



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

LA FARSA MEDIEVAL. EL CASO DE *MAITRE MIMIN*

TESIS

para obtener el título de

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)**

SUSTENTA:

Roxana Cancino García

DIRECTORA DE TESIS:

Dra. María Cristina Azuela Bernal

Ciudad Universitaria, México, Octubre 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis queridos padres,
gracias por su amor y su tiempo.

*«Ce qu'on ignore, on peut
l'apprendre, si on veut y mettre
sa peine et son attention, mon
doux et cher ami, dit le
gentilhomme. Pour tout métier il
faut du goût, de l'effort et de
l'habitude. Ce sont les trois
conditions pour savoir quoi que
ce soit» (vers 1413-1417).*

Perceval ou le conte du Graal
Chrétien de Troyes

AGRADECIMIENTOS

Gracias a toda mi familia por su apoyo incondicional. Sus gestos de cariño los llevo y los llevaré siempre en mi corazón.

Gracias a mis amigos por sus consejos, por sus chistes, por sus porras y sobre todo por compartir conmigo tantos momentos felices que me han hecho comprender que la vida no se puede resumir en los libros.

Gracias a mis maestras por su valioso tiempo, por sus observaciones y por su admirable entrega a su profesión.

Gracias a la Dra. Cristina Azuela por su gran paciencia y por compartir conmigo sus conocimientos sin ningún recelo.

Gracias a la Dra. Tatiana Sule por su sinceridad y sencillez.

Gracias a mi querida madre porque me enseñó que podía doblarme, pero jamás quebrarme.

Gracias a mi querido padre porque siempre me acompaña en todas mis aventuras.

Gracias a mi querido hermano y a su familia por su apoyo, sus consejos, su cariño y su compañía.

“La farsa medieval. El caso de *Maître Mimín*”

Introducción

Capítulo I:

<u>I. Los antecedentes del teatro medieval</u>	1
I.1 Teatro religioso.....	2
I.2 Teatro profano	4

Capítulo II:

<u>II. La farsa medieval y sus relaciones con otros géneros</u>	10
II.1. La farsa y otros géneros dramáticos.....	11
II.1.1. La <i>sottie</i> y la farsa	
II.2. La farsa y otros géneros narrativos.....	14
II.2.1. El <i>fabliau</i> y la farsa	
II.2.2. La <i>nouvelle</i> y la farsa.....	18

Capítulo III:

<u>III. Clasificación y aspectos lingüísticos de la farsa</u>	22
III.1. Los tipos de farsas.....	22
III.2. La comicidad verbal en la farsa.....	25

Capítulo IV:

<u>IV. Análisis de <i>Maese Mimín estudiante</i></u>	28
IV.1. Las farsas de Maese Mimín	28
IV.2. La comicidad en <i>Maese Mimín estudiante</i>	35
IV.3. Consideraciones para la traducción de <i>Maese Mimín</i>	44

Conclusiones	49
---------------------------	----

Bibliografía	50
---------------------------	----

INTRODUCCIÓN

En México no existen muchos estudios sobre la farsa medieval francesa, y sin embargo, no se puede negar la importancia que tiene este género, pues no sólo fue fuente de inspiración de autores de siglos posteriores como Molière, sino que, entre todos los géneros teatrales medievales y profanos, fue el único que sobrevivió a la transformación de los gustos literarios.

El objetivo de este trabajo es hacer un repaso de los rasgos de la farsa medieval para después examinar un texto de la época, que en nuestro país es prácticamente desconocido: *La farsa de Maese Mimín estudiante*.

Se estima que las farsas surgieron en la segunda mitad del siglo XV, ya que en este periodo aparecieron las primeras manifestaciones escritas del género. No obstante, hay críticos que consideran que las farsas se representaban mucho antes del siglo XV, sólo que no se escribían porque se menospreciaba el género como suele suceder con los géneros cómicos. Más tarde, los estudiosos contemporáneos han examinado de qué manera las farsas se convirtieron en el producto de una compleja elaboración literaria.

Actualmente, en el mundo francófono existen numerosos trabajos sobre la farsa medieval, sobre todo a partir de las ediciones y traducciones al francés moderno que se realizaron alrededor de la segunda mitad del siglo XX. En este trabajo me baso principalmente en las investigaciones de Jean Claude Aubailly, Bernadette Rey-Flaud, Emmanuel Philipot, Lambert Porter, André Tissier y Halina Lewicka, aunque no se puede pasar por alto las recientes tendencias críticas de Jelle Koopmans y Marie Bouhaïk-Gironès que plantean un acercamiento novedoso a este género.

Sin embargo, antes de hablar propiamente del género, consideré importante contextualizar las obras y las circunstancias que rodearon el surgimiento de las farsas. Así pues, el primer capítulo está dedicado a los textos, los autores y los géneros más importantes tanto del teatro religioso como del teatro profano, con el único propósito de situar brevemente el ámbito en el que nació la farsa.

Se considera que el teatro medieval en Francia se desarrolló desde el siglo IX hasta el XVI, por lo que no es de sorprenderse que durante casi siete siglos haya experimentado numerosas transformaciones. Tradicionalmente, los críticos dividen las obras dramáticas, para su estudio, en religiosas y profanas, pues la temática, los personajes, los propósitos e

incluso la extensión de los textos son elementos claramente opuestos entre unos géneros y otros. Sin embargo, aunque siempre se han estudiado los textos religiosos separados de los profanos, ninguno de los dos surgieron de manera aislada, ambos se representaron frente al mismo público y en la misma época. Pero sus propósitos eran divergentes, pues unos preconizaban un mensaje edificante, mientras que los otros buscaban, sobre todo, entretener a los espectadores.

La segunda sección de este trabajo está destinada a examinar los antecedentes del género de la farsa, que será el único tipo de teatro profano que perduró en la posteridad. Durante mucho tiempo se negó la importancia de las farsas, pues, en un principio, se creyó que eran sólo un tipo de *sottie*, otro género del teatro profano, contemporáneo a ellas. Recientemente se ha demostrado que, aunque la *sottie* y la farsa podían tratar los mismos temas, cada una tenía una manera diferente de exponerlos. Además, había claras diferencias entre los personajes, las situaciones y el lenguaje de ambos géneros.

Otra razón por la que se menospreció a la farsa es porque se la consideraba una simple escenificación o declamación de géneros narrativos de los siglos XII, XIII y XIV, conocidos como *fabliaux* o incluso de las *nouvelles* de los siglos XIV y XV. En este trabajo veremos que aunque los relatos y las farsas trataban temas parecidos, estas últimas utilizaban recursos distintos a los de la narrativa.

No fue sino hasta el siglo pasado cuando los críticos empezaron a estudiar la farsa como un género independiente. Gracias a ello, se concluyó que había varios tipos de farsas. En la tercera parte de este trabajo, expondremos de manera breve cuáles fueron los criterios que se establecieron para clasificar las obras en tres categorías. En la primera se encuentran los textos que representan escenas cortas cuyo desenlace siempre serán los golpes y la discusión. Otras obras, que poseen una estructura dramática relativamente sencilla, constituyen la segunda categoría, mientras que la última está conformada por las obras que utilizan el clásico esquema del ‘burlador-burlado’.

El capítulo final de este trabajo se consagra al análisis de la farsa de *Maese Mimín estudiante*, texto que ha recibido poca atención en nuestra lengua. Para ello partí del análisis del personaje que aparece en tres diferentes farsas, *Maese Mimín va a la guerra*, *Maese Mimín con gota* y la farsa que analizaremos. Además examiné algunos aspectos de la comicidad verbal de dicho texto. Por último, dado que se trata de una farsa que no ha

sido traducida integralmente al español, expongo algunas consideraciones que se deben tomar en cuenta al traducirla y comento algunos inconvenientes de la versión libre de Juan Cervera, realizada en 1971 y publicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2005.

La intención de examinar de cerca un texto como *Mimín estudiante* se debe al propósito de dar a conocer una farsa medieval totalmente ignorada en nuestra lengua. Si en el ámbito hispánico no contamos con muchas investigaciones sobre las farsas medievales, esto probablemente se debe a que dicho género no ha sido suficientemente traducido en español. Por ello, este trabajo propone una aproximación general a la farsa, el análisis de una obra y el comentario acerca de su posible traducción.

Capítulo I: Los antecedentes del teatro medieval

Generalmente, al acercarnos al teatro, nos encontramos con la dificultad de su definición y más si reflexionamos sobre él como género literario por cuanto no podemos contemplarlo aislado de lo que tiene de espectáculo. Esta dificultad se acentúa en el análisis del teatro medieval. Zumthor¹ nos habla de la llamada teatralidad de la poesía medieval, del carácter dramático de la obra literaria medieval en la que, en cualquiera de sus manifestaciones —épica o lírica— aparece implícito el diálogo, la representación o la declamación. (Martínez Pérez y Palacios Bernal. *El teatro de Adam de la Halle*, p. 11)

La primera consideración que es necesario tomar para el estudio del teatro medieval es la de la enorme distancia que existe entre el concepto actual que tenemos del teatro y el concepto que de él se tenía en el Medioevo. Para poder distinguir donde radica el interés y el valor de las obras medievales, se debe tomar en cuenta sus características y, de esta manera, evitar anacronismos en nuestras interpretaciones.

Empecemos por decir que el teatro no sólo es un texto sino que además está constituido por la representación, la escenografía y la interpretación. Elementos que, en su conjunto y coordinación, lo transforman en un hecho complejo. Por lo tanto, abordar su estudio desde una perspectiva únicamente textual sería cometer un grave error. Hay que tomar en cuenta todos los aspectos que lo constituyen y lo modifican, aunque, tratándose del teatro medieval, no existe mucho material que pueda proporcionar datos fieles y externos a los textos, que nos ayuden a reconstruirlo.

Por otro lado, se considera el siglo XIII como el periodo del nacimiento del teatro medieval francés; sin embargo, habría que pensar que los textos en la Edad Media podían ser recitados, declamados, interpretados, dialogados, cantados o simplemente leídos. Esto explica que, por una parte, antes del siglo XIII no hubiera una gran diferencia entre la representación teatral y la declamación o representación de los demás textos y, por otra parte, también explica que no existiera un concepto fijo del teatro. Es decir, todo estaba en

¹ *Essai de poétique médiévale*, cap.10.

constante movimiento. Incluso, todavía no existía un edificio específico para las representaciones teatrales.

Ahora bien, para facilitar el estudio del teatro medieval la crítica literaria lo divide comúnmente en dos grandes rubros: teatro religioso y teatro profano. Sin embargo, cuando se habla de los antecedentes del teatro profano, algunos críticos como Jean-Claude Aubailly consideran el teatro religioso como el antecedente del profano. Según el crítico, las primeras manifestaciones escritas del teatro religioso preceden a las del profano por más de un siglo.² Francesc Massip, en cambio, afirma que el teatro profano surgió en el mismo espacio y en la misma época que el teatro religioso, por lo que éste último no puede ser el antecedente del profano. Para Massip, las dos formas del teatro medieval no se presentaron de manera cronológica o sucesiva; ambos géneros coexistieron y se alimentaron mutuamente. Sólo que el teatro profano no cuenta con obras escritas que daten de épocas tan tempranas, como el religioso (Massip, *El teatro medieval*, p.14.).

De cualquier manera, lo cierto es que para abordar el tema de este trabajo, la farsa medieval que aparece a partir de la segunda mitad del siglo XV, me pareció importante dedicar algunas líneas tanto al teatro religioso como al profano, específicamente, a los géneros y a las obras más representativas de cada uno. Así pues, me limitaré a dar una somera descripción de ambos para evocar, de manera breve, el contexto en el que tuvo su origen la farsa.

I.1. Teatro religioso

Como ya se dijo, la crítica señala el siglo XIII como un momento fundamental para el desarrollo de los géneros dramáticos medievales, tanto religiosos como profanos, porque marca el verdadero inicio del teatro francés. Para empezar, las obras comienzan a escribirse en lengua vulgar y no en latín. Además, se representa por primera vez en lengua vernácula a los personajes de la Biblia y de las hagiografías.³ En lo que concierne a la dramaturgia, G. Cohen señala que ésta no había sido dominada por completo, pues en el interior de los

² Según J.C. Aubailly, comúnmente se admite que las primeras manifestaciones del teatro religioso son del siglo IX, mientras que las primeras manifestaciones del teatro profano se dan hasta el siglo XIII (Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p.10).

³ No hay que olvidar que *La obra de Adán* [*le Jeu d'Adam*], escrita hacia la segunda mitad del siglo XII, representaba personajes bíblicos y, aunque todavía las acotaciones aparecen en latín, sus diálogos ya están en lengua vulgar.

diálogos todavía se encuentran réplicas tan extensas que podríamos calificarlas como narrativas, lo que significa que predominaba la narración sobre la acción (Cohen, *La vida literaria en la Edad Media*, p. 238).

Por otra parte, a pesar de que se dice que el teatro en lengua vulgar se inicia en el siglo XIII, hay que considerar que las primeras manifestaciones del teatro religioso en latín se dieron desde el siglo IX y se prolongaron hasta el siglo XVI, ya en francés.⁴ En un principio, como se sabe, el teatro religioso tenía una función didáctica que era la de enseñar pasajes bíblicos al pueblo a través de la representación. Las funciones se daban en el atrio de las iglesias y estaban a cargo de los clérigos. No obstante, hay que señalar que existe una enorme distancia entre este tipo de teatro religioso didáctico y el teatro religioso pagado por la burguesía. Nosotros nos enfocaremos en el teatro religioso impulsado por los burgueses.

Así pues, comencemos por decir que, gracias a la bonanza de sus negocios, la burguesía pudo favorecer las representaciones de temas cristianos. Esto se dio de una manera particular, porque las cofradías habían tomado la costumbre de celebrar la fiesta de su santo patrón poniendo en escena su vida. Con el tiempo, dichas funciones fueron cambiando hasta convertirse en verdaderos espectáculos, que más tarde, darían paso al nacimiento de géneros teatrales como los *milagros* y, en el siglo XV, los *misterios* (Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p. 50).

El género que más se cultivó en el siglo XIII fueron los *milagros* y la obra más importante de este periodo es *El Milagro de Teófilo* de Rutebeuf. Para el siglo XIV, el género teatral: “hallará su eclosión [...] con los [...] *Milagros de Nuestra Señora por personajes*⁵, donde la lección edificante mezcla escenas realistas con intervenciones sobrenaturales protagonizadas por la Virgen” (Massip, *El teatro medieval: voz*, p. 39). *Los Milagros de Nuestra Señora por personajes*, cuyo autor desconocemos, es un conjunto de cuarenta milagros representados en París de 1339 a 1382, actuados por la Cofradía de San-Éloi del gremio de los orfebres de París.⁶ Dicha compilación muestra el apogeo que tuvo el género a lo largo de este siglo.

⁴ Massip explica en detalle la transformación que sufrió el teatro religioso a largo de la Edad Media, enfatizando el uso de los vestuarios, la construcción de escenarios, la procedencia de los histriones e incluso los primeros intentos por hacer artificios teatrales (Massip, *El teatro medieval*, pp. 81-118).

⁵ *Miracles de Nôtre Dame par personnages*.

⁶ http://www.arlima.net/mp/miracles_de_nostre_dame_par_personnages.html

Consultado:10/04/2013 01:47

Durante el siglo XV, los *misterios* también tendrán un increíble poder de convocatoria, al punto de que en el siglo XVI se prohibirán estas representaciones, debido a las aglomeraciones que causaban. Las obras más representativas de este género son *El Misterio de la Pasión* [*Mystère de la Passion*] de Arnoul Gréban, *El Misterio de la Resurrección* [*Mystère de la Résurrection*] de Jean Michel, así como *El Misterio de los apóstoles* [*Mystère des Actes des Apôtres*] de los hermanos Gréban.

La diferencia entre los *milagros* y los *misterios* es que los *misterios* tenían por objetivo escenificar la vida de un santo o la totalidad de un libro o episodio bíblico, mientras que los *milagros* sólo representaban un milagro en particular efectuado por un santo o por la Virgen. En el caso de los *misterios*, en ocasiones se requerían días enteros o hasta semanas para la representación de episodios seriados, puesto que eran obras muy extensas.⁷

Por último, se cree que a lo largo de las grandes escenificaciones religiosas se intercalaban pequeñas piezas profanas como las *farsas* (obras breves de corte cómico) y las *sotties* (obras cortas y también cómicas, cuyo personaje principal era un loco); ambas, las *farsas* y las *sotties*, permitían dar un respiro a las prolongadas sesiones de las representaciones religiosas y, además, ayudaban a mantener la atención de la gente, pero ya formaban parte del teatro profano del que me ocuparé a continuación.

I.2 Teatro profano

A diferencia del teatro religioso, las obras del teatro profano se inspiran de la vida cotidiana y, aunque es verdad que no dejarán completamente de lado los temas sagrados, éstos ya no serán su trama principal. Se considera que el teatro profano nació en el siglo XV, ya que los textos que lo constituyen empezaron a difundirse en este periodo; sin embargo, es de suponerse que, si se escribieron hasta aquel momento (siglo XV), seguramente ya se habían representado con anterioridad, pero no se habían puesto por escrito. Por ello, Rey-Flaud indica que el teatro profano tuvo su origen mucho antes de la fecha que la crítica toma como referencia (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, pp. 13-17).

⁷ Por ejemplo, *El Misterio de la Pasión*, escrito hacia 1450, consta de 34,000 versos, *El Misterio de la Resurrección*, representado hacia 1455, está constituido aproximadamente de 20,000 versos, mientras que *El Misterio de los apóstoles*, cuya fecha de composición se sugiere entre 1460 y 1470, presenta más de 60,000 versos.

Ahora bien, tratando de enumerar las obras que antecedieron al teatro cómico y profano del siglo XV, sabemos que, ya en el siglo XIII, Jean Bodel escribió en lengua vulgar *La obra de San Nicolás*⁸ [*Le jeu de Saint Nicolas*]. Acerca de dicho santo, Massip precisa que:

[...] los benedictinos de Fleury escenificaban, en el siglo XI y de forma paralitúrgica, cuatro “milagros”, y [...] el juglar Jean Bodel escribiría, a principios del siglo XIII y ya en francés, *Le Jeu de Saint Nicolás*, [caracterizado] por la irrupción del realismo grotesco en el seno de la leyenda religiosa y por la presencia de la mentalidad de la burguesía artesanal de la época.

(Massip, *El teatro medieval: voz*, p. 38)

Más tarde, en la segunda mitad del siglo XIII, Adam de la Halle escribe *La obra de la Enramada*⁹ [*Le Jeu de la Feuillé*] y *La obra de Robin y Marion* [*Le Jeu de Robin et Marion*], con las que se confirmará una nueva dramaturgia de carácter cómico y secular: “[...] estos dos textos medievales poseen un doble valor, al lado de su indudable originalidad y calidad literaria, son considerados —a falta de otros documentos que acrediten lo contrario— como las primeras muestras del teatro profano francés” (Martínez Pérez y Palacios Bernal. *El teatro de Adam de la Halle*, p. 9).

También en este mismo siglo XIII, tenemos el caso particular de la farsa *El ciego y el muchacho* [*Le garçon et l'aveugle*] cuyo tema será retomado posteriormente en *El Lazarillo de Tormes*; sin embargo, Aubailly señala que esta obra no se puede considerar propiamente como una farsa, ya que carece de una estructura dramática que la defina como parte del género. El único procedimiento cómico por el que se le podría adjudicar este título, es que el muchacho finge la voz para engañar al ciego, pero esto no es suficiente para clasificarla dentro de las farsas.

Por lo demás, Aubailly menciona que del siglo XIV no hay mucho que recordar, salvo *La farsa de Maese Trubert y Antroignart* [*La farce de Maître Trubert et Antroignart*] de Eustache Deschamps. No obstante, el crítico afirma que los diálogos de esta obra presentan réplicas que, por su extensión, se consideran narrativas, lo que hace que la farsa parezca más un *fabliau* declamado que una obra de teatro (Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p.

⁸ Aunque algunos estudios sitúan esta obra como parte del teatro religioso (como un *milagro*) y que además de esto, la intención del mensaje sigue siendo moralizante, el tratamiento del tema ya muestra rasgos seculares y cómicos. Por otra parte, la acción transcurre en una taberna de Arrás; por ello, se la considera una obra profana.

⁹ También se ha traducido como *El juego de la Enramada*. Aunque en español *jeu* significa “juego”, en el ámbito teatral, se traduce como “obra”.

12). Por estas razones, el crítico reduce el legado de ambos siglos a las obras cómicas y profanas del siglo XIII: *La obra de San Nicolás, La obra de la Enramada y La obra de Robin y Marion* (*Ibid*, p. 29 y ss.).

Así pues, hay que esperar hasta el siglo XV para que el teatro cómico consolide sus propios géneros y sus características. Aubailly enfatiza la gran diferencia que existe al confrontar las obras cómicas del siglo XIII con las del XV, pues afirma que las tres del siglo XIII antes mencionadas son complejas y se caracterizan sobre todo por la cantidad de tonos y la variedad de temas tratados, mientras que los numerosos géneros nacientes del siglo XV, como los *sermones bufos, los monólogos dramáticos, las moralidades, las sotties y las farsas* tienden hacia una unidad de tono y hacia una estructura específica. Por ello, el crítico concluye que, incluso en esas tres obras propuestas como antecedentes, es difícil encontrar los rasgos propios del teatro cómico del siglo XV.

En este punto, habría que añadir las polémicas posturas de la crítica con respecto al nacimiento de la dramaturgia cómica francesa: Aubailly menciona que Bédier aseguraba que el teatro religioso era el antecesor de las representaciones cómicas, mientras que Faral, en contra de Bédier, señala que el teatro cómico tuvo una vida independiente y que, si se utilizaba como intermedio de los *milagros* o de los *misterios*, era porque ya existía desde antes y se conocía su efecto. Pero los textos que antecedieron al teatro cómico del siglo XV no se conservaron, puesto que, durante mucho tiempo, no fueron valorados.

No está de más reiterar, como Gustave Cohen afirma, que aunque no se conservan las obras cómicas del siglo XIV, ello no significa que no haya habido representaciones en esta época; simplemente que dichas obras no se pusieron por escrito. En efecto, no será sino hasta principios del siglo XV cuando, gracias a otros documentos,¹⁰ sabremos de la existencia de las farsas y de las *sotties*, que se comenzarían a escribir en la segunda mitad de ese mismo siglo.

Hay que agregar que el teatro cómico, al igual que el religioso, es resultado de cambios sociales e históricos. El primero de ellos es la Guerra de los Cien Años, que provocó una de las transformaciones más importantes de esta época, ya que, como

¹⁰ Ver las menciones a documentos y archivos sobre la farsa en el cuarto volumen de: M. ROUSSE, *Le Théâtre des farces en France au Moyen Âge*, Thèse de doctorat d'État, Rennes 2, 1983, 5 vol. dactyl (citado por Bouhaïk-Gironès, "Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge?", p. 11).

consecuencia de la actividad bélica, la nobleza se vio empobrecida. Paradójicamente, mientras la guerra iba arruinando de manera paulatina la posición económica de la aristocracia, la alta y mediana burguesía se enriquecían. Como resultado de este cambio económico, el orden social se vio afectado, pues ahora la burguesía había adquirido mayor poder, aunque todavía al margen de la aristocracia. Y, si bien es cierto que las clases nobles no habían perdido su posición social, también es cierto que necesitaban cada vez más del apoyo económico de la burguesía. Al afectar así el orden social, este cambio permitió que la burguesía participara en la vida cultural y, al mismo tiempo, provocó que surgiera la necesidad de una literatura afín a los intereses del nuevo estamento, que transmitiera sus valores (distintos a los de la nobleza) y que además terminara de concretizar de este modo su ascenso social¹¹ (Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p 47 y ss.).

Así, tanto la Guerra de los Cien años como el cambio económico y social que ésta provocó, permitieron el surgimiento de un nuevo teatro que reflejaría los valores de la burguesía. Lo que veremos en él, será una presentación, cuando no la caricaturización, del código de conducta burgués e incluso, en ocasiones, la parodia de la moral cristiana. En resumen, el teatro no sólo cambiará sus formas, sino que además transformará su temática. De esta manera, observamos que el teatro cómico del siglo XV marca una gran diferencia con el teatro religioso, pues no sólo tomará formas novedosas, sino que también dejará de lado los temas proselitistas de la iglesia para tocar asuntos cotidianos.

Ahora bien, pasemos a las primeras manifestaciones del teatro profano: sermones bufos, moralidades, *sotties* y farsas. Según Aubailly, en sus inicios el teatro cómico se reducía a simples bromas que trataban de provocar la risa espontánea y que estaban basadas en la repetición de un procedimiento cómico. Con el tiempo, estas bufonadas evolucionarían hacia verdaderas parodias de la vida cotidiana, pero, antes de burlarse de la vida misma, parodiaban aspectos religiosos. Como ejemplo de ello, tenemos los *sermones bufos*, monólogos de composición libre que justamente hacían mofa de la prédica seria.

Por su parte, la *moralidad* era un género que tenía por finalidad ilustrar una acción moral, recurriendo a la alegoría y a personajes abstractos como los vicios y las virtudes, los

¹¹ Recordemos que en esta época las artes en general cumplían una función específica: conmemorar acontecimientos, amenizar las celebraciones de la corte, ejemplificar las virtudes del hombre o bien señalar sus vicios. Además, entre muchos otros cometidos, las artes eran utilizadas como actos políticos y el teatro, en especial, servía como propaganda de ideas e intereses.

cuales eran personificados y se podían reconocer por sus símbolos icónicos. Estas obras en general establecían un debate que promovía la práctica de la moral cristiana.

También existían los *monólogos dramáticos*, cuyo rasgo principal era que los personajes representaban tipos como el enamorado, los fanfarrones, los soldados cobardes o los charlatanes. La comicidad residía en que en el momento de probar con hechos sus palabras, siempre demostraban lo contrario (Massip, *El teatro medieval: voz*, p. 29).

Por último, la *sottie* provenía de una tradición popular llamada la “Fiesta de los Locos” (*Fête des Fous*) y estaba dirigida a un público culto conformado por clérigos y gente de letras,¹² que al mismo tiempo, eran los autores, los espectadores y los actores de las obras. Su finalidad era la crítica de los problemas sociales, políticos y sobre todo morales, como la avaricia, la hipocresía, la mentira, la corrupción, entre otros.

Al tratar tales temáticas, la *sottie* incitaba al espectador a que reflexionara y tomara conciencia de las circunstancias que lo rodeaban. Por esta razón, se ha considerado que la *sottie* no sólo era un espectáculo de entretenimiento, sino que además era un acto político. Una especie de tribuna en donde se denunciaban los abusos del poder. Así pues, el género rápidamente se verá condenado por las autoridades y, a menudo, se prohibirán sus representaciones. Finalmente, Francisco I logra suprimirlo por completo en el siglo XVI, amenazando tanto a los autores como a los actores con la muerte (Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p.180). La persecución y la censura fueron tales, que la mayoría de las obras fueron destruidas.

Finalmente, la farsa se distingue de los demás géneros profanos porque sus historias y personajes escenificaban al pueblo, en especial a los burgueses. Por supuesto los otros géneros ya representaban la vida de las ciudades; sin embargo, a diferencia de la farsa, éstos aún conservaban un mensaje moralizante o con intereses políticos. La farsa, en cambio, no buscaba tratar temas polémicos delante de un auditorio, su propósito era transformar escenas insignificantes de la vida diaria con las que la mayoría de su público podía identificarse en breves tramas de gran comicidad. En pocas palabras, este género revelaba con mucha eficacia las ironías contenidas en la vida doméstica de la gente, en el ejercicio de las profesiones y oficios, en la práctica de los estudiosos y de los comerciantes,

¹² El término “*clercs*” [clérigos] en francés no sólo aludía a los religiosos sino que también podía referirse a los estudiantes o estudiosos e incluso a los empleados de la burocracia administrativa y judicial de las ciudades.

y no se detenía sólo en la parodia de las costumbres del pueblo, sino que también hacía mofa del habla de éste. Dentro de los rasgos de la farsa, encontramos que un aspecto importante para su estudio es su lenguaje. El uso de técnicas o recursos lingüísticos como la transcripción de la oralidad o la ambigüedad de la polisemia son importantes para distinguir el género y de ello nos ocuparemos más adelante. Por otra parte, también se considera que los enredos y las burlas de la farsa fueron tomados de relatos anteriores a ésta y que corresponden a la narrativa.

El siguiente capítulo lo dedicaremos a las relaciones de la farsa con otro género dramático, la *sottie*, así como con los géneros narrativos de su época, además de mencionar algunos de los problemas más frecuentes para su estudio.

Capítulo II: La farsa medieval y sus relaciones con otros géneros

Antes que nada, es necesario recordar que la época medieval vio el surgimiento de numerosos géneros literarios, entre ellos, las farsas. Como los géneros recién aparecidos no habían delimitado bien sus fronteras, muchas obras que ahora se consideran moralidades o *sotties* fueron designadas como farsas por sus autores, mientras que no todas las obras que hoy se estudian como farsas se denominaron así inicialmente. Éste es uno de los problemas más importantes para estudiar el género, pues es difícil decidir si se analizan sólo los textos intitolados farsas o si hay que revisar, entre las llamadas moralidades y *sotties*, las obras cuyas características respondan a las que se les adjudican a las farsas actualmente.

Rey-Flaud comenta lo complejo que ha sido elaborar la lista de las farsas con las que contamos. De hecho, esta crítica comenta que tanto I. Maxwell como B. Bowen, además de H. Lewicka intentaron establecer listas que revelaran las fronteras entre las farsas y los géneros próximos a éstas. Sin embargo, con ello estaban muy lejos de ofrecer una solución, pues entre estos mismos autores había muchas contradicciones al diferenciar las farsas de las moralidades o de las *sotties*.¹ Por otro lado, al comparar las listas de cada crítico, Rey-Flaud afirma que unos omiten muchas farsas y otros incluyen demasiadas.

Así, la crítica concluye que el dilema reside en que no se sabe qué criterio tomar, pues, por ejemplo, algunos argumentan que ciertas obras no corresponden al género, ya que cuentan con personajes alegóricos, que en teoría pertenecen sólo a las moralidades, mientras que otros no se basan en los personajes para caracterizar a las farsas, sino en los temas tratados, o simplemente en la presencia de un engaño o una inversión de la situación.

Ahora bien, al hablar de los géneros del teatro cómico medieval, existe otra dificultad: las obras tienen diversos vínculos o parecidos entre sí y pensar que cada una se desarrolló de manera independiente sería completamente absurdo, puesto que no sólo coexistieron en un mismo espacio y tiempo, sino que además estaban dirigidas casi a un mismo público. Por ello, es lógico que tuvieran bastante similitud en sus temas y en algunas características de sus estructuras (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, p. 21). Lo relevante, entonces, no es

¹ Rey-Flaud especifica la clasificación que cada autor hace de las obras y marca las diferencias entre éstas (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, pp. 22, 23, 24).

el estudio de las semejanzas de los géneros, sino los detalles en donde podemos observar cómo se separa uno de otro.

Definitivamente, el problema es aun más notorio cuando se intenta distinguir una *sottie* de una farsa, puesto que comparten ciertos rasgos. Sin duda, ya se han realizado muchos estudios que muestran las diferencias entre ambos géneros. Retomaré sólo algunas de estas observaciones, sin profundizar mayormente en sus disparidades, para poder introducir así las características de la farsa.

II.1. La farsa y otros géneros dramáticos

II.1.1 La *sottie* y la farsa

Comencemos por subrayar que la *sottie* y la *farsa* fueron consideradas por los críticos como un mismo género, en especial por Petit de Juleville.² Más tarde, Barbara Bowen y Lambert Porter demostraron que se trataba de géneros distintos. Al confrontar a la *sottie* con la farsa, Lambert Porter concluye que existen tres similitudes entre ambas: en primer lugar, los dos géneros se escribían en octosílabos y con rima pareada; en segundo lugar, ambos tuvieron origen en las mismas regiones de Picardía, Artois y Normandía; en tercer lugar, en ocasiones, la *sottie* y la farsa llegan a tocar los mismos temas. Sin embargo, los tratan de manera distinta. Por ejemplo, si el motivo común es el poder, la farsa se limitará a criticar el poder en el hogar, mientras que la *sottie* se extenderá a criticar el poder en el mundo (Porter, “La farce et la sottie”, p. 119). Esto nos lleva a otras diferencias: la *sottie* presenta un debate entre los vicios y las virtudes y la farsa, por el contrario, representa una situación o un conflicto de la vida diaria.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, según Aubailly, la *sottie* era un teatro de protesta y de denuncia, con ideas esencialmente peligrosas para la época. En cambio, el mismo crítico parece colocar a la farsa en un nivel inferior con respecto a la *sottie*, presentándola como un mero entretenimiento sin fines edificantes que, por su sencillez, no

²“Petit de Juleville (1841-1900) que, [...] se niega a ver en ellas [la farsa y la *sottie*] dos géneros diferentes y declara [...] que la *sottie* no es más que una farsa *representada por unos locos [sots]*”. [Petit de Juleville qui, [...] se refuse à voir en elles deux genres différents et déclare [...] que la *sottie* n’est jamais qu’une farce *jouée par des sots*] (Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p.101). En 1886, Juleville realizó un importante trabajo sobre el teatro medieval: *Répertoire du théâtre comique en France*.

fue condenada por los dirigentes de la época. Así, la farsa caricaturizaba los vicios de la humanidad para divertir, mientras que la *sottie* señalaba el abuso de los soberanos:

[...] estos objetivos diferentes, aunque complementarios, condicionaron su futuro [de dichos géneros]: mientras que la farsa, poco peligrosa para la autoridad, sobrevive en la comedia del siglo XVI y hasta Molière, la *sottie*, en cambio, se extingue progresivamente a mediados del siglo XVI y desaparece para siempre, una vez que ha perdido el combate que la situaba en disidencia con el poder, aunque en todos los aspectos fue una de las formas más modernas de nuestro teatro nacional.³

Porter también afirmará que la *sottie* se distingue de las farsas porque su lenguaje es más estilizado y sobre todo porque en apariencia los diálogos no tienen una secuencia lógica; el crítico señala incluso que durante mucho tiempo se creyó que la incoherencia de éstos se debía a que los autores sólo buscaban rimarlos, sin preocuparse por la ilación de la trama. Sin embargo, los autores de *sotties* empleaban, como ya dijimos, un discurso aparentemente incoherente con el propósito de disimular o esconder de este modo sus críticas, ya que éstas podían tener un alcance político y social. Así, entre las características más importantes que separan a la *sottie* de la farsa encontramos, en la *sottie*, cambios bruscos de una idea a otra, el uso de la alegoría y la utilización de proverbios y acumulaciones (Porter, “La farce et la sottie”, pp. 90, 91).

En la *sottie* también es fundamental la presencia de un loco [*sot*], cuyo rasgo principal era estar rapado, llevar la típica caperuza de los locos, ir vestido con jubón corto, calzas ajustadas y adornarse con cascabeles. Los colores que lo identificaban eran el amarillo y el verde (Massip, *El teatro medieval: voz*, p. 29). Según Bowen, la *sottie* tiene numerosos personajes y ninguno posee nombre propio; sólo aparecen como “Primer loco”, “Segundo Loco”, etcétera (Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p.103).⁴ Además, los locos o *sots* simbolizaban un tipo social: el loco Disoluto representa a la iglesia; el loco Glorioso, a los militares; el loco Corrupto, al magisterio; el loco Estafador, a los comerciantes; el loco

³ “Ces finalités différentes, bien que complémentaires, devaient conditionner leur avenir : alors que la farce, peu dangereuse pour l’autorité, se survit dans la comédie du XVIe siècle et jusque chez Molière, la sottie, au contraire, s’éteint progressivement au milieu du XVIe siècle pour disparaître à jamais, ayant perdu le combat qui la situait en dissidence avec le pouvoir, bien qu’elle fût à tous égards une des formes les plus modernes de notre théâtre national” (Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p.198).

⁴ Bowen, Barbara C., *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550–1620*, Urbana, University of Illinois Press, 1964 (citado por Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p.103).

Ignorante y el Loco a secas, al pueblo.⁵ En cambio, en la farsa, los personajes, como el marido engañado, la mujer infiel o autoritaria, el clérigo lujurioso y el comerciante estafador o burlado, son tipos individuales tomados de la narrativa tradicional y están inspirados en la vida diaria, pues éstos cuentan con una mujer, hijos, hogar, oficio y sobre todo con un nombre propio (*Ibid*, p.100). Este último, podía aludir a un rasgo específico de su personalidad u oficio: por ejemplo, *Thibaud l'Angelet*,⁶ que a menudo era el nombre de los pastores, remite a la palabra francesa *agneau* que significa borrego en español.

En la farsa, la cantidad de personajes es menor que en la *sottie*, pues regularmente aparecen tres o cuatro, máximo seis. Por otra parte, los diálogos de la farsa tienen relación y coherencia, ya que una de sus finalidades es que el espectador pueda seguir con facilidad la trama. Por esta razón, la farsa no utiliza alegorías, metáforas, alusiones o procedimientos que puedan generar ambigüedad en el significado final del texto. De hecho, ésta es la diferencia más relevante entre ambos géneros: la *sottie* criticará a la Iglesia, al monarca o al Papa y, para ello, empleará un lenguaje en apariencia irracional, puesto que no podía dirigir abiertamente su crítica a tales instituciones. En cambio, la farsa, sin tener como objetivo principal hacer una crítica específica, caricaturizará por diversión la conducta del pueblo, su amoralidad y sus vicios, entre otras cosas. Es decir, en la farsa había mayor libertad, ya que no se trataba de poner en escena opiniones o juicios peligrosos, porque no pretendía un alcance político y tampoco promulgaba un cambio de ideología; por esta razón, podía ser más directa y evidente (Porter, “La farce et la sottie”, pp.116, 117).

Porter apunta que, mientras la farsa muestra el retrato del pueblo, la *sottie* representa lo que el pueblo pensaba de la nobleza y de la jerarquía eclesiástica. Asimismo, añade que la farsa es un texto donde impera la lógica; por lo tanto, los autores se limitaban a tratar temas con mensajes evidentes. El crítico también menciona que se puede fechar las *sotties*, debido a las alusiones históricas que hacen, pero, en el caso de las farsas, aunque por el estado de la lengua se puede calcular aproximadamente a qué periodo pertenecen, no resulta sencillo datarlas (*Ibid*, pp.122, 123).

⁵ *Sot Dissolu* [loco Disoluto], *sot Glorieux* [loco Glorioso], *sot Corrompu* [loco Corrupto], *sot Trompeur* [loco Estafador], *sot Ignorant* [loco Ignorante], *sot Folle* [Loco a secas] (Porter, ‘La farce et la sottie’, p. 119).

⁶ Thibaud l'Angelet es el nombre del pastor en la célebre farsa de *Pathelin*.

Por último, Porter señala que, al principio, los autores de las *sotties* querían destacar la locura del mundo y, para ello, se valieron de todos los medios, sobre todo del monólogo irracional de los personajes.⁷ No obstante, aclara que, si bien es cierto que al inicio lo importante era resaltar la idea de la locura, después este tema se convertiría en un aspecto circunstancial, pues el objetivo ya no sería la locura sino atacar el estamento eclesiástico, el militar o cualquiera que representara al poder. Así, el crítico divide las *sotties* en dos tipos: la *sottie* primitiva, obras sencillas donde los disparates y las incoherencias son lo principal en el texto y el segundo tipo de *sottie*, que son las obras en donde los autores medievales expresaban sus disidencias políticas, ocultándolas entre alegorías y desvaríos. También señala que parte del interés de esta última clase de *sottie* residía en que el espectador adivinara a qué autoridad se aludía.

II.2. Las farsas y otros géneros narrativos

II.2.1.El *fabliau* y la farsa

De entrada, existen dos géneros narrativos que se consideran como los posibles antecedentes de la farsa: el primero de ellos es el *fabliau* y el segundo es la *nouvelle*. Cronológicamente, el *fabliau* apareció mucho antes que la *nouvelle* y la farsa, e incluso tuvo su apogeo con anterioridad. Los *fabliaux* son cuentos cortos esencialmente cómicos que datan de los siglos XII, XIII y principios del XIV. Las similitudes entre la farsa y el *fabliau* indican que las intrigas de éste inspiraron a los autores de las farsas. De hecho, se sabe que después de haber tenido gran éxito, los *fabliaux* dejaron misteriosamente de escribirse; Lambert Porter precisa: “El *fabliau* no se cultivó más después del primer cuarto del siglo XIV; las primeras alusiones hechas a la farsa datan de los últimos años del mismo siglo; aunque el género de la farsa, tal como lo conocemos, aparece propiamente en los

⁷ El estudioso afirma que en la Edad Media había una creencia muy popular, según la cual el mundo estaría poblado por locos y los autores medievales utilizaron esto como el argumento principal de la *sottie* (Porter, ‘La farce et la sottie’, p.91). El crítico explica que, por un lado, los autores de las *sotties* tenían que evitar que sus obras provocaran el disgusto de aquellos a quienes criticaban y, además, no debían generar pánico entre el pueblo que tomaba como cierta la idea de que, un día, todos estarían locos. Por consiguiente, los autores resolvieron esconder el argumento principal de sus obras entre palabras sin sentido, con lo que no molestarían a las autoridades y no alarmarían al pueblo.

siglos XV y XVI [...]”.⁸ Así pues, se ha sugerido la idea de que los *fabliaux* nunca desaparecieron sino que, posiblemente, estos relatos breves, que en un principio se declamaban frente a un auditorio, se transformaron en farsas (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, p. 42).

Cabe enfatizar que la farsa no sólo tomó numerosos rasgos del *fabliau*, sino que las historias en ambos géneros son semejantes. Comencemos por enumerar los préstamos del *fabliau* a la farsa, para después hablar de la similitud de sus intrigas.

En primer lugar, ambos son textos que tienen por objeto hacer reír, y aunque no haya sido éste su único propósito, al menos sí fue el principal. En segundo lugar, la comicidad del *fabliau*, así como la de la farsa, no tiene una intención didáctica ni mordaz; a pesar de que ambos se ríen de la vida diaria, su burla no llega a ser una crítica, sino que es más una caricaturización. En tercer lugar, las historias tienen un carácter misógino y picaresco (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, p. 38.). Por último, hay que subrayar que uno de los rasgos más importantes del *fabliau* es el uso extensivo del diálogo. Por esta razón, es posible pensar que la declamación de estos cuentos pudo fácilmente dar lugar a la representación de los mismos, lo que eventualmente conduciría a la aparición de las farsas. Rey-Flaud concluye que lo que la farsa tomó prestado del *fabliau* fue: “[...] la indecencia y la misoginia, la obscenidad, la burla sin sátira verdadera: tantos rasgos que definían el ‘espíritu del *fabliau*’ y que los especialistas de la farsa encontraban naturalmente en el ámbito dramático que estudiaban”.⁹

En lo que concierne al segundo aspecto, es decir, la semejanza de las historias, sabemos que hay farsas que en apariencia tratan el mismo tema que un *fabliau*.¹⁰ De ahí que también se considerara que la farsa era un *fabliau* declamado o escenificado o dialogado. Sin embargo, en este punto, Rey-Flaud aclara que durante mucho tiempo la crítica se limitó a confrontar los temas y no examinó las técnicas de escritura de ambos

⁸ “Le *fabliau* n’a plus été cultivé après le premier quart du XIVe siècle ; les premières allusions faites à la farce datent des dernières années du même siècle, et le genre, tel que nous le connaissons, appartient proprement au XVe et XVIe [...]” (Porter, “La farce et la sotie”, pp. 106-107).

⁹ “[...] la gauloiserie et la misogynie, obscénité, raillerie sans satire véritable : autant de traits qui définissaient l’«esprit du *fabliau*» et que les spécialistes de la farce retrouvaient tout naturellement dans le domaine dramatique qu’ils étudiaient”(Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, p. 40).

¹⁰ Lambert Porter aclara que sólo existen entre cuarenta y cincuenta *fabliaux* que relatan las mismas historias que las farsas (Porter, ‘La farce et la sotie’, p.107).

géneros, en donde se percibe que las farsas no son la representación de un *fabliau*, pues señala que es indispensable tomar en cuenta que el modo de transmisión de cada uno es diferente, lo que no sólo afectó las técnicas de escritura, sino que es justamente en éstas donde se encuentra la principal diferencia entre aquello que es narrado y aquello que es representado.

Al comparar los *fabliaux* y las farsas que comparten una temática, Rey-Flaud revela que, en algunos casos, la farsa tiene más personajes que el *fabliau*; además, el lugar en donde se desarrolla la escena puede diferir, y, por último, en ocasiones, lo que en el *fabliau* constituye el centro de la trama, en la farsa resulta ser un aspecto anecdótico. Esto se debe a que la farsa, entendida como un espectáculo teatral, requiere de otros artificios para llegar a la comicidad. Además, las obras dramáticas pueden enredar la intriga más que los *fabliaux*, pues su escenificación lo permite.

Aquí radica otra de las diferencias entre el relato y la obra teatral; mientras que el *fabliau* intenta ser muy claro, la farsa puede complicar la situación, puesto que la acción es visual y hay cosas que sólo un espectador puede *ver* y comprender: “la farsa se esmera en desarrollar los elementos imbricándolos y complicándolos al extremo, mientras que el *fabliau* se esforzaba en dominarlos simplificándolos”.¹¹

Es evidente, que estas reflexiones son comprensibles al comparar tanto las estructuras como los temas de ambos géneros. Para esclarecerlo, un ejemplo podría ser más apropiado: tomaremos uno de los casos que utiliza Rey-Flaud, el *fabliau De la burguesa de Orleans* [*De la Borgoise d’Orliens*], comparado con *La farsa de un marido celoso* [*La farce d’ung mary jaloux*]. El *fabliau* cuenta la historia de un marido que, celoso de un clérigo y con la complicidad de su sobrina, tiende una trampa para descubrir el engaño de su esposa. Primero, finge que se va; más tarde regresa a su casa, pero disfrazado de religioso. Su esposa se da cuenta de la trampa y decide seguir con el juego de su esposo, así que finge no reconocerlo y lo encierra. Mientras tanto, el verdadero clérigo llega y ambos se divierten a su antojo a sabiendas de que el marido está encerrado. Finalmente, ella avisa a todos los familiares de la casa que el “religioso que la acosaba” llegó a verla justo cuando su marido estaba ausente y que, para defenderse, lo había encerrado. Acto seguido, todos le

¹¹ “La farce s’applique à développer en les imbriquant et les compliquant à l’extrême, les éléments que le fabliau s’efforçait de dominer en les simplifiant” (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, p. 50).

dan una golpiza al marido creyendo que es el clérigo. El cuento concluye cuando el marido celoso es liberado y regresa golpeado y cornudo, pero muy satisfecho de la “fidelidad” de su mujer.

La farsa retoma el mismo tema: un marido sospecha que su mujer lo engaña con el capellán. Para vigilarla, ordena a su sirviente Colinet que, en caso de que el religioso la visite, le dé una paliza. Después, el marido celoso encuentra a la tía de Colinet y ésta le sugiere que se disfrace de capellán para sorprender a su mujer en la mentira. El celoso sigue el consejo, se disfraza y se dirige a su casa donde Colinet, que no lo reconoce, lo golpea. Al igual que en el *fabliau*, el esposo se siente afortunado al creer que su mujer no le es infiel.

La diferencia entre la obra teatral y el cuento radica en que, en el *fabliau*, el marido le pone una trampa a su mujer y, pretendiendo ser el victimario, resulta ser la víctima, sin percatarse de que ha sido doblemente engañado. Así, observamos cómo el *fabliau* desarrolla el tema de una manera más ordenada que la farsa, ya que primero vemos la trampa del marido y después cómo su mujer invierte la situación. En cambio, la farsa presenta el tema de manera más compleja: los personajes se multiplican, ya que en el *fabliau* sólo tenemos al marido contra su mujer, mientras que en la farsa tenemos a la pareja de esposos y a la segunda pareja formada por Colinet y su tía. La tía de Colinet incita al marido a disfrazarse de capellán para sorprender a su mujer. El marido celoso sigue el consejo y, al llegar a su casa, es presa de la trampa que él mismo tendió. Sin embargo, Rey-Flaud explica que, en este caso, la esposa es un mero pretexto dentro de la intriga y, a diferencia del *fabliau*, no es ella quien invierte la situación. Lo que veremos en la farsa es cómo el marido va a caer en su propia trampa, pues, al hacer un plan con Colinet y otro con su tía, él mismo se enredará en su intriga y no en la de su mujer.

Según Rey-Flaud, al contrario del *fabliau*, en la farsa los personajes no tienen tanta injerencia en la maquinación de los engaños; las situaciones se dan como por azar. La mujer no tendrá la misma malicia que la del *fabliau*, ni la misma complejidad psicológica. No obstante, hay que señalar que se trata del mismo tema: un marido celoso que tratará de sorprender a su mujer con su amante tendiéndole una emboscada en la que, más tarde, él mismo caerá sin darse cuenta. En la farsa, vemos que el marido es víctima de sus propias maquinaciones y no de su mujer. A la inversa, en un universo literario donde las trampas funcionan sólo por voluntad de los personajes, la mujer del *fabliau* tiene el poder de

manipular la intriga del marido, mientras que en la farsa, los engaños son ajenos a la maquinación de los personajes.¹²

En resumen, podemos observar que la intención del *fabliau* o la forma de tratar el tema es más simple en la secuencia de las acciones para no perder la claridad de la situación: un personaje coordina las circunstancias y las motiva. Por su parte, la farsa complica las situaciones y multiplica los personajes, que no controlan los engaños (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, pp. 53-57).

II.2.2 La nouvelle y la farsa

Si tomamos en cuenta el hecho de que los *fabliaux* dejaron de escribirse a principios del siglo XIV y que las farsas se empezaron a poner por escrito hasta la segunda mitad del siglo XV, queda claro que hay un siglo en el que parecería existir un vacío. De hecho, se piensa que la transformación del *fabliau* en farsa no fue directa sino que pasó por otro género literario, la *nouvelle*. En el siglo XIV, se escribieron las dos obras más importantes de *nouvelles*, *El Decamerón* de Boccaccio (1352) y *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer (1380) y posteriormente, en Francia, con *Les cent nouvelles nouvelles* aparece la primera muestra del género en francés.¹³ Las *nouvelles* son “relatos breves, de tono, personajes y escenarios más bien urbanos, que comparten con los *fabliaux* temas, intrigas e intención cómica, aunque su elaboración narrativa difiera por ser de una complejidad mayor [...]” (Azuela, *Del Decamerón a las Cent nouvelles nouvelles*, p.23).

Además de que los *fabliaux* están versificados, mientras que las *nouvelles* están escritas en prosa, tanto en unos como en otras encontramos un uso extensivo del diálogo; sin embargo, Rey-Flaud señala que la principal diferencia entre el *fabliau* y la *nouvelle* es que uno se encuentra más cercano a la tradición oral y la otra a la tradición escrita. Es decir, el *fabliau* está ligado a la difusión oral, mientras que la *nouvelle* se adaptó a un público de lectores. Cabe mencionar que, en numerosas ocasiones, ambos géneros, al igual que la farsa, tratan un mismo tema, pero de manera distinta. Así, la crítica explica que, como la

¹² Es necesario matizar esto, pues lo anterior no siempre se cumple: hay farsas donde los personajes sí manipulan e invierten la situación voluntariamente.

¹³ Traducidas al español como *Las cien nuevas nouvelles*. Esta obra fue dedicada al duque de Borgoña en 1462 y es la primera muestra del género en francés, aunque en su título alude al *Decamerón* que se conocía como libro de *Las cien nouvelles*.

nouvelle estaba destinada a la lectura, enfatiza los detalles que explican a los lectores la conducta de los personajes, para que la acción sea más clara.

En cambio, aunque el *fabliau* no omite los detalles descriptivos, tampoco se extiende en ellos, y se limita a dar las descripciones necesarias para el desarrollo de la acción. Por ello, el *fabliau* se presta más a la representación que la *nouvelle* y, en ese sentido, es más cercano a las farsas que las *nouvelles* (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, pp. 133, 134).

Ahora bien, la relación entre las *nouvelles* y las farsas es similar a la de los *fabliaux* y las farsas. Como se ha dicho, encontramos historias con el mismo tema, pero que se desarrollan de manera diferente. Al igual que el *fabliau*, la *nouvelle* hereda a la farsa los temas, las anécdotas y en ocasiones el esquema en donde vemos cómo se invierte la situación de las trampas:

El autor de la farsa conserva un tema, pero que tratará a su manera, traduciéndolo a un modo de expresión muy diferente al modo narrativo. Lo que en la *nouvelle* constituye lo esencial [...] se convierte en secundario en la farsa, que se coloca en otro plano. Esta última opera una transposición dramática de los datos narrativos que vuelve mecánica la acción y que implica que los personajes se hagan esquemáticos.¹⁴

Así pues, Rey-Flaud insistirá en que los autores de las farsas sólo tomaron de las *nouvelles* el tema, mas no la forma y sobre este punto girará constantemente la discusión.

Finalmente, hay que subrayar que la relación entre la *nouvelle* francesa y la farsa es casi idéntica a la relación entre la *nouvelle* italiana y la farsa; lo único en lo que difiere es que las intrigas de las *nouvelles* francesas tienen mayor parecido a las de las farsas y algunas son, inclusive, contemporáneas (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, p.73).

Para terminar, Rey-Flaud realiza diversas comparaciones entre farsas y *nouvelles* que me parecen una aportación valiosa aunque, lamentablemente, no puedo detallarlas por no ser el objetivo de este trabajo. No obstante, un ejemplo podría ilustrar su análisis, por lo que tomaré un solo caso de los muchos que propone la autora, para mostrar cómo distingue la estructura de la farsa de la estructura de la *nouvelle*.

¹⁴ L'auteur de la farce garde un thème mais qu'il va traiter à sa manière, le traduisant par un mode d'expression très différent du mode narratif. Ce qui, dans la *nouvelle*, constitue l'essentiel [...] devient secondaire dans la farce qui se place sur un autre plan. Elle opère, à partir des données narratives, une transposition dramatique qui mécanise l'action entraînant des personnages devenus schématiques (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, p. 79).

La farsa del retrete [*La Farce du Retraict*] parece inspirada en la *nouvelle* 72 de *Las cien nuevas nouvelles*; sin embargo, introduce un personaje que en la *nouvelle* no existe. Este personaje va a cambiar el centro de atención de cada texto: la *nouvelle* 72¹⁵ nos cuenta la aventura de un galán que, sorprendido por el regreso inoportuno del marido, esconde la cabeza en el retrete para que no se oiga la tos que no puede controlar. Como aun así no puede evitar toser, decide mejor huir con la cara embadurnada de excremento. Cuando sale, el marido se asusta, porque lo confunde con un diablo y, de esta manera, los amantes no son descubiertos.

A su vez, la farsa parte de la idea del regreso inesperado del marido y el motivo del retrete utilizado como escondite parece tomado de la *nouvelle*. Sin embargo, la diferencia radica en que la *nouvelle* se centra en ese escondite, tan poco apropiado, y en los inconvenientes que en él surgen, mientras que la farsa se enfoca en la imposibilidad de consumir el adulterio. En la obra de teatro, el galán ya no es el protagonista, sino que pasa a segundo plano, y se añade un sirviente que es quien manipula la acción: aprovechando que su marido no estaba, la esposa mandó llamar a su amante, y le pidió a su sirviente Guillot que no dijera nada. Éste se hizo de rogar y sólo cedió cuando le ofrecieron dinero y regalos. Cuando los amantes se preparaban, llegó el marido, a lo que Guillot reaccionó haciéndose el tonto para darle tiempo a la esposa de esconder a su amante en el retrete.

Vemos entonces la importancia de Guillot en la trama, ya que jugará con el nerviosismo de la esposa y con las sospechas del marido. Al final, el esposo entra hasta el escondite seguido de Guillot. Luego el amante es salvado por la multitud y así termina la historia.

Lo notable de la farsa es que el sirviente engaña a todos, tanto a los amantes que buscaban burlarse del marido, como al marido que pretendía sorprenderlos fingiendo su partida. Según Rey-Flaud, de este modo advertimos que el motivo del retrete, tomado de la *nouvelle*, se convierte en un elemento secundario en la farsa, pues no es lo que desencadena la situación cómica. En la farsa, el sirviente y la manipulación que ejerce sobre los demás personajes serán el centro de la comicidad.

¹⁵ Ver la traducción en Azuela y Sule, eds., *La dama, el marido y los intrusos*, pp. 169-172.

En resumen, se observa que la *nouvelle* y la farsa a primera vista, parecen ser versiones similares de un tema, pero sólo analizando la trama observamos que sus objetivos cómicos son muy distintos (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, pp.90, 91).

En conclusión, se puede afirmar que la farsa no sólo fue confundida con géneros dramáticos contemporáneos como la *sottie* y las moralidades, sino que además se le confundió con géneros narrativos anteriores a ella como el *fabliau* y la *nouvelle*. Por ello, fue menospreciada durante mucho tiempo por la crítica, que la tomaba como una copia de otros géneros, negando de este modo su estructura y excepcionalidad.

Después de haber presentado los antecedentes y algunos problemas frecuentes para el estudio del género, podemos detenernos en los diferentes tipos de farsa y en los aspectos de su comicidad verbal.

Capítulo III: Clasificación y comicidad verbal de la farsa

III.1. Tipos de farsas

La farsa medieval ha sido estudiada desde diferentes enfoques: la mayor parte de la crítica ha investigado la filiación entre la farsa y las fuentes narrativas; otros la han confrontado con los géneros dramáticos de la época; otros más han estudiado el esquema del ‘burlador-burlado’ como el mejor recurso cómico de la farsa; y, por último, algunos se han dedicado a clasificar el género. Entre estos últimos se encuentran Jean Claude Aubailly y Bernadette Rey-Flaud. Ambos críticos concuerdan en dividir la farsa en tres categorías, aunque las nombran y describen de maneras distintas. En el caso de la primera categoría coinciden en que la característica más relevante de este grupo es que el texto sólo sirve de apoyo para el histrión: la gestualidad y la corporeidad del actor son más importantes que la trama en sí, ya que las obras no tienen una fuerte estructura dramática que las sostenga (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, p.190).

Rey-Flaud denomina a esta categoría ‘farsas falsas’ y las relaciona con la costumbre de los comerciantes de utilizar merolicos o bufones para atraer a los clientes. Por esta razón, estas obras representan escenas simples.¹ Un ejemplo de farsa de esta categoría es *La divertida farsa del vendedor de libros* [*La farce joyeuse du Vendeur de Livres*] donde un vendedor se acerca a dos comadres para ofrecerles libros, pero, como menciona varios títulos indecentes, las comadres, enojadas por su insolencia, lo golpean, mientras que él sigue proponiéndoles libros cada vez más obscenos. Rey-Flaud menciona que este tipo de obras son las que han desacreditado al género, pues han hecho creer a los críticos contemporáneos que las farsas eran simples *sketches* (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, pp. 192, 203).

Para esta crítica, la segunda categoría de farsas, a las que nombra *facéties*,² son textos cuya estructura dramática esencialmente es sencilla. El objetivo principal de estas farsas es la representación de una simple broma donde, a menudo, la debilidad o la

¹ Aubailly coincide con Rey-Flaud en que la primera clasificación está compuesta por las farsas que representan simples escenas de disputa entre marido y mujer, comerciante y cliente, amo y sirviente, cuyo desenlace siempre terminará en golpes. Sólo que, a diferencia de Rey-Flaud, el crítico las nombra ‘farsas de desfile’ [*farces de parade*].

² Una *facétie* es una broma que se narra o se lleva a cabo para divertir.

enfermedad de un individuo serán el pretexto para desencadenar la intriga (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, p.187). Rey-Flaud añade que la crueldad es uno de los rasgos de la *facétie*, puesto que se caracteriza por hacer escarnio de una víctima que no puede defenderse (*Ibid*, p. 210). Además, la burla que representa es muy simple y no se presta a que haya una inversión de la situación; no hay reacción de parte de la víctima contra el bromista y los papeles de los personajes no se invierten como en las historias de ‘burlador-burlado’: “aquí la risa nace de una broma elaborada por un pícaro que triunfa engañando, en todas las circunstancias, a un ingenuo sin defensa”.³

Por otra parte, en la segunda categoría de Aubailly, la comicidad radica esencialmente en un procedimiento o técnica, por lo que las denomina ‘farsas técnicas’. Aubailly menciona que dichas obras tienden, en su mayoría, a enfocarse más en los personajes que en las situaciones y, en lugar de basarse en intrigas complejas, desarrollan recursos cómicos, principalmente verbales (Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p.121). La situación principal será o bien la comprensión literal de una expresión idiomática o un malentendido. Por ejemplo, *La farsa del bobo Mahuet que da sus huevos al precio del mercado* [*La farce de Mahuet badin qui donne ses œufs au prix du marché*] pone en escena la comprensión literal de una expresión, pues la madre de Mahuet manda a su hijo a vender huevos al mercado con la recomendación de que no los ofrezca más que al precio del mercado. Cuando llega una mujer para comprar su mercancía, éste se niega a darle los huevos, explicándole que sólo se los dará al *precio del mercado*. Mahuet ha obedecido literalmente a su madre, pero como la mujer capta de inmediato la poca inteligencia del sujeto, le pide a un hombre que se presente como “El precio del mercado”, con lo que Mahuet le entrega su mercancía sin recibir nada a cambio (*Ibid*, p.128).

La tercera categoría utiliza el motivo del burlador-burlado y Rey-Flaud la denomina *farceries* e indica que uno de los rasgos más importantes de dichas farsas es la permutabilidad de los personajes (quienes intercalaban sus papeles, y el burlador se convierte en burlado). Por su parte, Lebègue precisa que: “[...] la inversión de la situación muestra la simetría de dos escenas antitéticas separadas por un acontecimiento. La balanza

³“Le rire naît ici d’un tour élaboré par un mauvais plaisant, triomphant à tous coups d’une dupe sans défense [...]” (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, p.216).

va en un sentido, llega al extremo y regresa en sentido contrario”.⁴ *La farsa del Tinajero* [*La farce du Cuvier*] ilustra este esquema: un marido, su mujer y su suegra lo representan. La primera parte de la obra establece la crueldad de la esposa contra el cónyuge, haciéndolo anotar en un pergamino todo lo que un esposo debe cumplir: obedecer a su mujer, lavar, hacer de comer, etcétera. El pobre marido anota con desesperación para no perder una sola de las reglas que la esposa le dicta. En ese momento, el marido es el objeto de la burla. La situación se invierte, cuando la mujer da un mal paso cayendo en la tinaja donde se hace el vino, y empieza a ahogarse; ahora es ella quien está en desventaja. Así, el esposo, de objeto, pasa a ser sujeto, es decir, es él quien va a llevar a cabo la burla: viendo que tiene el poder, en lugar de ayudarla, comienza a leer parsimoniosamente en su pergamino las obligaciones que su mujer le dictó, a ver si, por casualidad, se encuentra una que diga qué es lo que debe hacer en un caso como aquél. De este modo, haciéndose el tonto, él se convierte en el burlador y, ella, que lo creía tan estúpido y abusaba de él, se transforma en la víctima.⁵

Esta tercera categoría, tanto para Aubailly como para Rey-Flaud, se caracterizará sobre todo por la inversión de la situación. En opinión de ambos críticos, este es el esquema que mejor trabajaron los autores medievales, el del ‘burlador-burlado’. De hecho, podríamos subrayar que Rey-Flaud separa a las que presentan este esquema del resto de las obras, pues, sin duda, son los textos que demuestran que las farsas no son cómicas por accidente, sino producto de una compleja elaboración literaria.

Además, Rey-Flaud indica que en ocasiones la *facétie* puede convertirse en una *farce* y ejemplifica esto con *La farsa del jubón encogido* [*La farce du pourpoint rétréchy*], un caso de *farce* que había comenzado como *facétie*. La historia trata de tres compadres que bebieron demasiado y dos de ellos deciden jugarle una broma a Thierry, su

⁴ “[...] c’est le retournement de la situation, la symétrie de deux scènes antithétiques séparées par un événement. Le balancier va dans un sens, arrivé à l’extrémité, il repart en sens contraire” (Lebègue “Molière et la Farce”, p.191).

⁵ Aubailly designa esta categoría como ‘farsas de intriga’ y señala que “a las farsas técnicas estáticas debieron suceder obras cuya comicidad descansaba tanto en el dinamismo de la acción como en el carácter de los personajes” [...aux farces techniques statiques ont dû succéder des pièces dont le comique reposait autant sur la dynamique de l’action que sur les caractères” (Aubailly, *Le théâtre médiéval*, p.130)]. Para este crítico basta con la inversión de la situación para que una ‘farsa de desfile’ o ‘farsa técnica’ se conviertan en una ‘farsa de intriga’.

amigo, quien todavía sigue bajo los efectos del alcohol. Gaultier y Richard arreglan el jubón de Thierry haciéndole creer que está muy enfermo y muy inflamado por algún envenenamiento. Así, cuando éste se convence de que está muriendo, pide un cura para confesarse, por lo que Gaultier se disfraza de cura. Finalmente, Thierry confiesa la mala conducta que ha tenido con sus amigos, declarando que ha dormido con la esposa de uno de ellos durante años. El desenlace es trágico, ya que los bromistas se enojan y deciden ahogarlo (Rey-Flaud, *La farce ou la machine*, pp. 213-215). La crítica observa que, si dividimos esta obra en dos partes, observaremos que sólo la primera parte constituiría una *facétie*, puesto que la broma que los compadres le hacen a Thierry, es en sí, una acción acabada, una broma cuya víctima cae en la trampa; sin embargo, en el momento en el que Thierry se confiesa, la acción se complica y la obra se transforma en una *farcérie*.

Para concluir, habría que agregar que las *farceries* alcanzan su mayor grado de elaboración y complejidad cuando los personajes se multiplican, pues las circunstancias que se invierten serán también numerosas, como en la farsa *Los tres enamorados de la cruz* [*Farce de trois Amoureux de la Croix*].⁶ Definitivamente, las farsas más examinadas son aquellas que combinan todas las técnicas y recursos cómicos y cuya ilación de los eventos tiene mayor lógica. El ejemplo más célebre es la farsa de *Pathelin*, en donde los tres actos por separado forman pequeñas *facéties* y sólo en su conjunto constituyen una *farcérie*.

Por último, hay que reconocer que una constante en la farsa medieval, ya sea una ‘farsa técnica’ o *facétie*, o una ‘farsa de intriga’ o *farcérie*, es la comicidad verbal. Por ello, de manera general describiremos algunas características del lenguaje cómico de las farsas en el siguiente apartado.

III.2. Comicidad verbal en la farsa

De todos los elementos y recursos que utilizan las farsas medievales para lograr la comicidad, hay uno que los autores de comedias de los siglos posteriores conservaron: el humor verbal. Como ya mencionamos en el capítulo anterior, a diferencia de los otros géneros, como la *sottie* y las moralidades, el lenguaje de la farsa tiende a reproducir las situaciones cotidianas de comunicación. De hecho, Lewicka afirma que las marcas de oralidad que encontramos en las farsas, como las injurias, los juramentos, los proverbios y

⁶ Ver explicación de Rey-Flaud en *La farce ou la machine*, pp. 253 y ss.

los refranes, prueban que los autores buscaban que los diálogos parecieran verdaderos, con la finalidad de que el espectador pudiera situarlos en el contexto de las conversaciones diarias (Lewicka, “Le langage et la nature sociale de la farce”, p. 13).

Según esta crítica, para divertir, los autores medievales alternaban las formas de hablar de la sociedad. Es decir, combinaban distintos registros, como el culto y el popular, por ejemplo, o las jergas de los ámbitos profesionales, como la de los médicos, los jueces y los estudiantes, o los dialectos como el lemosín y el normando, o el modo de hablar de los campesinos (*Idem*). Sin embargo, la autora aclara que sería un error pensar que la farsa medieval captó la verdadera forma de hablar de su sociedad, pues, aunque es cierto que al utilizar estas marcas de oralidad se buscaba la naturalidad de los diálogos, afirma que en esta búsqueda hay una exageración por parte de los autores.

En este sentido, Lewicka sostiene que la exageración de los elementos orales sólo produce un cliché ligado a la forma de hablar de los campesinos o de los estudiantes o de algún otro sector al que se buscara parodiar. También subraya que, más allá de tener la intención de reproducir una forma de hablar real, los autores de farsas intentaban producir un efecto cómico. De hecho, esta crítica menciona que, aunque las farsas demuestran el afán por representar la oralidad, basta con comparar los manuales de la época para darse cuenta de que ellas no reflejan el habla de su tiempo. (*Ibid*, p.14).

Por otro lado, para Lewicka, la base de la comicidad del género radica esencialmente en la polisemia del lenguaje; por ejemplo, cuando alguien aparenta ignorar el sentido de una frase o proverbio popular. Para aclarar esta idea, la autora cita escenas donde se producen malentendidos, como cuando un personaje dice ‘hay que rezar tres padres nuestros’, y otro responde que ‘sólo conoce uno’.⁷ La autora explica que, lingüísticamente, el recurso consiste en deslexicalizar una unidad fraseológica, dándole el significado literal a cada una de las palabras. Así, el efecto cómico se produce al reinterpretar semánticamente una frase hecha (Lewicka, “Un procédé comique de l’ancienne farce: la fausse compréhension du langage” pp. 654, 655,656).

A su vez, Edelgard Dubruck observa que, para desencadenar las situaciones cómicas, en algunas farsas los personajes distorsionan la comunicación o bien la

⁷ Ver *La Confession Riffart* (vv. 213-214, citados por Halina Lewicka, “Un procédé comique de l’ancienne farce: la fausse compréhension du langage”, p. 656).

interrumpen. En *Pathelin*, cuando el pastor responde sólo con un ‘bee’, lo que hace es justamente evitar intencionalmente la comunicación para no pagar (Dubruck, *Le fond sérieux de la farce médiévale*, pp. 472, 473). Asimismo, en *La farsa del Calderero* [*La farce d’un Chaudronnier*], una señora le pide a su marido que le dé dinero para comprarse telas nuevas, pero éste sólo le contesta con canciones sin decir un sí o un no, justo para no darle nada. Así que la mujer lo emborracha y le quita la bolsa de las monedas. Cuando el marido despierta, se da cuenta que le han robado y comienza a reclamarle a su esposa; pero a cada pregunta que él hace, ella responde con una canción.

Para concluir este capítulo podemos recordar que, según Jean Claude Aubailly y Bernadette Rey-Flaud, de las tres categorías que mencionamos, hay que excluir los textos que sólo representan un *sketch*, es decir, la primera categoría, que podrían considerarse como los embriones de lo que más tarde sería el género, mientras que las obras de la segunda y tercera categoría son las farsas que verdaderamente constituyen el género medieval. Sin embargo, las obras de las tres clasificaciones tienen un rasgo en común: el humor verbal. Por ello, el análisis de *Mimín estudiante* que presentaré a continuación se basa, sobre todo, en la comicidad verbal del texto, aunque no se limita al examen de este asunto.

Capítulo IV: *Maese Mimín estudiante*

IV.1. Las farsas de Mimín

Maese Mimín estudiante es una de las farsas más citadas por la crítica después de *Pathelin*. La obra fue encontrada por Emmanuel Philipot y André Tissier en el *Recueil du British Museum*. Según Tissier, esta farsa, junto con otros textos dramáticos, la imprimió, entre 1547 y 1557, Nicolas Chrestien. Ahora bien, el *Recueil du British Museum* es un conjunto de 64 obras profanas: sermones bufos, monólogos, moralidades, *sotties* y farsas que, de acuerdo con el crítico, se imprimieron en París, Lyon y Ruan entre 1532 y 1559.¹ Parece que, en las hipótesis de Tissier acerca de la obra, hay una contradicción, pues, por un lado, afirma que la impresión de *Mimín estudiante* pudo ser entre 1547 y 1557, pero más adelante menciona que las obras que conforman el *Recueil du British Museum*, donde se halló *Mimín estudiante*, se imprimieron entre 1532 y 1559. Aunque dichas fechas no concuerdan del todo, hay que tomar en cuenta que, como menciona Tissier, si bien la impresión del texto pudo ser de 1547 a 1557, la fecha de composición de la obra podría haber sido anterior. Tanto Philipot como Tissier determinaron que, por el estado de la lengua, *Mimín estudiante* podía datarse entre 1480 a 1490 (*Idem*).

Sin embargo, Jelle Koopmans no acepta esta datación y comenta que el único dato en el que podemos basarnos con certeza, es la fecha de impresión del texto, que él sitúa entre 1540 y 1550, por lo que su composición debe acercarse a esas fechas (Bouhaïk, “Les maîtres du vulgaire”, nota 13, p. 229). En su reciente estudio sobre la farsa de *Maese Mimín estudiante*, Marie Bouhaïk-Gironès sigue esta última opinión y no se basa en el estado de la lengua para su argumentación, sino que analiza la temática de la obra y la relaciona con los hechos históricos y sociales que pudieron dar origen al texto (*Idem*). Así pues, se podría considerar que la farsa, tal como la conocemos, se escribió en la primera mitad del siglo XVI.

En 1931, Philipot tradujo y editó la obra al francés moderno con el propósito de corregir una versión de *Mimín estudiante* de 1924 realizada por J.M. Hankiss, que más bien

¹ Ver introducción de Tissier a *Farces du Moyen Âge* (a), pp. 9, 149. En adelante se citará siguiendo la clasificación en incisos de la bibliografía de esta tesis, por eso la farsa de *Mimín estudiante* que aquí citaremos corresponde a la edición (a) de Tissier.

parece haber sido una interpretación sobre el texto.² Pero será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando, al renovarse el interés por estudiar el género, en 1984, André Tissier edite un conjunto de farsas³ en el que se encuentra la de *Mimín estudiante*, introducida y comentada por él. Finalmente, Bouhaïk menciona que, en 2008, Véronique Dominguez realizó la versión al francés moderno más reciente de esta obra y observa que su traducción se basó en el trabajo de Emmanuel Philipot sobre el texto (Bouhaïk, “Les maîtres du vulgaire”, p. 228)⁴. De la versión libre al español y de la necesidad de traducir a esta lengua la farsa hablaremos en la última sección de este capítulo.

Según Philipot, “Mimín” pudo ser el nombre de un actor que solía interpretar el personaje del bufón. De hecho, el crítico menciona la sugerencia de Petit de Juleville acerca de que el origen del nombre Mimín está tal vez ligado a la palabra ‘*mimus*’ o ‘*mime*’ que significa ‘mimo’. El mimo en la comedia latina era el personaje que representaba el papel del tonto (Philipot, *Recherches sur l’ancien théâtre français* (c), pp. 68, 71).

Si bien no podemos constatar que Mimín haya sido el nombre de algún actor, al menos, a juzgar por otros textos, es posible suponer que fue un personaje que gozó de cierta fama. En la farsa *Del vendedor de libros y las tres comadres* [*Du Vendeur de Livres et de Trois Commeres*] encontramos una clara alusión a Mimín, cuando un vendedor enlista los libros que tiene en venta:

La farce Ienin aux fiseaulx,
Le Testament maistre mymin,
Et maistre Pierre Patelin,
Et les cent nouvelles nouvelles,
Pour dames et pour damoyelles
Qui ayment à passer le temps.

*La farsa de Jenin con las ruelas, El testamento de Maese Mimín, y Maese Pierre Pathelin, y Las cien nuevas nuevas, para las señoras y señoritas a quienes les agrada distraerse.*⁵

²http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_03736237_1932_num_93_1_460455_t1_0139_0000_001. Además cabe señalar que en 1925, Gassies des Brulies en su *Anthologie du Théâtre français au Moyen Âge. Théâtre comique*, también publicó otra versión al francés moderno de *Mimín*, pero ésta tampoco es una traducción apegada al original. El propio traductor especifica: “Interpretamos el texto de manera muy libre y desarrollamos algunas partes, sin ningún escrúpulo, enfocándonos en el efecto escénico” [Nous avons interprété le texte très librement et avons, sans aucun scrupule, développé certaines parties, en vue de l’effet scénique] (Brulies, introducción a *Maître Mimín étudiant*, *Anthologie du Théâtre français du Moyen Âge*, p. 232).

³ Ver (a) en la bibliografía. Se trata de una edición bilingüe (francés antiguo-francés moderno).

⁴ Lamentablemente, para realizar este trabajo no fue posible consultar esta nueva edición.

⁵ Ms. Bibl. Nat. fr 24.341, f 226 (citado por Emmanuel Philipot en *Recherches sur l’ancien théâtre français* (c), p. 61).

Vemos, pues, que una obra con Mimín de protagonista se menciona junto a textos conocidos en la época, como *Pathelin* y *Las cien nuevas nouvelles*. Aunque *El testamento de Mimín* no se conservó, el mismo protagonista aparece en otras tres farsas que sí se preservaron: *Maese Mimín estudiante*, *Maese Mimín va a la guerra* y *Maese Mimín con gota*, lo que habla de la popularidad que pudo tener el personaje. Durante mucho tiempo se consideró que las tres obras conservadas de Mimín, eran una trilogía del personaje, análoga al ciclo de *Pathelin*. Sin embargo, en el caso de Mimín, sólo en los dos primeros textos se presenta al protagonista con rasgos similares, mientras que, en la tercera farsa, su personalidad difiere. Por ello, no es pertinente asociar los tres textos como si se tratara de una trilogía,⁶ pero sí podemos considerar a *Maese Mimín va a la guerra* y a *Mimín estudiante* como parte de un conjunto.

En *Maese Mimín va a la guerra* encontramos a personajes como *Loca Voluntad* [*Sot Vouloir*] y *Pequeño Poder* [*Petit Pouvoir*]⁷ presumiendo sus hazañas y haciendo gala de su temeridad, cuando entra en escena el joven Mimín quien, al escuchar la conversación de los soldados, se entusiasma y decide ir al campo de batalla. Pero, antes de partir, Mimín le manifiesta su voluntad a Lubine, su madre, la cual, según Koopmans, reacciona igual que la madre de Perceval, pues no quiere que su hijo vaya a la guerra e intenta disuadirlo. Del mismo modo que en *Perceval*, la madre no consigue persuadir a su hijo de que renuncie a tal empresa.⁸ Así que Mimín se marcha con la compañía y, justo cuando el joven, inexperto en asuntos militares, se encuentra en medio del bosque con los soldados, un enemigo se presenta y los ataca. *Loca Voluntad* y *Pequeño Poder* huyen asustados, dejando al pobre Mimín solo; una vez que este se encuentra frente a frente con el enemigo, descubre que se trata de su madre, disfrazada de hombre para espantar a los soldados. Entonces, Mimín renuncia a sus pretensiones guerreras y sigue a su madre. Al final, Lubine le dice a su hijo: “Por el verdadero y dulce rey celeste/ Usted será cura en tres días”.⁹

Por su parte, *Mimín estudiante* muestra al personaje tan concentrado en sus estudios de latín que ha olvidado el francés. La angustia de Lubine, ahora, es que su hijo haya

⁶ Véase la introducción de Tissier a *Mimin le Goutteux et les deux sourds* (e), pp. 63-64.

⁷ Nótese que, por sus nombres, los personajes de esta obra parecen corresponder más a los personajes de una *sottie* que a los de una farsa.

⁸ Comentario de Jelle Koopmans a *Maître Mymin qui va à la guerre* (f), p. 93.

⁹ “Mais par le vray doux roy celeste, / Vous serés dedens trois jours prestre” (*Ibid.*, vv. 343-345, p. 92).

perdido el juicio, que ya no vuelva a hablar francés y que no pueda comunicarse con su prometida, de modo que decide sacar a su hijo del aturdimiento en el que se encuentra con ayuda de su marido, su nuera y su consuegro. Cuando la familia llega a la escuela de Mimín, éste los saluda en latín. Ellos no entienden nada y quien debe hacer de intérprete es su maestro, que en el texto se designa con el término en latín, *magister*.¹⁰ Mimín se niega rotundamente a hablar en francés aduciendo que lo ha olvidado. Así que, para obligarlo a recordar su lengua materna, la familia resuelve meterle la cabeza en una jaula y no liberarlo hasta que recupere el francés. Entonces, el pobre Mimín empieza a ceder ante los métodos pedagógicos de la familia y, finalmente, gracias a los esfuerzos de su prometida, recobra el juicio.

Esencialmente, *Maese Mimín estudiante* y *Maese Mimín va a la guerra* muestran a Mimín como un joven pretencioso que intenta mejorar su condición social, ya sea a través de las armas o a través del estudio, pero en ninguno de los dos casos lo conseguirá. Su madre representa un papel importante en las dos tramas, pues será ella quien frustrará sus proyectos.

Según Koopmans, *Maese Mimín va a la guerra* alude a hechos históricos que acontecieron alrededor de 1513, por lo que la obra es cercana a esta fecha, mientras que tradicionalmente se había datado a *Maese Mimín estudiante* entre 1480 y 1490.¹¹ Es decir, que se consideraba que la farsa del estudiante era anterior a la del soldado. Sin embargo, si aceptamos la propuesta de Bouhaïk y de Koopmans, quienes sitúan a *Mimín estudiante* entre 1540 y 1550, el personaje de Mimín estudiante podría tener como antecedente al soldado. Así, la primera obra propondría el fracaso de Mimín como soldado, por lo que decide convertirse en cura; mientras que, en la segunda, que podría ser la continuación, lo veremos fallar en su intento de volverse estudioso y, con ello, termina eligiendo el casamiento. Siguiendo el análisis de Koopmans, el matrimonio marca el fin de este primer ciclo del personaje de Mimín,¹² pues al casarse deja de lado su personalidad como hijo de

¹⁰ Lo que inicia el constante juego entre el latín y el francés en la obra.

¹¹ *Maître Mymín qui va à la guerre* (f), p. 94.

¹² Se podría incluso hacer la hipótesis de un segundo ciclo del personaje que podría estar conformado por el Mimín gotoso y el Mimín viejo que hace su testamento, aunque esta última obra no se haya conservado.

familia. En palabras del crítico: “[...] opta por el matrimonio y finalmente, se convertirá en adulto, en un burgués cualquiera, al igual que su padre, sin salir de su comunidad”.¹³

Si bien las dos obras que hemos mencionado comparten en cierto modo el mismo tipo de caricaturización del personaje, en el caso de *Mimín con gota*, fechada por Tissier en 1534, la personalidad de Mimín en definitiva no coincide con la del estudiante ni con la del soldado, principalmente, porque Mimín no es quien representa al ‘*sot*’ o gracioso, sino su sirviente.¹⁴ En dicha obra, Mimín padece de gota y manda a su servidor sordo, a buscar un boticario, pero éste oye mal y entiende “vicario”, por lo que corre en busca del cura. En el camino, le pregunta a un zapatero la dirección del religioso, pero el zapatero, simulando estar sordo, lo trata como cliente y le toma las medidas para confeccionarle algo. El sirviente se escapa, pero el zapatero lo persigue hasta llegar con Mimín, a quien también le toma las medidas.

Aubailly clasifica a *Mimín gotoso* como una ‘farsa técnica’, en donde se utiliza un malentendido para generar la comicidad. Como mencionamos en el capítulo III, las ‘farsas técnicas’ se basan en la repetición de un recurso cómico, especialmente verbal, y no en la intriga. En esta farsa, a diferencia de las otras dos, podemos observar que no hay una acción que marque el desenlace, pues la obra se limita a representar una serie de malentendidos entre el sirviente, Mimín y el zapatero.

En lo que concierne a la personalidad de Mimín gotoso, al contrario del estudiante y del soldado, éste ya es un hombre mayor, sin familia y enfermo, por lo que no comparte características con el personaje de Mimín que aparece en las otras dos obras. Además, dentro del texto del gotoso no se vuelven a mencionar los nombres de Mimín y Richard le Pelé, que sólo aparecen en el repertorio, mientras que en la obra se hace referencia a ellos como el Gotoso y el Sirviente.¹⁵ Philipot sugiere que la obra de *Mimín con gota* es posterior a las otras dos y, que en el momento en el que se representó esta farsa, el personaje de Mimín ya era identificado por el público, así que el autor aprovechó la celebridad de Mimín para llamar la atención de la audiencia y lo enlistó en el reparto del gotoso. Por lo anterior,

¹³ “[...] il opte pour le mariage et finalement, il sera adulte, petit paysan comme son père, sans sortir de la communauté”. Comentario de Koopmans a *Maître Mimín qui va à la guerre* (f), p. 94.

¹⁴ Como lo subraya Emmanuel Philipot en la introducción a *Maître Mimin étudiant* (c), pp. 62, 63.

¹⁵ Cf. La introducción a *Maître Mimin étudiant* (c), p. 63.

el crítico concluye que la farsa de *Mimín con gota* no es parte del ciclo del personaje (*Idem*).

Halina Lewicka afirma que en la farsa de *Maese Mimín estudiante* hallamos uno de los temas narrativos más trabajados tanto en la literatura medieval como en la renacentista,¹⁶ pues existen otras obras narrativas y dramáticas con el argumento del hijo o el joven campesino que intenta convertirse en erudito, que podrían compararse para distinguir, por las variaciones de cada texto, la originalidad de cada una.¹⁷ Aunque el tema se encuentra en otras tradiciones literarias de la época como la latino-alemana o la eslava, la versión de la farsa francesa tiene el rasgo distintivo de que el personaje tipo tiene una prometida, quien le enseñará otra vez su lengua materna con palabras de amor (*Ibid*, pp. 24, 31).

Así pues, se ha subrayado que la trama de *Mimín estudiante* pertenece al grupo de las farsas donde veremos al hijo único o favorito gozar de la oportunidad de estudiar, lo que representa la posibilidad de mejorar la condición económica de la familia. Según Lambert Porter, la crítica que hacen estas obras es evidente, pues resaltan el contraste entre el interés de la familia por el ascenso social del joven y su indiferencia ante un aprendizaje verdadero de éste. Así, la farsa *Pernet va a la escuela* [*Pernet qui va à l'école*] presenta otro hijo cuya madre se empeña en que estudie. Sin embargo, Porter señala que, a diferencia de Pernet, quien sólo tiene a su madre, Mimín cuenta con una familia entera, incluso con un futuro suegro lo que, añade, no es característica común en las farsas medievales (Porter, “La farce et la sotie”, pp. 110-111).

Deborah Hovland también observa que entre las farsas que tratan este tema, sólo en algunas interactúan ambos padres, pues normalmente sólo aparece la madre con el hijo y, rara vez, la madre con la hija.¹⁸ En el caso de las farsas que cuentan con padre y madre, ésta última es representada comúnmente como una mujer agresiva e imperiosa, mientras que el

¹⁶ Ver Lewicka, “Rapport entre la farce et la littérature narrative”, p. 23.

¹⁷ La crítica menciona que la obra de *Schulanekdoten* cuenta la historia de un joven que del mismo modo que Mimín, por aprender latín, olvida su *patois* (*Idem*).

¹⁸ Hovland afirma que la farsa de *Jenin, fils de rien* es otro ejemplo de farsa con esta temática (Hovland, “Mothers and Fathers in the Early French Farce”, pp. 21-23).

padre, siempre obediente, participa sólo cuando la madre se lo permite, lo que justamente sucede en nuestra farsa.¹⁹

Ahora bien, siguiendo la clasificación de Rey-Flaud, que ya se mencionó en el capítulo anterior, *Maese Mimín estudiante* se inscribiría dentro de las farsas de la segunda categoría llamadas *facéties*,²⁰ principalmente, porque no presenta el esquema del ‘burlador-burlado’. Sin embargo, es difícil ver en la farsa del estudiante los rasgos de la *facétie*. En primer lugar, la obra no muestra la escenificación de una simple burla, donde un burlador tendría que jugarle una broma al protagonista y éste, víctima indefensa, no podría vengarse. En segundo lugar, aunque el método que utilizan sus parientes para que recobre el francés es excéntrico (le meten la cabeza en una jaula), de ninguna manera podría ser calificado como una broma, pues la familia, lejos de querer tenderle una trampa, busca un beneficio para él. Por esta razón, no concuerda con lo señalado por la crítica. A diferencia de *La farsa del jubón encogido* que mencionamos antes,²¹ donde sí vemos desde el inicio que lo que motiva la acción es justamente la intención de los compadres de jugarle una broma a Thierry, en *Mimín estudiante* no se puede afirmar que la familia tenga el propósito de hacerle una truhanería al hijo.

Por otra parte, si atendemos a la clasificación de Aubailly, la obra pertenecería a las ‘farsas técnicas’ donde los recursos del lenguaje logran la comicidad. El crítico argumenta que estas farsas se basan especialmente en la repetición de una técnica verbal, como utilizar la comprensión literal de una expresión idiomática o un malentendido. En efecto, *Mimín estudiante* explota sobre todo recursos lingüísticos para generar el humor, pero éstos no los describe Aubailly en su clasificación, pues parece que el crítico, al igual que Rey-Flaud, le otorga mayor importancia a las obras que presentan el esquema del ‘burlador-burlado’; quizá por ello, no se detiene en el examen de los métodos verbales en las farsas apenas se limita a enlistar dos.

¹⁹ “En *Maese Mimín estudiante*, por ejemplo, después de que el tutor de Mimín le llena la cabeza con latín macarrónico y provoca que olvide su francés, su madre es quien idea un plan para que el hijo recupere su lengua materna. Por otra parte, el padre de Mimín no hace nada más que aceptar pasivamente y actuar como su esposa juzga conveniente” [“In *Maître Mimin Étudiant*, for example, after Mimin’s tutor fills his head with dog Latin and causes him to lose his French, it is the boy’s mother who devises a plan to make her son remember his native tongue; Mimin’s father does nothing more than passively agree to act as his wife sees fit”] (*Idem*).

²⁰ Ver *supra* capítulo III, p. 22.

²¹ Ver cap III, pp. 24, 25.

Al revisar los criterios tanto de Rey-Flaud como de Aubailly y posteriormente realizar el análisis de *Mimín estudiante*, llegué a la conclusión de que la obra podría pertenecer a las ‘farsas técnicas’ designadas por Aubailly. Sin embargo, observé que la definición de dicha categoría parece insuficiente para esta farsa. De hecho, *Mimín estudiante* va más allá de basarse en un simple malentendido o en la comprensión literal de una expresión. La obra resulta más compleja y su comicidad muestra una elaboración mayor que la de los sencillos ejemplos de Aubailly, pues *Mimín* emplea diferentes recursos basados en el humor verbal que, sin duda, es importante detallar y por ello dedicaré el siguiente apartado a este tema.

IV.2. La comicidad verbal en *Maese Mimín estudiante*

Según Rey-Flaud, *Mimín* representa: “[...] una caricatura del tema del pedante, que parlotea latín para impresionar a los demás con su pseudosaber”.²² En efecto, esta farsa es una sátira de la educación, una crítica a las costumbres y a la conducta de los estudiosos pretenciosos, de los maestros ignorantes y de los padres que ven en el estudio sólo un medio de mejorar económicamente. Así pues, si el blanco de esta obra es la pretensión de *Mimín* de convertirse en sabio, la caricatura de sus padres buscando alcanzar un estatus social o del Magister pretendiendo ‘enseñar’ algo que no sabe es igualmente importante.

Dubruck explica que los religiosos, los alcaldes, los médicos y los maestros, que hablaban latín, representaban la élite intelectual de las ciudades y, seguramente, el pueblo debió relacionar ‘el conocimiento’ con la facilidad aparente de expresarse en un idioma que era incomprensible para ellos (Dubruck, *Le fond sérieux de la farce médiévale*, pp. 473-474). También es probable que en la época se relacionara el estudio con la prosperidad económica. Por ello, la farsa critica el materialismo con el que los padres y el maestro consideran la educación. Por un lado, los padres han gastado una fortuna en la instrucción del hijo, con la finalidad de que éste después sepa cuidar su herencia. Raullet le explica a su consuegro que habían puesto a *Mimín* a cargo de un “*pidagogo*”, que lo convertiría en un gran “*astrólogo*”,²³ “con el propósito de que conservara los bienes que pudiera recibir de

²² “[...] une caricature du thème du pédant, de celui qui jargonne latin, pour écraser les autres de son pseudo-savoir”(Rey- Flaud, *La farce ou la machine*, pp.198-199).

²³ “De le tenir au pidagogue / Pour le faire un grand astrilogue” (vv. 78,79). En el francés moderno Tissier pone estas palabras en itálicas. Decidí seguir su ejemplo en la traducción para subrayar el

nosotros”.²⁴ Por otro lado, observamos que el interés del maestro es lucrar con un conocimiento que no posee. Su ignorancia del latín se hace evidente cuando se dirige a su alumno, pues, al tratar de preguntarle qué libro lee, dice: “Responde en francés: *quod librum legis?*”,²⁵ cuando lo correcto hubiera sido: “*quem librum legis?*”.²⁶

Sin duda, el autor de la farsa quiso ridiculizar la actitud de aquellos oportunistas que sólo veían en el estudio la posibilidad de ascender socialmente. Por esta razón, creemos que quien ideó a los personajes de la familia de Mimín buscó caricaturizarlos sobre todo por el uso inapropiado del lenguaje tanto del latín como del francés. Ya hemos mencionado que el padre quería que Mimín se convirtiera en ‘astrólogo’, deformación de ‘astrólogo’, vocablo que proviene del latín: en este pequeño detalle ya vemos como se va caracterizando la ignorancia de los padres. Lubine, por su parte, recrimina a su hijo: “Habla francés, habla *quia*”.²⁷ Término mal empleado, pues *quia* en latín significa ‘porque’. Philipot explica que la réplica de Lubine no significa nada y que: “este incidente de un personaje sin instrucción, diciendo palabras en latín, es muy frecuente en la literatura dramática de la época”.²⁸ Es decir, los autores de farsas conocían el efecto cómico que dicha situación provocaba.

Por último, Mimín no sólo comete errores al hablar en latín, sino que, al mezclar el francés y el latín deformándolos, se expresa en una lengua híbrida y grotesca (Dubruck, *Le fond sérieux de la farce médiévale*, p. 473). Ya en *Mimín va a la guerra* se observa esta tendencia a intercalar latinajos en las frases en francés, situación que debió ser común en la época, como cuando Lubine le grita: “¡Regresa maese Mimín!”, y el hijo contesta, “*Per deum sanctum*, que no lo haré”.²⁹

contraste entre la ignorancia de los padres, incapaces de pronunciar bien los términos ligados al “saber”, y sus intereses monetarios. Todas las citas del francés antiguo vienen de la edición de Tissier (a).

²⁴ **RAULET:** “Affin qu’il gardast mieulx le sien / qu’il peust susciter de nous deux” (vv. 81,82).

²⁵ “Responde: *quod librum legis?* / En françoys” (vv. 117,118).

²⁶ Comentario de Emmanuel Philipot en su introducción a *Maistre Mimin étudiant* (c), p.87. Agradezco a la Mtra. Patricia Villaseñor por su paciente ayuda con la traducción del latín de las citas.

²⁷ “Parlez françoys, parlez *quia*” (v. 185).

²⁸ “Cet incident d’un personnage sans instruction se mettant à dire quelques mots de latin, est assez fréquent dans la littérature dramatique de l’époque” (Introducción a *Maistre Mymin étudiant* (c), p.90).

²⁹ **LUBINE:** Et revien-t-en, maistre Mimin! / **MAISTRE MYMIN:** *Per deum sanctum*, non feray (*Maître Mymin qui va à la guerre* (f), vv.118, 119, p. 86). Hay que subrayar que la expresión que utiliza Mimín en este caso es correcta en su estructura.

Pero, en *Mimín estudiante*, la manera errónea de emplear el latín es llevada a sus límites, pues el personaje no habla ni francés ni latín; lo que hace es añadir a las palabras francesas las declinaciones latinas más comunes (*um, ut, us*). Por ejemplo, en lugar de utilizar la forma correcta para nombrar a sus padres en latín, *‘pater’* y *‘mater’*, se refiere a éstos como *‘merus’* y *‘parus’* [madre, padre], donde *merus* es la combinación de *mère* con la declinación latina *‘us’*, y *parus* resultaría de *père* y *pater* con la misma declinación latina (vv. 177-180).

Bruce Hayes agrega que, además de usar palabras híbridas entre el francés y el latín, Mimín no conjuga los verbos o lo hace en la tercera persona del plural, sin hacer la concordancia con el sujeto, como es el caso de *“couchaverunt”* que en un español deformado podría ser *“dormirarunt”* o *“facere”*, en español algo parecido a *“hacere”* (Cf. Hayes, “Rabelais’ Radical Farce”, p. 65). Nuevamente, estas deformaciones se constituyen a partir de una palabra en francés como *coucher* y la terminación verbal latina, pero errónea *“unt”*:

MIMIN:

Couchaverunt a neuchias,
Maistre Miminus anuitus,
Sa fama tantost maritus,
Facere petit enfant[c]hon.

RAULET:

Le gibet y ayt part au laton!
Magister, que veut-il dire?

LE MAGISTER:

C’est une fantesie pour rire:
Ces motz sentent un peu la chair.

RAOUL MACHUE:

Et dit?

LE MAGISTER:

Qu’il voudroit bien coucher
Avecq la fille, en un lit,
Comme fait un homme la nuict
Premiere, et estre, Dieu devant,
Avecq sa femme.

(vv. 219-222).

MIMIN:

Dormirarunt las nupcias,
Maese Miminus anochus,
Con mujeris tan pronto maritus
Hacere pequeñum bebetum.

RAULET:

El diablo está detrás del latinajo
¿Qué dijo, Magister?³⁰

MAGISTER:

Es una tontería para reírse: son
palabras que huelen a pecado carnal.

RAOUL MACHUE:

¿Y luego?

MAGISTER:

Que le gustaría acostarse con la
joven, en la cama, como lo hace un
hombre, la primera noche, y estar,
Dios mediante, con su mujer.

³⁰ No traduje *gibet* por *horca*, debido a que Philipot comenta que esta palabra se utilizaba como eufemismo de *diable* (Introducción a *Maistre Mimin estudiant* (c), p.91).

André Tissier observa que: “la farsa de Maese Mimín no fue escrita por maestros o estudiantes para ser representada en un aula: el latín aquí sólo es una jerga. El público no tiene que entender ese latín; además, el Magister procura anunciar lo que va decir Mimín o explicar lo que dijo. Esta farsa podía ser representada frente a cualquier público”.³¹ Sin embargo, en mi opinión, sí es importante que el público entienda lo que Mimín está diciendo en su ‘jerga’,³² ya que en esta escena, el público también ríe de lo que el profesor, por pudor, trata de pasar por alto. Sobre todo porque Mimín, en su pseudolatín, expresa las intenciones de estar con su mujer y “hacerle un bebé” en cuanto se case. Al no entender lo que está diciendo, la familia le pide al maestro que traduzca; pero éste encubre con eufemismos de doble sentido lo que su concupiscente alumno pretende. Ahí justamente encontramos el efecto cómico: el público tiene que captar lo que los dos personajes están diciendo; de lo contrario, no se lograría cabalmente la comicidad de la escena. Así, los juegos que hace el autor con el latín y el francés, estaban destinados a un público instruido, que comprendiera el pseudolatín de Mimín y se divirtiera con la comicidad del lenguaje. Además de que el público que no entendía el latín podía reír simplemente con las veladas alusiones al sexo que captara entre líneas. En conclusión, *La farsa de Mimín estudiante* estaba dirigida a dos públicos: uno, capaz de entender las bromas del autor con ambas lenguas y, otro, que podía intuir las mofas gracias a la gestualidad y a su sentido común.

Según Lewicka, esta obra resultaba divertida justamente por los solecismos³³ que comete Mimín cuando ‘habla’ latín y por los barbarismos³⁴ de los demás personajes (Lewicka, “Un procédé comique de l’ancienne farce”, p. 654). Sin embargo, la deformación del lenguaje no es lo único que genera la comicidad, lo irónico de las situaciones también forma parte de los recursos cómicos, pues, cuando el Maestro le pide a Mimín que se exprese en francés, éste contesta:

³¹ “La farce de Maître Mimin n’est pas une farce écrite par des maîtres ou des écoliers pour être jouée dans un collège: le latin n’est ici que jargon. Le public n’a pas à comprendre ce latin; et le Magister prend soin d’annoncer ce que va dire Mimin ou d’expliquer ce qu’il dit. Cette farce pouvait être jouée devant n’importe quel public” (citado por Hayes, “Rabelais’ Radical Farce”, p. 63).

³² Por eso es importante cuidar la adaptación al español de las palabras deformadas que usa Mimín pretendiendo hablar latín, como “*dormierarunt*” o “*hacere*”.

³³ RAE: Falta de sintaxis; error cometido contra las normas de algún idioma.

³⁴ RAE: Incorrección que consiste en pronunciar o escribir mal las palabras, o en emplear vocablos impropios.

MIMIN:
Ego non sire.
Franchoyson jamais parlare;
Car ego oubliaverunt.

(vv.118-120).

MIMIN:
Ego, non señore, francesum jamás hablare,
porque *ego* olvidarunt.

Mimín alega que ha olvidado el francés, pero en realidad, la única palabra que dice correctamente en latín es *ego* (Hayes, “Rabelais’ Radical Farce”, p. 66).

Por otro lado, como acabamos de mencionar, la ironía es un recurso cómico de la obra, pero se presenta de diversas maneras. En la réplica que acabamos de citar, Mimín finge no recordar el francés, pero todas sus palabras están en dicha lengua y no en latín como pretende. Ahora observemos la siguiente situación: en la escena que citamos más arriba (ver *supra*, p. 37): el Magister hace un esfuerzo por atenuar las palabras de Mimín evocando a Dios de por medio. Irónicamente, después de escuchar los términos ceremoniosos y religiosos del maestro, los padres, al entender lo que su hijo quiere, contestan con exclamaciones de mal gusto que retoman la propia vulgaridad de Mimín, y pasan por alto el intento del maestro de soslayar las intenciones sexuales de su alumno³⁵:

RAULET:
Quel galand!

LUBINE:
Il a le cuer à la cuysine

(vv. 232, 233).

RAULET:
¡Qué brioso!

LUBINE:
Ya quiere meter el pan en el horno.

Cabe aclarar que esta última frase, *Il a le cuer à la cuysine*, fue interpretada por Philipot como de doble sentido obsceno, por lo que preferí emplear una expresión que respondiera a ese nivel de significado procaz, aunque la traducción literal de los dos versos sea: “¡qué galán! / tiene el corazón en la cocina”.³⁶

Sin duda, este diálogo resulta cómico cuando se aprecia lo inútil de la actitud del maestro, que evidentemente está tratando de disimular la vulgaridad y la impudicia de las palabras de su alumno. La comicidad se duplica con la espontaneidad de la respuesta de los padres, que, en concordancia con la grosera impertinencia y rusticidad del hijo, revelan lo falso de la situación; el intento del profesor de disimular la indecencia es infructuoso, o aún

³⁵ Según Philipot, los padres de Mimin se expresan: “[...] exactamente con las palabras de un burgués” “[...] juste avec les termes qui conviennent à des villageois” (Introducción a *Maistre Mimin étudiant* (c), Philipot, p. 99).

³⁶ Véase la introducción de Philipot a *Maistre Mimin étudiant* (c), p. 92.

peor, innecesario, pues los padres no sólo no se escandalizan, sino que añaden de su cosecha a la procacidad.

En conclusión, los personajes pretenden aparentar algo diferente de lo que son: Mimín finge ser erudito, los padres quisieran pertenecer a otro estatus, el maestro pretende hablar de manera sofisticada, cuando en realidad trata con una familia sin instrucción y él, a su vez, es un profesor ignorante. Por supuesto, todo esto forma parte de la intención cómica de la obra, que parodia la actitud de la naciente burguesía y la pinta como ingenua, materialista y vulgar, aunque no hay que olvidar que las farsas siempre hacen una crítica caricaturizada o exagerada.

Para terminar, el personaje del tonto, representado por Mimín en este caso, se caracteriza por las reacciones precipitadas y poco meditadas con las que responde a los estímulos de los demás personajes. Así, observaremos que, cuando lo meten a la jaula éste se queja en su media lengua:

MIMIN:

Cageatus emprisonnare,
Livras non estudiare
Et latinus obliare.
Magister non monstraverunt,
Et non recognossaverunt
Intro logea resurgant.

(vv. 297-302).

MIMIN:

Jaulatus aprisionarme y libros ya non
estudiare et latinum olvidare. Magister
ya non enseñarunt et non sabrerunt en el
púlpito qué responderunt.³⁷

En esta réplica, Mimín está argumentando que, si lo encierran, ya no podrá seguir estudiando y olvidará el latín (que irónicamente nunca aprendió). Esta ironía revela parte del carácter pedante del personaje y sobre todo muestra su falta de reflexión frente a la situación. Enseguida, al ver que los hombres no consiguen hacerlo hablar en francés, Lubine pide su turno y comienza: “¡Así no!, ahora di: mi felicidad”. Mimín repite llorando las palabras de su madre, pero, como se indica en las acotaciones, lo hace imitando la voz de mujer. Esta segunda respuesta revela su automatismo total, pues toma al pie de la letra la indicación, incluyendo la imitación de la voz femenina:

LUBINE:

Et non, non! Or dictes: Ma joye.

LUBINE:

¡Así no!, ahora di: mi felicidad.

³⁷ La segunda parte de esta réplica es especialmente difícil de traducir, incluso en el original no se distingue qué es lo que intentaba decir Mimín en su media lengua. Por ello, decidí hacer una adaptación tomando en cuenta el diálogo siguiente, cuando el maestro “traduce” lo que su alumno quiso decir, pues según el Magister, Mimín se siente desesperado porque cuando lo encierran olvidará el latín y ya no podrá seguir estudiando.

MIMIN (responde comme une femme):
Ma joye.

(vv. 336, 337).

MIMIN (contesta como mujer):
Mi felicidad.

Finalmente es el turno de la prometida, quien logra sacarlo completamente del aturdimiento. Sin embargo, todavía con ella, el estudiante reaccionará de manera automática, pues, cuando la joven le pide que hable, él repite otra vez la frase idéntica, incluyendo hasta la misma orden:

LA BRU:

Or dictes: M'amyé, ma mignonne...

MIMIN (respond si cler):

Or dictes: M'amyé, ma mignonne...

LA BRU:

Mon cuer et m'amour je vous donne [...]

Et au magister, [...]

MIMIN:

Nenni, magister c'est latin

Je n'ose parler que françoys

Pour ma mere.

(vv 349-357).

PROMETIDA:

Ahora di: mi amiga, mi muñeca...

MIMIN (responde articulando

claramente): Ahora di: mi amiga, mi muñeca...

PROMETIDA:

Mi corazón y mi amor se lo doy [...] y al magister, [...]

MIMIN:

Nononó, "magister" es latín. Por mi madre, ya no hablaré más que francés.

Ahora bien, dado que es una escena cómica, ésta debe de seguir un ritmo para lograr la comicidad.³⁸ De entrada, los familiares tienen que resolver el conflicto: lograr que Mimín hable de nuevo francés. Así que lo encierran en una jaula. Después de encerrarlo, se marcan tres tiempos para solucionar el problema. La primera tentativa es la de los hombres,³⁹ sigue la de Lubine, que sería el segundo intento⁴⁰ y, el tercero y último intento es el de la prometida.⁴¹ El conflicto dramático concluye en ese tercer momento, porque, si se prolongara, la situación, que en un principio era cómica, se desgastaría y se convertiría en sosa. Aunque hay que matizar lo anterior, ya que con cada personaje con el que Mimín interactúa, este último muestra un progreso: a lo largo de toda la escena observamos una evolución paulatina del protagonista, hasta el momento en el que muestra que sí es capaz de

³⁸ Suele verse que en el teatro cómico, para lograr el humor de la escena, el personaje del tonto o payaso no puede rebasar los tres intentos para realizar lo que en apariencia no podía llevar a cabo.

³⁹ **RAULET:** Yo, que soy tu padre Raulet / y el Magister y Raoul Machue, / te enseñaremos a hablar. [**RAULET:** Moy, qui suis ton pere Raulet / Et magister et Raoul Machue, / T'apprendront à parler (vv. 293-296)].

⁴⁰ Ver *supra* (vv. 293-296).

⁴¹ Ver *supra* (vv. 349-357).

hablar francés con elocuencia. Es decir, la novia no resuelve en sí el conflicto, pues ya con su madre Mimín comienza a hablar francés; sin embargo la acción que marca el desenlace es el diálogo con la novia, pues el espectador esperaría que Mimín siguiera con el juego de remedar las palabras de su prometida. No obstante, cuando responde que no utilizará la palabra *magister* porque es latín, termina definitivamente con el juego de los remedos.

De hecho, considero que la última réplica aquí citada indica el fin del automatismo de Mimín, quien no sólo responde en su lengua, sino que, además de renunciar a su pseudolatín, reflexiona sobre lo que dice y sobre las palabras que usa. Pero, al afirmar que “*magister*” es latín, cae una vez más en la exageración, aunque ahora en sentido opuesto. Es decir, Mimín en su personaje de tonto, oscilará de un extremo a otro. Su criterio no puede llegar a un punto medio o racional. Evidentemente, esto no es gratuito, pues el propósito del autor era caricaturizar los defectos del personaje. Así, el espectador, que desde el principio de la obra supone que verá cómo Mimín recuperará el juicio, al final, se sorprende de ver que Mimín deja una actitud insensata para tomar otra, igual de insensata, pero basada también en otra terquedad.

Por su parte, Hayes comenta que el pasaje de la jaula es controversial, pues, mientras Mimín pretende ser un estudiante intelectualmente superior, de manera paradójica, sus familiares lo tratan como si fuera un animal que no razona (Hayes, “Rabelais’ Radical Farce”p.65). El pasaje resulta significativo cuando se menciona el ejemplo de las aves para corregir a Mimín, porque éste parece, de hecho, obedecer con la actitud de un ave, repitiendo como perico lo que se le indica. Por ello afirmamos que Mimín reacciona como autómeta.

Sin embargo, este automatismo tampoco es gratuito, ya que cumple dos funciones en el texto. La primera función está relacionada con la comunicación y la segunda con el mensaje de la obra. Como ya mencionamos en el capítulo precedente, en la sección dedicada a los aspectos del lenguaje, uno de los recursos de la farsa para generar la comicidad es interrumpir la comunicación. En esta escena, el automatismo de Mimín es el recurso para impedir que se entienda con sus familiares, lo que provoca las situaciones cómicas.

En el segundo caso, si tomamos la farsa como una sátira de la educación, e interpretamos el pasaje de la jaula, donde Mimín sólo se limita a repetir, encontraremos

entre líneas la burla a la educación, típicamente medieval, basada en la memorización y en la repetición sin reflexión, lo que le atribuye una postura ya humanista al autor de la obra.

Por último, si bien es cierto que en el texto no hay abundantes acotaciones, también debemos reconocer que las que presenta la obra contribuyen a la comicidad. En la escena en donde Mimín repite lo que la madre le dice, se observa la función cómica que cumplen dichas indicaciones pues la réplica del estudiante, en sí, no sería cómica si no supiéramos que “habla como mujer” imitando a su madre. Lo que resulta cómico no es lo que dice, sino cómo lo dice y lo interesante es que el autor o el impresor del texto fue consciente de que se trataba de un elemento importante para la representación (ver *supra* p. 40).

Por otro lado, en el diálogo con su prometida lo que resulta divertido es el hecho de que Mimín no distingue la orden de lo que su novia quiere que repita, de modo que la escena es graciosa cuando el estudiante no sólo dice lo que la joven quiere, sino que además le agrega el ‘ahora di’ (ver *supra* p. 41).

Para cerrar este apartado, también es importante mencionar que Bouhaïk va más allá de ver en la farsa de *Maese Mimín estudiante* una crítica al pedantismo del maestro y a la imbecilidad del estudiante, y tampoco se conforma con la interpretación de la farsa como una parodia de la vida doméstica de los burgueses, preocupados por lograr un buen matrimonio para su hijo. En lugar de esto, Bouhaïk propone una lectura política de la obra, al afirmar que la farsa promulga la enseñanza del francés. Según Bouhaïk, *Mimín estudiante* es uno de los testimonios de la segunda etapa de la promoción de la lengua francesa como lengua de cultura, análoga a *Renart le Contrefait* en el primer debate sobre la lengua francesa en el siglo XIV. La crítica argumenta que los clérigos o estudiosos de la época aprendían la materia jurídica en latín, pero ejercían su profesión en francés, lo que evidentemente era una contradicción. En opinión de Bouhaïk, la obra propone la incongruencia de enseñar las leyes en latín en un país donde la práctica de éstas se llevaba a cabo en francés (Bouhaïk, “Les maîtres du vulgaire”, pp. 234, 235).

En suma, los rasgos distintivos de la farsa de *Maese Mimín estudiante* son tres: en primer lugar, el tema que retoma esta obra fue muy empleado en la literatura de la Edad Media, y no es extraño que encontremos en otras tradiciones literarias la trama del joven estudiante. Se puede suponer que, si se reescribió esta historia en diversas ocasiones, en otros géneros y lenguas, fue porque el público la aceptaba con agrado. En segundo lugar,

como ya se dijo, la versión dramática francesa de este tópico, es decir, la farsa de *Mimín estudiante*, tiene la peculiaridad de que muestra a toda la familia del estudiante, incluido su suegro, además de que la presencia de la prometida también es otra característica singular de la obra. Por último, *Maese Mimín estudiante* logra su objetivo, es decir, provocar la risa, esencialmente a través de la comicidad del lenguaje. Con esto no pretendo negar la existencia de otros recursos que generan el humor en la obra, pero sí intento hacer énfasis en el hecho de que, en esta farsa, el lenguaje tiene una función importante para detonar la comicidad.

La necesidad de traducir las citas que presentamos en este apartado, conjugada con el análisis de sus efectos cómicos y la conclusión de que éstos son sobre todo verbales, provocó la preocupación de lograr reproducir en español los diálogos sin perder su comicidad. Esto me llevó a una reflexión acerca de la importancia del trabajo de traducción para trasladar esta farsa al español, por lo que dedico un apartado a este tema.

IV. 3. Consideraciones para la traducción de *Maese Mimín estudiante*

Como ya se mencionó en la introducción, en el mundo hispánico no se han hecho tantas investigaciones sobre la farsa medieval como en el mundo francófono, lo que podría deberse principalmente a la falta de traducciones al español. De hecho, como ya se dijo, las traducciones al francés moderno que se pueden conseguir datan del siglo XX. Y en español, hasta el momento no he hallado la traducción de otra farsa que no sea *Maese Pierre Pathelin*. En cuanto a otras farsas, personalmente sólo pude localizar las versiones libres de *Maese Mimín estudiante* y *La tina de la colada* (del francés *La farce du cuvier*, que aquí, en el capítulo III, traduzco como *La farsa del Tinajero*), difundidas en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En 2005, esta biblioteca publicó la versión libre de *Mimín estudiante*, realizada en 1971 por el español Juan Cervera. La versión retoma elementos y escenas de la farsa de Mimín, pero presenta cambios, a mi parecer, muy arbitrarios, como adjudicarles a los personajes nombres que no poseen en el original: Catalina a la Prometida, Magíster Aliborón al Magister; o transformar el nombre de Raulet en Guillermo. Evidentemente, al nombrarla ‘versión libre’ y no ‘traducción’, Cervera se cura en salud y adapta la obra sin la necesidad de justificar las alteraciones que realiza.

Si bien es cierto que las versiones libres pueden cumplir varios objetivos, como actualizar los textos para un público moderno, así como facilitar su divulgación y recepción, también hay que reconocer que estas versiones corren el riesgo de que se pierda mucho de la esencia de las obras o se traicionen los rasgos del género. Por ejemplo, en *Maese Mimín estudiante*, al otorgárseles a los personajes nombres que no poseen en el texto original, se les podría imponer una personalidad que tampoco tienen. Pero esto no es tan grave, comparado con el hecho de omitir escenas o censurar diálogos. Cervera, por ejemplo, quita la última escena de *Mimín estudiante*, que es especialmente obscena, ya que Mimín carga a su prometida comentándole a su padre que ésta tiene el ‘culo aguado’, mientras su suegro le asegura a toda la familia que la joven aún es virgen. El maestro, por su parte, le dice a Mimín:

MAGISTER:
Tout bellement! estes-vous fol ?
Elle est tendre de la forcelle.
(vv. 404,405).

MAGISTER:
¡Despacio! ¿Estás loco?
Todavía tiene tiernos los pechos.

Se puede señalar, por otro lado, el diálogo que ya comentamos, en el que Mimín expresa en su pseudolatín sus intenciones de “hacerle un bebé” a su prometida y la reacción del maestro al intentar matizar su vulgaridad con eufemismos. La versión libre de Cervera omite los rodeos del maestro y se limita a decir: “Son frases amorosas. Y no está bien que yo me rebaje a traducirlas”.⁴² Esto, en mi opinión es grave, porque, al alterar radicalmente las réplicas originales y al eliminar la respuesta de los padres,⁴³ no sólo anula la comicidad de la situación, que ya antes analicé, sino que, además, neutraliza la ironía tanto de la postura del Magister como de la contestación de Lubine y Raulet.⁴⁴ Así, parte de la riqueza del texto se pierde por completo.

Señalo estos detalles porque en ellos se muestran rasgos importantes del género. Es decir, al omitir la vulgaridad de la última escena y lo jocoso del diálogo antes mencionado, se pierden varios de los elementos cómicos de esta farsa, que han sido estudiados por

⁴²http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tres-farsas-francesas--0/html/00244b34-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html Consultado: 05/02/14

⁴³ Probablemente eliminó las réplicas de los padres porque eran de difícil interpretación (Ver *supra* pp. 39,40). Cabe señalar que el desarrollo de esta escena, tan importante en el original, en la versión libre no existe como tal; podemos reconocer algunos diálogos, pero ninguno de éstos llevan el orden que tienen en el texto fuente.

⁴⁴ Ver *supra*, p. 39.

algunos críticos franceses. El espectador, que desconoce el original, nunca se entera de que la impudicia y concupiscencia son esenciales en la comicidad del género. Desde mi punto de vista, la versión libre de Cervera desfigura la obra de tal modo que no se perciben los rasgos de la farsa medieval. Pero, lo más preocupante es que, al censurar de esta manera el texto y convertirlo en una historia pudorosa, Cervera le resta mucho de su autenticidad a la farsa y niega los aspectos picarescos de un género que muestra una faceta de la literatura medieval que tuvo tanto lugar como los textos cortesés o los edificantes en el imaginario de la época.

Definitivamente, la traducción de las obras medievales no es tarea fácil y más si se trata de géneros poco conocidos en la cultura de recepción, como las farsas. Por ello, reflexionar sobre las aportaciones que generarían los diferentes tipos de traducción es una cuestión de primer orden, que tal vez sea el tema de otro trabajo. Pero es necesario señalar que, para el estudio del género, una traducción constituiría una mayor aportación de lo que representa la versión libre, proporcionada por Cervera.

Además, otro aspecto que considero imprescindible para la traducción de las farsas medievales es el recurso a las notas. En ocasiones hay situaciones o frases que para el lector del siglo XXI no son cómicas por la sencilla razón de que las expresiones que para una generación estaban cargadas de comicidad, para otras épocas pueden no significar lo mismo o incluso nada (Arencibia, “La traducción para el teatro...”, pp.1-8). Es entonces cuando el traductor le informa al público, en una nota, aquello que le ha resultado intraducible. A pesar de que se ha dicho que las notas son una derrota del traductor, hay que reconocer que, al tratarse de textos antiguos, las notas le dan otro valor a la traducción, pues se convierten en herramientas para la comprensión e incluso para la investigación, lo que definitivamente la versión libre mencionada no ofrece.⁴⁵

Por otra parte, en lo que respecta a las consideraciones que se deberían tener, en el caso particular de la traducción de *Mimín estudiante*, sobra decir que la problemática central de la obra es que el estudiante dejó de hablar *francés* y que este argumento aparece

⁴⁵ Por ejemplo Bouhaïk asegura que en el pasaje del aprisionamiento de Mimín, tanto la jaula como la muñeca que lleva la prometida esconden un mensaje sexual, no dilucidado hasta hoy, que el espectador medieval podía entender al ver en escena estos elementos. Obviamente desde nuestra perspectiva, ninguno de esos recursos significa algo especial (Bouhaïk, “Les maîtres du vulgaire”, p. 233). Esto, que no es visible en el texto pero que también es importante, podría ser una nota interesante para el público actual.

desde el inicio hasta el final de la trama. Ahora bien, en la traducción, evidentemente, sería necesaria una adaptación para que Mimín olvide hablar *español* y no francés.

En lo que se refiere al lenguaje híbrido de los diálogos de Mimín, no concuerdo con lo que afirmaba Tissier cuando aducía que: “Escénicamente traducir el latín macarrónico es inútil, pues, antes de cada lectura [que hace Mimín] el autor toma la precaución de hacerle saber al público, por medio del Magister, cuál será el tema de la lectura. Por sí solo, el pseudolatín de Mimín debía, y debe todavía, hacer reír”.⁴⁶ Como ya mencioné en el apartado anterior,⁴⁷ disiento con el crítico pues actualmente no se estudia el latín del mismo modo que en el Medioevo, por lo que el público necesita una guía para captar la comicidad. Por otro lado, probablemente el crítico pensaba más en una versión destinada a la lectura que a la representación.

A mi juicio, aunque las réplicas de Mimín no signifiquen nada, el traductor de la obra en español no puede dejarlas tal como en el original, porque en primer lugar, en el texto fuente los diálogos tienen una mezcla de latín y francés antiguo y en la traducción hay que adaptarlos al español. En segundo lugar, porque el lenguaje híbrido de Mimín no debe ser ininteligible por completo. El traductor debe hacer que ese pseudolatín le sugiera algo al público. Por ejemplo, en la escena que cito a continuación, el Magister le pide a Mimín que lea un capítulo que le hace falta aprenderse. Tissier no le traduce a su lector moderno la jerga de Mimín. Mi propuesta, en cambio, es intentar la traducción al español deformándolo con el latín tal como lo hace Mimín con el francés:

LE MAGISTER:

Jamais je vy ainsy prompt
Ne d'estudier si ardant.
Sans cesser il est regardant
Toujours en sentence ou ypistre.
Or, me cherche où est le chapitre,
C'est une science parfonde,
Des adventureux qui du monde
Prennent ce qu'ilz en peuent avoir ;
Car, puis qu'il [te] le fault sçavoir,
Je te feray un si grand homme
Que tous les clers qui sont à Rome,

MAESTRO:

Nunca había visto a un estudiante aprender tan pronto ni estudiar con tanto ahínco. No deja de mirar las sentencias y las epístolas. Ahora, búscame dónde está el capítulo – ¡vaya qué ciencia complicada!–, de los aventureros que toman del mundo todo lo que pueden obtener, porque es necesario que lo sepas. Te convertiré en un gran hombre, y todos los clérigos de Roma, París y

⁴⁶ “Il est inutile de traduire, scéniquement, ce latin macaronique, l’auteur, avant chaque lecture, ayant pris soin de faire savoir au public par le magister quel sera le sujet de la lecture. À lui seul d’ailleurs, le jargon latin de Mimin devait et doit encore faire rire” (Notas a *Maître Mymín Étudiant* (a), Tissier, p.465).

⁴⁷ Ver *supra*, p. 38.

Et à Paris et à Pavie,
Si auront dessus toy envie,
Pource que tu sçauras plus qu'eulx.
(vv. 121-134).

Pavía te tendrán una enorme envidia
pues sabrás mucho más que ellos.

Propuesta de Tissier (idéntica al texto del francés antiguo)⁴⁸:

MIMIN (lit):
Mundus variabilis;
Avanturosus hapare
Bonibus, et non gaignare,
Non durabo certan**ibus**,
Et non emportabil**ibus**
Que bien faictas au partire.
Capitulorum huytare
Dictatur.
(vv. 135-142).

Mi propuesta:

MIMIN (lee):
Mundus variabilis
Aventurerus apropiarse
Para los buenus y non ganare
Non dura **para los certerus**
Y non **para los que se lo llevarunt**
Que bien hagan al partire
De los capítulos octavum
¡Que se dictet!

Finalmente, hay que recordar que en el texto original la obra no está dividida ni en actos ni en escenas, por lo que es difícil identificar las transiciones entre una escena y otra. Los editores y traductores de las versiones en francés moderno de *Mimín estudiante* agregan indicaciones para darle cohesión a la farsa. El traductor al español puede retomar estas indicaciones, aunque debería añadir otro tipo de aclaraciones o especificaciones sobre la cultura francesa, que el público de Tissier seguramente comprendía, pero que el público hispánico podría ignorar. Por ejemplo, la educación escolar en la Edad Media era impartida en latín. Los menores aprendían a leer y a escribir en latín. Recordemos que el traductor del francés moderno dirige su trabajo a un público contemporáneo, pero de la misma cultura; mientras que el traductor del español tiene que llevar la obra a un público perteneciente a otras tradiciones.

A pesar de lo anterior, *La farsa de Maese Mimín estudiante* parece tener una comicidad de carácter universal que se podría transmitir al traducir la obra, pues su mensaje y las situaciones que presenta siguen comunicándose con el público actual, y eso es lo que una traducción debería lograr.

⁴⁸ Recordemos que Tissier no modificó los diálogos de Mimín cuando habla en su pseudolatín.

CONCLUSIONES

A pesar de ser un texto sencillo, en apariencia, *Maese Mimín estudiante* es una obra representativa de la farsa medieval, que ha sido estudiada por críticos de la talla de André Tissier, Rey-Flaud, Lambert Porter y Jelle Koopmans. No es gratuito que la obra llamara la atención de estos investigadores, pues ésta constituye un buen ejemplo del género, en el que el humor se desarrolla a través de estrategias lingüísticas que todavía hoy parecen efectivas.

Si bien en las clasificaciones más aceptadas se considera que las muestras más acabadas del género son las farsas de ‘burlador-burlado’, al analizar los procedimientos cómicos basados en el lenguaje de la farsa de *Mimín*, el presente trabajo permitió mostrar que las “farsas técnicas” estudiadas por Aubailly, pueden llegar a constituir ejemplos complejos de comicidad verbal, que el crítico no había tomado en cuenta. Así no sólo se podría completar su descripción de las farsas técnicas, sino que queda claro que un estudio sistemático de los procedimientos lingüísticos de las farsas sería de gran interés para examinar a fondo el humor verbal en el género.

Es probable que, precisamente debido al éxito de sus técnicas verbales, la farsa del estudiante haya sido analizada y traducida al francés moderno en diferentes ocasiones. De hecho, la traducción más reciente del texto es de 2008, mientras que uno de los últimos estudios que hallamos, es de 2010, realizado por Marie Bouhaïk-Gironès. También cabe subrayar, que la obra de *Mimín* ha sido examinada por estudiosos tanto francófonos como anglófonos, pero no por investigadores de habla hispánica. Por ello, cabe destacar la importancia que se le debería prestar a la traducción de farsas, ya que darlas a conocer en nuestra lengua permitiría que se abrieran nuevas perspectivas de estudio hasta ahora ignoradas.

Como quedó asentado en esta tesis, el único intento de traducir al español la obra es la versión libre de Juan Cervera (1971), sin embargo, ésta no constituye una traducción apegada al escrito original y, por ende, no transmite los elementos cómicos originales ni el contexto de la farsa. Desde mi punto de vista, dicha versión libre deja de lado los propósitos y las formas del texto fuente, lo que no le permite al lector hispánico percibir el valor de la obra original, haciendo deseable no sólo la traducción íntegra de *Mimín estudiante* sino también la de otras farsas.

Bibliografía general:

Las farsas de Mimín:

Maese Mimín estudiante:

- (a) *Maître Mimin étudiant en Farces du Moyen Âge*, edición y traducción de André Tissier, France : GF Flammarion, 1984, pp.149-193.
- (b) *Maître Mimin étudiant en Recueil de farces (1450-1550)*, t. III., edición André Tissier, Suisse : Droz, 1988, pp. 216-228.
- (c) *Maistre Mimin étudiant en [1931] Recherches sur l'ancien théâtre français: trois farces du Recueil de Londres*, edición, traducción y notas Emmanuel Philipot, Genève: Slatkine Reprints, 1975, pp. 61-101.
- (d) *Maese Mimín estudiante en Tres farsas francesas. Anónimos franceses, siglo XV; versión libre de Juan Cervera*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tres-farsas-francesas--0/html/00244b34-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html Consultado: 05/02/14.

Maese Mimín con gota:

- (e) *Mimin le Goutteux et les deux sourds en Recueil de farces (1450-1550)*, t. V., edición André Tissier, Suisse: Droz, 1989, pp. 61-103.

Maese Mimín va a la guerra:

- (f) *Maître Mymin qui va à la guerre en Le Recueil de Florence : 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, edición Jelle Koopmans, Orléans: Éditions Paradigme, 2011, pp. 83-95.

Obras citadas:

- ADAM DE LA HALLE. *Le jeu de la feuillée, Le jeu de Robin et Marion*, traducción, introducción y notas Antonia Martínez y Concepcion Palacios, Murcia: Universidad de Murcia, 1989.
- ARENCIBIA Rodríguez, Lourdes. *La traducción para el teatro, ¿es un arte auxiliar?: ¿se levanta el telón!*, La Habana: s/Editorial, 2005, pp. 1-8.
- AUBAILLY, Jean-Claude. *Le théâtre médiéval: profane et comique*, Paris: Larousse université, 1975.
- AZUELA Bernal, María Cristina. *Del Decamerón a las Cent nouvelles nouvelles. Relaciones y transgresiones en la nouvelle medieval*, México: UNAM, IIFL, 2006.
- BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie. "Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ?", *Médiévales 59* (otoño: Théâtres du Moyen Âge. Textes, images et performances), 2010, pp. 107-125.

- BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie. "Les maîtres du vulgaire : performance oratoire, savoir-faire rhétorique et maîtrise linguistique dans le théâtre de la fin du Moyen Âge", *Babeliana* 13, 2011, pp. 225-241.
- COHEN, Gustave. *La vida literaria en la Edad Media: La literatura francesa del siglo IX al XV*, México: Fondo de Cultura Económica, Colección de Lengua y Estudios literarios, 1981.
- DUBRICK, Edelgard. "Le fond sérieux de la farce médiéval" en *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, vol. 1, Jean-Claude Aubailly et al, Paris: Champion, 1993, pp. 469-477.
- HAYES, Bruce E. "Rabelais' Radical Farce: A comparative Analysis of the *Écolier Limousin* Episode and the *Farce de Maître Mimin Étudiant*", *Renaissance and Reformation* XXVIII-2, 2004, pp. 61-74.
- AZUELA Cristina y SULE Tatiana eds., *La dama, el marido y los intrusos*, México: UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, 2013.
- LEWICKA, Halina. "Un procédé comique de l'ancienne farce: la fausse compréhension du langage" en *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, eds. Jean Charles Payen y Claude Régner, Genève: Droz (Publications romanes et françaises, 112), t. 2, 1970, pp. 653-658.
- LEWICKA, Halina. "Le langage et la nature sociale de la farce", *Bulletin de l'Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance* 53, n°2, 1980, pp. 13-18.
- LEWICKA, Halina. "Les rapports entre la farce et la littérature narrative (pour un répertoire des motifs dramatiques)", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 26, 1974, pp. 21-32.
- MASSIP, Francesc. *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona: Montesinos, 1992.
- RAYMOND, Lebègue. "Molière et la Farce", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 16, 1964, pp. 183-201.
- PORTER, Lambert C. "La farce et la sottise", *Magazine for Romance Philology* 75, 1959, pp. 89-123.
- REY-FLAUD, Bernadette. *La farce ou la machine à rire: théorie d'un genre dramatique 1450-1550*, Paris: Droz, 1984.
- ROSSI, Luciano. *Fabliaux erotiques*, Paris: Livre de Poche, 1993.

Otras obras de consulta:

Anthologie du Théâtre français du Moyen Âge: théâtre comique. Jeux et farces des XIIIe, XIVe et XVe siècles, edición Gassies de Brulies, Paris: Librairie Delagrave, 1925.

COHEN Gustave. *Le théâtre en France au Moyen Âge: Théâtre profane*, Paris: Les Éditions Rieder, 1931.

KOOPMANS, Jelle. “La mise en scene de problemes langagiers dans les farces et sotties”, *Le moyen francais* 60-61, 2007, pp. 323-333.

KOOPMANS, Jelle. “La préparation de la farce” en *Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, eds. Tania Van Hemelryck y Maria Colombo Timelli, Turnhout: Brepols, 2008, pp. 385-392.

POIRION, Daniel. *Littérature française. Le Moyen Âge II 1300-1480*, Paris: Arthaud, 1971.

ZINK, Michel. *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris: Livre de Poche, 2006.

Sitios consultados en internet:

Emmanuel Philipot. *Recherches sur l'ancien théâtre français. Trois farces du recueil de Londres : le Cousturier et Esopet, le Cuvier, Maistre Mimin étudiant*. Textes publiés avec notices et commentaires. Rennes: librairie Plihon, 1931: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_03736237_1932_num_93_1_460455_t1_0139_0000_001
Consultado: 28 /06/ 2014.

http://www.arlima.net/mp/miracles_de_nostre_dame_par_personnages.html
Consultado: 10/04/2013 01:47