOYSÉN y andando por el desierto

Se produce, en efecto, con la parte entremesil, la irrupción de un nuevo personaje dramático del teatro popular, el Negro, el cual, en sus interacciones con el Pastor, modifica el comportamiento verbal de éste. La llegada del Negro beodo estimula el gusto por la broma del Pastor que lo trata de «majadero» (v. 245, *convicium*). Pero la consecuencia más importante del enfrentamiento escénico entre estos dos personajes bajos es la riña que se desencadena, incurriendo ambos personajes en las agresiones verbales de la *contentio* (vv. 245-255). Así, el personaje entremesil del Negro ha actuado con impacto degradante sobre el comportamiento verbal del Pastor, induciéndole a cometer varios pecados de la lengua¹⁰. Según un esquema habitual en el teatro del Cura de Talavera, el sabio es quien logra restablecer la paz: en este caso, Sant Pablo desempeña el papel del sabio, reconciliando a los dos contrincantes. El doble papel de santo y de «sabio opuesto al Bobo» desempeñado por el personaje de Sant Pablo hace difícil atribuir con seguridad a la sola santidad la reforma del lenguaje y acciones del Pastor en este fragmento

En síntesis, la *Farsa de Moysén* es una farsa en la cual se puede ver ya bastante a las claras la incidencia de la calidad del interlocutor sobre el habla del Pastor¹¹. La presencia santificadora y elevadora de Pablo, combinada, en la parte entremesil, con la presencia catalizadora del Negro en el cual se concentran los efectos groseros, concurre a moderar decisivamente, en la parte central de la farsa, la intensidad de los pecados de la lengua en el discurso del Pastor, un Pastor moderado en su habla, en definitiva, respecto al nivel medio observable en las demás farsas de la *Recopilación en metro*.

En la *Farsa de san Pedro*, el planteamiento interlocutorio es muy diferente del que hemos evocado en la *Farsa de Moysén*: la *Farsa de san Pedro* es un puro ejemplo de farsa «figurativa» donde se escenifica concretamente un episodio del Nuevo Testamento¹². A diferencia de lo que ocurría en la farsa precedente, el discurso del Pastor es supradialogal, o sea exterior al argumento principal durante toda la representación, con la excepción de un breve momento en el que Diego Sánchez, al final del introito y con miras a la introducción de los personajes bíblicos en el diálogo, establece una breve comunicación entre el Pastor y el mundo veterotestamentario,

	seco de todo consuelo, nos llovió pan del cielo.
PASTOR	¿Panes llovió cierto?
MOYSÉN	Cierto.
PASTOR	¡O, si llos uviera muerto, que lle diera en acas frentes! ¿Eran duros o rezientes? (vv. 97-103).

El evidente *vaniloquium* de esta sugerencia, el posible efecto de esta *scurrilitas* (chiste) sobre las Sagradas Escrituras es inmediatamente objeto de una reprensión por parte del sabio de servicio, Moysén: «Calla, hermano, ten concierto» (v. 104).

¹⁰ El estricto parecido verbal de estos personajes se puede observar en dos réplicas vecinas muy semejantes. Al Pastor que lanza: «Callá, negro, majadero» (v. 245), el Negro responde: «¡Cayá bos ra, y reputa!» (v. 246).

¹¹ Sin embargo, hasta cuando riñe con el Negro, el Pastor no se expresa de modo tan violentamente grosero como éste, cuidando siempre Diego Sánchez de diferenciar a sus personajes según una clara jerarquía verbal.

¹² Evangelio de san Mateo, 17, 23-26.

obsequiando al público con un fragmento entremesil en el que los dos personajes «bajos», el Pastor y el Sátrapa¹³, se involucran en una riña¹⁴. Esto, empero, sólo ocurre en la parte final del introito. En cambio, en el cuerpo de la farsa el dramaturgo elige, para el Pastor, la posición supradialogal. Dicha fórmula pudiera hacernos pensar que se reduce la exposición del personaje a la influencia del personaje santo. Si, en la frontera entre el introito y el cuerpo de la farsa, se instauró entre el Sátrapa y el Pastor una relación interlocutoria completa, no pasa lo mismo entre el Pastor y los dos santos personajes. El dramaturgo crea una situación de interlocución asimétrica: San Pedro se dirige al Pastor, pero no es recíproco. En lo que respecta a la figura de Cristo, funciona dialogalmente en una esfera totalmente extraña a la del Pastor, y sólo dirige la palabra a San Pedro sin rebajarse a comunicar con el rústico. Siendo tan escaso el contacto del Pastor con los santos personajes, podemos preguntarnos si conservará las acostumbradas características pecaminosas de su discurso.

En el introito, precisamente, no las conserva y su habla es muy limpia de toda afrenta al decoro¹⁵. En cambio, en el momento de la riña que termina el introito, aparecen, sin sorpresa, los pecados de la lengua inherentes a este motivo dramático, manifestándose, en esta *contentio*, el habitual muestrario de dichos pecados¹⁶. Pero, una vez concluido el intercambio dialogal directo con el Sátrapa, los pecados de la lengua desaparecen en el Pastor¹⁷. En la *Farsa de San Pedro*, los pecados de la lengua del Pastor están, pues, muy circunscritos, y de su discurso se desprende en realidad una impresión de devoción virtuosa, que llama tanto más la atención del espectador cuanto que, en complemento simétrico a su largo sermón del introito, el Pastor pronuncia, de

¹³ La naturaleza baja del Pastor es constitutiva de su personaje, y bien conocida del público; en cuanto al Sátrapa, es un personaje descalificado por su actitud injusta y estrecha ante el Hijo de Dios.

¹⁴ Vv. 96-118. En la disputa emergen, en boca del Pastor, las acostumbradas amenazas de asestar golpes en la frente de su interlocutor. Como suele ocurrir en las farsas del Cura de Talavera, la riña termina por una intervención apaciguadora del sabio, en este caso de San Pedro: «No aya más, ¡cállate, hermano!» (v. 116).

¹⁵ El Pastor, en dicho introito, hace un largo sermón (vv. 1-90).

¹⁶ La *derisio*: PASTOR [hablando del Sátrapa]: «¡Muy bravo viene el mezquino! / ¡Qué diligente badajo!»; SÁTRAPA: «¿Qué diz el pastor mohino?» (vv. 96-98).

La *susurratio*: el Pastor se las arregla para hablar sin ser claramente oído del Sátrapa:

PASTOR [hablando del Sátrapa]
 ¡Noramala, y qué hocico,
 para con un par de riendas!
 SÁTRAPA ¿Qué diz el necio Pastor
 oy todo el día entre dientes?
 ¡Yos voto a Diez! (vv. 104-108).

La *scurrilitas*, complicada de *mendacium*, cuando el Pastor finge repetir en voz alta lo que había dicho en voz baja, pero transformándolo todo.

El Pastor se dedica asimismo a la provocación verbal, bajo una forma agravada, en la medida en que no toma en cuenta la reprensión verbal de San Pedro (es uno de los pocos casos en que el esquema «el sabio hace callar al bobo» no funciona):

PEDRO No aya más, ¡cállate hermano!
 PASTOR Sí, sí, venga a la melena,
 a ver qué haz el christiano (vv. 116-118).

¹⁷ Las réplicas del Sátrapa contribuyen a crear un alto nivel de enfrentamiento verbal. Comete dicho personaje un *convicium* caracterizado al insultar al Pastor diciéndole lo que es: «En fin, eres campesino: / ajos, hermano, y al cuero» (vv. 111-112); «Ora, en fin, quede el villano, / que él dormirá en la cadena» (vv. 119-120).

modo inusitado, un amplio discurso conclusivo tan serio y devoto como el introito. La censura de toda palabra indecorosa del Pastor en este último discurso (vv. 191-225) se combina con una notable renuncia a todo efecto cómico de cualquier género (el nivel de intensidad del sayagués es particularmente bajo).

A pesar de que sólo incluye, al final, una breve aparición de personajes santos, nos detendremos en el caso planteado por la *Farsa moral* donde contrastan fuertemente dos comportamientos verbales del Pastor en un breve espacio textual. En dicha farsa, el Pastor-Nequiçia se enfrenta esencialmente con las cuatro Virtudes Cardenales, lo cual determina en él un exacerbamiento de los pecados de la lengua¹⁸ que muestra claramente que las sabias palabras de las Virtudes no tienen la propiedad de templar el lenguaje de su interlocutor¹⁹.

Por otra parte, los interlocutores de Nequiçia, en esta farsa, subrayan explícitamente para los espectadores la presencia intensa de los pecados de la lengua en el Pastor. Fortaleza, por ejemplo, recalca los extremos verbales de Nequiçia:

FORTALEZA ¡O, lengua llena de plagas! (v. 896)

.....
Maliçia y su propiedad!,
que, quando fuerça le mengua,
daña con gestos y lengua (vv. 992-994).

Para reforzar este efecto de subrayado interno, el dramaturgo se vale de una estructura en crescendo: a lo largo de la *Farsa moral*, se van intensificando los pecados de la lengua como lo muestra, entre otros muchos ejemplos, la verdadera explosión de *maledicta* que acompaña al último intento de seducción de Nequiçia:

¹⁸ El introito empieza por un desafío orgulloso lanzado al público para incitarle a pecar, donde se manifiesta el *multiloquium*, el *verbum otiosum*, y el *vaniloquium*, perceptible en la manifestación de un orgullo implícito (vv. 9-13 y ss.). La *jactantia* se exhibe en la letanía de afirmaciones orgullosas que conciernen a las proezas físicas del personaje: «Sé jugar nones y pares» (v. 16); «Sé jugar la corregüela» (v. 21); «Sé tañer a palancianos» (v. 23); «Sé guiar bien una dança» (v. 28); «Sé jugar con los de villa» (v. 31); «Sé her otra mescalada» (v. 47). Entre las numerosas trampas en el juego de naipes, en el que afirma ser un lince, el Pastor-Nequiçia se vanagloria de practicar el embaucamiento verbal (*mendacium*), acompañado por el *multiloquium* y la *scurrilitas* acostumbrados (vv. 71-73). Mientras el Pastor-Nequiçia enumera con orgullo sus malas acciones entre los hombres, no sólo comete él mismo un pecado de la lengua (*jactantia*) sino que evoca los pecados de la lengua del género humano aludiendo a los «lisongeros y malsines» (v. 123) que se dedican a la *adulatio* y la *detractio*.

En su actuación reiterada con los personajes de las cuatro Virtudes, Nequiçia conserva la característica verbal del Pastor: emplea juramentos (vv. 194, 223, 227, 232, 264, 267, 478, 553, etc.). Para seducir a las Virtudes, el Pastor-Nequiçia se vale de un *multiloquium* aturdidor (vv. 238-241), en el que sobresa la *jactantia* (el pecado del orgullo es el pecado principal de Lucifer), la *adulatio* (vv. 529-530), el *mendacium* (vv. 531-532) y, cuando sus proposiciones deshonestas no reciben buena acogida, prorrumpe en varios *maledicta* (v. 268, v. 350), complicados con cierta *contumelia* (v. 298). Más tarde en la farsa, al aconsejar a Job el suicidio, Nequiçia comete una gran *blasphemia*, agravada por el pecado de *ironia* (vv. 843-845).

¹⁹ Algo, sin embargo, nos induce a relativizar el ejemplo dado por esta farsa: la identidad alegórica revestida allí por el Pastor, la del Maligno, bien puede bastar para explicar este particular florecimiento verbal pecaminoso.

NEQUIÇIA Rayo del ciego de huego
 que las trague sin engorra
 mala Sogorra y Mogorra,
 porrada de moço y ciego;
 de las grañas derreniego
 si os llas cojo una a una;
 si no lles meço la cuna
 que rreñieguen del sosiego (vv. 1168-1175).

Así, lo que caracteriza al Pastor-Nequiçia, encarnación alegórica del Mal, es no sólo la sucesión, sino la acumulación y superposición de varios pecados de la lengua que confieren a esta dramatización un relieve excepcional.

Esta intensificación es precisamente lo que hace resaltar aún más el cambio del lenguaje de Nequiçia en su largo lamento conclusivo. En efecto, en todo el final de la parte central de la farsa, Nequiçia renuncia masivamente a los pecados de la lengua (excepto en sus últimas dos breves réplicas, que pertenecen a un fragmento entremesil²⁰). La intervención de la gracia divina manifestada en el escenario por la aparición física de la Virgen con el Niño puede explicar este cambio brutal de registro dialogal de Nequiçia (acotación después del verso 1247). Quizás lo más interesante de notar sea que este efecto se produce por anticipación, eligiendo Diego Sánchez limpiar el texto de todo exceso verbal un poco antes de la aparición en el escenario de los personajes santos²¹. Queda claro que, para el dramaturgo, el decoro teatral no permite que coincidan en el escenario pecados de la lengua y santas figuras. Pieza notable por sus efectos de contraste, esta farsa alegórica es, entre las cinco obras aquí comentadas, la farsa en la cual se van desplegando más vigorosamente los pecados de la lengua, lo que hace aún más perceptible el cambio de tono inducido, en la última parte de la pieza, por la santa aparición.

En la *Farsa de los doctores* (breve farsa de 618 versos), tres personajes «santos» intervienen: Jesús, María y José. Estrechamente inspirada en el texto bíblico, la farsa da bastante largamente la palabra a Jesús y más brevemente a María (cuatro réplicas). José no accede al diálogo. El Niño Jesús, presente desde el principio en el escenario, sólo interviene en el diálogo a partir del verso 185, y María sólo a partir del verso 421. A pesar de esta aparente escasez, los tres santos personajes impregnan toda la obra mediante su efectiva presencia dialogal, en contraste con lo que ocurre en otras farsas donde mantienen un silencio total.

El Pastor, por su parte, acumula una actitud tímida y acomplejada de Bobo frente a los Doctores de la Ley, y una actitud contradictoria de desprecio frente a los mismos, porque se mostraron incapaces de reconocer al Mesías: dos razones, éstas, para agredir verbalmente a los Doctores y para cometer numerosos pecados de la lengua en su diálogo con ellos, diálogo efectivo, porque a pesar de que se escenifica aquí una escena

²⁰ Ante los santos personajes, se remata la humillación del Maligno que termina con un *stultiloquium*: «Hazé cuenta que soy cuero, / pues llegá acá, beberéis» (vv. 1370-1371) y una vuelta al insulto contra las virtudes: «¡Ay, ay, ay, triste de mí, / que me llevan estas putas» (*contumelia*, vv. 1376-1377).

²¹ Dicha aparición se produce en medio de una larga réplica de Nequiçia: vv. 1240-1247 /Aparición/ vv. 1248-1255.

bíblica precisa, el dramaturgo ha hecho que, de manera excepcional, se comuniquen en esta farsa los dos espacios dramáticos habitualmente separados, el del Pastor y el de los personajes bíblicos. Podemos preguntarnos lo que va a prevalecer, en esta situación particular: ¿los mecanismos acostumbrados de interlocución Bobo/sabio, que le suelen conducir a la agresividad verbal, o el poder moderador de la presencia de los personajes santos en el escenario?

Al principio parecen predominar los pecados de la lengua: el introito empieza por el acostumbrado juramento²², que es una *blasphemia* en la más pura definición, en la que se menciona el «cuerpo» del santo. Más adelante en el texto, no nos encontramos muy lejos del *turpiloquium* cuando el Pastor sugiere que el mundo hubiera resultado más divertido si todos los seres humanos anduviesen desnudos (vv. 41-48). Pero forzoso es comprobar que esta última idea viene formulada de modo muy honesto (sólo nos quedamos en el margen del *turpiloquium*)²³ y se integra en una estrategia de reflexión moral. La expresión del Pastor, en el introito, si se exceptúa el juramento del primer verso que forma parte de los rasgos caracterizadores del rústico, está, pues, casi exenta de pecados de la lengua. Lo notable es que el dramaturgo logra compaginar esta poca densidad pecaminosa con un grado de fabla cómica bastante acentuado, probablemente por ser este elemento rústico el menos indecoroso de todos. La parte central de la farsa, redactada en la misma tónica, encierra solo cuatro juramentos²⁴.

Relativamente poco marcado por los pecados de la lengua en el introito, el lenguaje del Pastor alcanza un grado inusitado de limpieza devota en el cuerpo de la farsa, produciéndose una casi total expurgación de los pecados de la lengua. Esto está aún más claro a partir de la aparición del Niño Jesús, y este buen comportamiento verbal es tanto más sorprendente para el observador cuanto que el Pastor está animando un espectáculo «a manera de truhán» delante de la Virgen y del Niño²⁵.

En resumidas cuentas, el dramaturgo, en la parte central de esta farsa, autoriza a su Pastor un sólo y único pecado de la lengua, el juramento, considerando probablemente que, por ser un rasgo de identificación del rústico, pierde gran parte de su valor pecaminoso.

Aquí también, la parte entremesil final, que toma la forma de una aparición furiosa del Diablo²⁶, constituye una breve excepción en esta limpieza inducida en los discursos del Pastor por la proximidad del santo o asimilado. La riña cómica que se desarrolla a continuación entre el Pastor y el Diablo no podía ser exenta de pecados de la lengua, incluso en presencia de la Virgen y de su Hijo. En el espacio reducido de los sesenta y tres versos del final, aparecen sucesivamente cinco pecados de la lengua, en trece ocurrencias²⁷. Esta parte entremesil en la que el Pastor actúa en el escenario en

²² «¡O, cuerpo de San Pelayo» (v. 1).

²³ El «aquel de hembra o macho» viene designado muy decorosamente por esta expresión eufemística (v. 70).

²⁴ El primero de estos juramentos es «Maldición de puta vieja» (v. 156), lanzado contra los doctores, antes de la incorporación del Niño Jesús en el diálogo. Los demás son «Juri al ciego» (v. 426), y «juro a Sant Antolín» (v. 564), formulado éste entre una réplica de la Virgen y otra del Niño.

²⁵ Acotación después del v. 490.

²⁶ «Aquí entra un Diablo muy furioso y como lo vea, el Pastor comienza a huyr diciendo», etc.

²⁷ La *contumelia*, con una serie de apóstrofes animalizadoras, en las cuales el Pastor trata al diablo de «escuerzo» (v. 540), de «gato de tripera» (v. 545), de «perro dañado» (v. 572), de «toro» (v. 576), de

compañía del Diablo, a manera de diversión cómica ante la Virgen y el Redentor, constituye un contraste absoluto con el fragmento precedente donde el Pastor hacía alarde de una lengua muy devota ante los mismos.

Hemos podido comprobar una vez más, en esta farsa, cómo el teatro de Sánchez de Badajoz funciona en compartimientos estancos, y según fenómenos de equilibrios compensatorios. En esta farsa, particularmente notable por la seriedad y limpieza de la expresión del Pastor, y en la que, más que en ninguna otra, la presencia de los personajes santos parece marcar con su impronta el discurso de éste, la última parte entremesil permite, sin embargo, que surja en el escenario un alud de pecados de la lengua, derroche verbal en el que el dramaturgo libera su pluma tanto más cuanto que supo contenerla antes, en un sabroso efecto de contraste.

Terminaremos con la brevísima *Farsa de sancta Bárbara*, donde la presencia muda de la santa acompaña a la figura de Cristo, que interviene parcamente hacia el final del diálogo con una sola réplica de ocho versos (vv. 216-224). El introito es un sermón del Pastor del que están desterrados todo elemento cómico y *a fortiori*, todo pecado de la lengua. En la parte central de la farsa, el Pastor sólo interviene de modo supradialogal para puntuar de manera externa el diálogo que se desarrolla entre el Ángel y el Diablo. Estas réplicas del Pastor dirigidas al público por encima de la acción principal no incurrían en pecados de la lengua si no es una ligera *scurrilitas* en la alusión al tema de la virginidad, que, aunque sacada del registro de la misoginia popular, logra conservar una expresión decorosa:

ÁNGEL [hablando de la santa]
 su propia carne domó
 y guardó virginidad.
 PASTOR ¡O, qué virtudes benditas!
 ¿que virginidad guardó?
 Desas os seguro yo
 que halléis ora poquitas, etc. (vv. 127-132).

También adopta una forma atenuada el *turpiloquium* inspirado en el tema de los pechos cortados (elemento tradicional del martirio de santa Bárbara):

PASTOR ¡O, hi de pucha traydora,
 cómo tuvo buen aviso!
 No marra del parayso
 y allá será gran señora
 dezi a las moças de agora
 que andan hachas gallaretas

«alimaña» (v. 579), de «mona» (v. 584). Le lanza al Diablo un *maledictum*: «saeta, ravia y carcoma / con que mala muerte muera» (vv. 541-542); se dedica con él a la *contentio* verbalmente y en actos: «¡Ha, zurrar, desesperado!» (v. 554), «¡Ha, dun çurrado ruyn, / tengos yo de atormentar» (vv. 565-566); acumula las manifestaciones de *derisio*: «¿Ya, perro dañado, aúllas? / ¿pensáys de auentar las grullas?» (vv. 572-573), «¿Soys toro? Dad acá el cuerno» (v. 576), «¡Ha, mona, mascáys piojos» (v. 584), y las expresiones de *turpiloquium*: «Bésame en el saluohonor, / que ya te tengo rendido; / date, date por vencido» (vv. 597-599).

que corten por Dios las tetas,
diros an: «Andá en mal hora» (vv. 145-152).

Diego Sánchez muestra, en estas circunstancias que mantiene un difícil y logrado equilibrio entre las exigencias del decoro y la conservación del registro de expresión habitual de su personaje-fetiché.

Además, el Pastor hace, en esta farsa, una vigorosa denuncia de un importante pecado de la lengua, la *detractio*, estigmatizando a los «parleros y chismeros» (vv. 180-184).

Un discurso cómico, pero no indecente, un solo juramento y dos versos de insultos al Diablo²⁸: he aquí el escaso acervo de los pecados de la lengua en esta farsa, confirmándose así las observaciones hechas más arriba según las cuales la presencia de la santa, y más aún de Cristo, depura y eleva el discurso del Pastor, particularmente en los fragmentos textuales próximos al discurso del personaje santo²⁹.

Atento a expurgar cuidadosamente el discurso del Pastor de todo pecado de la lengua en posición de proximidad inmediata a los discursos de los personajes santos, el dramaturgo autoriza a su personaje fundamental algunos escarceos en el mundo del pecado verbal, esencialmente cuando se trata de sentar la identidad dramática del rústico, con juramentos, y para obsequiar al espectador con los episodios entremesiles en los que casi nunca falta el motivo dramático de la riña y sus consabidas palabras pecaminosas. El sólo ejemplo en el que el Pastor sigue pecando verbalmente con insolencia después de haberse manifestado el santo en la farsa, es el del Pastor Nequiçia, en la *Farsa moral*, que es también el único texto en el cual los pecados de la lengua presentan un alto grado de concentración. Los pecados de la lengua de las demás farsas con presencia de santo son más anodinos y sirven esencialmente para la caracterización literaria del Pastor como rústico.

La presencia del santo (o asimilado) tiende a favorecer en el Pastor un discurso de acendrada devoción lírica, intensificando el contenido doctrinal. Este fenómeno no depende del contacto efectivo dialogal del Pastor con el santo: se produce también cuando el Pastor se limita a unas intervenciones supradialogales, así como en ausencia de todo discurso del santo. La mera presencia del santo en un momento cualquiera de la farsa tiende a limpiar la expresión del Pastor en todas las partes del texto, incluso, retroactivamente, en el introito. Así, el examen de las cinco farsas seleccionadas confirma que no se produce con el santo el fenómeno observado con el personaje del didacta, Fraile o Cura, que habitualmente, estimula el pecado de la lengua en el Pastor. Más allá de la evidente comprobación de que las personas espirituales merecen en el teatro religioso un tratamiento mucho más respetuoso que los ministros de la religión, el objeto de este estudio ha sido mostrar la ductilidad con que Diego Sánchez modula el

²⁸ Vase el *Diablo dando aullidos y dize el Pastor*:

PASTOR Lechuzo, suzio, alcuzero,
andar, andar en mal hora (vv. 201-202).

²⁹ Los trece versos del Pastor que preceden inmediatamente a las palabras de Cristo están totalmente exentos de pecados de la lengua.

entorno dialogal a través del habla de su personaje principal, el Pastor. El personaje del Fraile, y en menor grado, el del Cura, siendo ya objeto de burlas en la tradición popular, pueden ser confrontados sin menoscabo con las burlas del Pastor. No pasa igual con el personaje del santo, al que Diego Sánchez preserva cuidadosamente.

Sin embargo, para evitar toda simplificación excesiva, precisaremos que las variaciones en el nivel de las groserías del Pastor, observables en otras farsas que las farsas dotadas de un personaje de santo, se pueden producir por otras razones de equilibrio dialogal interno que no es el caso evocar ahora. Aquí nos hemos contentado con subrayar una tendencia a la incompatibilidad entre la presencia del santo y un discurso ultrapecaminoso en el personaje del Pastor.

La pregunta que podemos dejar planteada, para concluir, es la de saber si fue la necesidad de expurgar el discurso del personaje cómico del Pastor la que condujo a la creación del Pastor serio, versión del personaje muy utilizada con fines didácticos por Sánchez de Badajoz, o si, a la inversa, las necesidades del teatro catequístico llevaron al dramaturgo a concebir *ex nihilo* a un Pastor didacta cuya función excluye, por definición, los pecados de la lengua.

Referencias bibliográficas

- CASAGRANDE, Carla y Silvana VECCHIO, *Les péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Paris, Le Cerf, 1991 (traduit de l'italien, *I peccati della Lingua*).
- CAZAL, Françoise, *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse, PUM (*Anejos de Críticón*, 14), 2001.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego, *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, ed. Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas hispánicas «Dr Amado Alonso», 1968.
- VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.

*

CAZAL, Françoise. «El santo como elemento moderador de los pecados de la lengua en el Pastor del teatro de Diego Sánchez de Badajoz». En *Críticón* (Toulouse), 92, 2004, pp. 85-97.

Resumen. En cinco farsas de Diego Sánchez de Badajoz que incluyen en su nómina uno o varios personajes santos, se analiza el efecto de la presencia de éstos sobre el comportamiento dialogal del personaje central de este teatro, el Pastor, cuyo lenguaje suele ir plagado de excesos verbales asimilables, en muchos casos, a los pecados de la lengua. Se demuestra cómo, siguiendo en eso Diego Sánchez el decoro teatral, la interlocución con el santo, o la mera presencia escénica de éste, inhibe en el Pastor la producción de pecados de la lengua, induciendo en él un lenguaje más limpio, a diferencia de lo que ocurre en su confrontación dialogal con otros personajes relacionados con la religión o la moral (Fraile, Cura, Virtudes). En esta censura verbal del Pastor frente a los santos personajes, representan, sin embargo, una excepción los fragmentos entremesiles y los juramentos rústicos, elementos de caracterización tan fundamentales que imponen su presencia a pesar de las exigencias del decoro.

Résumé. À partir de cinq farsas de Diego Sanchez de Badajoz possédant un ou plusieurs personnages saints, on analyse ici l'effet produit par leur présence sur les comportements dialogaux du personnage central de ce théâtre, le Berger, dont le langage est habituellement plein d'excès verbaux assimilables aux péchés de la langue. Ce travail démontre comment (et, en cela, Diego Sanchez suit les règles de la bienséance théâtrale),

l'interlocution avec le saint, ou même la simple présence sur scène de celui-ci, inhibe chez le Berger la production de péchés de la langue, induisant chez lui un langage plus épuré, à la différence de ce qui se produit dans ses confrontations dialogales avec d'autres personnages en rapport avec la religion ou la morale (Moine, Curé, Vertus). Toutefois, dans cette censure verbale du Berger face aux saints personnages, les parties spécifiquement comiques et les jurons rustiques constituent une exception, car ils sont des éléments de caractérisation tellement fondamentaux qu'ils imposent leur présence malgré les exigences de la bienséance théâtrale.

Summary. In five of Diego Sanchez de Badajoz's *farsas* that include amongst the *dramatis personae* one or more saint figures, an attempt is made to analyse the effect that their presence has on the speech-related behaviour of the central character of this type of theatre, the Shepherd. The Shepherd's language is full of verbal excess that can often be linked to speech-related sins. The study demonstrates how (and in doing so, Diego Sanchez sticks follows closely the rules of theatrical decorum) conversation with the saint or his mere presence on stage, inhibits the Shepherd in his natural tendency of committing speech-related sins, prompting him to speak with greater care, a stark contrast to what can be observed in his verbal confrontations with other characters drawn from religious fields (the Friar, the Priest or the different Virtues). In this censorship of the Shepherd in the presence of a saint-figure, the comic episodes or the rustic swearing are exceptions, since they constitute a fundamental character trait that manages to impose itself, in spite of theatrical decorum.

Palabras clave. Decoro. Interlocución. Pecados de la lengua. SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego. Santos.

Fonds hispanique de la Bibliothèque Méjanès

Aix-en-Provence

Ouvrages imprimés 1493-1701



Jean-Michel LASPÉRAS

MONDES IBÉRIQUES

PUP