

Teatro y catequesis en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz *

Basta echar un vistazo a la más que amplia bibliografía recogida en las páginas finales de *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz* del profesor Pérez Priego para comprobar el interés que desde antiguo ha suscitado la obra del escritor extremeño. El caudal bibliográfico ha revelado, qué duda cabe, muchos aspectos oscuros y ha ofrecido claves valiosas para la interpretación del teatro de Sánchez de Badajoz. El libro de Pérez Priego es, lógicamente, deudor de trabajos anteriores, pero su estudio supera lo escrito hasta ahora, pues proporciona datos inéditos y ofrece una interpretación más coherente y abarcadora que la de anteriores estudios.

La tesis fundamental del libro es que el teatro de Diego Sánchez posee un determinante fin didáctico que obedece a los intereses catequizadores de la Iglesia de la primera mitad del siglo XVI. Me apresuro a recalcar que no se trata sólo de un estudio que ponga de relieve el contenido social de las farsas de Diego Sánchez. Tampoco parte de un *a priori* (en este caso la tesis arriba expresada) que busque su justificación en la obra literaria. Tras un profundo estudio de los temas, los personajes y la composición de las farsas, el profesor Pérez Priego acaba remitiendo a la condición catequizadora del teatro de Diego Sánchez como su última y más válida explicación. Desde esta perspectiva se explica satisfactoriamente la aparición de motivos y alusiones cuya extrapolación ha llevado a interpretaciones desacertadas. La dependencia de las farsas de los fines eclesiásticos permite interpretarlas mucho más satisfactoriamente de lo que se ha hecho hasta ahora: «En ese entramado doctrinal es donde únicamente cobran su verdadero sentido e importancia algunos motivos secundarios, como la crítica social, la sátira clerical o la postura del autor ante el judaísmo, que por el rigor o la reiteración con que suele tratarlos el bachiller pueden dar pie a interpretaciones no del todo correctas». (pág. 81).

La conclusión a la que llega Pérez Priego se apoya en un detenido estudio de las farsas que comprende distintos aspectos: su contenido, las formas de fabulación empleadas en el desarrollo compositivo, su estructura, el significado de los personajes y la relación que guarda el teatro de Diego Sánchez con las distintas manifestaciones del teatro religioso medieval y renacentista. Veamos rápidamente las ideas fundamentales.

Para Pérez Priego, el propósito de las farsas era ilustrar los dogmas de la religión católica mediante unos procedimientos sencillos que hicieran llegar al pueblo el contenido con facilidad. Por un lado, las farsas ayudan a exponer los dogmas y principios de fe (los misterios esenciales del dogma, los sacramentos, etcétera), por otro, se refieren a las normas de conducta social, con especial hincapié en la importancia del trabajo de cada individuo en su grupo social. Esta doble dimensión del contenido coincide con el modo en que está ordenada la materia en los catecismos

* PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ANGEL: *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1982.

de la época, como el de Gutiérrez Doncel, titulado *Libro de doctrina christiana*, que sigue idéntico orden: primero, la doctrina y luego la ética social. Las farsas seguían, pues, fielmente las orientaciones eclesiásticas. Debe destacarse además que si bien Sánchez de Badajoz carga sus obras de contenido espiritual no dedica cada una de sus piezas a un solo tema sino que aprovecha para incluir cualquier contenido edificante en sus obras. Esta diversidad temática separa el teatro sacro de Sánchez de Badajoz del auto sacramental posterior que presentó «una construcción mucho más sólida y trabada en sus elementos conceptuales» (pág. 92) y por otro lado ayuda a explicar el «primitivismo» de este teatro en el que tema y argumento no aparecen muy imbricados.

Pero no sólo los temas obedecen a la intención catequética de las farsas. Pérez Priego ha puesto de manifiesto cuán sólidamente aparecen relacionados la forma literaria y la sociedad en que ésta surge. Un teatro que pretendía enseñar al pueblo tenía que elegir una forma adecuada, como es el diálogo: «El diálogo doctrinal resulta (...) el modo de representación más eficaz en que el teatro catequístico del siglo XVI hace desembocar la tradición vernácula del drama de Navidad» (pág. 107). Este diálogo doctrinal sirve de vehículo a alrededor de la cuarta parte de las farsas en las que tan sólo asistimos a las preguntas del que no sabe y las respuestas de quien catequiza, sin mayor soporte argumental. Al mismo interés didáctico responde la débil estructura tripartita de las obras, reflejo de la división del discurso retórico más primitivo que permitía un sencillo razonamiento. Si bien Diego Sánchez parece seguir las directrices de Torres Navarro vertidas en la *Propalladia*, es el carácter didáctico que inspira el teatro del dramaturgo extremeño el que le aleja de los principios de éste. Así, Diego Sánchez de Badajoz suele incluir en los introitos un sermón moralizador acentuado por el carácter rústico del recitado. No se observa en el cuerpo dramático de la obra una progresión interna; la duración de ésta depende en muchos casos del número de preguntas y respuestas que se incluyan o de los comentarios del pastor más que de la acción de la obra. Son particularmente interesantes las apreciaciones del profesor Pérez Priego sobre las dos acciones que aparecen a veces en las farsas. La primera sirve de cauce dramático al argumento, mientras que la segunda, que a veces no guarda relación con la primera, sirve para amenizarla. Estas segundas acciones son breves intercalados cómicos que recuerdan al entremés pero que no pueden considerarse tales: «en las farsas no constituyen todavía una clara unidad temática y argumental independiente del resto de la obra» (pág. 157). Un villancico final glosado con su copla supone una condensación de la doctrina que se pretende inculcar a lo largo de la obra.

Los personajes, por su parte, carecen de individualidad y son más bien tipos o abstracciones que remiten a un sentido último: «El hecho teatral viene a funcionar como una gran metáfora en la que está implícita la concepción de la divinidad y de lo creado» (pág. 168). Es fundamental ver en los personajes un reflejo del ser colectivo, de la comunidad y de la relación de ésta con la divinidad. Esta trasposición dramática de la colectividad es un fenómeno común al proceso de secularización del drama sacro: «A medida que dejó de formar parte del oficio litúrgico y salió apenas unos metros del recinto sagrado, la comunidad social —los gremios y cofradías

mantenedores del espectáculo— sintió la necesidad de verse a sí misma en la ficción creada».

También la jerga pastoril a la que tanto interés ha dedicado la crítica está subordinada a la motivación catequística. La lengua rústica del pastor, cercana a la de quien contemplaba la pieza, permitía una más fácil comprensión de la doctrina.

Capítulo aparte merecen las sugestivas páginas finales dedicadas a describir en la medida de lo posible, la puesta en escena de estas obras. Esta tarea requiere, a falta de documentación, una detenida lectura que aproveche al máximo los pocos datos que ofrezca el texto y un esfuerzo que permita imaginar el lugar de la representación, es decir, el espacio escénico, decorado, elementos sonoros, etcétera. Pérez Priego llega todo lo lejos que se puede llegar y descubre algunos procedimientos dignos de un dramaturgo ingenioso, como la creación de un espacio dramático fuera del escenario real en la *Farsa del juego de las cañas* o el aprovechamiento escénico de los accesorios más pequeños (una silla, por ejemplo). Caracteriza a las farsas, concluye Pérez Priego, «una extremada parquedad de elementos escenográficos que contrasta sensiblemente con el alto grado de desarrollo que cobrarán en el teatro sacramental posterior» (pág. 208).

Con su estudio, el profesor Pérez Priego sitúa la obra dramática del clérigo extremeño en su sitio. Las farsas responden a planteamientos literarios y circunstancias históricas muy precisas, lo que obliga a no valorarlas sólo en función de lo que aportaron o dejaron de aportar al futuro auto sacramental. Se trata de un teatro con fines catequísticos que se desarrolló cronológicamente entre el teatro celebrativo medieval y el teatro sacramental. El inteligente análisis del contenido expuesto en las farsas, así como el estudio de los procedimientos compositivos y de los personajes a la luz de la intención catequizadora permiten una comprensión muy precisa y al tiempo muy amplia de la obra del dramaturgo extremeño.

Trabajos tan completos y penetrantes como el presente nos ayudan a movernos con seguridad en un área tan necesitada todavía de estudio como el teatro del siglo XV.—JOAQUÍN RUBIO TOVAR (*Estrella Polar*, 18, esc. dcha., 4.º C, 28030 MADRID).

Substancia fugitiva *

Si para Ernesto Sábato «vivir consiste en construir futuros recuerdos» —cita que abre el libro de Joaquín Márquez—, para éste, como natural consecuencia, «El amor/se hace dulce substancia fugitiva» (pág. 9), entreviéndolo así al contemplar el perfil de una niña en una inscripción jeroglífica del Museo del Louvre. El poeta

* JOAQUÍN MÁRQUEZ: *Substancia fugitiva*. Premio Miguel Hernández 1983. Poesía. Endymion, Ediciones Ayuso. Madrid, 1984, 56 págs.

entiende que no está solo, gracias al milagro del arte, después de miles de años. Y, en su viaje a París —ciudad en que transcurren los poemas—, percibirá presencias femeninas, que ve hasta en las formas de un violín tocado por un músico en St. Germain. No es fácil vivir en la urbe: «Cuesta dinero ahogarse las penas en París./El vino es caro» (pág. 11). Es difícil ganarle la batalla a la soledad y a la nostalgia. Ronda la muerte también: ha visto a un hombre ahogado en el Puente del Alma, a quien salva retirándole de las aguas: «Me quitó el cigarrillo de la boca/y me tapó la cara con las manos» (pág. 12). (¿O es él quien se ha visto ahogado y salvado al mismo tiempo? La duda poética estremece al lector: ¿compasión humana?, ¿autocompasión? Sea como sea, la tragedia fracasa.) El protagonista —el poeta—, después va al cementerio de Père Lachaise para visitar, con su tristeza a cuestas, las tumbas célebres, llevado por el azar. Son nombres que le recuerdan su juventud: Chopin, Colette, Apollinaire, Modigliani, Paul Eluard... En tanto, llueve. A la salida se bebe un vaso de buen vino a su propia salud (pág. 14): ha triunfado la vida sobre la muerte y el frío. Las acciones triviales son prueba de que está vivo: «Hoy sangré al afeitarme» (pág. 15). Pasa una mujer —«fantasmalmente hermosa» (pág. 16)— y, aunque no le ofrezca nada, es para él prueba de vida que después será recuerdo. En «Cima de la Tour Eiffel» no se decide a dar el salto, «al borde/de la inmortalidad» (pág. 17). Se pierde por los túneles del metro y deambula por París llamando a Ariadna, defendiéndose del acoso de sirenas como Monna Lisa y Olympia: sintiéndose Teseo, necesita hallarla antes de que corte el hilo que sostiene su corazón atándolo a la vida. Junto al Sena, se detiene ante los puestos de libros y estampas, «repasando viejas litografías», «fotografías/dedicadas» (pág. 20). Al leer «la débil escritura/que aún sobrevive cuando/la mano, y el amor —mil ochocientos/quince— que la impulsaran,/yacen en ignorados morideros», le asalta la idea de si vale la pena cuanto escribe, «ni cuanto se escribió». El librero cruza sus ojos con los suyos y le parece ver en ellos «un signo de complicidad». La ambigua interrogación nos asedia también... En un «Encuentro» en el metro, una mujer es espejo de otra que él ama: «Si no me conociste/fue porque eras muy joven/para aquellos recuerdos» (pág. 22). Otro día reconoce, por fin, a París como «capital de la luz» (pág. 23), al nacer el nuevo año. (Digamos, entre paréntesis, que el poeta no canta los lugares célebres de la gran ciudad, sino que ésta sólo es el espacio por el que pasa y vive su peripecia humana, la historia —inventada o no— de un amor suyo que transcurre en siete fugitivos días.) Otro encuentro en el «Aeropuerto de Orly», en enero de 1980 —fijación cronológica—, con la mujer amada advierte que ese año tuvo pocos días para el amor (pág. 24). Un beso larguísimo en el metro hace que el tren se detenga: «debió ser por casualidad» (pág. 25). (Realidad hiperbólica, sueño y azar se unifican en la trama del libro y en el ánimo del lector.) En el museo «Jeu de Paume» se detienen ante los cuadros de Degas: bailarinas, la mujer que se baña, color verde «diluviado», «como en un poema de Federico» (pág. 26). Ante los de Van Gogh, Fantin-Latour, Gauguin... Han de irse porque el amor —manzana y serpiente— les acecha. Así, en «Galas en el palacio de Cristal», «los amantes/contra su cuerpo/aprietan el corazón...» (pág. 29). Alguien llama debajo de los antifaces. En «Tu doble», se le llena la cabeza de engaños, de mentiras: «No estás./Es tu doble quien habita/en ese cuerpo que el placer desteje./Buscan en ti mis manos temblorosas/y no hallan nada»