

ALICIA YLLERA
Zaragoza, España

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

(CONTINUACIÓN)*

3. TÉCNICA DRAMÁTICA

3.1. Hasta no hace muchos años se ha juzgado el teatro medieval con esquemas que sólo eran válidos para el teatro posterior: se hablaba de precedentes de la comedia de costumbres o de caracteres, de obras satíricas, etc.¹ Sin embargo, ya Lanson había señalado la necesidad de plantear su estudio como el de un mundo autónomo dotado de su propia estética y no como obras satíricas². La primera característica de este teatro radica en el escaso número tanto de personajes³ como de situaciones⁴. Más, a diferencia de la *commedia dell'arte*, sus personajes no son tipos fijos, no poseen un papel invariable en sus distintas apariciones Halina Lewicka lo ha puesto de manifiesto al analizar un nombre frecuente en las antiguas farsas, el de *Jean* y sus derivados: *Jean*, *Jouan*, *Jehan*, *Janot*, *Jenin*, *Jehennin*, *Jean Jean*, etc.⁵ Todos

* I parte y abreviaciones vid. ZRL, 1981, XXIV, 1.

¹ Recientemente J.-C. Aubailly piensa que en las farsas más complejas „on tend confusément vers la comédie psychologique” (*Le Théâtre médiéval profane et comique*, p. 151), lo que se consigue únicamente en las obras maestras del género: *Pathelin* y la *Farce de la Cornette* de Jehan d'Abundance (*ibid.*, pp. 151—160). Incluso destaca que esta última obra presenta „une certaine bienséance” y que la acción „se déroule dans un lieu unique, chambre et antichambre [...] Le progrès depuis les farces illustrant un bon tour est net: le théâtre populaire est en marche vers la comédie moliéresque” (*ibid.*, p. 160).

² B. C. Bowen, *Les Caractéristiques [...] de la farce française...*, p. 6.

³ El número de personajes puestos en escena por la farsa suele oscilar entre dos (en tal caso suele tratarse de diálogos con una acción rudimentaria o carentes de ella) a seis (excepcionalmente más se seis); la mayoría de las farsas se componen de tres, cuatro o cinco personajes.

⁴ Este carácter es debido a la escasa duración de la farsa: la representación de la mayoría de ellas no pasaba de diez minutos o de un cuarto de hora salvo algunas farsas excepcionalmente largas.

⁵ H. Lewicka: *Un prénom spécialisé de l'ancienne farce: Jean et consorts*, „Marche Romane”, 1969, 19, p. 63—69; *Études sur l'ancienne farce française*, p. 78—84.

los tipos encarnados por *Jean* presentan dos rasgos comunes: su necedad y su ignorancia. La originalidad de la farsa francesa radicar , en relación con la *commedia dell'arte*, en las diversas variaciones adoptadas por el personaje. En cuanto sale a escena el público espera ver a un necio pero las diversas funciones representadas producirán su sorpresa: en algunos casos será el pobre ingenuo que intenta conocer el secreto de su nacimiento (*Jenin, fils de rien* ⁶); en otros el criado entrometido que embrolla todo para sacar provecho o el cura libertino, el marido burlado, etc. Más cerca del tipo constante se halla la figura de *Mimin*: es un clérigo ignorante al que sus apetencias sexuales — despectadas en su conversación con la joven prometida, uno de los escasos personajes femeninos positivos de la farsa — devuelven el uso de la lengua materna que el latín le había hecho olvidar (*Ma tre Mimin  tudiant* ⁷); es el clérigo que cuelga la sotana y abandona los libros para acompañar a tres „bravucones” que van a la guerra, sin olvidar su „escriptoire” para consignar todas las bajas enemigas (*Ma tre Mimin qui va á la guerre* ⁸). También lo encontramos viejo y achacoso, pero ya sin apenas recuerdos de su imagen de escolar o clérigo, en *Ma tre Mimin le gouteux* ⁹, la que seguiría una farsa del *Testament Mimin*, obra perdida pero de cuya existencia nos habla el *Vendeur de livres* ¹⁰. Unicamente en el caso de *Ma tre Pathelin*, y sin duda debido a la resonancia que esta farsa tuvo, vemos cómo la figura del abogado bribón reaparece con sus mismos caracteres en dos obras derivadas de la primitiva farsa de *Ma tre Pierre Pathelin*: el *Nouveau Pathelin* y el *Testament de Pathelin* ¹¹.

3.2. Su pequeña extensión, su corta duración y su rudimentaria puesta en escena explican los caracteres de los personajes de estas obras. Son tipos mucho menos perfilados que los de las comedias posteriores, aunque con un rasgo común a todos ellos: su función es hacer reir por lo que a su manera, todos son ridículos. En su estudio sobre la risa, Bergson señalaba las dos condiciones necesarias para provocarla: sólo reímos de lo humano o de lo que adopta posiciones o actitudes propias del hombre y la risa debe ser insensible: podremos reir de personas a las que tengamos cierto afecto pero a condición de olvidarlo momentáneamente ¹². Los autores medievales nos presentan personajes capaces de despertar nuestro interés sin que por  llo gocen de nuestra simpatía aunque evitando también poner en escena seres odiosos que provoquen nuestro desprecio o víctimas inocentes que nos inciten a la com-

⁶ A.T.F., I, pp. 351—371; A. Tissier, *La Farce en France*, I, n  VI, pp. 249—291.

⁷ A.T.F., II, pp. 338—359; E. Philipot, *Trois farces*, n  3; Tissier, op. cit., I, n  V, pp. 199—247.

⁸ *Rec. Cohen*, n  IV, pp. 27—33.

⁹ A.T.F., II, pp. 176—188.

¹⁰ *Rec. Leroux*, II, n  40; Philipot, *Six farces*, n  1; *Rec. Mabil *, II, n  7; también *Trois comm res et un vendeur de livres*, muy semejante a la anterior, *ibid.*, n  6.

¹¹ Jacob [P. Lacroix], *Recueil de farces, soties et moralit s du XV  siècle*, Paris 1859, p. 119—173, 175—210.

¹² H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1900, p. 3—6, añadía un tercer rasgo: la necesidad de un eco, de no sentirse aislado para experimentar la risa.

pasión. Caso de existir, estos personajes aparecen vistos bajo un ángulo grotesco. De ahí proviene el carácter negativo de los personajes del teatro cómico medieval, carácter que algunos autores han considerado un ejemplo de la visión pesimista de la farsa¹³. Este micromundo, en el que se mueven de dos a cinco personajes y excepcionalmente seis, es el dominio de personas codiciosas, egoístas, licenciosas y groseras. Gracias a la mezquindad de sus rasgos despertaban la hilaridad general y al mismo tiempo nadie se reconocía en esa desenfadada pintura de los bajos fondos de la humanidad. Como en la farsa de *Maître Pathelin*, con harta frecuencia los burladores y los burlados merecen la misma suerte, no valen más los unos que los otros. Las mujeres son licenciosas, infieles y astutas o gruñonas y mandonas, pero tienen unos maridos tontos, cobardes, necios, sumisos y a veces complacientes por resignación, ignorancia o cobardía. Los sirvientes han heredado una triple tradición: la del campesino necio y palurdo, la del fanfarrón sabe lo todo y, con menor frecuencia, la del pícaro astuto y sin escrúpulos. Los amantes suelen ser cobardes; los mercaderos son necios o avaros y ladrones; los profesionales no están juzgados bajo una óptica más optimista las gentes de estudio suelen ser perfectos ignorantes que desconocen todo acerca de su oficio y cuando aciertan su ciencia no va más allá del sentido común de cualquier ignorante o rústico aldeano o es fruto del azar. Son escasos los personajes presentados bajo una óptica positiva.

3.3. Bowen propone agrupar los tipos humanos presentes en la farsa según una doble clasificación: 1) tipos de la vida familiar; 2) tipos de la vida social, del mundo de las profesiones.¹⁴ Habría que añadir un tercer tipo: 3) los personajes definidos por un defecto o característica personal (en general negativa): el borracho, el ciego, el cojo, el loco, el necio o bobo, etc.¹⁵ En ocasiones aparecen unidos dos de estos aspectos o todos ellos, confiriendo así a la obra una mayor impresión de vida: por ejemplo, en la farsa de *Le Poulter à six personnages*¹⁶, en la que uno de los tópicos de este tipo de representaciones (el del burlador burlado) se une a la venganza del inferior sobre el superior. En *Lucas, le bon payeur*¹⁷, la profesión del marido se presta a inevitables equívocos, hallando la mujer un excelente pretexto para justificar su adulterio:

Sur le village, où tout marche
Où il tourmente povre gent
Il est actif et diligent.

¹³ Lewicka, *Etudes sur l'ancienne farce française*, p. 12.

¹⁴ Bowen, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵ Ya J. Hankiss distinguía tres grupos de personajes: los definidos por su situación familiar, los determinados por su profesión y los que representan a un carácter; sin embargo, este tercer tipo se concebía de una forma muy estrecha que no permitía agrupar a un cierto número de personajes cuya actuación responde a un mismo principio (*Essai sur la farce*, „Revue de Philologie française et de littérature”, 1924—1925, 36—37, p. 20—40).

¹⁶ *Rec. Leroux*, II, n° 27; *Rec. Mabilille*, II, n° 4.

¹⁷ *Rec. Leroux*, III, n° 51; *Rec Mabilille*, I, n° 2, pp. 37—67.

Quant ces femmes n'ont point d'argent
On dict qu'il se paye en denrée¹⁸.

Con relativa frecuencia el marido es un zapatero, lo que puede permitir añadir a las escenas familiares algunos detalles de oficio, aunque a veces la profesión del marido nada aporte a la farsa familiar. Ciertas profesiones tienen como única misión crear un equívoco dudoso: el *laboureur* „labrador” (en *Raoulet, Ployart, Doublette* de Pierre Gringore¹⁹), el *ramoneur* „deshollinador” (*Le Ramoneur de cheminées*²⁰), etc. A ello hay que añadir las numerosas profesiones inventadas, con frecuencia para crear un equívoco obsceno²¹. Las obras de escenas familiares son de una extraordinaria sencillez: suelen centrarse en torno a disputas conyugales, a veces ocasionadas por la obstinación de la mujer o sus afanes de mando (*L'Obstination des femmes*²², etc.) o sobre el encuentro entre la mujer, el marido y el amante (el caso inverso, la mujer engañada por el marido, es mucho más raro). Ambas fórmulas debieron de gozar de tal éxito que los autores reproducían la misma técnica indefinidamente, cambiando solamente los detalles: añadan o suprimían personajes, modificaban la intriga con el fin de prolongar o de reducir la acción, inventaban trucos para esconder al amante, burlar al marido o restablecer el equilibrio castigando a la mujer obstinada, etc. Así, en el primer tipo podemos hallar la farsa de dos personajes, muy próxima al diálogo o a la disputa (*L'Arbalète*²³, *L'Obstination des femmes*). La aparición de un tercer personaje, que apoyará a uno u otro (*Le Cuvier*²⁴, etc.), encierra una complicación superior. La superposición de dos casos análogos, en general con la aparición de un personaje que actúa como árbitro en la discusión, le confiere una mayor complejidad²⁵. La farsa compuesta en torno a la presencia del amante puede reducirse al tipo mínimo de tres personajes o incluir un nuevo personaje (o varios) que se pronuncie a favor de uno u otro (*Frère Guilebert*, etc.). A caballo entre la farsa familiar y la farsa de oficio aparecen las obras que escenifican las relaciones amo-criado (*Le Gentilhomme et son page*²⁶, etc.), aunque el criado es también con frecuencia un elemento de la farsa conyugal (*Le Mari*,

¹⁸ Ed. Mabille, I, p. 56, vv. 141—3 y 146—7.

¹⁹ P. Gringore, *Oeuvres complètes*, ed. Ch. D'Héricourt y A. de Montaiglon, I, p. 270—286.

²⁰ A.T.F., II, pp. 189—206; *Rec. Cohen*, n° XXX, pp. 235—241; Tissier, op./cit., II, n° IX, pp. 79—126.

²¹ Procedimiento analizado por H. Lewicka, *Les Noms des métiers plaisants*, [en:] *Etudes sur l'ancienne farce française*, p. 73—77.

²² A.T.F., I, pp. 21—23; Bowen, *Four Farces*, n° 1; *Rec. Cohen*, n° XLVIII, pp. 385—389.

²³ *Rec. Leroux*, I, n° 5; *Rec. Mabille*, I, n° 1.

²⁴ A.T.F., I, pp. 32—49; *Rec. Picot—Nyrop*, n° 1; Philipot, *Trois farces*, n° 2; Bowen, *Four Farces*, n° 2; Tissier, op. cit., I, n° I, pp. 47—93.

²⁵ H. Lewicka ha analizado el esquema de farsa que consiste en la intervención de un nuevo personaje en una escena de discusión familiar, con existencia de una única pareja o de dos (*Le Développement d'un schema de farce*, [en:] *Etudes sur l'ancienne farce française*, p. 21—31).

²⁶ *Rec. Leroux*, I, n° 8; *Rec. Mabille*, I, n° 8.

la femme, le badin et l'amoureux ²⁷) etc. Las farsas de oficios puras son menos numerosas: aparecen en ellas escenas de mercados, disputas, riñas etc. (*Le Vendeur de livres*, *L'Antechrist*, *Jean qui de tout se mêle* ²⁸, etc.). Muchas de ellas presentan escaso desarrollo y conservan restos de monólogos. La figura del vendedor de libros aparece en dos farsas, versiones más o menos desarrolladas de una misma obra que pretendía satirizar la literatura renacentista, que amenazaba seriamente a la literatura cómica medieval. Entre los tipos definidos por un carácter o defecto humano conviene recordar los tullidos, los fanfarrones (estos últimos, en general unidos a farsas de oficios) y las figuras del *fol* „loco” y del *badin* „necio, bobo”. La figura del tullido bribón que explota su defecto es antigua: aparece ya en el siglo XIII con *Le Garçon et l'aveugle*. Sus artificios y mañas para abusar de la compasión de los demás alejan de él las simpatías que su defecto podría despertar entre el público; suele acompañarse de un criado bribón y astuto, precedente del Lazarillo. Mención aparte merecen la figura del *fol*, en quien Bowen veía más un *rôle* que un carácter ²⁹, y la del *Badin*, un *emploi* para Ch. Mazouer ³⁰: ambos eran seguramente representados por actores especializados en estos papeles. Así como el *Badin* conserva a veces recuerdos de su origen campesino — y en la burla que de él se hace asoma el desprecio de la literatura medieval, destinada a un público cortesano o ciudadano, para con el campesinado — el *fol* o *sot* carece de toda caracterización social y figura en cuanto elemento meramente cómico o dramático. En ocasiones puede ocupar una posición intermedia entre el mundo del espectáculo y el mundo de los espectadores como el *sot* de la farsa del *Pauvre Jouhan* ³¹, en la que los personajes no perciben su presencia; el *sot* está al margen del mundo de la acción dramática mas desde el escenario comenta para los espectadores la actuación de los restantes personajes ³². Las farsas de juicios, muy apreciadas en la época, forman un grupo aparte, representadas por los *basochiens*, aptos para entender y apreciar su tono sarcásticamente paródico. Las farsas de estudiantes se representaban en fiestas escolares; el estudiante suele ser un hijo de campesino, ingenuo e ignorante, obligado por sus padres a acudir a la escuela de la que salen „obispos y papas” y de la que él saldrá convertido en un perfecto pedante (*Jean Fenin, vrai prophète* ³³); salvo las dos farsas de *Mimin* o la de *L'Aventureux et fuermouset* (que pre-

²⁷ A.T.F., I, pp. 179—194.

²⁸ *Rec. Rousset*, n° 5; *Rec. Brunet*, I. P. Aebischer, *Trois farces françaises inédites trouvées à Fribourg*, „Revue du XVI^e siècle”, 1924, XI, pp. 129—192.

²⁹ Bowen, *Les Caractéristiques*, p. 52.

³⁰ *Un personnage de la farce médiévale: le naïf*, „Revue d'histoire du théâtre”, 1972, XXIV, p. 144—161.

³¹ *Rec. Trep.*, I, n° VII, pp. 117—145; E. Droz, M. Roques, *La Farce du Pauvre Jouhan. Pièce comique du XV^e siècle*, Ginebra 1959.

³² P. Conroy lo compara al Stage Manager de *Our Town* de Thornton Wilder o al personaje llamado *Prologue* en la *Antigone* de Anouilh (*Old and New in French Medieval Farce*, „Romance Notes”, 1971—1972, XIII, p. 336—343).

³³ *Rec. Trep.*, II, n° 6, pp. 63—80.

sentan un contagio con farsas de otro tipo) suelen ser muy simples: los personajes se reducen con frecuencia a la figura del joven necio, de un pariente y a veces de un examinador (*Le Clerc qui fut refusé à être prêtre*³⁴). No pasan de ser fanticos ligeramente bosquejados pero conservan fresca una cierta verosimilitud caricaturesca que permite a los espectadores interesarse por ellos³⁵.

3.4. Imágenes deformadas de la realidad, las farsas y *fabliaux* conservan lo esencial de los temas tradicionales, suprimiendo los aspectos trágicos o moralizantes de los viejos cuentos. Estos mismos temas o temas análogos, tomados a veces por la novela corta italiana, fueron convertidos en trágicas y sangrientas historias. La farsa no pasará del reparto de unos cuantos golpes o palos que a veces recaen sobre el inocente idiota³⁶. Todos sus temas aparecen como historietas alegres y desenfadadas.

El mundo del teatro cómico medieval es „amoral”, en tanto que no se rige por las normas de la moral de la época ni por los valores cotidianos. ¿Qué marido se dejaría engañar por un amante disfrazado de ángel o de demonio? A su vez, encierra muchos rasgos de la vida cotidiana — reflejo de ese mundo bullicioso de las peleas de comerciantes, de las escenas de mercados, de las disputas familiares, de los gritos de verduleras y taberneros, etc. — envueltos en una atmosfera diferente, más primitiva y alegre: un mundo ajeno a las normas usuales; por ello, nada tienen que envidiarse unos a otros: todos se mueven por egoísmo, sus móviles son mezquinos, su inteligencia muy limitada, sólo compensada a veces por su astucia, actúan con arreglo a las más primarias tendencias del hombre; es difícil distinguir entre culpables e inocentes pues la mayoría de estos personajes están vistos bajo un ángulo negativo y, si fuera de otra forma, abandonarían el mundo de la farsa para transformarse en personajes de comedia. Porque las diferencias entre la farsa y la comedia posterior no radican solamente en las pretensiones que tiene esta última de imitar las obras italianas o clásicas; la diferencia esencial radica en la deformada visión de la realidad, en la grotesca imagen que nos ofrece el teatro cómico medieval, visión e imagen que, según la afortunada interpretación de Bajtine, plasmará Rabelais en sus obras³⁷. Y, en este sentido, pese a su „humanismo” o „clasicismo”, muchas de las figuras de Rabelais y Molière están más cerca del viejo teatro que de la comedia.

3.5. No deja de ser arriesgado hablar de tema con relación a la farsa

³⁴ *Rec. Cohen*, n° XI, pp. 83—86.

³⁵ Un interesante análisis de este tipo de farsas puede hallarse en H. Lewicka, *Histoire d'un thème dramatique: „L'enfant mis aux écoles”*, [en:] *Etudes sur l'ancienne farce française*, p. 32—46.

³⁶ La evolución y transformación de estos temas ha sido señalada, en el caso del *fabliau*, por J. Bédier, *Les Fabliaux*, París 1969, p. 290. Subrayaremos que esta diferencia de tono aparece no sólo en las obras que recogen un tema documentado en cuentos anteriores o novelas cortas posteriores sino también en todos los que tratan temas que ofrecen analogías con historias anteriores o posteriores.

³⁷ M. Bajtine, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de J. Forcat y C. Conroy, Barcelona 1974.

medieval, entendiendo este término en el sentido de idea general sobre la que se basa la obra y no en el de argumento. Al tener como finalidad el provocar la risa, se ocupa más de cada escena que del conjunto. De este modo, una misma farsa puede presentar varios temas unidos o carecer de él. En último término, su tema sería la estupidez humana, estupidez que reviste mil y una formas diferentes, de acuerdo con los distintos personajes presentados: fanfarronería en el soldado o policía cobarde, pedantería en el estudiante ignorante, necedad en los maridos débiles o crédulos. Su complemento natural es la astucia de otros personajes³⁸. Si la habilidad podía provocar la sorpresa o la admiración, la necedad y lo ridículo o insólito de la situación serán el motor de la risa. Unido al tema de la necedad aparece el motivo del engaño que adopta múltiples formas perpetuándose a través de un ardid o treta. Las farsas de engaño o burla constituyen el grupo más numeroso, engendrando ésta una trama o acción más o menos rudimentaria que las distingue de los restantes géneros cómicos del final de la Edad Media. A este tipo habría que añadir el grupo de farsas basadas en la parodia (burla no de un personaje sino de un procedimiento o costumbre o, mejor, imitación burlesca) o en el equívoco³⁹. Por otra parte, cada uno de estos procedimientos puede utilizarse como elemento central de la obra (a veces varios de ellos) o como elemento cómico secundario. A ello hay que añadir el procedimiento de la repetición o reduplicación que aparece a distintos niveles.

3.6. Las farsas de burla pueden sorprendernos con el triunfo del ingenuo, con un inesperado trastrueque de la situación. El tipo del burlador interesaba por la gran habilidad con que solía resolver las situaciones más comprometidas, gracias a su ingenio; y quien carecía de esta astucia elemental e imprescindible para andar por la vida, bien mercedas tenía cuantas desgracias pudiera acarrearle su estupidez. Las farsas insitirán en el motivo del burlador burlado pero no por su carácter moralizador sino como tópico cómico que invierte la situación y crea dos partes simétricas que se corresponden, caso del *Poullier à six personnages*, donde aparece una de las raras moralejas de la farsa: *Ou'à trompeur tromperie luy vient* (así, también en *Le Gentilhomme, Lison, Naudet*, en *Mahuet badin, natif de Bagnolet*)⁴⁰. El tópico más frecuente es la lucha

³⁸ Bowen señaló ya la existencia del tema de la necedad y de la astucia como constituyentes temáticos principales de un gran número de obras (*Les Caractéristiques*, p. 27—29). Ahora bien, ambos temas suelen ir unidos ya que la astucia de un personaje es el correlato, de la necedad de otro, lo que hace de la necedad, presente en la mayoría de las farsas, el procedimiento cómico esencial de este género.

³⁹ Todo intento de clasificación de las farsas ofrece numerosas dificultades. Las clasificaciones más frecuentes suelen atender a los temas, acción o personajes (farsas escolares, matrimoniales, etc). Bowen propone además una clasificación basada en la mayor o menor complejidad o desarrollo de la estructura dramática de la obra (*op. cit.*, p. 20—22). Sobre un principio análogo se construye la clasificación presentada por Aubailly (*Théâtre*, p. 111—162). Por nuestra parte nos proponemos hacer no una clasificación de las farsas sino un análisis de sus principales procedimientos dramáticos.

⁴⁰ A.T.F., I, pp. 250—270. *Ibid.*, II, pp. 80—89; otra versión *Rec. Cohen*, n° XXXIX, pp. 303—308.

entre dos fuerzas de orden diferente, normalmente con un contraste de superior a inferior: de orden sexual (marido — mujer), social (señor — plebeyo, amo — criado o ciudadano — campesino) o intelectual (astuto — necio). El procedimiento más usual será la burla que sirve para librarse de un inoportuno acreedor o salir de una situación comprometida, como las interminables escenas de esposas infieles. La comicidad es doble: de una parte, la habilidad del que engaña y de la otra el procedimiento empleado para engañar. Veamos el ejemplo de las mujeres infieles: el marido las sorprende con un amante, lo que obliga a éste a alejarse de la casa sin ser visto por aguel, o a esconderse, o a librarse del marido o a hacerle creer que el amante es un viejo amigo suyo o un ser sobrenatural. El primer sistema aparece empleado con fortuna en *Lucas, le bon payeur*: la mujer ciega al marido mientras escapa el amante. En la farsa de *L'Homme, la femme, l'amoureux et le médecin*⁴¹ la mujer finge una enfermedad, lo que permite alejar al marido en busca del médico. Pero con mayor frecuencia se prefiere esconder al amante en los más insólitos lugares: en un cofre (*Frère Guillebert*), en el retrete (*Le Retrait*⁴²) o en el *poulier* (*Le Poulier à quatre personnages*⁴³), etc. El azar, el regreso del marido o simplemente la necesidad de hacer salir al amante pueden obligar a poner en juego una nueva estratagema: el amante se convierte en el diablo que ha venido a castigar los celos „infundados” del marido (*Le Retrait*) o que cumple a rajatabla su maldición: „¡Qué del diablo te lleve!” (*Farce du Savetier Audin, Martin de Cambray*⁴⁴) o bien la mujer alega que actuó por „caridad”, dando acogida a un hombre perseguido o a un pariente del marido o ambas cosas (*Le Poulier à quatre personnages, Pernet vui va au qin*⁴⁵) o el amante se hace pasar por un angel (*Janot, Janette et l'amoureux*⁴⁶) o se convence al marido de que se ha convertido en un animal (*Le Fol, le mari, la femme et le curé*⁴⁷)... Rara vez aparece la situación inversa, es decir que el marido intenta ocultar a su mujer alguna infidelidad: sería el caso de la farsa de *Le Médecin, le badin, la femme*⁴⁸, en la que el esposo intenta ocultar a su beata esposa lo ocurrido durante su romería. Si necesitan enterarse de un secreto recurren a la confesión (*Celui qui se confesse à sa voisine*⁴⁹) y si de engañar al acreedor se trata, el burlador finge la locura (*Maître Pathelin*, etc.). Para obtener aquello que se desea se recurre a las

⁴¹ A.T.F., I, pp. 212—223.

⁴² *Rec. Leroux*, III, n° 52; *Rec. Mabilille*, II, n° 5, pp. 145—185.

⁴³ *Rec. Leroux*, III, n° 43; *Rec. Mabilille*, II, n° 3, pp. 59—88; Philipot, *Six farces*, n° 4.

⁴⁴ A.T.F., II, pp. 128—139; es la versión breve de *Martin de Cambray*. *Rec. Cohen*, n° XLI, pp. 317—326.

⁴⁵ A.T.F., I, pp. 195—211.

⁴⁶ P. Aebischer, *op. cit.*

⁴⁷ P. Aebischer, *Moralité et farces des manuscrits Laurenziana-Ashburnham n° 115 et 116*, „Archivum Romanicum”, 1929, XIII, p. 448—518.

⁴⁸ *Rec. Leroux*, II, n° 38; *Rec. Mabilille*, I, n° 9, pp. 217—248.

⁴⁹ *Rec. Cohen*, n° II, pp. 9—20.

alabanzas y a la adulación, método infalible desde la más remota antigüedad (*Maître Pathelin*, etc.). El ardid puede ir dirigido a ocultar una situación embarazosa (caso de las farsas matrimoniales en general) o a obtener un beneficio (*Maître Pathelin*, *Un Aveugle, son valet et une tripière*⁵⁰, *Mahuet badin, natif de Bagnolet*, etc.) — siempre con la doble opción del triunfo final del burlador o de su fracaso — o a satisfacer una venganza (*Le Couturier et Esopet*). Estos dos últimos tipos son preferidos por las farsas de oficios. Si es raro que existan tretas o ardises plenamente inmotivados, no son raros, por el contrario, las tretas involuntarias o mejor el aprovechamiento involuntario de una situación en beneficio del necio. *Mahuet* rompe ingenuamente la orza sobre la cabeza del que ha tomado por el *Prix du Marché* (el *Precio del Mercado*). Gracias a ellas algunos maridos necios vencen a sus obstinadas mujeres: el procedimiento suele ser el mismo que el empleado en *Mahuet badin, natif de Bagnolet*: el necio sigue al pie de la letra las palabras del astuto, como ocurre en la farsa del *Cuvier*.

3.7. Algunas obras y la casi totalidad de los monólogos y sermones se basan en la parodia o imitación y no en la burla. Todo puede imitarse burlescamente: rezos, milagros, romerías, genealogías nobles, gritos, peroratas de charlatanes, lenguaje pedante, etc. La parodia se basa, al igual que la burla, en la grotesca deformación del mundo y cuanto más venerada sea la cosa parodiada mayor será la comicidad de la imitación. El teatro medieval pone en escena principalmente la parodia religiosa, la parodia jurídica, la parodia escolar, la parodia de los oficios y la parodia lingüística (imitación del habla de extráneos, etc.). La parodia de oraciones, sermones, etc. (principio mismo del sermón jocoso) fue escrita en un principio en latín tomando muy pronto la forma del latín macarrónico o del *français farci de latin*: como ejemplo de obras no dramáticas coetáneas de las que nos ocupan podríamos señalar el *Credo au commun peuple*⁵¹, etc. y sin que exista mezcla de lenguas la bula papal aprobando la conducta de las mujeres infieles y dominantes en el *Discours joyeux des Fripponniers et Fripponnières*⁵². En la farsa de *Les Femmes qui se font passer maîtresses*⁵³ la bula las nombra maestras en engaños y les permite plantar a sus maridos. *La Résurrection de Jenin Landore* o *La Résurrection de Jenin à Paulme*⁵⁴ parodia la resurrección, la de *Martin de Cambray* las visiones del infierno, frecuentes en la literatura religiosa medieval, la *Confession Margot*⁵⁵ introduce un cómico contraste entre el rito y los propósitos que intercambian el cura y la joven. El peregrinaje o romería es un elemento esencial de la piedad medieval. A los santos burlescos se añadirán los peregrinajes burlescos, en honor de santos jocosos, aprovechados por los

⁵⁰ *Rec. Leroux*, I, n° 12; *Rec. Mabille*, I, n° 4.

⁵¹ A. de Montaiglon, *Recueil de poésies françaises*, XIII, pp. 186—192.

⁵² *Ibid.*, I, pp. 147—153.

⁵³ *Rec. Cohen*, n° XVI, pp. 113—122.

⁵⁴ A.T.F., II, pp. 21—34. *Rec. Cohen*, n° L, pp. 405—411.

⁵⁵ A.T.F., I, pp. 372—375.

vividores de la época (*Pèlerinage de sainte caquette* ⁵⁶, donde encontramos el tema de la mujer muda que reaparecerá en la farsa que en Lyon representará Rabelais, según nos dice en el *Tiers Livre* ⁵⁷).

Los sermones y *sotties* prefieren las parodias de letanías, oraciones o textos bíblicos, elementos que se dan igualmente en algunas farsas. Se utilizan las fórmulas religiosas para honrar el vino y las mujeres, como en la farsa del *Chaudronnier, du savetier et du tavernier*, en la que el vino hace olvidar las viejas rencillas y los incita a cantar juntos:

La savetier en chantant
Je requiers au dieu de lassus
Qu'il nous envoie cent mille escuz
Pour boire tousjours à pleins potz
Le chaulderonnier
Te rogamus, audi nos ⁵⁸.

Las parodias jurídicas suelen reproducir juicios o testamentos. La parodia de testamentos, utilizada con propósitos muy diversos, es muy antigua ⁵⁹ y el éxito de la obra de Villon acabó por imponerla en los siglos XV y XVI. En la época que nos ocupa se representaron el *Testament Pathelin*, sin duda un *Testament Mimin* perdido, al que se aludió anteriormente, y el testamento cómico aparece igualmente en *Jean Jenin, vrai prophète*, en *Maître Mimin qui va à la guerre*, en *Frère Guillbert*, donde muestra la cobardía del personaje, etc.

3.8. En el límite entre la parodia, la caricatura y la imitación de la vida se sitúa el juicio, uno de los elementos esenciales de diversas farsas medievales. Este grupo, importante por la calidad y cantidad de obras, pertenecía al repertorio de los *basochiens*: el juicio se utiliza para resolver una farsa conyugal, como en *Hubert, la femme et le juge* o en *Les Droits de la Porte Baudet* ⁶⁰. Es frecuente que se mezclen dos problemas distintos, acrecentando la confusión (*Les Deux savetiers* ⁶¹, *Maître Pathelin*, etc.) o que se añada al debate una segunda cuestión (*Colin, fils de Thevot*, etc.). El incoherente relato del acusador puede tornar el asunto a favor del acosado (*Les Deux savetiers*, etc.) ya que los jueces muestran el más absoluto desinterés y las partes en litigio hablan todos a la vez, lo que ciertamente hace imposible la comprensión: uno de los mejores logros de la farsa de *Maître Pathelin* es sin duda el lenguaje incoherente y vertiginoso de la escena del juicio.

⁵⁶ *Rec. Trep.*, II, n° VII, pp. 81 ss; el nombre de la santa burlesca, *Caquette*, está formado sobre el verbo *caqueter* „hablar desmesuradamente”.

⁵⁷ Cap. 19. F. Rabelais, *Oeuvres complètes*, G. Demerson, Paris 1973, pp. 496—497 („L'In-tégrale”).

⁵⁸ A.T.F., II, pp. 115—127, pp. 120—121.

⁵⁹ E. Faral y J. Bostin aluden, siguiendo a Lehmann, a la existencia de un testamento animal en el siglo IV, en su edición del *Testament de l'âne de Rutebeuf* (*Rutebeuf*, II, p. 298).

⁶⁰ A.T.F., I, pp. 94—110. *Rec. Cohen*, n° XX, pp. 159—164.

⁶¹ *Rec. Mabilie*, I, n° 3.

Las parodias de exámenes intentan ridiculizar más las pretensiones del necio examinado que el examen en sí mismo (*La Mère, le fils et l'examineur*⁶², *Le Clerc qui fut refusé à être prêtre*). Únicamente el lenguaje macarrónico empleado por *Jean Jenin, vrai prophète* y sus absurdos conocimientos tras largos años de arte, retórica, medicina, derecho canónico, derecho civil etc. constituyen una cruel parodia de esta enseñanza medieval que posteriormente fustigará Rabelais.

Las farsas de oficio abundan en pregones y monólogos utilizados como reclamo por el comerciante o el charlatán para atraer a la clientela, exaltando la calidad de su mercancía o su sabiduría y habilidades (por ejemplo, en *Les Femmes qui font escurer leurs chaudrons*, en *Le Chaudronnier, le savetier et le tavernier*, en *Les Femmes qui font refondre leurs maris*, en *Le Pardonneur, le triacleur et la tavernière*⁶³, etc.). Atestiguan la influencia del monólogo dramático sobre la farsa.

3.9. La imitación (o parodia) del lenguaje culto, del habla pseudolatina de los escolares y clérigos o la introducción de jergas o dialectos de la época es uno de los elementos cómicos más frecuentes en la farsa medieval, y claro precedente de Rabelais⁶⁴. En ocasiones se crea un contraste cómico, como ya vió B. C. Bowen⁶⁵, entre el tema y el tono o bien entre el lenguaje utilizado y los temas desarrollados y las características sociales del personaje: así, en la farsa de *Lourdaut et Tard Habile* el contraste aparece entre las delicadas cuestiones de casuística amorosa tratadas por los personajes y la realidad social de los dos criados y sus características personales simbolizadas por los nombres que llevan. La utilización del lenguaje pseudoculto servía para satirizar al pedante, subrayaba lo ridículo de los supuestos sabiondos. Creaba un sorprendente contraste, sobre todo cuando *Frère Guillebert* o *Maître Minin étudiant* lo utilizan para expresar sus apetitos sexuales. Este empleo de la mezcla de lenguas o del lenguaje desfigurado poseía elementos cómicos de primera

⁶² A.T.F., II, pp. 373—387.

⁶³ *Ibid.*, II, pp. 90—104. I, pp. 63—93. Así, en el caso del *pardonneur*, traficante de reliquias:

Sainctes parolles pacifiques
Soient entre vous residens
Par vertu de sainctes reliques
Qui reposent icy dedans.
Messieurs, il y a long-temps
Que ne visitay ce pays.

(etc. *Ibid.*, II, p. 50)

Constituye un ejemplo original el monólogo de Cupido en el *Procès d'un jeune moine et d'un vieux gendarme*, adaptación del viejo tema del debate del clérigo y del caballero, obra más próxima del debate dramático que de la farsa propiamente dicha (*Rec. Trep.*, II, nº 4).

⁶⁴ Diversos autores han observado que rara vez aparecen, en el teatro cómico de la época, dialectos puros; la farsa utiliza en general rasgos dialectales con una finalidad cómica (vid. H. Lewicka, *L'Emploi stylistique des dialectes dans le théâtre comique français du XV^e et du début du XVI^e siècles*, [en:] *Etudes sur l'ancienne farce française*, p. 57—66).

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 41—42.

calidad: agradaba el carácter fantástico del resultado producido y desvelaba diversos rasgos del personaje (necedad, pedantería, etc.). La lengua más empleada es el latín, que ocupa un lugar primordial en el sermón jocoso. Cuanto más ignorante es el clérigo o estudiante en cuestión más abusará de ese latín macarrónico e incluso lo hablarán los necios criados de los curas, como Guillermo ⁶⁶, o se enseñará a las mujeres dispuestas a convertirse en „artiennes” (*Les Femmes qui apprennent la latin* ⁶⁷). La parodia del exorcismo se acompaña de largos párrafos en latín macarrónico: clérigo y cura se unen para exorcizar al marido burlado:

LE CLERC
Tenoris et conjurare
LE CURÉ
Diabolis inficare
Super nivem dealbabor.
Ego volo, te prenabo.
Que quers-tu en ceste maison? ⁶⁸

La deformación del francés por hábitos extranjeros se utilizó como medio para ridiculizar a los foráneos: su incapacidad para hablar correctamente esta lengua probaba su inferioridad. La deformación del francés por bretones e ingleses se utilizó con fines políticos en unos *mimes* („mimos”) del siglo XIII ⁶⁹. La farsa olvidó este carácter polémico y lo utilizó como simple recurso cómico. Con la llegada de los primeros italianos el teatro cómico comenzó a remedar su lenguaje. El mejor ejemplo es el de la jerga del adivino *Domine De*: existe un curioso contraste entre su lenguaje elevado y sus consejos al campesino que le pide un método para combatir la obstinación de su mujer y al que recomienda ir al *pont aux ânes* e imitar los métodos utilizados por el carretero con su asno:

⁶⁶ Así, en la farsa de *Guillaume qui mangea les figures du curé*:

LE CURÉ
(commence)
Guillaume!
GUILLERME
Placet, magistrum?
LE CURÉ
Tu es ung notable patron.
D'où viens-tu?
GUILLERME
Où? De foras
Ego fuit duabas horas
Legendo epistolibus.
(A.T.F., I, p. 328)

⁶⁷ *Rec. Cohen*, n° XVII, pp. 123—134.

⁶⁸ *Georges le Veau*, A.T.F., I, p. 397.

⁶⁹ *Le Privilege aux Bretons, La Paix aux Anglais, La Charte de la Paix aux Anglais* y la breve *Nouvelle Charte de la Paix aux Anglais*. Ed. por E. Faral, *Mimes français du XIII^e Siècle. Contribution à l'histoire du théâtre comique au Moyen Age*, Paris 1910.

MESSIRE DOMINE DE
 (qui parle en son jargon)
 Jo so la persona prudente
 Acouchat à vostre amente
 Fresto jam de tanty quantte
 In amoriante vallente ⁷⁰.

Colin, creyendo hacer prisionero a un infiel, cautivó a un pobre peregrino que hablaba un sorprendente lenguaje:

Got, fadracot garare vestud my.
 Touffe du lain mistrande

 O fillos aes dimplorare
 Filos meretre salment ⁷¹.

3.10. La trama central de un pequeño número de farsas se basa en el equívoco lingüístico, dando a este término un sentido amplio, que puede ser producido por la falsa comprensión de un enunciado ⁷² (debido a un defecto físico como la sordera, real o fingida, o a la necedad del personaje), por la interpretación literal de un refrán, dicho o frase hecha o por el empleo de una frase (o palabra) ambigua que produce un equívoco frecuentemente obsceno. Este tipo es muy usual en las farsas de escasa acción. Entre los procedimientos más simples figura el diálogo con un sordo, fuente de malentendidos:

LE VALET
 Le deable en emporte le sot.
 LE SOURD
 Pendant qu'il y aura au pot
 Du vin, ah! nous buons d'audace.
 LE VALET
 Il conviendra vuyder la place;
 Car il ne vient point à propos ⁷³.

La sordera puede ser meramente fingida como en la farsa de *Un Aveugle, son valet et une tripière*. A veces, este malentendido puede acarrear desagradables consecuencias y complicarse la acción con la presencia de un nuevo sordo o que se hace pasar por tal (repetición de un mismo procedimiento). El criado atolondrado de *Mimin le gouteux* es un apasionado de la literatura y gran admirador de Gargantúa; cuando su amo le manda a buscar un *apothicaire*, como está sordo va a buscar un *vicaire*, preguntando a un zapatero que, por padecer el mismo defecto, cree que le encarga un par de zapatos. Esta serie de propósitos sin ilación lógica crea una impresión de lenguaje gratuito muy frecuente en la *sottie*. En otros casos, será la necedad del perso-

⁷⁰ *Pont aux Asnes*, A.T.F., II, p. 41.¹

⁷¹ *Colin, fils de Thévoz* — *Rec. Mabilie*, II, n° 1, p. 24, vv. 251—2 y 257—8.

⁷² Este procedimiento fue analizado por H. Lewicka, *Un procédé comique: la fausse compréhension du langage*, [en:] *Etudes sur l'ancienne farce*, p. 67—72. No incluye, sin embargo, el procedimiento de la falsa comprensión del lenguaje debida a un defecto físico.

⁷³ *Farce du sourd, son valet et l'ivrogne* — *Rec. Mabilie*, I, n° 5, p. 122—123, vv. 43—47

naje, incapaz de interpretar correctamente una metáfora o un lenguaje figurado, la que cree el equívoco. El marido de *l'Arbalète* es un necio que se pone un sombrero para que „madure su cabeza” *comme poires ou pommes* („como peras o manzanas”), interpreta *mâcher l'escripture* („meditas as Escrituras”) en sentido literal („mascar la escritura”) y cuando su mujer le exige *parler à trait* („hablar bien, correctamente”) coge su ballesta para dialogar con ella. Las bromas suelen ser muy sencillas: con tal de que fueran nuevas el público no pedía grandes complejidades: en la farsa de *Jeninot qui fit un roi de son chat*, el criado necio, interpreta al pie de la letra la fórmula de su contrato, *être habillé* („ser vestido”) y exige que su dueña le ponga sus ropas. Pathelin juega con la homonimia entre *depescher* (contrario de *empeschier* „impedicare”, „embarazar”, *depeschier* „deshacerse de, arreglar, saldar un asunto”) y *despecher* („confesar”), produciendo así el embrollo que le permitirá escapar impunemente sin pagar las pieles compradas. El cura intenta confesar al peletero que sólo quiere cobrar, mientras que Pathelin huye con la mercancía (*Nouveau Pathelin*).

Diversos *fabliaux* se basaban ya sobre el equívoco producido por la interpretación literal de un refrán o frase hecha ⁷⁴. Diversas farsas, sobre todo de la colección publicada por G. Cohen, emplean este mismo procedimiento: *Les Femmes qui vendent amourette*, *Les Femmes qui font rembourrer leurs bas*, *Le Patinier* y *Celui qui garde les patins*, *Les Femmes qui font baster leurs maris aux corneilles*, *Farce du Paste* ⁷⁵, en la que el marido *chauffe la cire* (literalmente „calentar la cera”, de hecho „esperar”) mientras que su mujer y el cura-amante comen el *pâté*; *Le Dorellot aux femmes* ⁷⁶, en la que el galán es despojado de todos sus ropas por una timadora que sólo le deja la *chemise Bertrand*, etc. Algunas farsas se basan esencialmente en equívocos obscenos ⁷⁷, sin embargo su número es escaso ⁷⁸.

3.11. Un último procedimiento estructuralmente utilizado por la farsa medieval es la repetición o reiteración. El esquema de la obra puede estar compuesto por una reiteración de estructura, constando la farsa de dos partes simétricas (*Le Gentilhomme*, *Lison*, *Naudet*; *Deux Hommes et leurs deux femmes* ⁷⁹; *Maître Pathelin*, etc.). A este procedimiento estructural tenemos que añadir la reiteración lingüística o el empleo de formas métricas fijas

⁷⁴ Cf. Bédier, *op. cit.*, p. 311—312.

⁷⁵ *Rec. Cohen*, n° XXXVIII, pp. 295—301. N° XXXVI, pp. 283—294. N° XXXV, la siguiente constituye su versión breve, pp. 273—280. N° XXI, pp. 165—170. N° XXIX, pp. 227—234. N° XIX, pp. 145—158.

⁷⁶ *Rec. Cohen*, n° XXIV, pp. 187—195. Cf. reseña de la edición de G. Cohen por E. Droz, „Bibl. d'Humanisme et Renaissance”, 1949, II, p. 296—303.

⁷⁷ Como la de *Les Femmes qui font rembourrer leurs bas*, anteriormente citada, *Le Ramonneur de cheminées*, etc.

⁷⁸ Bowen sólo recoge seis que merezcan este calificativo, menos que la comedia italiana (*Les Caractéristiques*, p. 14). Sin embargo, la autora presenta una concepción muy restrictiva de la farsa. Pese a todo, el número de farsas obscenas no es muy elevado.

⁷⁹ A.T.F., I, pp. 145—178; *Rec. Picot—Nyrop*, n° V.

que incluyen formas con estribillo (por ejemplo, el *triolet*, frecuente al comienzo de la farsa ⁸⁰). Cada verso de los que componen el *triolet* puede dividirse en varias réplicas. Los ejemplos más logrados se dan cuando este diálogo vertiginoso gira en círculo sin hacer avanzar la acción, cuando se emplea para evitar abordar la cuestión esencial. Si en la farsa de *Le Savetier Calbain* ⁸¹ el marido responde con canciones a las peticiones de su mujer, en *Colin qui loue et dépote Dieu*, Colin evita mediante este procedimiento de la repetición de unos mismos términos los avisos de su mujer:

LA FEMME
Colin!
COLIN
Hau!
LA FEMME
Muez ce langaige.
COLIN
Comme quoy?
LA FEMME
Il fault de l'argent.
COLIN
C'est au propos de mon couraige.
LA FEMME
Colin!
COLIN
Hau!
LA FEMME
Muez ce langaige.
COLIN
Parlez de faire bon potaige,
Car ce parler n'est beau ne gent.
LA FEMME
Colin!
COLIN
Hau!
LA FEMME
Muez ce language.
COLIN
Comme quoy?
LA FEMME
Il fault de l'argent.
COLIN
Et pourquoy?
LA FEMME
Velà le sergent
A l'hostel qui nous exequite ⁸².

Colin intentaba evadir una realidad que en vano su mujer pretendía mostrarle. El estribillo permite una mayor libertad al no aparecer vinculado a una forma métrica fija. Manifiesta una preocupación constante, una obse-

⁸⁰ El *triolet* es una estrofa de ocho versos, en general octos; flabos, con un estribillo de dos versos, el primero de los cuales se repite tres veces y el segundo dos. La importancia de esta estrofa en la farsa fue destacada por Bowen, *op. cit.*, p. 68—70.

⁸¹ A.T.F., II, p. 140—157; Tissier, *op. cit.*, I, n° III, p. 125—166.

⁸² A.T.F., I, p. 224—226.

sión, un elemento irónico o burlesco; se utiliza para salir airoso de una situación embarazosa, etc. como el *bee* de *Maître Pathelin*, el *vade, tenès le pont aux asnes* (Le Pont-aux-Anes), el *cela n'est point en mon rollet* del *Cuvier*, el *Colin, de la grâce de Dieux* de *Colin qui loue et dépète Dieu* o el *Il ne tient pas là* de la farsa de *Les Femmes qui font refondre leurs maris*⁸³.

Además de los procedimientos lingüísticos anteriormente señalados (el contraste de lenguaje, el equívoco, la imitación o parodia y la reiteración), la farsa, y en general el teatro cómico medieval, utiliza frecuentemente la virtuosidad verbal para enriquecer las diferentes situaciones, añadiéndoles una nota cómica y llegando en ocasiones a lo que se ha dado en llamar la fantasía verbal⁸⁴. El diálogo de la farsa destaca por su variedad y, en sus mejores ejemplos, por su vivacidad y acierto; además de los versos entrecortados, las respuestas rápidas, las reiteraciones de versos y estribillos (del tipo de los anteriormente señalados o simplemente bajo la forma de diálogos de necios en los que un personaje repite lo que otro dice⁸⁵), utiliza el diálogo interrumpido por las intervenciones de un personaje ajeno a la acción principal — por ejemplo, el criado que interviene en el debate de la mujer y el amante como en *Le Mari, la femme, le badin et l'amoureux* — la discusión

⁸³ Cf. Bowen, *op. cit.*, p. 71; R. Lebègue, *Le Théâtre comique*, p. 38.

⁸⁴ El término de virtuosidad verbal ha sido utilizado por R. Garapon al analizar un aspecto cómico del teatro medieval. El mismo autor define la fantasía verbal como „ce qui dans un texte donné constitue un jeu libéré du souci de la signification et placé sous le signe de la gratuité” (*La Fantaisie verbale et le comique*, p. 10). Cita diversos ejemplos de fantasía verbal en las obras que nos interesan. Sin embargo, son escasos los ejemplos de gratuidad total en el lenguaje, salvo en el habla de un loco o del que se finge tal; Bowen rebatía la importancia de la fantasía verbal en la farsa y añadía: „Il nous semble donc que les acrobaties verbales des farces son d'ordre plutôt réaliste que fantaisiste. Cette supposition est d'ailleurs soulignée dans les farces par le nombre relativement petit de triolets, rondeaux, refrains réguliers par rapport aux sotties” (*op. cit.*, p. 75).

⁸⁵ Así en la farsa de *Celui qui se confesse à sa voisine* — *Rec. Cohen*, n° II, p. 15:

LA VOYSINE
Sire, je me confesse à vous
LE MARY
Sire, je me confesse à vous
LA VOYSINE
De tous les pechez que j'ay faitz
LE MARY
De tous les pechez que j'ay faitz
LA VOYSINE
Or les nommez
LE MARY
Or les nommez
LA VOYSINE
Mais vous mesmes
LE MARY
Mais vous mesmes
LA VOYSINE
Me doy-je confesser à vous?
LE MARY
Me doy-je confesser à vous? etc.

entre tres personajes, uno de los cuales actúa de árbitro y se inclina alternativamente a favor de uno u otro (*Joliet, la femme et le père*⁸⁶), el diálogo que alterna, con canciones, etc. Todos los charlatanes y fanfarrones (frecuentes en los monólogos) recurren a enumeraciones jocosas de sus habilidades o proezas. Por otra parte, la más nimia discusión acarrea los más groseros insultos, que fácilmente desembocan en una nueva reconciliación cuando se presenta la ocasión de oponerse a un tercer personaje (*La Nourrice et la chambrière*). La fantasía verbal propiamente dicha aparece mucho menos que en el caso de la *sottie*: no faltan, sin embargo, ejemplos, como en las escenas de locura fingida de la farsa de *Maître Pathelin*.

3.12. Los trucos escénicos son uno de los aspectos peor conocidos de la farsa medieval⁸⁷. En estas breves páginas es imposible desarrollar el estudio de los diversos elementos de este tipo utilizados, por lo que nos limitaremos a proponer un análisis y clasificación de los principios más importantes sobre los que se basan. Podemos dividirlos en dos grandes grupos: a) al primero corresponden los trucos dramáticos evidentes tanto para el público como para los personajes y basados en el movimiento de estos últimos: en unos casos se trata de demostraciones de fuerza o violencia (golpes, palos, amenazas, castigos o procedimientos de análoga función), en otros sencillamente de entradas y salidas; en este caso, la extrañeza o sorpresa, caso de existir, se produce tanto en el personaje como en el espectador; b) el segundo grupo está formado por los procedimientos que incluyen el engaño de uno, varios o todos los personajes; en este caso, el espectador conoce algo que el personaje (o personajes) ignoran: está formado por los diversos tipos de sustitución, disfraz, suplantación de la voz de otro, ocultación de un personaje, etc. Este último caso incluye dos tipos radicalmente distintos: α) la ocultación de un personaje ante los ojos de otros personajes; β) la observación de una escena por parte de un personaje oculto que comunica directamente sus impresiones al espectador.

Los palos son un procedimiento trivial que la farsa utiliza mecánicamente. Es el castigo del necio, de la mujer adúltera (*Le Mari, la femme, le badin et l'amoureux*; *Les Femmes qui font baster leurs maris*, etc.), de la mujer adúltera y el amante (*Le Patinier, Celui qui garde les patins*, etc.), del amante y su cómplice (*Le Savetier, le moine, la femme, le portier*⁸⁸, etc.), del pícaro que intentó burlar a otro (*Le Pâté et la tarte*⁸⁹, etc.). Toda discusión suele acabar en ellos⁹⁰ y en muchos casos la comicidad nace de la futilidad del motivo que

⁸⁶ A.T.F., I, pp. 50—62.

⁸⁷ Llamaremos trucos o movimientos escénicos a los elementos dramáticos constituidos por un movimiento físico indispensable para el desarrollo de la acción e incluidos en la obra misma. Los estudios son escasos aparte de las páginas que a ellos dedicó Bowen, *op. cit.*, p. 36—41.

⁸⁸ *Rec. Cohen*, n° XXXIII, p. 259—268.

⁸⁹ A.T.F., II, pp. 64—79; Bowen, *Four Farces*, n° 3; Tissier, *op. cit.*, I, n° IV, pp. 167—198.

⁹⁰ Bowen, *Les Caractéristiques*, p. 37.

llevó a esta situación. Proporcionan un desenlace cómico a la obra. Molière no desdeñará utilizarlos.

El procedimiento de las entradas y salidas adopta diversas formas: a veces se produce la entrada de un personaje imprevisto, como el marido, que sorprende la entrevista de la mujer con el amante: el público se regocija con la espera, generalmente frustrada, del castigo y con estas situaciones embarazosas (*Frère Guillebert*, etc.); en otros casos, se busca un pretexto para alejar a un personaje que vuelve a aparecer (el marido en *Pernet qui va au vin*, etc.) o se producen diversas entradas y salidas de un personaje inoportuno (el criado en *Le Mari, la femme, le badin et l'amoureux*, etc.). etc. Otros procedimientos se basan en el imperfecto conocimiento que un personaje tiene de la situación mientras que el público comparte con los burladores el conocimiento del engaño: se utilizan disfraces que el público descubre en el acto; se establece así una complicidad entre los burladores y los espectadores. El disfraz preferido es sin duda la sotana, que permite entrar impunemente, y con el beneplácito del marido, en casa de la amante o descubrir un aspecto de la vida de uno u otro consorte. Puede ser que sea el propio marido quien utilice el disfraz para, haciéndose pasar por el cura-amante, descubrir la infidelidad de su mujer (*Un Mari jaloux*⁹¹, etc.); la vecina se disfraza de cura para descubrir la veracidad de las sospechas que la mujer tiene de la infidelidad de su marido; la confesión supera lo esperado ya que el marido no sólo engaña a su mujer sino que ha seducido además a la hija de la vecina, lo que provoca la furia de ambas mujeres (*Celui qui se confesse à sa voisine*). No faltan disfraces de personajes de otro sexo: el marido toma las ropas de su mujer para averiguar si ésta lo engaña con el monje (*Le Savetier, le moine, la femme, le portier*) y el calderero se disfraza de mujer, mientras su cómplice el zapatero finge la locura, para evitar pagar al tabernero (*Le Chaudronnier, le savetier et le tavernier*). Al analizar los diversos ardides ideados por las astutas mujeres de la farsa medieval se aludió a los disfraces de ángel (*Janot, Janette et l'amoureux*) o de diablo de los amantes (*Le Savetier Audin*, etc.). En ocasiones se suplanta la voz de otro: la voz de la divinidad en *Les Deux savetiers* o en *Georges le Veau*, etc.

También se aludió anteriormente a los diversos procedimientos de ocultación de un personaje para crear una situación embarazosa. Mayor interés dramático presenta la observación de una escena por parte de un personaje oculto, ya que permite introducir una tercera dimensión en las obras: de una parte la acción principal y de otra los comentarios del personaje oculto (cuya ocultación desconocen uno o varios personajes): es el caso de los comentarios del marido escondido, que observa las galanterías del noble para con su mujer (lo que anuncia el procedimiento posteriormente utilizado en el *Tartuffe* de Molière), en *Le Poulcier à six personnages*, o de los dos hombres que comprueban alternativamente las desgracias de uno y otro (*Deux Hommes et leurs deux femmes*).

⁹¹ A.T.F., I, pp. 128—144.

4. CONSLUSIÓN

Se ha intentado sistematizar los diversos procedimientos cómicos utilizados por la farsa medieval, aunque sin poder llegar a un inventario o análisis exhaustivo de estos ya que esta tarea superaba las posibilidades de estas breves páginas. A partir de unos procedimientos muy simples (reaparición de unos tipos humanos caricaturescos, apenas descritos pero definidos por su situación familiar, profesional o por un defecto físico o psíquico) y de un argumento que suele tener como punto de partida un engaño, una parodia o un equívoco (en ocasiones se unen o entremezclan varios de estos procedimientos), se teje la trama de la farsa añadiéndose a ella diversos elementos que, en líneas generales, responden a procedimientos cómicos de orden lingüístico o a trucos escénicos. Su sencillez era consecuencia de sus escasas dimensiones — lo que impedía un mayor desarrollo de los personajes — y de su carácter esencialmente cómico; pero estos rasgos mismos hicieron que la farsa elaborase una estética propia y peculiar, aunque con evidentes influencias de otras formas dramáticas jocosas. Si su importancia histórica e influencia sobre géneros posteriores dista mucho de ser desdeñable, no por ello podemos relegar su importancia intrínseca en cuanto elaboración de un mundo grotesco y caricaturesco, de un arte de evasión, centrado sobre la comicidad — conseguida en muchos casos gracias al conocimiento que de la técnica dramática y de su público poseyeron sus autores — pero con base en los pequeños problemas de la realidad cotidiana, deformados y simplificados para que nadie pudiera reconocerse en los tipos presentados.

KONSTRUKCJA FARSY FRANCUSKIEJ I TEATR KOMICZNY
U SCHYLKU WIEKÓW ŚREDNICH

STRESZCZENIE

Obecne studium poświęcone jest możliwie wszechstronnej analizie farsy jako szczególnego gatunku dramatycznego, znamiennej dla ostatniego okresu średniowiecza. Analiza zmierza do szczegółowego przedstawienia podstawowych właściwości charakteryzujących farsę, mianowicie jej strukturę zdeterminowaną przez komizm; wychodzi od układów możliwie prostych i jednolitych (przedstawień ludzkich typów karykaturalnych zasadniczo określonych i uwarunkowanych przez ich sytuację rodzinną lub zawodową oraz przez wyraziste defekty fizyczne albo psychiczne) lub od sytuacji nasyconych treściami satyrycznymi, parodystycznymi czy dwuznacznymi, dającymi duże możliwości dalszego rozwijania przez zręczne wykorzystywanie wypróbowanych chwytów komicznych. Tego rodzaju proces rozwijania zdarzeń połączony jest z maksymalnym wyzyskaniem wszelkich możliwości gier językowych i walorów scenicznych, dających niezawodne efekty komiczne.

Równolegle do tych zabiegów w grę wchodzi dalsze, bardzo różnorodne możliwości polegające na wykorzystaniu czynników komicznych tkwiących w samych strukturach osobowościowych postaci działających w farsie. W związku z tym na wyraźne podkreślenie zasługuje ciekawe zjawisko polegające na kształtowaniu estetyki gatunku farsowego przez silne oddziaływanie innych form dramatycznych nacechowanych niektórymi formami komizmu; w grę wchodzi tu liczne tematy zaczerpnięte z *fabliaux*, kursujących ówczesnie krótkich nowel oraz form folklorystycznych cieszących się niemałym powodzeniem.

W niektórych przypadkach (*Jean, Mimin*) można zaobserwować wyraźne wyspecjalizowanie postaci farsy bezspornie zapożyczonych z repertuaru komedii *dell'arte*. Tego rodzaju postacie skonstruowane są bardzo zręcznie w sposób umożliwiający wygranie maksimum treści komicznych w stosunkowo krótkich formach farsowych. Przy tym wszystkim rzecz nie kończy się bynajmniej na samym czystym komizmie, lecz sięga znacznie dalej — do ciekawych i udanych prób ukazania głębszych treści ludzkich. Zasadą generalną jest kształtowanie pokazanych sylwetek w sposób karykaturalny zarówno w ich sytuacjach osobistych, jak i społecznych.

Farsa nie powoduje się jakimiś generalnymi normami moralnymi, charakteryzującymi epokę, lecz pokazuje śmieszność człowieka w jego życiu codziennym. Zasadnicza różnica między farsą a komedią obyczajową polega na uderzającej deformacji obrazu życia realnego, konkretnego, na pokazaniu tych realiów w kształcie groteskowym. Centralnym tematem farsy jest to wszystko, co w człowieku można uznać za zaskakujące i zdumiewające, a co bywa pokazywane w galeriach bardzo różnorodnych postaci. Jeśli sam status danej postaci mógłby skłaniać do szacunku, a nawet do podziwu, niepoważne jej zachowanie i wywołane przez to sytuacje doprowadzają widza do śmiechu.

Farsa schyłku średniowiecza posiada wiele odmian, przy czym poważna ich liczba oparta jest na zasadach parodii i wieloznaczności. Funkcja utylitarna może tu być uznana za element centralny utworu, za element wtórny zaś funkcja komiczna. Postacie występujące w farsie, ukazane w przeróżnych sytuacjach życiowych osobistych i społecznych, poprzez zręczne uwikłanie w sceniczne sytuacje dramatyczne nacechowane groteskowo przykuwają uwagę widza i oddziałują nań bardzo sugestywnie.

Przełożył Jan Trzynadłowski