

La traducción de la *Farce de Mahuet qui donne ses oeufs au pris du marché*

MARÍA DEL PILAR MENDOZA-RAMOS
Universidad de La Laguna
mmendoza@ull.es

Abstract

Medieval and Renaissance farce presents a very interesting body of works the comic contents of which, along with some of its dramatic devices, were to be reproduced in future comic drama. However, its translation into Spanish turns out to be difficult at times not only due to Middle French peculiarities but also to the fact that no correspondence to some of its devices is to be found in our language. Such is the case with wordplay, misunderstandings, or simply the manipulative discourses or specific vocabulary of a frame of mind different from ours. In this sense, the annotated translation of *Farce Mahuet qui donne ses oeufs au pris du marché*, a brief piece with a *naïf* protagonist, will allow us to account for some of these characteristic comic devices, such as literal interpretation of utterances with a high pragmatic content, deceptions based on double-meanings and puns or the bare distortion of reality.

Key-word

Farce, deceit, manipulation, naïf, Mahuet

Résumé

La farce du Moyen Âge et de la Renaissance constitue un ensemble dramatique très intéressant à cause de son contenu comique et de l'emploi de certains recours dramatiques qui seront présents dans le théâtre comique postérieur. Mais sa traduction devient parfois difficile non seulement à cause des particularités du moyen français, mais aussi parce que souvent les jeux de mots, l'équivalent du discours manipulateur, de la ruse ou le vocabulaire propre de ce temps si éloigné font défaut en espagnol. Dans ce sens, la traduction annotée de la *Farce de Mahuet qui donne ses oeufs au pris du marché*, pièce brève qui a pour personnage principal un naïf, nous permettra de proposer la traduction de certains recours comiques caractéristiques de ces pièces tels que l'interprétation erronée de l'énoncé à contenu pragmatique, les ruses basées sur des énoncés à double sens ou la manipulations de la réalité.

Mots-clés

Farce, ruse, manipulation, naïf, Mahuet

1. La farsa

Aunque con *Le Garçon et l'Aveugle* (Roques & Dufournet, 1989) se puede hacer remontar el género hasta mitad del siglo XIII y que, a pesar de los esfuerzos de los dramaturgos humanistas del siglo XVI por demostrar la superioridad de la comedia (Lazard, 1990: 75-77), este permanecerá vivo hasta el siglo XVII, en realidad las farsas se desarrollan esencialmente de 1440-1450 a 1560 (Mazouer, 1998: 290). El repertorio llegado hasta nosotros no es muy extenso, variando, según los diferentes recuentos, entre ciento treinta y cinco y doscientas obras¹.

En lo que se refiere al texto de las farsas, comprobamos que el principal escollo de su traducción reside en encontrar la manera de trasladar su contenido cómico. En este sentido, las dificultades de traducción son de diferente orden y se resumen en el manejo cómico de la expresión escatológica, del juego de palabras y equívocos, la organización premeditada de un discurso manipulador y de todo el vocabulario específico de un modo de vida y de una civilización que, en ocasiones, poco tienen que ver con los actuales. Además de ello, otros factores de carácter formal influyen en la traducción de estas farsas: la estructura de la acción no está dividida en actos ni en escenas y las acotaciones son escasas. De esta forma, en el momento de la traducción de un texto que va a ser leído, se puede plantear la opción de delimitar la articulación del texto y de explicitar en acotaciones los movimientos y gestos del personaje no solo porque para el lector actual, acostumbrado a esta convención organizativa, resulte en cierta medida desconcertante la total ausencia de estas referencias; sino porque este desconcierto aumenta especialmente cuando la misma intervención de un personaje se reparte entre dos escenas diferentes o, dentro de la misma escena, una parte de la intervención del personaje debe ser entendida como un aparte sin que, en ninguno de estos dos casos, el texto tenga ninguna didascalia aclaratoria.

Frente a este aspecto formal, el traductor de las farsas debe ocuparse de una cuestión de contenido de importancia fundamental: la propia translación del texto al español. En este sentido, hay que destacar el hecho de que un gran número de farsas se caracterizan especialmente por el papel que en ellas desarrolla el lenguaje como eje clave de la comicidad y de la intriga. Tenemos, así, por un lado, las obras donde se exploran los equívocos surgidos de una mala comprensión del código lingüístico. Normalmente este recurso cómico resulta de la polisemia y de la ambigüedad implícita del lenguaje. Entre los procedimientos derivados de esta polisemia, se encuentran el desconocimiento de una palabra de uso corriente, de una expresión y la incapacidad para captar su sentido figurado (Lewicka, 1974: 67-68). En otras

¹ Resulta bastante difícil establecer una lista exacta de farsas porque, a pesar de su título, muchas piezas no son farsas sino *sotties*, *moralités* o monólogos. De esta forma, a veces ocurre que los repertorios establecidos por los medievalistas no siempre distinguen las farsas de otras obras por la dificultad que ello implica y de esto se deriva que sus listados no coincidan (Bowen, 1964; Lewicka, 1963 y 1974; Faivre, 1993; Tissier, 1986-2000 o Mazouer, 1998).

ocasiones, la polisemia se asocia a un programa de manipulación ejecutado conscientemente por alguien que busca sacar algún provecho de una situación particular o de otro personaje. Dado que la naturaleza fundamental de la comicidad de estos textos reside en el propio empleo de la lengua, resulta de vital importancia encontrar la mejor fórmula para trasladar al español los enunciados de alto contenido pragmático que son interpretados literalmente, los juegos de palabras, los engaños basados en el empleo de enunciados con doble sentido o la simple tergiversación de la realidad. Todas ellas dificultades que, sin duda, se añaden a las propias de cualquier traducción.

Para ilustrar en parte estas cuestiones, nos serviremos de la traducción de la *Farce de Mahuet qui donne ses oeufs au pris du marché* (Cohen, 1974: XXXIX), pieza breve de 287 versos, basada en un equívoco del que Mahuet, un joven caracterizado por su ingenuidad y necedad, es víctima. Su madre le encomienda la tarea de ir al mercado de París para vender allí los huevos y la crema de su granja y *darlos* “al precio del mercado” (Cohen, 1974: 304, v. 53). Mahuet, en su ignorancia, toma en sentido literal el encargo y cree que *el precio del mercado* es un hombre. A partir de aquí, la necedad del joven y la astucia de dos ciudadanos taimados dan lugar al engaño, al robo y a una venganza fortuita.

El desconocimiento de las convenciones del lenguaje, del significado de una palabra o una expresión de uso corriente, la incapacidad para captar su sentido figurado, la tendencia a interpretar el mundo al revés, como ocurre en nuestra obra, están generalmente asociados al *badin* (Bowen, 1964: 18 y 47; Lewicka 1974: 67-68) cuya estupidez e ingenuidad, innatas o fingidas, dan lugar a situaciones cómicas que pueden constituir por sí solas toda la acción dramática. Este personaje está presente en unas diez farsas, donde desarrolla el papel de tonto para hacer reír, y, en escena, se reconocía fácilmente por su vestimenta particular de la que destaca un gorro característico, el *béguin*². Su espontaneidad y alegría características, comportamiento caprichoso, sumisión al instinto y al placer aparecen combinados, a veces, con una desconcertante astucia que siembra el desconcierto a su alrededor y, en general, con una estupidez fuera de lo común que hace de él en todos los casos un personaje mal adaptado a la realidad (Mazouer, 1979: 11, 41-42). De esta manera, esta incompetencia lingüística desde el punto de vista pragmático, que implica su incapacidad para superar el nivel de codificación-descodificación del lenguaje e interpretar el enunciado en su contexto, hará que sea incapaz de identificar y anular los programas de manipulación, por lo que constituye la víctima privilegiada de las burlas y los engaños de los graciosos (Mendoza-Ramos, 2008: 472).

Para poner aún más de relieve la estupidez de estos muchachos y llevando al extremo la comicidad de la situación, los autores explotan también las posibilidades del amor maternal demasiado fuerte que vuelve a las madres ciegas ante la ingenuidad y estupidez de sus

2 En la *Farce nouvelle de Mahuet badin, natif de Bagnolet, qui va a Paris au marché pour vendre ses œufs et sa cresse, et ne les veult donner sinon au pris du marché*, este personaje tiene un traje propio: “les cauces / Et la jaquette, / Les deux plumes / Et ce bonnet” (vv. 182-184, versión del *Recueil du British Museum*; Tissier, 1986-2000: X, L).

retoños. Este personaje tiene una función importante en las farsas siempre relacionado con el joven ingenuo y torpe. Dentro de esta pareja, la madre representa el sentido común que intenta hacer razonar al hijo (Schoell, 1992: 84). Pero, a veces, su desmesurado amor maternal la lleva a defender a todo precio los intereses de su hijo como en la *Farce de Mahuet qui donne ses œufs au Prix du Marché*, donde una madre orgullosa encomendará a su vástago ir al mercado de París para vender sus productos. Se trata de una misión difícil para la que este joven no estaba preparado, aunque la madre, cegada por su amor, crea que la llevará a cabo sin problema.

Finalmente, antes de pasar a la traducción de nuestra farsa, nos detendremos un momento para señalar la existencia de dos versiones de esta obra que han llegado a nosotros a través de la recopilación de Gustave Cohen (a partir del recopilatorio de Florencia), versión que traduciremos en las páginas siguientes; y del *Recueil du British Museum*, sin que ninguna de las dos pueda ser datada con precisión³. Para Gustave Cohen, esta segunda versión del British Museum sería posterior a la primera de la que no representaría más que una transcripción realizada a la carrera (1974: 308). Halina Lewicka, quien sitúa la obra a comienzos del siglo XVI, considera que la versión publicada por Cohen es más moderna y se diferencia de la otra por la introducción de dialectalismos locales picardos (1974: 63). Por su parte, Bernard Faivre cree que, por su coherencia, la versión publicada por Cohen constituye el texto que luego se intentó reproducir de memoria “non sans maladresse”. La mano que habría llevado a cabo esta reproducción sería “un farceur qui avait joué la première version (sans en garder le texte), ce qui expliquerait la proximité des textes sur certains passages, mais aussi les différences nombreuses” (1993: 234). Finalmente, André Tissier, quien habla también de la presencia de dialectalismos normandos en la versión de Cohen, presenta dos hipótesis: una primera considera que los dos textos tienen un desconocido origen común o, dado que la versión del British Museum fue impresa para eventuales actores, la segunda ve el texto de Cohen, después de ser versificado y remodelado, como una versión más elaborada de la anterior (Tissier, 1986-2000: X, 125-126).

Para entender la existencia de estas dos versiones, conviene recordar que, en el período en el que se representaban las farsas, no era habitual copiar o imprimir los textos para una lectura individual. Normalmente estas obras eran copiadas o impresas por actores pertenecientes a cofradías (*confréries joyeuses*) que buscaban un texto para su repertorio (Tissier, 1986-2000: I, 56 y 1986-2000: IX, 22). En este sentido, hay que mencionar que en cierta medida el desfase entre el texto original y la copia o la edición resulta también del hecho de que, a pesar del éxito de público que tenían estas obras, la imprenta mostró desde el primer momento un cierto desprecio por las farsas y se interesó sobre todo por los *mystères* y las *moralités*, al considerarlos como verdaderos géneros con mayor dignidad literaria (Mazouer, 1998: 289). De esta forma, las farsas que han llegado hasta nosotros provienen de textos

3 Ambas versiones se encuentran reunidas en el tomo X (1996) de la recopilación de farsas de Tissier (1986-2000).

impresos en la primera parte del siglo XVI o de copias realizadas a lo largo del siglo y, en la mayor parte de los casos, existe un desfase, que puede ser de veinte a treinta años, entre la redacción de la farsa y su edición o copia (Tissier, 1986-2000: I, 56). Este hecho limitaba la fidelidad del texto impreso ya que permitía la existencia y circulación de copias de actores y favorecía la posibilidad de que la copia impresa presentase variaciones (por omisión, añadidos o correcciones) que desvirtuaban el texto original.

Llegados a este punto, tras esta pequeña introducción, presentamos a continuación nuestra traducción de la farsa *Farce de Mahuet qui donne ses œufs au Prix du Marché*, que, como hemos mencionado, fue editada por Gustave Cohen.

2. La farsa de Mahuet

NUEVA FARSA MUY BUENA Y DIVERTIDA DE MAHUET⁴ QUE DA SUS HUEVOS AL PRECIO DEL MERCADO CON CUATRO PERSONAJES, A SABER:

Mahuet⁵, la Madre, la Mujer y Gaultier

LA MADRE, *comienza*: ¡Dios guarde de mal, de aflicción y de vituperio a los presentes!⁶ ¡Alégrese y pongan buena cara! ¡Dios guarde a los presentes! He venido aquí para buscar a mi hijo, por San Pedro⁷. ¡Dios guarde de mal, de aflicción y de vituperio a los presentes! ¡Uuu! ¡Mahuet!

4 En la versión recogida en el *Recueil du British Museum*, el título explicita la calidad de “badin” de Mahuet: *Farce nouvelle de Mahuet badin, natif de Bagnolet, qui va à Paris au marché pour vendre ses oeufs et sa creme, et ne les veult donner sinon au pris du marché; et est à quatre personnages, c’est assavoir Mahuet, sa Mère, Gaultier et sa Femme* (Tissier, 1986-2000: X, L).

5 Las farsas presentan normalmente historias centradas en la vida cotidiana con un número limitado de personajes, generalmente dos o tres, sobre todo en las primeras obras, que pertenecen casi en su conjunto al pueblo llano y están definidos por su perfil de personajes-tipo, es decir, de personajes sin individualidad psicológica. Esto hace que a menudo ni siquiera tengan un nombre propio sino que aparezcan caracterizados por su oficio, por su situación conyugal o por ambos (Lebègue, 1972: 29). Con el tiempo se constata que algunos nombres se especializan como el de Jean y sus derivados para un personaje marcado por su estupidez y su ignorancia (Lewicka, 1974: 78-84). La farsa que nos ocupa sigue la regla general de presentar pocos nombres y, de esta forma, de sus cuatro personajes, solo dos tienen nombre propio: el personaje que ejecutará la burla y el *naïf*.

6 Forma parte de la convención de la farsa dirigirse al público al comienzo o, más habitualmente, al final de la misma. En esta obra este recurso aparecerá en los dos momentos.

7 En muchas ocasiones, la presencia en el texto de las farsas de la invocación a Dios, a Jesucristo, a sus reliquias o a diferentes santos por parte de los personajes responden al deseo del autor de colmar un vacío en el verso o de conseguir una rima fácil, convirtiéndose así en simples expresiones de apoyo (Tissier, 2000: 261). En cualquier caso, no se puede obviar que su presencia en las farsas responde también a la representación, exagerada a veces, dentro de la propia exageración que define el género, de una de las características del lenguaje popular que con estas invocaciones busca la protección y ayuda en el quehacer diario. Con el fin de poner de relieve la personalidad particular de Mahuet, del total de doce santos y santas nombrados, este personaje ingenuo invoca él solo a más de ocho en diversos momentos de su aventura. De entre los santos mencionados con frecuencia, se debe destacar especialmente a San Pedro (Cohen, 1974: 452).

MAHUET: ¿Qué quiere, madre?

LA MADRE: ¡Ven aquí rápido sin entretenerte!

MAHUET: Y ¿para qué me quiere padre?⁸

LA MADRE: ¡Uuu! ¡Mahuet!

MAHUET: ¿Qué quiere, madre?

LA MADRE: ¿Vendrás de una vez?

MAHUET: ¡Por San Pedro, no puedo darme más prisa!⁹

LA MADRE: ¡Uuu! ¡Mahuet!

MAHUET: ¿Qué quiere, madre?

LA MADRE: ¡Ven aquí rápido sin entretenerte!

MAHUET: ¿Qué? ¿Me quiere dar de cenar? ¿Los garbanzos¹⁰ están preparados?

LA MADRE: Tienes que ir a París. Ten la seguridad de que es para ganar dinero.

MAHUET: ¿A París? ¡Sí, mañana! ¡No sé ni por dónde ir!

LA MADRE: Ven aquí, ¿es esa forma de entrar, así, sin saludar?

MAHUET: ¡Dios! ¡Buenos días, madre!

LA MADRE: Cuando miro¹¹ tu gentil cuerpo y tu rostro, veo que tienes lo necesario para ser prudente y tener buen juicio, si vivo lo necesario¹².

MAHUET: Seguro. Sin ir más lejos anteayer atrapé tres pinzones en un manzano y cuatro gorriones en nuestro tejado.

LA MADRE: Bueno, hijo mío, tendrás que ir inmediatamente a París¹³.

MAHUET: ¿Para qué?

LA MADRE: Para llevar a vender nuestra crema y huevos. Mañana es fiesta. ¡Por el Buen Dios!, ¿harás bien el encargo?

8 Al oír que su madre lo llama, Mahuet cree que esta quiere darle alguna orden en nombre de su padre. En cualquier caso, entretenido como está en sus particulares quehaceres, el protagonista no se apresurará para saber exactamente de qué se trata y, por ello, su madre deberá reclamar su presencia en varias ocasiones más.

9 Este verso 13 constituye el primer caso donde en la traducción se opta por eliminar la conjunción *et* del texto ya que en él no tiene ninguna misión significativa más allá de la de completar el cómputo del octosílabo como ocurre también después en los versos 76, 96, 112, 138, 192, 217 y 266. En el resto de las ocasiones, la conjunción será traducida.

10 Como las demás de legumbres, los garbanzos constituyen un alimento fácil de conservar y estarán presentes a lo largo de la Edad Media como un alimento más de acompañamiento del plato importante, del que se come con pan, porque “c’est bien, en effet, le pain et la bouillie qui l’ont emporté dans toutes les civilisations méditerranéennes ou plus nordiques, juive, chrétienne ou musulmane” (Fossier, 2000: 174). Aparece reflejada aquí, y más tarde en otros momentos de la obra, una de las características propias del ingenuo bobo que está más preocupado de beber, comer y dormir que de trabajar (Mazouer, 1974: 64 y 1979: 42-43).

11 *Adviser*, en “[...] Quant j’advise / Ton gentil corps et ton visage” (Cohen, 1974: 303, vv. 25-26), se traduce por “mirar, ver”, valor que se incorporó al verbo hacia 1160 (*TLF*, s.v. *aviser*).

12 El personaje ingenuo está protegido generalmente por el amor de su madre, quien cierra los ojos ante la realidad y solo ve en su retoño la promesa de éxitos futuros como también vemos en *Jenin, fils de rien* (Tissier, 1986-2000: III, XVIII) o en *Maistre Mimin Estudiant* (Tissier, 1986-2000: III, XVII).

13 Este mercado, según la versión de Cohen (1974: 305, v.126) y la del *Recueil du British Museum* (Tissier, 1986-2000: X, 154, v.71), es “une halle”, es decir, tiene un techo.

MAHUET: ¡Ah! ¡Por nuestra Señora de Boulogne!¹⁴, ¿debo convertirme en mercader? ¿Cómo puedo ir?

LA MADRE: Rápidamente.

MAHUET: No sabré encontrar el camino.

LA MADRE: ¡Sí sabrás! Me harías muy feliz si pudieras ser juicioso¹⁵. ¡Carga todo rápido!

MAHUET: Pero sea razonable, ¿me voy sin comer?¹⁶

LA MADRE: Toma un poco de pan. ¡Vamos, date prisa! ¡Carga rápido esta cesta!

MAHUET: ¡Dios me dé buena ventura! ¡Por Dios, madre, venga aquí! ¡Dígame a quién debo vender los huevos!

LA MADRE: Pues bien, hijo mío, atiende: dálos¹⁷ al precio del mercado.

MAHUET: Así lo haré.

LA MADRE: Si lo haces bien y prudentemente, he pensado en casarte por todo lo alto con la más guapa del pueblo¹⁸.

MAHUET: Y yo le juro por San Gil¹⁹ que haré bien el encargo.

LA MADRE: Y también podrás tener un buen traje burgués.

14 El culto a esta Virgen data del siglo VII, cuando se apareció a los habitantes del lugar. Este hecho relatado posteriormente y animado por el fervor popular, dará lugar a una nueva vía de peregrinación. La fórmula de invocación a esta virgen, “Nostre Dame de Boulogne” (Cohen, 1974: 304, v. 39), se popularizó bajo los reinados del Louis XI y Charles VIII (Fournier, 1872: 125). Este elemento ayuda sin duda en el trabajo de datación de la obra ya que esta se situaría a finales de la segunda mitad del siglo XV o a comienzos del siglo XVI, lo que coincide con la opinión de H. Lewicka (1974: 63). Según el glosario onomástico de Cohen, esta santa aparece invocada siete veces en el total de farsas que componen su recopilatorio, dos de las cuales en la farsa que nos ocupa (1974: 451).

15 Otro ejemplo del orgullo que siempre muestra la madre de estos jóvenes.

16 La expresión “Vous dites rage,” (Cohen, 1974: 304, v. 46) significaba “dire des choses extraordinaires” (Godefroy, s.v. *rage*). En este personaje del ingenuo, caracterizado, como hemos señalado, por vivir dominado por las funciones naturales entre las que destaca su constante gusto por la comida, no es extraña esta respuesta a la orden de su madre, orden que, a todas luces, se aleja de sus deseos y, por lo tanto, no coincide con lo que a criterio del joven es razonable.

17 De aquí parte el equívoco sobre el que se basa la farsa: la orden “Donne les au pris du marche” (Cohen, 1974: 304, v.53) pronunciada por la madre responde a la pregunta de Mahuet “à qui vendray-je ces oeufs?” (Cohen, 1974: 304, v.51). El esperar que su madre le indique un posible comprador y el cambio que esta efectúa del verbo *vender* por *dar* hacen caer al pobre ingenuo en un doble error: primero, y tenemos aquí otra de las características de su personalidad, su ineptitud para captar la polisemia del lenguaje y, en este caso, comprender el sentido figurado dado por su madre a *doner* (“vendre”) ya que es incapaz de ir más allá del sentido literal del verbo (“abandonner à quelqu’un la propriété de quelque chose sans rien recevoir en retour”, Godefroy, s.v. *doner*); en segundo lugar, como espera que su madre le indique la identidad del eventual comprador, entiende que *pris du marché* es una persona.

18 *Ville* no siempre significa “agglomération importante” (TLF, s.v. *ville*), sino que, de acuerdo con su étimo latino *vila*, podía referirse a “maison de campagne, village, ensemble de villages ou hameaux qui se regroupent autour de la cité” (Godefroy, s.v. *vile*).

19 Santificado desde el siglo VIII, este santo tuvo un amplio culto popular en la Edad Media y su tumba se convirtió en un lugar de peregrinaje en una de las rutas a Compostela. En alguna ocasión, se invoca irónicamente, aunque generalmente lo es de acuerdo a las necesidades de la rima (Tissier, 1986-2000: VII, 379, nota del v. 279) como ocurre en este caso. En el glosario onomástico de Cohen, aparece mencionado en cuatro farsas (1974: 451).

MAHUET: Quiero que sea de tipo burbonés²⁰ con grandes enganches en la panza. Y le digo que, sin ninguna duda, haré muy bien el trabajo. ¡Dé de comer al arrendajo²¹ que déje en nuestro horno!²²

LA MADRE: Así lo haré, hijo mío.

MAHUET: ¡Ojalá tenga un buen día y buen tiempo! Voy a París, si llego, porque nunca en mi vida he estado allí. ¡Por Dios, madre, no olvide dar de beber a los gatos!²³ Desgraciadamente el pequeño tiene diarrea²⁴. Desmenúcele un poco de pastel.

LA MADRE: ¡Qué zopenco eres! ¡Qué poco sensato!²⁵

MAHUET: Me voy a París sin detenerme, si Dios quiere. Ya veo los muros²⁶. ¿Son de queso

20 Adjetivo referido a la antigua provincia francesa que corresponde al departamento actual de Allier, en la región de Aubergne. Con respecto a este término, Tissier señala en la nota correspondiente que, a pesar de su búsqueda por los diccionarios e historias de la vestimenta de los siglos XV y XVI, no encontró nada más relativo a ella aparte de lo que pone el propio texto (1986-2000: X, 147, nota del v. 62). En cualquier caso, dentro de la austeridad de la vestimenta de los actores, quienes llevaban simplemente el traje propio del estrato social representado (según muestran los documentos iconográficos ya que las indicaciones en el texto son escasas), el caso del *badin* constituye una excepción por la particularidad de su ropa (Schoell, 1985: 45 y 1992: 42). En esta farsa, se puede imaginar sin problema que el gusto de Mahuet lo lleve a solicitar a su madre alguna extravagancia.

21 Aunque, en el glosario de Cohen, *gay* (v. 66) aparece como un “perroquete” (1974: 457), en realidad es un *geai*, es decir, un “oiseau de la famille des passeriaux conirostres au plumage bigarré” (Godefroy, s.v. *geai*). Quizá la confusión se deba a que, por sus colores y por el hecho de que, en su vida salvaje, imita el sonido de otros pájaros y, domesticado, puede reproducir ciertos sonidos del lenguaje humano (TLF, s.v. *geai*), el *geai* se parece mucho al *perroquet* (sustantivo que en sus primeras apariciones era un nombre propio de un periquito). Hasta el siglo XIV, *perroquet* era sinónimo de *papegai*, si bien presentaba un uso menor frente a este último (Godefroy, s.v. *papegai*; TLF, s.v. *perroquet*). Así, por ejemplo, en la *Farce joyeuse de Maestre Mimin étudiant, papegai* aparece mencionado, junto a nuestro *gay*, en la enumeración de pájaros que pueden hablar: “Ce ne sont pas les papegays, / Les pies, les estourneaux, les gays, / Que femmes, par leurs doux languages, / Ne facent parler en leurs cages” (Tissier, 1986-2000: III, 267, vv.364-367).

22 Con respecto a este verso “Que j’ay laissé en nostre four!” (Cohen, 1974: 304, v. 67), Tissier (1986-2000: X, 147, nota al verso 67) señala que, en lugar de *four*, aquí debe entenderse *fournil* “pièce attenante au tour et où l’on pétrit la pâte” (Godefroy, s.v. *fornil*). Es posible que el límite del octosílabo haya impuesto la opción de *four* en lugar de *fournil* (“lugar donde se amasa”). En cualquier caso, aquí *horno* debe entenderse en sentido amplio no solo como la “fábrica” sino como el “local”.

23 El gato es un animal que aparece relacionado con el *badin* en varias farsas (Schoell, 1985: 48) y al que este dedica toda su atención y cuidado como vemos también en la *Farce du mariage de Robin Mouton* (Cohen, 1974: XXXII) o en la *Farce de Jeninot qui fist roy de son chat* (Tissier, 1986-2000: V, XXV).

24 En las farsas, el discurso en escena no evita las expresiones o alusiones explícitas relativas a las funciones naturales, especialmente las escatológicas y sexuales. No hay decoro que salvaguardar y este tipo de libertad lingüística constituye uno de los ingredientes que componen la fórmula de este género para provocar la risa.

25 Solo cuando las sandeces del hijo rebasan su paciencia, la madre amorosa, por unos segundos, reconoce airada las verdaderas *cuadras* de su retoño.

26 En el título de la versión del *Recueil du British Museum*, se menciona el pueblo de Bagnolet como el originario de Mahuet. En la Edad Media, este lugar distaba varios kilómetros de París por lo que recorrer este espacio conllevaba evidentemente algo más de tiempo del que se muestra en escena. Nada se menciona sobre el pueblo de origen en la versión de Cohen. En cualquier caso, hay que recordar que, en el teatro, el tiempo real se distorsiona según las necesidades de la acción y que, para el público, el tiempo que cuenta es el de la escena siempre que no transgreda lo verosímil (Tissier, 1986-2000: I, 261). De la misma manera, la representación del espacio está supeditada a los escasos medios del teatro por lo que, a falta de un verdadero decorado para representarlo, un mueble, un objeto corriente y sobre todo la actuación y el discurso de los actores indicarán el lugar donde se desarrolla la acción (Mazouer, 1998: 313).

duro?²⁷ Han costado mucho dinero. ¡Por la Sangre Santa de Dios²⁸, cuánta gente!
¡Por Dios, cuántas almenas! ¿Adónde llevan a apacentar los cerdos? No hay hierba
ni nada verde. Descargaré rápido. Mientras tanto, seguramente vendrá aquí el Precio
del Mercado²⁹.

LA MUJER, *que quiere comprar*: Dime, compadre, sin discutir, cuánto me costarán estos
huevos.

MAHUET: ¡No lo haré, no!

LA MUJER: ¿Y por qué?

MAHUET: ¡Por Dios, porque madre no dijo eso!

LA MUJER: Vamos dime sin discusión cuánto me costará un cuarterón.

MAHUET: Y yo le digo, señora, que no, aunque deba quedarme aquí, sin mentir, hasta mañana
temprano. Mi madre, que así lo ha decidido³⁰, me lo encargó esta mañana.

LA MUJER: Por San Martín³¹, desde hace casi un mes, el precio del cuarterón es de diez di-
neros³². Dámelos y me iré.

MAHUET: ¡Y por San Nicolás³³, no lo haré! Mi madre sólo quiere al³⁴ Precio del Mercado.
A fe mía, he aquí buena crema. ¡Por la Sangre Santa de Dios, qué dulce es! ¡Por el

27 El conocimiento del mundo del personaje ingenuo se limita a lo cotidiano, lo que queda reflejado en su discurso y, como en este caso, en las comparaciones que establece entre una nueva realidad y lo que conoce. En este sentido, se debe señalar que el queso constituye un alimento muy apreciado en todo este período (Schoell, 1992: 48) por lo que no resulta extraño que el color blanco de las paredes de París haya inspirado esta comparación especialmente a un personaje amante de la comida.

28 Traducción literal de “*Sainte sang bieu!*” (Cohen, 1974: 304, v. 82), invocación que encontraremos también en los versos v. 107 y v. 146. Para Tissier, “*Sainte sang bieu!*” (*bieu* representa la deformación de la palabra *Dios*) es un juramento que hace referencia a la fiesta de la Sangre Santa de Dios que se celebra en la basílica homónima, situada en Brujas, donde se venera esta reliquia traída desde Jerusalén en el siglo XII (1986-2000: IV, 210, nota del v. 149).

29 Mantenemos la mayúscula de la edición de Cohen para poner de relieve la personificación que hace Mahuet y para que tenga sentido el equívoco que surge en este punto de la farsa.

30 Para “*Ma mère qui est advisée*” (Cohen, 1974: 305, v. 98), tendremos en cuenta las siguientes acepciones de *aviser*: “*donner avis à quelqu’un, informer quelqu’un, donner à quelqu’un l’idée d’une chose*” (Godefroy, s.v. *aviser*). En cuanto a los versos “[...] *Quand j’advise*” (Cohen, 1974: 303, v. 25), “*Advise que c’est cy peu, fille*” (Cohen, 1974: 306, v. 166) y “*J’advise ces haultes maisons*” (Cohen, 1974: 306, v.187), deberemos servirnos de la acepción “*regarder, examiner*” (TLF, s.v. *aviser*), como anteriormente para el verso 25. Al respecto, véase la nota 11.

31 Santo mencionado en nueve farsas del recopilatorio de Cohen, con un total de 12 invocaciones, dos de las cuales se encuentran en esta obra (1974: 452).

32 *Denier* (“*ancienne monnaie de cuivre valant primitivement dix as; toute espèce de monnaie, toute somme d’or ou d’argent*”, Godefroy, s.v. *denier*) y, en español, *dinero* parten de la misma etimología latina: *denarius*. Para comprender el sistema monetario medieval, resulta interesante tener en cuenta la aportación que J. López Alcazar hace al estudio del dinero en los *fabliaux* (1996: 32-45).

33 Este santo, que, según el glosario onomástico, presenta dos ocurrencias en el recopilatorio de farsas de Cohen (1974: 452), era, y es, muy popular en el norte y en el este de Francia (Tissier, 1986-2000: XI, 326, nota del v. 98).

34 Al tratarse de un complemento directo de persona, en español desaparece el equívoco que en francés permite el verbo *aimer* y se impone el empleo de mayúscula.

cuerpo de Jesucristo³⁵, aunque me reprendan³⁶, me haré sin más una sopa³⁷ con ella! ¡*Benedicite Dominus!*³⁸ ¡Ay! ¡Madre, que Dios me ayude! ¿Qué diablo maldito está aquí? No puedo recuperar mi pan ni tampoco mi mano³⁹. ¿Y cómo acostaré a nuestras gallinas?⁴⁰ ¿Nunca más podré tocarlas cuando pongan los huevos? ¡Precio del Mercado, ojalá malos fuegos te quemen los pies! ¡Si al menos el desagradable pretencioso viniese por lo que tengo aquí!

LA MUJER: Dígame, Gaultier, ¿está ahí? Venga, escuche algo para que tenga un buen despertar⁴¹.

GAULTIER: ¿Y qué es?⁴²

LA MUJER: Se trata de un pobre tonto que encontré en el mercado. Trae huevos para nuestra diversión y no quiere venderlos. Y me ha dado a entender que los dará al Precio del Mercado como su madre se lo ha encargado. Y por esto, si usted es astuto, tendrá toda

35 Se da esta traducción a la fórmula de invocación “Par le corps bieu” (Cohen, 1974: 305, v.108) porque es una expresión más común en español, de acuerdo con la doctrina cristiana, y porque el empleo de “Dios” por “Jesucristo” en este verso parece responder simplemente a criterios métricos.

36 La proposición “qui qu’en gousse” (Cohen, 1974: 305, v. 108) se construye sobre el verbo *greusier* que significaba “former une réclamation, une plainte” (Godefroy, s.v. *greusier*).

37 El sustantivo *soupe* del verso “Une soupe y feray sans plus” (Cohen, 1974: 305, v. 109) significaba “tranche de pain coupée mince sur laquelle on verse du bouillon, ou, autrefois, que l’on trempait dans du vin ou tel autre liquide” (Godefroy, s.v. *soupe*), si bien actualmente esta acepción se considera arcaica (TLF, s.v. *soupe*). De origen germánico (*suppa*), este sustantivo sigue presentando en español como primera acepción “pedazo de pan empapado en cualquier líquido” (RAE, s.v. *sopa*). De nuevo, aparece reflejado el gusto de este personaje por la comida.

38 Mantenemos en latín la expresión exclamativa que pone de manifiesto la sorpresa de Mahuet al quedársele la mano atrapada en la vasija. Para Tissier, en este punto de la historia, esta expresión (compuesta por *benedicite*, “benedicid”, primera palabra de la oración que precede las comidas) presenta el doble sentido de oración por los alimentos que Mahuet va a comer y de sorpresa al no poder sacar la mano de la vasija. No sería así en el v. 258, donde solo tendría valor exclamativo (1986-2000: X, 153, nota del v. 110).

39 La mano de Mahuet queda atrapada en la vasija con crema donde la había introducido con una rebanada de pan para mojarla y hacer su sopa. El personaje se desespera porque quiere liberarla pero el diámetro de la mano cerrada sobre la rebanada impide que pueda sacarla sin soltar el pan, lo que él de ningún modo piensa ni quiere hacer. Siguiendo la pauta de las farsas donde las didascalias escasean (Schoell, 1992: 51), en esta obra nada se dice sobre los gestos del personaje por lo que nos queda imaginarnos que en escena, con el fin de acentuar el valor cómico, el actor movería ostensiblemente el brazo para poner de relieve lo ridículo de la situación.

40 En “Et comment coucheray-je noz gelines / Et nos poules” (Cohen, 1974: 305, vv.115-116), el sustantivo *geline*, que aparece hacia el 1140 (TLF, s.v. *geline*), del latín vulgar *galina*, y *poule*, del latín *pulla*, eran sinónimos, pero finalmente el segundo acabará eliminando al primero. En muchas ocasiones, el emparejamiento de sinónimos en los versos del francés antiguo y medio responde a imperativos métricos y desaparecen con el paso del verso a la prosa. En el caso de las farsas, se trata del verso octosilábico, aunque en este, igual que en otros géneros dramáticos, los autores podían recurrir a otros metros como el decasílabo (Tissier, 2000: 258). Esta reducción de la pareja de sinónimos se produce también en la traducción donde no tiene razón esta duplicación sustantiva.

41 Mientras el bribón está inactivo, está como dormido. Por eso, la promesa de una aventura da lugar a un “bon resveil” (Cohen, 1974: 305, v. 124).

42 Encontramos en este punto a dos personajes propios del universo del mercado presentes en las farsas. Este espacio es implacable con aquellos comerciantes y clientes que no tienen los cinco sentidos puestos en las transacciones realizadas ya que cada uno intentará engañar al otro (Mazouer, 1979: 72), como queda bien ilustrado en *La Farce de Maître Pierre Pathelin* (Aubailly, 1979). Con estas premisas, es evidente que el mercado constituye un espacio hostil para el personaje ingenuo, carente de los recursos mínimos de interacción (prudencia, habilidad, agudeza), por lo que siempre resultará engañado como queda ilustrado por la farsa que nos ocupa.

la cesta de huevos⁴³. Dígale sin tardanza⁴⁴ que es el Precio del Mercado. Los conseguirá y él será engañado. A fe mía que parece bastante tonto.

GAULTIER: Por mi alma, lo creo. Me iré directo a él y le diré, se lo aseguro, que efectivamente soy ese.

LA MUJER: Vaya, pues, rápidamente allí y dígale palabras amables.

GAULTIER: Dios guarde al alegre compañero y le dé buena semana⁴⁵.

MAHUET: Por la Sangre Santa de Dios, ¿quién lo envía? ¡No sé quién es usted!

GAULTIER: El Precio del Mercado es mi nombre. Hijo mío, ¿no me conoces?

MAHUET: Por San Juan⁴⁶, qué a propósito llega. Coja esta cesta, buen señor.

GAULTIER: Muchas gracias, no puedo decir nada mejor. Hoy nadie me ha dado tanto.

MAHUET: Si mi madre no lo quisiera, no se lo hubiera enviado. Vamos, cójalo todo.

GAULTIER: Por San Eustaquio⁴⁷, es una buena mujer. ¿Dónde vives?

MAHUET: Sin desear otra cosa, vivo en nuestro pueblo⁴⁸.

GAULTIER: Eres un hábil y gentil hijo. ¿Cómo te llaman?

MAHUET: Mahuet

GAULTIER: Un buen burgués estaría bien atendido por un sirviente como tú, por San Leu⁴⁹.
¡Adiós, amigo!

MAHUET: A Dios hago votos, me vuelvo a nuestro pueblo.

GAULTIER: Mira⁵⁰ si tengo aquí poco, hija mía: me han enviado esta cesta⁵¹.

43 El sustantivo *panerée* (Cohen, 1974: 305, v. 133), datado literariamente hacia 1393 (TLF, s.v. *panerée*), significaba “ce que contient un panier plein” (Godefroy, s.v. *panerée*). Aunque en español tenemos *canastada*, para el contenido de una canasta, y *cestada*, para el de una cesta, optamos por la traducción más habitual por medio de la perifrasis.

44 La locución adverbial *à la volée* (Cohen, 1974: 305, v. 134) significaba “franchement, sans hésiter” pero también conlleva implícita, derivada del verbo *voler*, la idea de “rapidement, comme en volante” (Godefroy, s.v. *volée*). En cuanto al origen de la expresión, A. Tissier señala que es un préstamo del *jeu de paume* (1986-2000: IV, 267, nota del v. 77 y 1986-2000: X, 157, nota del v. 137).

45 En las farsas basadas en la manipulación, encontramos un universo humano, integrado por personajes como Gaultier que fingen franqueza, sinceridad o lealtad mientras buscan el mejor medio para obtener lo que desean, para salvar una situación complicada o para procurarse algo que necesitan (Mendoza-Ramos, 2004: 171).

46 San Juan, junto con San Antonio, es uno de los santos más invocados en las farsas, lo que podemos comprobar al consultar el glosario onomástico presente en el recopilatorio de farsas de Cohen (1974: 451). En la farsa de Mahuet, es invocado cinco veces, tres de las cuales por el propio protagonista.

47 Santo mártir del siglo II raramente invocado en las farsas (Tissier, 1986-2000: X, 159, nota del v. 156). En efecto, según el glosario onomástico de Cohen, en las farsas de su recopilatorio, este santo solo aparece mencionado aquí (1974: 451).

48 En su conjunto, “Je demeure en nostre ville” (Cohen, 1974: 306, v. 159) es una respuesta simple del tonto que se justifica por ser el único mundo que él conoce y además por creer que lo comparte con este personaje al que su madre envía una cesta de huevos.

49 No está muy claro de qué santo se trata: si de San Leu o San Loup, obispo de Bayeux en el siglo V, patrón de los pastores; o de San Leu, arzobispo de Sens en el siglo VII, con poder para sanar la epilepsia (Tissier, 1986-2000: VII, 487-488).

50 Para *adviser* del verso “Advise que c’est cy peu, fille” (Cohen, 1974: 306, v. 166), véase la nota 30.

51 De nuevo junto a su cómplice, la Mujer, Gaultier se regocija irónicamente de su éxito. Se comprende que estos personajes están en un aparte, mientras Mahuet, por el juego de simultaneidad espacial del teatro medieval, sigue también en escena preparándose para regresar a su casa.

LA MUJER: Por San Juan, le está bien empleado porque no quería venderlos.

MAHUET: Por San Miguel⁵², pensándolo bien no sé por dónde irme.

LA MUJER: Cuénteme, Gaultier, en pocas palabras, ¿lo vio contrariado?

GAULTIER: No, ciertamente.

LA MUJER: Mal hecho, pues, sin que sea villanía, se puede mostrar su locura a un loco con el fin de que aprenda⁵³ para otra ocasión. Es un acto de caridad⁵⁴.

GAULTIER: ¡Oh! Me vuelvo allí. Tenga por seguro que será bien engañado⁵⁵.

LA MUJER: Le ruego que lo atrape del todo. Iré a ver el engaño. Ahí está quieto perdiendo el tiempo. ¡Santa María, qué pánfilo! Verdaderamente parece tonto.

GAULTIER: ¡Eh! ¡Mahuet! ¿Todavía estás aquí, hijo mío?

MAHUET: ¡Por San Juan, sí!

GAULTIER: ¿Por qué?

MAHUET: Miro⁵⁶ esas altas casas. En verdad, en nuestro pueblo no las hay parecidas.

GAULTIER: Hace poco alguien te han embadurnado de manera repugnante la cara⁵⁷.

MAHUET: ¿Estoy embadurnado?

GAULTIER: Sí, eso creo. ¿Dónde has estado?

MAHUET: ¿Estoy embadurnado?

GAULTIER: ¿Cómo? ¡Por Dios! Estás más negro que una lechuzas⁵⁸. Vete a lavarte.

MAHUET: No me apresuro porque no sabría dónde encontrar agua.

GAULTIER: Sin embargo, tienes que lavarte o nadie te reconocerá⁵⁹.

MAHUET: ¡Vaya platos sirven en París las buenas gentes!⁶⁰ ¡Vaya! ¡Vaya! ¡Que Dios le envíe diarrea al primero al que se le ocurrió⁶¹ hacerme esto!

52 San Miguel aparece en cinco farsas del recopilatorio de Cohen con un total de siete invocaciones (1974: 452).

53 Para el verbo *adviser* de "Pour l'adviser une autre fois" (Cohen, 1974: 306, v.177), véase la nota 30.

54 Con la afirmación "Car on peut bien sans villenie / A ung fol remonstrer sa follye / Pour l'adviser une autre fois, / C'est aumosne" (Cohen, 1974: 306, vv. 174-178) se introduce otro toque de ironía por parte de los burladores, quienes en ocasiones dan este tipo de explicaciones para justificar sus acciones.

55 El verbo *farcer* ("composer, imaginer un chose plaisante", Godefroy, s.v. *farcer*) de este verso, "Croyez qu'il sera bien farsé" (Cohen, 1974: 306, v. 189), es sinónimo del verbo *tromper* ("dissimuler quelque chose en faisant diversion", Godefroy s.v. *tromper*), lo que hace de esta obra un ejemplo más de que este uso de *farcer* se había impuesto en las farsas (Rey-Flaud, 1984: 170-176).

56 Para *adviser* de "J'advise ces haultes maisons" (Cohen, 1974: 306, v.187), véase la nota 30.

57 Con la afirmación "On t'a hideusement / Puis orains broullé le visage" (Cohen, 1974: 306, vv. 190-191), Gaultier comienza la burla con la que pretende aleccionar al pobre idiota. De esta manera, le embadurnará el rostro que, más tarde, el mismo se ofrecerá a limpiar: "Mahuet, se tu me veulx croire, / Net comme une perle te feray" (Cohen, 1974: 307, vv.204-205). Este es otro punto donde, de la misma manera que ya indicamos en la nota 39, el actor abandonaría por un instante su interpretación basada en una expresión corporal realista y cotidiana (Schoell, 1992: 41 y 50; Mazouer, 1998: 314) para dar rienda suelta a su saber hacer con el fin de insistir en los gestos necesarios para provocar la risa.

58 Por su carácter nocturno, la lechuzas estaba asociada en la Edad Media con la trampa y el engaño. Esta comparación contribuye a añadir más contenido cómico a la escena.

59 Se prepara así la sorpresa final de la farsa porque, en la advertencia "Ou on ne te cognoistroit jamais" (Cohen, 1974: 306, v. 199), está incluida también la madre, como veremos más adelante.

60 Exclamación irónica que expresa el malestar por la broma de la que ha sido objeto.

61 Para "Au premier qui s'en advisa" (Cohen, 1974: 306, v.202), véase nota 30.

GAULTIER: Mahuet, si confías en mí, te dejaré limpio como una perla⁶².

MAHUET: ¿Y cómo?

GAULTIER: Te limpiaré por amor a tu buena madre y, por San Pedro, quedarás limpio como una imagen⁶³.

MAHUET: Sí, eso quiero.

GAULTIER: ¡Oh! ¡Qué cara! Está hecha para ser mirada⁶⁴.

MAHUET: ¡Ay! Si pudiera liberar mi mano que está dentro de esta vasija⁶⁵, se lo agradecería mucho.

GAULTIER: ¿Y quién te ha metido en esa situación? Quisiera saberlo con certeza.

MAHUET: Quería recuperar el pan que había metido dentro.

GAULTIER: Ahora escucha mi voluntad y haz lo que te diré o, si no, ten la seguridad de que nunca te librarás.

MAHUET: Dígamelo.

GAULTIER: Soy un hombre con buen tino, así que, cuando te vayas de aquí, sin mediar palabra y sin misericordia, al primero que encuentres le darás un gran golpe en la cabeza con la vasija.

MAHUET: Lo haré sin tardanza. Muéstreme ahora cómo hacerlo.

GAULTIER: Así

MAHUET: ¿De esta manera? [*Lo golpea*]⁶⁶.

GAULTIER: ¡Ay, ay! ¡Pérfido muchacho, me has matado!

62 El verso “Net comme une perle te feray” (Cohen, 1974: 307, v. 205) se basa en una comparación hiperbólica donde se juega con dos planos: primero, el lingüístico y literario ya que *perla* tiene el sentido figurado de “ce qu’il y a de mieux dans son genre” (Godefroy, s.v. *perle*) y porque tenemos una antítesis donde el blanco de la perla borrará el color negro de la anterior comparación “plus noir qu’une chouette” (Cohen, 1974: 306, v. 195); en segundo lugar, el plano de la manipulación porque quien promete limpiarle la cara es el mismo que se la ha ensuciado y que aún lo hará más.

63 De nuevo una comparación hiperbólica para insistir en la limpieza, en esta ocasión, comparándola con una “ymage” (Cohen, 1974: 307, v.209). Encontramos el mismo juego señalado en la nota anterior.

64 Sigue la burla ya que la exclamación irónica “Hé! quel visage, / Il n’est fait que pour regarder” (Cohen, 1974: 307, vv. 210-211) de Gaultier no es más que la excusa para seguir embadurnando la cara del pobre ingenuo.

65 Como ya hemos señalado, la escena de la farsa se caracteriza generalmente por la ausencia de decorado más allá de una mesa, de un taburete y de una cortina en el fondo. Para el público de estas obras, ver otro objeto diferente en escena tenía un significado especial porque, como espectador habitual, sabía que tendría un uso distinto, e inesperado, del habitual y que, por ello, constituían siempre una “promesse d’occasion de rire” (Rousse, 1977: 25-26), como ocurrirá con esta vasija.

66 Esta es una de las escasas didascalias presentes en esta obra y en las farsas en general para indicar un gesto de la acción (Schoell, 1992: 43). Por otro lado, tenemos también el recurso a los golpes, uno de los elementos cómicos básicos que la farsa utiliza mecánicamente (Yllera, 1985: 562). De esta forma, el burlador cae en su trampa por la simpleza de la víctima y recibe el golpe que había previsto para un tercero. En este tipo de obras, la violencia constituye un mecanismo cómico muy eficaz que permite al personaje resolver sus problemas de una manera expeditiva o simplemente divertirse a costa de los demás.

LA MUJER: Por San Mauro⁶⁷, los pícaros son engañados pues le ha pagado duramente⁶⁸. ¿Qué dice usted?

GAULTIER: Ciertamente, ya no se me olvidará, por mi alma, que quien se burla de un tonto recibe un castigo o le cae alguna desgracia⁶⁹. Bien lo siento⁷⁰.

MAHUET: Loado sea Jesucristo, me liberé de la vasija. Me iré sin tardanza junto a mi madre como debe ser.

LA MADRE: Por San Remi de Reims⁷¹, mi hijo tarda mucho. Me vendría muy bien que me trajera dinero⁷².

MAHUET: Por San Juan, voy bien por aquí. Ya me acerco al pueblo. Si tuviera un flan entero me lo comería en dos bocados⁷³. Mi madre me dará muchos porque he hecho bien el recado. ¡Ah! ¡Por nuestra Señora de Boulogne, la veo, loado sea Jesucristo! ¡Dios la guarde, madre! Ya estoy aquí. Ya he hecho lo que usted me mandó.

LA MADRE: ¡*Benedicite Dominus!*⁷⁴

MAHUET: ¡Dios la guarde madre! Ya he vuelto.

LA MADRE: ¡San Juan! ¡San Mauro! ¡El Dios de arriba me guarde de mal!

MAHUET: ¡Dios la guarde madre! Ya ha vuelto. He hecho lo que usted me mandó.

LA MADRE: ¡Vete de aquí!

-
- 67 Santo cuya vida se desarrolla en los siglos VI-VII, discípulo de San Benoît. Poco a poco a lo largo de la Edad Media se propagó en Francia su culto y con el tiempo gozaría de su propio refrán de carácter metereológico: “S’il gèle le jour de la Saint Maur, la moitié de l’hiver est dehors”. Según el glosario onomástico de Cohen este santo aparece invocado en siete farsas, con un total de doce menciones, dos de las cuales en nuestra obra (1974: 452).
- 68 En la farsa, el engaño, ya sea para conseguir algo, para invertir una situación que se considera injusta o simplemente para reírse de alguien, tiene dos estructuras: una forma simple que se desarrolla entre un “trompeur” y un “trompé”; o, en segundo lugar, como es el caso de esta obra, la estructura se basa en un mecanismo donde, de manera sorpresiva, la burla “retourne alors du trompé devenu trompeur sur le trompeur inicial” (Rey-Flaud, 1984: 184-5).
- 69 La efectividad de este tipo de sorpresas argumentales reside en la insensibilidad con respecto a las desgracias de los demás que deben estimular estos géneros para asegurarse la risa (Bergson, 1956: 3). De esta manera, una vez que la empatía del espectador queda anulada, este puede divertirse viendo las desgracias de los personajes víctimas de engaño, de agresiones físicas o, como en esta farsa, de los pícaros que caen en sus propias trampas.
- 70 Encontramos aquí el doble valor de *sentir* porque no solo tiene la impresión física, el golpe que efectivamente recibe en la cabeza; sino también la moral al “voir, apprendre” (Godefroy, s.v. *sentir*). De esta manera, comprende a su propia costa que fue él quien finalmente resultó la víctima de la mala pasada que preparó para el pobre tonto con el fin de meterlo en apuros.
- 71 La invocación a este santo francés, que vivió entre los siglos V y VI, fue obispo de Reims y bautizó al rey Clovis, solo aparece recogida una vez (precisamente en la obra que nos ocupa, la n.º XXXIX, de un total de cincuenta y tres farsas) en el índice onomástico de Cohen (1974: 245). Sin embargo, Tissier señala que este santo era a menudo invocado en las farsas, quizá porque permitía una rima fácil (1986-2000: IX, 152, nota del v. 72).
- 72 “De l’argent” (Cohen, 1974: 307, v. 246) se refiere al conjunto, a la suma de dinero. Al respecto, véase la nota 32.
- 73 Los versos “Se j’avoye ung flan tout entier, / Je n’en ferois que deux morceaux,” (Cohen, 1974: 307, vv.250-251) ponen de relieve el hambre que acucia al personaje, quien, en definitiva, no ha podido comerse el pan mojado en la crema como era su intención y, por lo tanto, tiene el estómago vacío.
- 74 Por la misma razón señalada anteriormente en la nota 38, mantenemos en latín esta expresión exclamativa que pone de relieve la sorpresa y susto de la madre de Mahuet al ver ante sí a un desconocido con la cara embadurnada de negro, lo que hace que no reconozca a su hijo.

MAHUET: ¡Dios! ¿Por qué? ¿Acaso no soy su hijo?

LA MADRE: En verdad, no

MAHUET: ¿Quién me cambió entonces en París? ¡Por Dios! Esto no tiene gracia. Sin embargo, esta mañana yo tenía estos pies y estas manos y tenía este jubón, el sombrero, esta pluma y esta cara. ¿Me he convertido en salvaje? No me llaman Drouet, soy su hijo Mahuet. Así usted lo había jurado más de cien veces. ¿No lo soy entonces?

LA MADRE: No, nunca te he visto.

MAHUET: ¡Veo entonces que me cambiaron en París! Lo sabré, por San Martín, y mañana por la mañana me iré para ver si me encuentro. Buenas gentes que han oído nuestro divertimento, los unos junto a los otros⁷⁵, les digo adiós pues me voy⁷⁶.

3. La traducción de la farsa

Termina aquí esta farsa que, como muchas otras, se basa en la conjunción de recursos lingüísticos y gestuales para alcanzar el objetivo final del género: la risa. En cuanto a las cuestiones que han planteado problema en el momento de la traducción, estas pueden ser diferenciadas por su naturaleza. De esta forma, en primer lugar, se tiene que decidir si se mantiene el formato general de la farsa, caracterizado por presentar un texto continuo, sin diferenciar escenas ni actos, o se señalan las escenas y se introducen indicaciones escénicas y gestuales mínimas allí donde parezcan especialmente necesarias. Dado que estas modificaciones, por muy pequeñas que sean, desvirtúan la identidad primigenia de estas obras, la traducción no debería añadir nada que no estuviera ya en el original, máxime cuando, salvo en el caso de *La Farce de Maître Pierre Pathelin* (Aubailly, 1979) que se desarrolla en 1599 versos, la farsa es una pieza corta que rara vez sobrepasa los quinientos versos de media. De esta manera, sin necesidad de modificar el texto original, una lectura atenta puede soslayar cualquier inconveniente de comprensión como la repartición de una misma intervención del personaje en dos escenas diferentes o el aparte que se combina con la respuesta a otro personaje en una misma intervención.

Otro rasgo característico de la farsa que plantea problemas cuando se trata de traducirla reside en el hecho de que es un género en verso, lo que en muchas ocasiones hará que encontremos palabras de relleno con escaso valor significativo allí donde se emplean porque simplemente tienen la misión de completar el cómputo silábico (*Den, Dea, certes, or...*). Su traducción dependerá del valor que pueden tener en español como simple rasgo de la lengua

75 De las acepciones del verbo *enserrer*, “enfermer, renfermer, serrer” (Godefroy, s.v. *enserrer, ensarrer*), solo la última correspondería al sentido de “tout en saroy” (Cohen, 1974: 308, v. 286) ya que el teatro medieval no solo se realizaba al aire libre, sino que era un teatro popular y gratuito, abierto a todos sin distinción de categoría, edad o sexo (Mazouer, 1998: 313; Rousse, 2004: 99-100).

76 Las farsas se caracterizan por carecer de un desenlace clásico. De esta manera, una vez agotada la situación o la intriga, como vemos aquí, un actor se dirige al público para invitarlo a volver o a tener en cuenta la lección que se desprende de la historia y se despide alegremente, sirviéndose a veces de una canción (Mazouer, 1998: 318).

hablada sin dar lugar a un discurso forzado. Dentro de este grupo, hay que destacar el uso recurrente de la conjunción copulativa *et* a principio de cláusula sin que sirva de enlace con una palabra o frase anterior. Su valor entonces es claramente enfático, aunque ello no obvie el hecho de que a veces cumpla una función de relleno en el cómputo silábico, lo que, en muchas ocasiones, conllevará el que no se traduzca. Finalmente, en este conjunto de muletillas para completar el verso, merece una atención especial la invocación a Dios y a los santos por cuestiones métricas o, en posición final de verso, para facilitar una rima, como, por ejemplo, *besogne* / (*Nostre Dame de*) *Boulogne* (Cohen, 1974: 304, vv.38-39); *ville* / (*saint*) *Gille* (Cohen, 1974: 304, vv.57-58); *matin* / (*saint*) *Martin* (Cohen, 1974: 305, vv.99-100). Pese a ello, estas invocaciones han sido traducidas en todos los casos ya que también constituyen, aunque sea de manera exagerada, una de las características de la lengua hablada y, por lo tanto, tienen una función en la impronta realista de este lenguaje.

Otro elemento propio de la farsa, que ya constituía un recurso de la narrativa, consiste en la combinación de dos sustantivos o adjetivos sinónimos para completar el verso: *gelines* / *pouilles* (Cohen, 1974: 305, vv. 115-116). En el proceso de pasar a prosa los textos narrativos en verso, se desestimaron de forma general estas combinaciones sinónimas que ya no cumplían ninguna misión métrica. De la misma manera, en la traducción, se reducirán estas parejas salvo que el valor significativo final determinase su traslación al texto en español.

Por último, hablaremos de cuestiones más propias del nivel significativo que consisten en encontrar la traducción justa de una expresión que literalmente no tendría el mismo efecto en español. Así, por ejemplo, cuando Gaultier dice “Je ne suis pas yvre” (Cohen, 1974: 307, v. 223) no podemos traducir por “no estoy borracho” o “no estoy ebrio” sino que, para transmitir la idea de que le dará un buen consejo, parece más apropiado emplear la opción “Soy un hombre de buen tino”. En otros casos, la propia gramática verbal impone cambios que pueden lesionar la traducción de un juego de palabras o un equívoco. De esta forma, como ya hemos señalado, el equívoco sobre el que se fundamenta esta farsa “Donne les au pris du marché” (Cohen, 1974: 304, v. 53) se puede mantener sin dificultad. Pero, más adelante, cuando Mahuet insista en que no venderá los huevos y solo los dará a quien le ha sido indicado porque “Le pris du Marché ma mère ayme” (Cohen, 1974: 305, v. 105), se plantea un problema que debe ser resuelto con la ayuda de una nota explicativa ya que la traducción al español rompe en parte el equívoco: “Mi madre sólo quiere al Precio del Mercado”.

En este punto, sin pretender haber realizado un análisis exhaustivo y gracias a esta farsa de Mahuet, se puede concluir que la traducción debe tener especial cuidado con mantener el espíritu de la farsa basado en la deformación grotesca de la realidad por medio de la presentación de un mundo amoral, liberado del lado serio de la vida, de las convenciones sociales de interacción y de los modelos solidarios y morales cristianos. Esta libertad sin límites, que busca ante todo el disfrute inmediato sin reglas ni miedo de las consecuencias futuras, permite el empleo de la violencia, del robo, de las transgresiones y, en especial, del

discurso engañoso, de la manipulación, es decir, del poder de la palabra. De todo ello, en definitiva, deberá dar cuenta la traducción sin más limitación que la impuesta por los propios mecanismos gramaticales y léxicos de la lengua de llegada que, en este caso, es el español.

Referencias bibliográficas

- AUBAILLY, Jean-Claude (édition de). 1979. *La farce de Maistre Pathelin et ses continuations: Le nouveau Pathelin et Le Testament de Pathelin*. Paris, SEDES.
- BERGSON, Henri. 1956. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, PUF.
- BOWEN, Barbara Cannings. 1964. *Les caractéristiques essentielles de la farce et leur survivance dans les années 1550-1620*. Urbana, University of Illinois Press.
- COHEN, Gustave. 1974 [1949]. *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*. Ginebra, Slatkine Reprints.
- FAIVRE, Bernard. 1993. *Répertoire des farces françaises des origines à Tabarin*. Paris, Imprimerie nationale.
- FOURNIER, Édouard. 1872. *Le théâtre français avant la Renaissance. 1450-1550. Mystères, moralités et farces*. Paris, Laplace, Sanchez et Cie. Éditeurs.
- GODEFROY, François. 1969 [1880-1895]. *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX^e au XV^e siècle*. Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 10 vols.
- IMBS, Paul & Bernard QUEMADA (éds.). 1971-1994. *Trésor de la langue française: Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*. Paris, CNRS/Atilf, 16 vols.
- LAZARD, Madeleine. 1990. "Refus et survivances de la tradition médiévale dans la comédie du XVI^e siècle" in PERRIN, Michel (ed.). *Dire le Moyen Âge. Hier et aujourd'hui. Laon (1987)*. Abbeville. PUF, 73-90.
- LEBÈGUE, Raymond. 1972. *Le théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*. Paris, Hatier.
- LEWICKA, Halina. 1963. "Les plus récentes datations d'anciennes farces françaises" in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n^o XXV, 325-336.
- LEWICKA, Halina. 1974. *Études sur l'ancienne farce française*. Paris-Varsovia, Klincksieck-PWN Éditions Scientifiques de Pologne.
- LÓPEZ ALCARAZ, Josefina (ed.). 1996. *Los fabliaux II*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- MAZOUER, Charles. 1974. "Du badin médiéval au naïf de la comédie du XVII^e siècle" in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n^o 26, 61-76.
- MAZOUER, Charles. 1979. *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*. Paris, Librairie Klincksieck.
- MAZOUER, Charles. 1998. *Le théâtre français du Moyen Âge*. Paris, SEDES.
- MENDOZA-RAMOS, María del Pilar. 2004. "La manipulación en las farsas medievales francesas" in *Revista de Filología*, n^o 22, 163-173.
- MENDOZA-RAMOS, María del Pilar. 2008. "La identidad polifónica de las farsas francesas de los siglos XV y XVI" in BANGO DE LA CAMPA, Flor M^a, Antonio NIEMBRO PRIETO & Emma ÁLVAREZ PRENDES (eds.). *Intertexto y Polifonía. Estudios en homenaje a M^a Aurora Aragón*. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 469-476, vol. I.
- REY-FLAUD, Bernardette. 1984. *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique 1450-1550*. Ginebra, Librairie Droz.
- ROQUES, Mario & Jean DUFOURNET. 1989. *Le Garçon et l'Aveugle. Jeu du XIII^e siècle*. Paris, Librairie Honoré Champion.
- ROUSSE, Michel. 1977. "Les objets facétieux dans les farces françaises du XV^e au XVI^e siècle" in *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n^o 7, 25-30.
- ROUSSE, Michel. 2004. "L'espace scénique des farces" in ROUSSE, Michel. *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*. Paris, Paradigme, 93-102.

- SCHOELL, Konrad. 1985. “La vie quotidienne selon la farce” in *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, nº37, 39-54.
- SCHOELL, Konrad. 1992. *La Farce du quinzième siècle*. Tübingen, G. Narr.
- TISSIER, André. 1986-2000. *Recueil de farces (1450-1550)*. Ginebra, Droz, XIII vols.
- TISSIER, André. 2000. “Sur le vers dans le genre dramatique des farces à la fin du Moyen Âge” in *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, nº52, 247-265.
- YLLERA, Alicia. 1985. “La técnica dramática de la farsa medieval francesa” in *Estudios Románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, vol. I, 545-564.