

ALICIA YLLERA  
Zaragoza-España

## LA TÉCNICA DE LA FARSA FRANCESA Y EL TEATRO CÓMICO AL FINAL DE LA EDAD MEDIA

### 1. INTRODUCCIÓN

1.1. La tendencia a la risa desenfadada, simple y maliciosa, que consagrará para siempre en Francia Rabelais, había hallado su mejor expresión en la escena francesa con el teatro cómico del final de la Edad Media. Este sistema dramático, a pesar de su sencillez, era mucho más rico de lo que los humanistas creyeron y apreciaron. Este artículo se propone analizar su técnica y estructura a partir de su rasgo esencial: su comicidad que, en los mejores casos, el tiempo no ha logrado borrar. Cuando los eruditos del siglo pasado o de principios del nuestro iniciaron su estudio vieron en este teatro esencialmente una sátira y una „pintura de las costumbres”<sup>1</sup>. Hoy nos inclinamos a considerar más adecuado todo acercamiento que reconozca — lo que se extiende al caso de Molière — como principio de estas obras la hilaridad. En función de ella organiza el autor los diversos elementos que constituyen su obra, modificando motivos anteriores, combinando esquemas dramáticos siempre aplaudidos, alternando la innovación con la facilidad o tradición, aspectos igualmente presentes en las obras literarias populares de todas las épocas: el público, a la vez que se reconoce en situaciones y personajes admirados, se deja arrastrar por una cierta novedad que mantiene vivo su interés.

1.2. La farsa, y en general el teatro cómico del final de la Edad Media, ha sido víctima de una injusta relegación por parte de la crítica posterior. Prescindiendo momentáneamente de su interés intrínseco, es necesario destacar el éxito alcanzado en su época y la influencia que ejerció sobre el teatro posterior: Barbara C. Bowen ha podido rastrear su persistencia en la comedia erudita del Renacimiento: pese al desprecio que Jodelle mostró por las

<sup>1</sup> „Dans la farce la peinture des moeurs est au premier plan. Il n'y a pas moins d'une dizaine de pièces où elle s'offre en ébauches des plus suggestives”. E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, vol. II: *La Comédie. Moyen Age et Renaissance*, Paris s. f. [1905] (reimpr. Ginebra 1973), p. 212

formas escénicas populares, el tema central de su *Eugène* (1552) es medieval; diversos rasgos de *Les Esbahis* y *La Trésorière* de Grévin, de *La Reconnu* de Rémy Belleau, de las traducciones de Larivey, etc. se deben a la farsa<sup>2</sup>. Su influencia se extenderá también a la tragedia irregular, a la tragicomedia y a las obras de Molière, como ya señaló Lançon<sup>3</sup>, etc.

1.3. El interés de estas obras no ha encontrado un justo reflejo en la crítica moderna, pese a algunas contribuciones recientes. Los importantes estudios de Petit de Julleville, Lintilhac, Mortensen, Gustave Cohen, etc. han quedado, en algunos aspectos, desfasados<sup>4</sup>. El excelente trabajo de Grace Frank se ocupa fundamentalmente del teatro religioso<sup>5</sup>. Sobre la *sottie* los estudios son escasos. Recordaremos la reciente tesis de Jean-Claude Aubailly<sup>6</sup> que también versa sobre el monólogo dramáticos, géneros cuyo repertorio elaboró hace un siglo Emile Picot<sup>7</sup>. La farsa ha recibido mayor atención, especialmente por parte de autores no franceses que han estudiado sus características fundamentales, comparándola con la obra de un autor inglés (John Heywood<sup>8</sup>) o analizando su supervivencia en la literatura posterior (Barbara C. Bowen). A esto tendríamos que añadir los excelentes trabajos de Halina Lewicka sobre un aspecto particular de la lengua de las farsas, en los que se manifiesta la originalidad de este género, debida al empleo de la lengua popular<sup>9</sup>, y su reciente recopilación de artículos anteriormente

<sup>2</sup> B. C. Bowen, *Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550—1620*, Urbana 1964.

<sup>3</sup> Molière et la farce. „Revue de Paris”, VIII, mayo 1901, p. 129—153, y recogido en los *Essais de méthode critique et d'histoire littéraire*, reunidos por H. Peyre, Paris 1965, p. 189—210.

<sup>4</sup> L. Petit de Julleville: *Les Comédiens en France au Moyen Age*, Paris 1885 (reimpr. Ginebra 1968); *La Comédie et les mœurs en France au Moyen Age.*, Paris 1886 (reimpr. Ginebra 1968); *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Age*, Paris 1886; Lintilhac, *op. cit.*; J. Mortensen, *Le Théâtre français au Moyen Age*, trad. del sueco por E. Philipot, Paris 1903; G. Cohen: *Le Théâtre en France au Moyen Age*, vol. I: *Le théâtre religieux*, vol. II: *Le théâtre profane*, Paris 1929—1931, reed. en un vol. Paris 1948; *Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance*, 7ª ed. Paris 1956.

<sup>5</sup> G. Frank, *The Medieval French Drama*, Oxford 1954.

<sup>6</sup> J. C. Aubailly, *Le Monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Age au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1976 (obra aparecida cuando la mayoría del estudio sobre el que se basa el presente artículo había sido realizado pese a lo cual ha sido tenida en cuenta). Hay que añadir la obra de conjunto del mismo autor sobre *Le Théâtre médiéval profane et comique*, Paris 1975.

<sup>7</sup> E. Picot: *La Sottie en France*, „Romania”. 1878, VII, p. 236—326 (reimpr. Ginebra 1974); *Le Monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, „Romania”, 1886, XV, p. 358—422, 1887, XVI, p. 438—542, 1888, XVII, p. 207—275 (reimpr. Ginebra 1970). Sobre la *sottie* recordaremos también, además de algunos artículos que se citarán posteriormente, el trabajo de B. Könniker, *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus: Brant — Murner — Erasmus*, Wiesbaden 1966. Acerca del monólogo dramático, con anterioridad a la tesis de Aubailly, sólo existía un estudio de conjunto: la tesis complementaria, escrita en latín, de Des Granges y publicada en 1897 bajo el título de *De scenico soliloquio in nostro mediæ ævi theatro* (Paris).

<sup>8</sup> I. Maxwell, *French Farce & John Heywood*, Melbourne—Oxford 1946.

<sup>9</sup> H. Lewicka, *La Langue et le style du théâtre comique français des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, vol. I: *La dérivation*, vol. II: *Les composés*, Warszawa—Paris 1960—1969.

aparecidos<sup>10</sup>. Además, en la mayoría de los casos, carecemos de ediciones críticas<sup>11</sup>.

Por otra parte, nos vemos obligados a juzgar esta rica producción dramática a través de un reducido número de ejemplos. La casualidad nos ha conservado algunas colecciones de textos: en el caso de la farsa existen seis recopilaciones anteriores al siglo XVIII: la del *British Museum*, hallada en un granero de Berlín en 1840, la de *La Vallière*, el *Recueil de Florence*, descubierto en 1928, al mismo tiempo que el *Recueil Trepperel*, por un librero italiano (contiene obras impresas hacia 1540—50) el *Recueil Nicolas Rousset* (impreso en París en 1612 por Nicolas Rousset) y el *Recueil de Copenhague* (que incluye nueve obras impresas en Lyon en 1619)<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> H. Lewicka, *Etudes sur l'ancienne farce française*, Warszawa—París 1974. Existen dos repertorios bibliográficos sobre el tema que nos ocupa: J. Rolland, *Essai paléographique et bibliographique sur le théâtre profane en France avant le XV<sup>e</sup> siècle*, París 1945, Bibl. d'Histoire littéraire, y sobre todo el de H. Lewicka, al que remitimos para completar la bibliografía aquí citada: *Bibliographie du théâtre profane français des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. París 1972.

<sup>11</sup> Únicamente la *sottie* cuenta con fieles ediciones críticas, merced a la recopilación de E. Picot (*Recueil général des sotties*, 3 vol., París 1902—1912), que adolece de pequeños errores en la fecha atribuida a algunas obras, y a la edición de las *sotties* contenidas en el *Recueil Trepperel* por E. Droz, *Le Recueil Trepperel*, I: *Les sotties*, París 1935. En el caso de la farsa las ediciones críticas de E. Philipot (*Trois farces du Recueil de Londres: Le couturier et Esopet — Le Cuvier — Maître Mimin étudiant*, Rennes 1931; *Six farces normandes du Recueil La Vallière: Le Vendeur de livres — Le Bateleur — L'Officiel — Le Poulcier à quatre personnages — La Veuve — L'Aventureux*, Rennes 1939) o de E. Droz y H. Lewicka (*Le Recueil Trepperel*, II: *Les farces*, Ginebra 1961) contienen un número reducido de obras así como las más recientes ediciones de P. C. Bowen (*Four farces. L'Obstination des femmes — Le Cuvier — Le Pâte et la tarte — Pathelin*, Oxford 1967) o de A. Tissier (*La Farce en France de 1450 à 1560. Recueil de textes établis sur les originaux, présentés et annotés*, 2 vol., París 1976. Contiene 12 farsas). La colección publicada por G. Cohen carece, como han reconocido todos los autores de aparato crítico (G. Cohen, *Recueil de farces françaises inédites de XV<sup>e</sup> siècle*, Cambridge, Mass., 1949, reimpr. Ginebra 1973).

<sup>12</sup> Ediciones: el *Recueil del British Museum* ha sido editado por A. de Montaiglon en los tres primeros volúmenes del *Ancien théâtre français* publicado por Viollet-Leduc (10 vol., París 1854—1857, Bibl. Elzévirienne [A. T. F.], reimpr. Ginebra 1973); H. Lewicka ha realizado una edición facsimil del mismo (Ginebra 1970); *Recueil La Vallière*, ed. por Leroux de Lincy y F. Michel (*Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, 4 vol., París 1831—1837 [Rec. Leroux]); E. Mabille ha editado veinte obras contenidas en esta colección (*Choix de farces, soties & moralités des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, 2 vol., Nice 1872, reimpr. 1 vol. Ginebra 1970 [Rec. Mabille]); el *Recueil de Florence* ha sido publicado por Cohen, *op. cit.* [Rec. Cohen] y las farsas contenidas en el *Recueil Trepperel* por Droz y Lewicka, *op. cit.* [Rec. Trep]. Las obras contenidas en el *Recueil Nicolas Rousset* han sido reeditadas [Rec. Rousset], junto con otras piezas dramáticas, por S. Caron (*Collection des différents ouvrages anciens, poésies et facéties*, 11 vol., París 1798—186) y por Ch. Brunet (*Recueil de pièces rares et facétieuses...*, 4 vol., París 1872—1873 [Rec. Brunet]). E. Picot y Ch. Nyrop han editado el *Recueil de Copenhague* bajo el título de *Nouveau recueil de farces françaises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, París 1880, reimpr. Ginebra 1968 [Rec. Picot-Nyrop]. Hay que añadir el *Recueil de Fribourg*, compuesto por tres farsas, una de ellas más próxima al diálogo que a la farsa propiamente dicha, descubierto y publicado por Aebischer („Revue du XV<sup>e</sup> siècle”, 1924, XI pp. 129—192).

## 2. LA FARSA Y LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS CÓMICOS

2.1. El primer escollo que se plantea al intentar definir la farsa consiste en su delimitación frente a los restantes géneros cómicos medievales: el *sermón jocoso*, el *monólogo dramático* y la *sottie*<sup>13</sup>. Existen vacilaciones en las denominaciones antiguas e incluso en los editores y críticos modernos<sup>14</sup>. Aludiremos brevemente a cada uno de estos género para analizar posteriormente las características típicas de la farsa y las influencias de los géneros antes señalados sobre algunas farsas.

2.2. Una de las formas más sencillas es el *sermón jocoso*, sermón paródico recitado por un único personaje. Para E. Picot, su origen habría que buscarlo en la parodia de los sermones didácticos que precedían a las representaciones pías<sup>15</sup>. Suponen, sin duda, un recuerdo de los sermones jocosos improvisados en las fiestas de estudiantes, en esas alegres ceremonias llamadas *festum stultorum*, *festum subdiaconorum* o *festum baculi*, etc., celebradas en la Epifanía por los jóvenes clérigos. En un primer periodo improvisados, y habiendo desaparecido muchos textos, los sermones jocosos conservados son relativamente recientes. En tanto que forma verdaderamente dramática no parece que sean anteriores al siglo XV. Sin embargo, algunas de estas obras reproducen temas tratados por textos no dramáticos anteriores: el *Sermon de saint Raisin* (hacia 1450) replantea el tema del *Martyre de saint Baccus*, escrito hacia 1313 por Géoffroy de Paris; el *Sermon de saint Faulcet*, hábil patrón de los mentirosos, había sido precedido por parodias más antiguas; el *Sermon du seigneur Nemo* de Jehan d'Abundance (Lyon, hacia 1540), refunde un antiguo texto latino que ya desarrollaba las hazañas de este personaje fabuloso cuyo poder supera al de la Divinidad. Se celebran las hazañas de santos jocosos, se deplora su martirio. El repertorio burlesco instaura nuevas canonizaciones: los *saint Raisin*, *saint Billouart*, *saint Belin*, *sainte Gueline*, *saint Hareng*, *saint Oignon*, *saint Jambon*, *sainte Andouille*, etc. sin olvidar a los santos groseros u obscenos. El contraste entre el objeto trivial y el tono paródicamente litúrgico creaba unos efectos cómicos muy apreciados por el público medieval. La misoginia de la época también se adueña del género para lanzar violentos requisitorios contra las mujeres: *La grande loyauté des femmes*, que se basa en el *Blason des femmes* del siglo XIII, el *Sermon des maux que l'homme a en mariage*, el *Sermon de la patience des femmes obstinées contre leurs maris*, etc. No podían faltar los sermones sobre los bebedores y la taberna, presentes sobre la escena francesa desde el *Jeu*

<sup>13</sup> Pese a que, junto a los géneros señalados, suele incluirse entre el teatro cómico o profano la *moralité* (moralidad) su fin, su extensión y su contenido nos inclinan a considerarla como un género muy distinto de las restantes formas dramáticas cómicas del final de la Edad Media. De hecho, la moralidad, a diferencia de la farsa, de la *sottie* o del monólogo o sermón, ocupaba el mismo lugar que el misterio en la representación medieval como veremos posteriormente.

<sup>14</sup> H. Lewicka, *Etudes sur l'ancienne farce française*, p. 9.

<sup>15</sup> Picot, *Le Monologue*, „Romania”, 1886, XV, p. 358.

de *saint Nicolas* de Jean Bodel (hacia 1200)<sup>16</sup> o *Courtois d'Arras*<sup>17</sup>. En el siglo XV tenemos el *Sermon de la Choppinerie*, el *Sermon joyeux de bien boire*, etc. junto a diversos *sermons de sots*<sup>18</sup>. Existen farsas formadas a partir de sermones jocosos anteriores o que utilizan procedimientos típicos de este género como la farsa de *Frère Guillebert*<sup>19</sup>.

2.3. Si el sermón jocosos parodia un texto religioso mezclando versos en francés y citas latinas, el monólogo dramático expone los éxitos o destrezas de un personaje. Como en el caso anterior, su representación suele correr a cargo de un único actor<sup>20</sup> pero supone ya un esbozo de carácter o personaje, lo que explica que su influencia sobre el teatro coetáneo y posterior haya sido más profunda y duradera. Escenifican la parodia de una perorata de charlatán, vendedor, médico o curandero, criado, brabucón, etc. El efecto cómico surge de la fantasía de estos personajes y de su burlesca deformación de la realidad. El ejemplo más antiguo remonta al siglo XIII, el *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf<sup>21</sup>. Este texto, varias veces imitado en el siglo XIII (*L'Herberie en prose* y *La Goutte en l'aine*<sup>22</sup>), creará la tradición de la que saldrán los monólogos de los siglos XV y XVI. De esta misma época se conserva un texto provenzal de Raimond de Avignon, precedente de los monólogos de

<sup>16</sup> A. Jeanroy, *Jean Bodel, Le Jeu de saint Nicolas*, ed. por —, Paris 1925.

<sup>17</sup> E. Faral, *Courtois d'Arras, jeu du XIII<sup>e</sup> siècle*, ed. por —, Paris 1911.

<sup>18</sup> Una enumeración de estas obras y de sus ediciones puede hallarse en Picot, *Le Monologue*.

<sup>19</sup> A. T. F., I, pp. 305—327. La farsa del *Ramoneur de cheminées* (A. T. F., II, pp. 189—206; *Rec. Cohen*, n<sup>o</sup> XXX, pp. 235—241; Tissier, II, n<sup>o</sup> IX, pp. 79—126) coincide en el tema con el *Sermon joyeux d'un Ramoneur de cheminées* (ed. A. de Montaiglon, *Recueil de poésies françaises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Morales, facéties, historiques*, 13 vol., Paris 1855—1878, B. Elzévirienne; I, pp. 235—239) pero, pese a su título, se trata no se un sermón sino de un monólogo dramático. Así lo considera Picot que lo incluye entre los „monólogos de enamorados” (*Monologue*, „Romania”, 1887, XVI, pp. 488—489).

<sup>20</sup> Es muy raro que un sermón o monólogo fuese representado por varios personajes, como en el caso del *Sermon joyeux de bien boire à deux personnages, le Prêcheur, le cuisinier* (Lyon, hacia 1540), en el que Picot ha visto una curiosa innovación de Lyon (*Monologue*, „Romania”, 1887, XVI, pp. 440—442, ed. A. T. F., II, pp. 5—20). Se citan igualmente la farsa del *Gaudisseur* (A. T. F., II, pp. 292—302 y *Rec. Trep.*, I, n<sup>o</sup> I) y la *Farce des cris de Paris* (A. T. F., II, pp. 303—325; Picot, *Monologue*, l. c.). Sin embargo, la consideración de estas obras como monólogos no está exenta de dificultades: ambas llevan la denominación de farsas, el *Gaudisseur* es considerado un monólogo dramático por Picot (*ibid.*, pp. 490—492) y una *sottie* por E. Droz, quien la incluye en su edición de las *sotties* de *Recueil Trepperel*; el mismo Picot incluye *Les cris de Paris* en su repertorio de las *sotties*, aun señalando que no se trata de una auténtica *sottie* (*Sottie*, pp. 298—300). A veces un mismo actor representa a varios personajes como en el *Monologue fort joyeux auquel sont introduits deux avocats et un juge devant lequel est plaidoyé le bien et le mal des dames* (Picot, *Monologue*, *ibid.*, pp. 533—536; edición: A. de Montaiglon y J. de Rothschild, *Recueil de poésies françaises*, XI, pp. 176—191).

<sup>21</sup> Edición: E. Faral y J. Bastin, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, 2 vol. reimpr. Paris 1969; II, pp. 272—280.

<sup>22</sup> Edición: *L'Herberie en prose*, A. Jubinal, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, 3 vol., Paris 1874—1875, III, pp. 182 ss; Faral y Bastin, *Rutebeuf*, II, pp. 268—271; *La Goutte en l'aine*, Jubinal, *Rutebeuf*, III, pp. 192—194.

criados<sup>23</sup>. Los textos posteriores suelen agruparse según los personajes puestos en escena: se han conservado monólogos de médicos, criados, enamorados, campesinos, comediantes, etc. El grupo más interesante está formado por los monólogos de soldados fanfarrones, nueva forma del viejo tema del *miles gloriosus*, entre los que se encuentra la obra maestra del género: el *Franc-Archer de Bagnolet*<sup>24</sup>, robusto mocetón devastador de gallineros que tiembla ante un espantapájaros. Ejercerá una gran influencia sobre numerosas farsas de fanfarrones y valentones, como la farsa de *Colin, fils de Thévoz*<sup>25</sup>. Existe un mayor número de farsas con restos de monólogos dramáticos que con trazas evidentes de un sermón anterior: es el caso del *Débat de la nourrice et de la chambrière*<sup>26</sup>, de la farsa *Des chambrières*<sup>27</sup>, que reproduce literalmente parte del *Caquet des bonnes chambrières*<sup>28</sup>, del *Badin, la femme et la chambrière*<sup>29</sup>, del *Médecin qui guérit toutes maladies*<sup>30</sup>, de *Jeninot qui fit un roi de son chat*<sup>31</sup>, de *Un pardonner, un triacleur et une tavernière*<sup>32</sup>, del *Aventureux et Guermouset*<sup>33</sup>, además de la de *Colin, fils de Thévoz*, anteriormente citada<sup>34</sup>.

2.4. Se ha aplicado el término de *sottie* (o *sotie*) a toda obra dramática en la que los papeles están encomendados a tontos (*sots*) o a personajes análogos. En este aspecto se basan las principales definiciones que de ella se han dado. Lambert C. Porter considera, sin embargo, que el defecto de todas ellas consiste en confundir dos tipos de *sotties* que, en sus comienzos, se han sucedido en el tiempo: la *sottie* derivada de la antigua *resverie* y de las antiguas figuras de tontos, locos o *dervés*, ya presentes en el *Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle<sup>35</sup>, que a su vez procedían de los alegres personajes de las fiestas de estudiantes o de las fiestas populares. Se caracteriza por sus propósitos deshilvanados, por su acumulación de refranes, interrumpidos por acrobacias y piruetas. El ejemplo más significativo es la *Sottie des Menus propos*<sup>36</sup>, en la que cada loco responde imitando formalmente la inter-

<sup>23</sup> Picot, *Monologue*, „Romania”, 1887, XVI, pp. 496—497.

<sup>24</sup> L. Polak, *Le Franc Archer de Bagnolet, suivi de deux autres monologues dramatiques: Le Franc Archer de Cherré, le Pionnier de Seurdre*, ed. crítica por —, Ginebra 1966.

<sup>25</sup> A. T. F., II, pp. 388—405; *Rec. Mabille*, II, n° 1, pp. 7—32; *Rec. Cohen*, n° V, pp. 35—41.

<sup>26</sup> A. T. F., II, p. 417—434.

<sup>27</sup> A. T. F., II, pp. 435—447.

<sup>28</sup> de Montaignon, *op. cit.*, pp. 71—84.

<sup>29</sup> A. T. F., I, pp. 271—288.

<sup>30</sup> *Rec. Rousset*, n° 1; *Rec. Brunet*, I, n° 1.

<sup>31</sup> A. T. F., I, pp. 289—304.

<sup>32</sup> A. T. F., II, pp. 50—63.

<sup>33</sup> *Rec. Leroux*, III, n° 55; *Rec. Mabille*, I, n° 7, pp. 161—191; Philipot, *Six farces*, n° 6.

<sup>34</sup> El tema ha sido estudiado por J.-P. Jacobsen, *La Comédie en France au Moyen Age*, „Revue de Philologie Française et de Littérature”, 1909, XXIII, pp. 1—106, 161—196,

<sup>35</sup> E. Langlois, *Adam le Bossu, trouvère artésien du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le Jeu de la Feuillée*, Paris 1917.

<sup>36</sup> Picot, *Recueil de sotties*, I, n° 3, pp. 47—112.

vención anterior<sup>37</sup>. El segundo grupo está constituido por las *sotties* que utilizan la máscara de la locura para encubrir propósitos satíricos más o menos atrevidos según la libertad de la que se gozara en ese momento. A este grupo pertenecen la mayor parte de las *sotties* conservadas<sup>38</sup>. La más completa y exacta clasificación de J.-Cl. Aubailly atiende también al valor satíricos de estas obras: mientras que las *sotties-parades* o las *sotties-farces* carecen de censura social, las *sotties-jugements* o las *sotties-actions* son una lúcida observación del mundo contemporáneo, fustigando sus vicios y abusos y haciendo de él una sátira moral que por momentos desemboca en la sátira política. La forma esencial es para el autor la *sottie* satírica puesto que considera al género como la expresión de las aspiraciones de una clase ascendente: la burguesía media<sup>39</sup>. El poder político utilizó a veces las *sotties* en su campaña contra el papa: por ejemplo, la *Sottie contre Jules II* de Pierre Gringore<sup>40</sup>. La *sottie* podía ir precedida de un pregón (*cri*) que constituía la introducción al espectáculo o el anuncio del „juego”<sup>41</sup>.

Diversos rasgos distinguen la *sottie* de la farsa: a) la *sottie* no reproduce una historieta como la farsa; b) la farsa pone en escena a tipos humanos, individualizados, mientras que en la *sottie* los personajes son seres alegóricos o *sots* sin ningún rasgo individual; c) la *sottie* presenta, en la mayoría de los casos un esquema mucho más uniforme que el de la farsa, esquema que Alan E. Knight reduce a tres momentos: la llamada del jefe de los locos para agrupar a sus huestes, una charla o discusión sobre los últimos sucesos y la

<sup>37</sup> Se ha pensado incluso que esta obra fuese una pieza de repertorio útil para alargar otras obras (R. Garapon, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1957, p. 55). Es necesario, sin embargo, pensar que muchas veces la *sottie* se representaba mientras iba entrando y acomodando se el público, como introducción a la representación: a ello responde el carácter deshilvanado de muchas de estas obras.

<sup>38</sup> L. C. Porter, *La Farce et la sottie*, „Zeitschrift für romanische Philologie”, 1959, 75, pp. 89—123.

<sup>39</sup> Aubailly: *Théâtre comique*, pp. 163—180; *Monologue*, pp. 286—349 etc. El autor piensa que „l'ensemble de nos pièces traduit une prise de conscience aiguë, par la bourgeoisie moyenne, de sa force et de son droit à la direction des affaires” (*Monologue*, p. 462).

<sup>40</sup> P. Gringore, *Oeuvres complètes*, ed. de Ch. d'Héricourt y A. de Montaignon, vol. I, Paris 1858, pp. 203—243; Picot, *Recueil de sotties*, II, n° 2, pp. 105—174.

<sup>41</sup> Destaca principalmente el *cri* de P. Gringore, uno de los mejores ejemplos de fantasía verbal anteriores a Rabelais:

Sotz lunatiques, sotz estourdis, sotz sages,  
Sotz de villes, de chasteaulx, de villages,  
Sotz rassotez, sotz nyais, sotz subtilz,  
Sotz amoureux, sotz privez, sotz sauvages,  
Sotz vieux, nouveaux, et sotz de toutes ages,  
Sotz barbares, estranges et gentilz,  
Sotz raisonnables, sotz pervers, sotz retils,  
Votz prince, sans nulles intervalles,  
Le Mardy Gras jouera ses jeux aux Halles.

llegada de un nuevo personaje desconocido: *Chascun*, *Le Monde* o *Le Commun* <sup>42</sup>, d) la *sottie* trata lo general, la farsa lo particular <sup>43</sup>. Sin embargo, no siempre es posible establecer claramente una delimitación entre los dos géneros como en el caso del *Gaudisseur* anteriormente señalado. De hecho, la farsa pudo tomar de la *sottie* la figura del *sot* como tipo cómico y así una definición de la *sottie* basada esencialmente en la presencia de este personaje ha hecho que una obra como el *Pauvre Jouhan*, que responde perfectamente a la idea que nos hacemos de la farsa, haya sido publicada entre las *sotties* por Eugénie Droz, debido a que en ella aparece un *sot* <sup>44</sup>.

2.5. La *farsa* constituye el género más importante del teatro cómico medieval tanto por la cantidad de obras conservadas como por su éxito a interés <sup>45</sup>. El número de piezas compuestas y representadas en la época debió de ser muy superior al que ha llegado hasta nuestros días. Du Verdier observa que

on ne sçaurait dire les farces qui ont été composées & imprimées, si grand en est le nombre; car au temps passé chacun se mêlait d'en faire, & encore les *histrions*, dits *enfants sans souci*, en jouent & en récitent (1585) <sup>46</sup>.

La técnica de la farsa es muy sencilla, por lo menos en apariencia: historietas familiares o disputas de oficios, un diálogo rápido que les da vivacidad, una treta para deshacerse de un impostor o de un inocente bobalicón, personajes sencillos que se caracterizan bien por su astucia bien por su estupidéz, un lenguaje rico en juegos de palabras, refranes, equívocos, etc. A di-

<sup>42</sup> A. E. Knight, *The Medieval Theater of the Absurd*, P. M. L. A., 1971, 86, pp. 183—189. El autor compara la *sottie* con el teatro del absurdo contemporáneo reconociendo en ambos una serie de elementos comunes: la importancia del pensamiento y no del argumento o de los personajes, la ausencia de un estudio de los caracteres, ya que los personajes puestos en escena tienen un carácter „simbólico”, la utilización de figuras-payasos y técnicas de payasos, la íntima relación que existe en ambos casos con las estructuras del sueño. Para apoyar su sugestiva pero discutible hipótesis compara la *Sottie des Béguines* con *En attendant Godot*. En cuanto a los tres momentos distinguidos en la *sottie* hay que tener en cuenta la existencia de tipos muy distintos de *sotties* (cf. Aubailly, *Théâtre*, pp. 164—180; *Monologue*, pp. 286—349) por lo que no todas pueden reducirse a un esquema uniforme a pesar de que el tipo señalado sea muy frecuente.

<sup>43</sup> Maxwell, *op. cit.*, p. 20; Bowen, *op. cit.*, p. 8; Aubailly, *Théâtre*, pp. 101—110; *Monologue*, pp. 443—463.

<sup>44</sup> *Rec. Trep.*, I, n° VII, pp. 112—145.

<sup>45</sup> Prescindiendo de los repertorios anteriores de Petit de Julleville y de Maxwell, el de B. C. Bowen incluye 136 farsas pero la autora excluye los diálogos y los debates, basándose en un criterio muy restrictivo (*op. cit.*, pp. 195—202); el repertorio más reciente, presentado por Lewicka en *Etudes sur l'ancienne farce française* (pp. 133—142), incluye más de ciento setenta farsas. Picot cita 43 sermones jocosos y 52 monólogos dramáticos en su repertorio de ambos géneros (*I. c.*) y edita 31 *sotties* en su *Recueil général des sotties*, aunque esta cifra haya de ser modificada teniendo en cuenta la posterior edición de las *sotties* contenidas en el *Recueil Trepperel*, etc. Existen en realidad unas sesenta *sotties*.

<sup>46</sup> Cit. por Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cens soixante-un jusques à présent*, Paris 1735, p. 87.

ferencia de las *sotties*, es muy difícil encontrar farsas que tengan una intención propiamente satírica <sup>47</sup>.

2.6. Se ha discutido el origen del término *farsa* aplicado a una obra dramática cómica y breve. El término aparece en los textos de la época alternando con otras denominaciones como la de *jeu enté*, etc. Existen diversas hipótesis que intentan explicar su sentido dramático a partir de su sentido culinario originario, derivado del latín *farcire* „rellenar”. Algunos autores han pensado que su empleo teatral aludiría a la mezcla de lenguas o dialectos, pero ésta es más característica del sermón jocoso que de la farsa; pocas farsas utilizan este procedimiento y la mayoría de las que lo hacen guardan trazas de sermones anteriores o responden a lo que se ha llamado „farsas de escolares”. Otros autores han considerado que su sentido dramático sería el de „obra intercalada” <sup>48</sup>. Omer Jodogne observa que el verbo *farser*, *farcier* se empleaba ya en el siglo XIII para indicar „mofarse de, burlarse de”. En el siglo XIV está documentado *farse* en el sentido de „burla, broma, mala pasada”. Así, en su empleo dramático en *La Farce du Brigand, du vilain, du sergent*, obra cómica intercalada en *La Vie de saint Fiacre*, debe de tener este sentido pues de lo contrario coincidiría con *cy est interposée* <sup>49</sup>.

2.7. El origen de la farsa es controvertido. Normand Leroux habla de seis grupos de hipótesis: 1) en la comedia latina: la hipótesis ha sido rechazada por Petit de Julleville y defendida por G. Cohen; 2) en el teatro religioso,

<sup>47</sup> Durante la época de la Reforma la farsa pudo tomar tintes satíricos fustigando a la Iglesia católica o a la Reforma o bien defendiendo el pensamiento evangelista. Dentro de este grupo hay que situar las farsas de Margarita de Navarra que Porter considera más próximas a la moralidad que de la verdadera farsa (*op. cit.*, p. 118). El número de obras de este tipo es muy escaso. Algunos autores, como Bowen, excluyen las farsas polémicas del grupo de las farsas (*op. cit.*, p. 9; así son excluidas el *Maitre d'Ecole* o *Les Théologastres*, etc.). Sin embargo, en la más reciente lista de farsas presentada por H. Lewicka figuran el *Maitre d'Ecole*, así como *La Vieille y le Malade* de Margarita de Navarra pero no *Les Théologastres*. V.-L. Saulnier, en su edición del *Théâtre profane* de Margarita de Navarra (nueva ed. Ginebra 1963) muestra cierta vacilación al adscribir cada obra a un género concreto. Piensa que, en el caso de *Le Malade, L'Inquisiteur, La Comédie des quatre femmes* (o *La Vieille*), *Trop, prou, peu, moins*, el subtítulo de *farsa* que les otorga el manuscrito que las contiene es en parte aceptable. En la *Notice* de *Le Malade* señala que en sentido medieval in *farce*, ni *sottie*, ni *moralité* convienen a la obra. Sin embargo „A leur donner, comme il convient, leur sens du XVI<sup>e</sup> siècle, celui de «farce» est le meilleur: il a perdu alors son sens médiéval, pour désigner essentiellement un divertissement dialogué et travesti avec tendance satirique” (*ibid.*, p. 4). Para el autor el sentido medieval supone la noción de „mélange”. No obstante, el carácter alegórico de estas obras, más o menos marcado, su defensa del evangelismo, etc. las convierte en piezas muy distintas de lo que solemos entender por farsas.

<sup>48</sup> La primera hipótesis es aceptada por W. von Wartburg en su diccionario etimológico, la segunda es recogida en los de G. O. Bloch. A. Dauzat; cit. por J. Frappier, *Le théâtre profane en France au Moyen Age: XIII<sup>e</sup>—XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris 1960, p. 15.

<sup>49</sup> La obra cómica va precedida de la indicación siguiente: „cy est interposée une farsse”. Edición: E. Fournier, *Le Théâtre français avant la Renaissance, 1450—1550*, Paris s. f.; *Vie de saint Fiacre*, pp. 18—35; J. F. Burks, M. Craig, M. E. Porter, *La Vie monseigneur saint Fiacre*, Lawrence 1960, vv. 710—989; O. Jodogne, *La Farce et les plus anciennes farces françaises*, [en:] *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Raymond Lebègue*, Paris 1969, pp. 7—18.

hipótesis apoyada sobre argumentos aparentemente sólidos: han aparecido elementos cómicos e incluso farsas intercaladas en obras religiosas. Leroux cree, sin embargo, en la influencia contraria como también más recientemente Aubailly: las obras cómicas que existían al margen de las obras religiosas terminaron por influenciar a estas últimas. Pero no debemos olvidar que las obras religiosas con escenas profanas intercaladas son más de medio siglo anteriores a las primeras obras totalmente cómicas<sup>50</sup>; 3) en el monólogo dramático, opinión sostenida por Lintilhac, el bibliófilo Jacob, Jacobsen, etc. De hecho, mas de una docena de farsas presentan restos de monólogos dramáticos, como se señaló interiormente, pero su número es insuficiente, señala Leroux, para poder extraer una conclusión válida para el conjunto de las farsas; lo mismo podría decirse del sermón jocoso; 4) la fiesta de los locos: ahora bien, ésta influencia parece reducirse a la *sottie* y al sermón jocoso; 5) el repertorio de los juglares pudo haber incluido escenas escenificadas, como supone Faral, pero es raro que estas obras presenten un carácter auténticamente dramático; 6) finalmente, diversos autores (Toldo, Porter, etc.) insisten sobre las relaciones entre la farsa y el *fabliau* o la novela breve<sup>51</sup>. Posteriormente Aubailly insiste sobre la vinculación, en su origen, del teatro popular y cómico con la fiesta carnavalesca. Se pasaría del mero „juego” popular a la representación dramática, de la que los sermones y monólogos serían precedentes, al darse un conjunto de circunstancias históricas y sociales favorables, esencialmente la ascensión y toma de conciencia de una nueva clase social, la burguesía media<sup>52</sup>. De hecho, muchas de estas posiciones no son contradictorias. Ahora bien, es imprescindible distinguir dos problemas diferentes: 1) el origen de la farsa en cuanto género dramático y en este caso tanto la influencia de las escenas jocosas introducidas en las obras religiosas como los mimos juglarescos, las parodias carnavalescas e incluso tal vez el teatro cómico anterior nos parece altamente probable; 2) el origen de los temas de la farsa. La farsa ha utilizado temas de *fabliaux*, de novelas breves, sucesos contemporáneos<sup>53</sup>, etc. La mayoría de sus temas

<sup>50</sup> El *Jeu saint Nicolas* de Jean Bodel fue escrito hacia 1200 mientras que las primeras obras efectivamente cómicas proceden del último tercio del siglo XIII. Es cierto que el género al que pertenece esta obra es discutido. Aubailly, que niega toda influencia del teatro religioso sobre el teatro profano, afirma que es „une pièce entièrement profane” (*Théâtre*, p. 24). No podemos, sin embargo, adherirnos a su afirmación ya que, pese a las numerosas ascenas profanas incluso al espíritu de la obra, el argumento esencial y el pretexto de la pieza es religioso.

<sup>51</sup> N. Leroux, *Les Origines de la farce française du Moyen Age*, „Revue de l'Univ. de Laval”, 1963—4, 18, pp. 843—853.

<sup>52</sup> Aubailly, *Théâtre*, p. 56—57. Parece probable la vinculación de algunas formas dramáticas del final de la Edad Media con las fiestas carnavalescas; sin embargo queda por demostrar la vinculación de la aparición de la farsa y de la *sottie* con la toma de conciencia de clase de la burguesía media.

<sup>53</sup> Existen noticias de representaciones basadas en sucesos contemporáneos. R. Lebègue, *Le Théâtre comique en France de „Pathelin” à „Mélite”*, Paris 1972, p. 25).

son literarios o folclóricos; proceden de un fondo universal e inagotable, se inspiran en relatos orales, en textos literarios, ejemplos, cuentos, *fabliaux*, novelas breves, etc. Esto explica los rasgos comunes que existen entre la farsa y el *fabliau* (algunas farsas proceden directamente de un *fabliau*, sin embargo constituyen una escasa minoría, más importantes son los rasgos de tono, visión del mundo, espíritu, etc. en los que coinciden ambos géneros) y la aparición de las farsas un siglo después de la desaparición del *fabliau*: ambos se inspiran en una misma tradición folclórica. Pierre Toldo ha analizado las relaciones que entroncan la farsa con el *fabliau*, con la novela breve italiana e incluso con el folclore europeo. *La Storiye de lu pazze*, „la historia del loco”, que halló en el folclore suritaliano, toca el mismo tema que el juicio de *Maître Pathelin*<sup>54</sup>: el abogado aconseja al campesino acusado de haber robado un cerdo en este caso que se finja loco para eludir los problemas del juicio. El mismo truco usará el campesino para no pagarle. Este motivo aparece también en novelas cortas de Parabosco, Ludovico Domenichi, Vacalerio y en la obra dramática de Grazzini, *Arzigogolo*. La Treta de Esopet, el muchacho que se venga de su maestro fingiendo que éste sufre una locura transitoria que es necesario calmar a palos (*Le Couturier et Esopet*<sup>55</sup>), recoge el motivo del *fabliau Du tailleur, du roi et de son sergent* y anuncia el *Médecin malgré lui* de Molière<sup>56</sup>. El éxito de una farsa suele conllevar una serie de imitaciones, como en el caso de la farsa de *Maître Pathelin*.

2.8. Durante bastantes años, hasta que en 1548 se prohibieron las representaciones de los misterios en París<sup>57</sup>, el teatro profano solía acompañar las representaciones serias. Los distintos géneros servían como intermedios cómicos al misterio o a la moralidad. Las representaciones solían celebrarse los martes de Carnaval, los días de fiesta, en las ferias, etc. Se iniciaban con la *sottie*, en ocasiones precedida por el *cri* (pregón), representándose acto seguido el sermón jocoso o monólogo dramático (que faltaba en muchos casos), al que seguía la moralidad o el misterio, concluyendo la representación con la farsa<sup>58</sup>. Pero no era un orden invariable: había casos en los que la farsa se intercalaba en el misterio<sup>59</sup>, además se solían celebrar breves representaciones con motivo de bodas o fiestas de otro tipo: una farsa publicada

<sup>54</sup> R. T. Holbrook, *Maistre Pierre Pathelin, farce du XV<sup>e</sup> siècle*, ed. por —, 2ª ed., Paris 1970.

<sup>55</sup> A. T. F., II, pp. 158—175; Philipot, *Trois farces*, n° 1.

<sup>56</sup> P. Toldo, *Etudes sur le théâtre comique français du Moyen Age et sur le rôle de la nouvelle dans les farces et dans les comédies*, „Studi di Filologia romanza”, 1903, IX, pp. 181—369.

<sup>57</sup> La prohibición del Parlamento de París del 17-XI-1548 no concernía a las obras cómicas ni a las representaciones en provincia pero unas y otras se vieron indirectamente afectadas.

<sup>58</sup> El orden anteriormente señalado aparece atestiguado por el *Journal d'un bourgeois de Paris* que relata una representación que tuvo lugar en abril de 1515 y, sin existir sermón jocoso o monólogo, por el *Jeu du Prince des sots et de Mère sotte* de Pierre Gringore (Picot, *La Sottie*, p. 239).

<sup>59</sup> Por ejemplo, la farsa de *Le Brigand, le vilain, le sergent* en la *Vie de saint Fiacre*, anteriormente señalada.

por Félix Lecoy, por ejemplo, fue escrita para celebrar el doctorado del señor <sup>60</sup>.

Las representaciones corrían a cargo de los *Basochiens* (*clercs de la Basoche*), escolares, miembros de cofradías, etc. mientras que los *Enfants-sans-souci* o *sots* de París representaban las *sotties*, aunque pronto *Basochiens* y *Enfants-sans-souci* representaron ambos géneros. Los actores estuvieron, bien considerados en tanto que no se profesionalizaron. Ya en el siglo XV, los antiguos *fous*, a quienes se les habían cerrado las puertas de las iglesias, multiplicaron el número de sociedades dramáticas laicas. Tomaron la forma moderna de los *sots*, especializándose en las *sotties*. En este mismo siglo comienzan a aparecer distintas cofradías que continúan la tradición de los antiguos *puy*s. La más conocida será la *Confrérie de la Passion* en París que representaba los misterios. Para las obras cómicas, además de las dos cofradías parisienses antes citadas, existieron importantes sociedades provincianas como los *Connards* o *Cornard* de Rouen, los *Suppôts du seigneur de la coquille* de Lyon, formada por tipógrafos, los *sots* de Amiens y su Príncipe, los *fous* de Auxerre, la *Infanterie lyonnaise* con su jefe, *Mère folle*, etc. <sup>61</sup>.

2.9. El teatro cómico está constituido por obras sumamente breves. Frente a los interminables misterios, los sermones jocosos y monólogos rara vez superaban los 200 versos. La *sottie* suele presentar de 200 a 600 versos y la farsa de 300 a 700, aunque excepcionalmente existen obras de mayor extensión como la *sottie* de *Le Monde et Abus* de André de la Vigne <sup>62</sup> o la farsa de *Maître Pathelin*, etc.

2.10. La mayoría de los textos conservados son tardíos ya que en general son obras impresas que, frecuentemente, refunden otras anteriores. No siempre es posible fijar con exactitud la fecha de composición de cada una de estas obras ya que los editores de la época no tenían escrúpulo alguno en rejuvenecer textos antiguos o en suprimir alusiones incomprensibles para sus coetáneos. De todos modos, gran parte de estas obras han podido ser

<sup>60</sup> Farsa de *Lourdaud et Taro habile* (F. Lecoy, *Farce et jeu inédits tirés d'un manuscrit de Barbantane*, „Romania”, 1971, 92, pp. 145—199); en el texto se especifica:

Lourdeau  
Mais qui a fait ceste despance?  
Dy, par ta foy, cés qui l'a fait?  
Tart Abille  
C'est le seigneur que l'en at fait  
au jour d'ung sy tres grant honneur  
comme de l'avoir fait docteur  
par qui ce fait toute la feste.

(p. 162, v. 63 ss)

El mismo autor cita diversas obras compuestas para celebrar una boda (p. 148, n. 1; véase también a propósito del monólogo Picot, *Monologue*, „Romania”, 1886, XV, p. 360, n. 1).

<sup>61</sup> Petit de Julleville, *Comédiens*, p. 55; Lintilhac, *Théâtre*, II, pp. 36

<sup>62</sup> Picot, *Recueil de sotties*, II, n.º 1.

fechadas al menos aproximadamente. Excepto le *Garçon et l'Aveugle*<sup>63</sup>, las obras consevadas no son anteriores al primer tercio del siglo XV o a principios del XVI. Los centros de impresión de farsas más importantes fueron Rouen, París y Lyon.

(Continuará)

B.U.A.

---

<sup>63</sup> Ed. M. Roques, Paris 1921, Suele incluirse esta obra, compuesta en el último tercio del siglo XIII, en los repertorios de farsas por su estilo, tema y contenido, pese a ser anterior al empleo del término farsa para designar obras dramáticas. Esta denominación figura en el índice de materias del manuscrito que contiene *Maitre Trubert et Antroignart* de Eustache Deschamps (*Oeuvres complètes*, ed. Marquis de Queux de Saint-Hilaire, vol. VII, 1891, pp. 155—174).