

PERVIVENCIA DEL GÉNERO DE LA FARSA EN EL TEATRO DE HENRI GHÉON: *LA FARCE DU PENDU* *DÉPENDU Y LE MORT À CHEVAL*

Ignacio Iñarrea Las Heras
Universidad de La Rioja

La comunicación que se va a exponer a continuación forma parte de una iniciativa investigadora de mayor alcance. El objetivo de la misma es contribuir a esclarecer la presencia del mundo de la peregrinación jacobea en la literatura francesa. Se pretende establecer una distinción lo más nítida posible no sólo entre épocas, sino también entre géneros literarios. De tal manera que se intentará analizar el desarrollo de cada uno de éstos en diferentes contextos históricos.

En lo que concierne a la producción teatral del siglo XX, Francia tiene en Henri Ghéon (1875-1944) al único dramaturgo que ha dado cabida de cierta importancia, en el conjunto de su obra, a dicho universo. Solamente cabría exceptuar a Paul Claudel, que introduce al personaje del apóstol Santiago en *Le Soulier de Satin* (1929) y *Le Livre de Christophe Colomb* (1929). Son igualmente dos las creaciones en las que Ghéon aborda la temática de la peregrinación a Compostela. Se trata de la *La Farce du pendu dépendu* (1920) y de *Le Bon voyage ou le Mort à cheval*, que fue publicada junto con dos dramas más, bajo el título conjunto de *Jeux et miracles pour le peuple fidèle* (1922).

Sin embargo, no es posible considerar estas creaciones como un resultado directo del influjo ejercido por el prestigio de la peregrinación a Compostela en la persona de su autor. El camino de Santiago estaba, a comienzos del siglo XX, muy lejos de mantener la importante posición política, económica y cultural que llegó a disfrutar a lo largo de la Edad Media. Producto de tal circunstancia en esta época fue, por ejemplo, la aparición, dentro de la literatura francesa, de cantares de gesta como *Anseïs de Cartage* (s. XIII), *L'Entrée en Espagne* (s. XIV) o *La Prise de Pampelune* (s. XIV).

Al término de una experiencia tan dura y traumática como la I Guerra Mundial, surge en Francia, en lo que concierne a la evolución general de las mentalidades, un sentimiento de vacío y de desorientación. La civilización y la cultura están en

crisis. Se plantea un gran interrogante acerca del sentido de la existencia humana. Entre las corrientes de pensamiento que en los años siguientes van a tratar de dar una respuesta a semejante inquietud se encuentra el espiritualismo cristiano. En él se situaría la figura humana y literaria de Henri Ghéon. La experiencia de esta contienda determinó su conversión (o, si se quiere, retorno) a la fe católica¹. La creencia religiosa constituirá así el elemento inspirador esencial de toda su producción posterior. Será la base ideológica sobre la que se asentarán los principios fundamentales de su concepción dramática general:

Avec sa conversion les aspirations secrètes de l'artiste se dévoilent et il trouve enfin la manière propre d'employer ses talents au service de sa foi. Il a compris que l'art dramatique sera son art et son témoignage. [...] En lui dévoilant les trésors de la foi la conversion fournit de nouvelles sources à son art et la beauté qui lui est révélée est d'essence divine. [...] Son art ne sera pas stérile: mis au service de la beauté suprême pour rendre témoignage, le voici enrichi et soutenu – Ghéon a trouvé sa mission (Deléglise 1947: 29).

Por lo tanto, una adecuada comprensión de las mencionadas obras de Ghéon no es posible sin tener en cuenta estos hechos. Se puede considerar que ambas se integran en un gran proyecto teatral concebido por este autor y supeditado a un principio ideológico fundamental. Es preciso que los cristianos franceses del siglo XX recuperen una especie de patrimonio espiritual propio de los creyentes de la Edad Media, pero que hoy ha desaparecido por completo. Se trata del sentido de lo sobrenatural, unido al sentido de la realidad inmediata. Es preciso conseguir que Dios, la Virgen María y los santos sean de nuevo sentidos y vividos en la sociedad como realidades muy próximas, incluso cotidianas:

Sous l'influence du protestantisme, un spiritualisme mal entendu, tout abstrait, a supplanté la foi vivante, réaliste et mystique des nos ancêtres (car les deux termes sont conjoints) et nous avons perdu, du même coup, dans la pratique religieuse, le sens du «merveilleux» et le sens du «concret». Heureux les fidèles du moyen âge qui sentaient et réalisaient Notre-Seigneur au milieu d'eux, se confiaient à Marie comme à une véritable mère, serraient dans leur main la main de leur Ange, craignaient le diable et vivaient sans

[1] En relación con la conversión de Ghéon, vid. Brochet (1946: 44-52) y Deléglise (1947: 20-30).

effort dans la familiarité de leurs «patrons»! (Ghéon 1922: 10).

En opinión de Ghéon, el teatro puede rendir aquí un servicio de enorme valor. Puede ser utilizado para intentar cambiar las costumbres actuales de los cristianos. Escribió sus *Jeux et miracles pour le peuple fidèle* precisamente con esta intención, y así lo declara en el prólogo de este libro:

Si le théâtre fait plutôt les mœurs que les mœurs ne font le théâtre, créons le théâtre des saints. [...] En présentant ces trois miracles populaires écrits à la louange de saint Jacques de Compostelle, de saint Gilles du Gard et de saint Nicolas, l'auteur tenait à préciser d'abord son intention «spirituelle». Tâcher, dans la mesure de ses forces [...], de réaccoutumer le siècle au «merveilleux chrétien» comme à une réalité. Travailler à rendre la foi plus concrète, plus familière et plus intimement mêlée à notre vie de tous les jours (Ghéon 1922: 11-12).

Ghéon concibió, para cumplir esos objetivos, la creación de un conjunto de obras de naturaleza piadosa y popular que constituyan

un répertoire «chrétien populaire», commun à tous, ouvert à tous, sans distinction ni d'âge, ni de culture, à l'homme du peuple, au lettré, aux petits et aux grands (Ghéon 1922: 12).

Este teatro cristiano ha de tener también una vocación de totalidad. Deberá llevar a cabo la unión de los fieles en el espectáculo dramático². Será, por lo tanto,

le lieu de rencontre de tout un peuple dans un sentiment unanime et une foi commune: un terrain de «communion» (Ghéon 1922: 14).

[2] En la base de tal concepción acerca de la comunión entre obra teatral y público, se encuentra la idea que en este aspecto defendió el crítico y director teatral Jacques Copeau y de la que el propio Ghéon se hizo eco en *L'Art du Théâtre*: "La pièce n'est et n'est vraiment, ne vit et ne vit vraiment, toutes nuances mises à part, que lorsqu'elle vit dans l'être du public comme elle vit sur le théâtre et dans l'être du dramaturge, et dans l'instant, au moment même du contact. C'est ce qui fait dire à Jacques Copeau dans une formule saisissante que je ne me lasse pas de reproduire: «Il n'y aura de théâtre nouveau [...] que le jour où l'homme de la salle pourra murmurer les paroles de l'homme de la scène, en même temps que lui et du même cœur que lui.»" (Ghéon 1944: 41).

El teatro religioso medieval constituye para Ghéon, en este aspecto, una referencia que hay que tener siempre presente. La plena unidad en la fe cristiana que caracterizaba al público de esta época permitía su identificación con la ficción desarrollada en la escenificación de misterios y milagros:

Sur des tréteaux multiples, brillamment décorés, on pouvait voir représentés la Terre, le Ciel, et l'Enfer, tout l'univers temporel et spirituel, la triple Église selon le dogme catholique. [...] Par son ampleur comme par sa portée, par l'unanimité qu'il rencontrait ou suscitait dans le peuple présent aux fêtes, c'était bien le drame total. Ainsi naquirent les Mystères et les Miracles (Ghéon 1944: 56-57).

En definitiva, Ghéon aspira a la creación de un arte dramático nacional, de inspiración cristiana y de alcance popular, alejado de todo elitismo³. La temática fundamental de este teatro ha de estar constituida por los santos patronos de la fe católica⁴. La Edad Media proporciona a Ghéon el espíritu de fe que él quiere reavivar, en el siglo XX, entre autor, actores y público⁵. También encuentra en ella varios géneros literarios de los que se ha de servir para alcanzar este fin: el misterio, el milagro, el juego o la farsa⁶.

La Farce du pendu dépendu y *Le Mort à cheval* tienen el mismo origen narrativo, declarado por Ghéon en las ediciones de ambas obras⁷. Se trata de la *Legenda aurea* de Jacopus de Voragine (s. XIII), en la cual se da cabida, entre otros, a los relatos de la leyenda y de los milagros de Santiago el Mayor. Cada uno de estos dramas se basa en una de sus intervenciones sobrenaturales.

La Farce du pendu dépendu se inspira en el milagro que aparece en cuarto lugar dentro del conjunto de trece milagros de Santiago recogidos por Jacopus de Voragine⁸. Según se cuenta en él, hacia el año 1020 dos peregrinos alemanes, padre e hijo, salieron en peregrinación con destino a Santiago. Al llegar a la ciudad de Toulouse, se alojaron en un albergue para pasar la noche. El posadero embriagó al padre mientras cenaba y, después de que éste cayera dormido, introdujo en sus alforjas una copa de plata. Al día siguiente, una vez que los dos viajeros se habían marchado, el posade-

[3] Vid. Ghéon (1922: 14-15).

[4] Vid. Ghéon (1922: 11) y Deléglise (1947: 140).

[5] Vid. Deléglise (1947: 141).

[6] Vid. Deléglise (1947: 140) y Bossut Ticchioni (1983: 568).

[7] Vid. Ghéon (1920: VII-VIII) y Ghéon (1922: 27).

[8] Vid. Santiago de la Voragine (1982, vol. 1: 401-402).

ro salió tras ellos dando gritos, acusándoles de robo. El padre negó tal delito y propuso que su alforja fuese registrada, de tal modo que, si se encontrara en ella el objeto sustraído, él aceptaría el castigo que mereciese. El posadero registró la alforja, encontró la copa y llevó a los dos peregrinos ante el juez de la ciudad. Éste decidió que todo cuanto los dos alemanes llevaban consigo fuese confiscado y entregado al posadero. Además, uno de ellos debería ser ahorcado. Ambos se ofrecieron a sufrir la pena, pero fue el juez quien decidió que se ajusticiase al hijo. El padre siguió apenado hasta Compostela y, al cabo de treinta y seis días volvió al lugar donde su hijo fue colgado. Se encontró con que éste estaba vivo, gracias a la intervención del apóstol. Rápidamente fue a la ciudad a advertir a sus habitantes de este hecho extraordinario. Mucha gente le acompañó a comprobar lo que había dicho. Vieron que, efectivamente, el hijo se encontraba perfectamente y se dieron cuenta de que ambos peregrinos habían sido objeto de las maquinaciones del posadero. Fueron a buscar a éste y le hicieron pagar su delito, ahorcándole en el mismo lugar que el joven inocente.

La Farce du pendu dépendu sigue muy de cerca esta historia, aunque Ghéon realiza modificaciones considerables. Presenta a dos posaderos, marido y mujer, en lugar de a uno solo. Introduce al personaje del policía y da mayor importancia al del juez, ya que es él quien, sin querer, proporciona a los dueños del albergue el medio de robar impunemente a los viajeros. Además, preside dos juicios, el que condena a los peregrinos y el que los exime de culpa. Ghéon incluye también el sueño premonitorio del padre, en el cual se anuncia el mal desenlace de la historia para los dos intrigantes. Éstos, sin embargo, acabarán siendo perdonados.

Por su parte, *Le Mort à cheval* fue elaborada por Ghéon a partir del tercer milagro de la mencionada recopilación⁹. En él se cuenta que en el año 1070, treinta peregrinos procedentes de Lorena se dirigían a Santiago. Antes de emprender su viaje, todos excepto uno establecieron el compromiso de prestarse mutuamente ayuda, en el caso de que cualquiera de ellos lo necesitase. Al llegar junto al monte de San Miguel, un peregrino cayó enfermo, por lo que el grupo debió detenerse. Después de quince días y, dado que el compañero no mejoraba, los demás continuaron el viaje, abandonándolo a su suerte. Solamente se quedó a su lado aquél que no había querido suscribir dicho acuerdo. Permaneció con él hasta su muerte, acaecida poco después. Al verse solo, el peregrino tuvo miedo. Pero en seguida se le apareció Santiago para ayudarle. Le llevó en su caballo, junto con el muerto, hasta el Monte del Gozo. Allí ordenó al vivo que se ocupara de que el difunto recibiera sepultura. También le encargó que dijera a los otros peregrinos que su viaje ya no tenía ningún valor, por no haber cumplido su promesa. La sorpresa de éstos fue grande cuando vieron que había llegado antes y también cuando oyeron el mensaje que el apóstol les había destinado.

[9] Vid. Santiago de la Vorágine (1982, vol. 1: 400-401).

Henri Ghéon se muestra aquí también fiel a su fuente narrativa. Pero tampoco deja de introducir en ella varias modificaciones importantes, como el hecho de que varios personajes aludan a preocupaciones y problemas, personales y económicos, a los que tendrán que hacer frente en su ciudad de origen. Estos asuntos son los que determinarán que no cumplan su juramento. Lo más importante para ellos no será llegar a Galicia, sino volver a su casa y atender a sus distintas ocupaciones. El desenlace también presenta cambios, pues no se sitúa en el Monte del Gozo, sino en la habitación de un hotel de Santiago, donde los peregrinos que abandonaron al enfermo se encontrarán con el que se quedó para ayudarlo. Éste les dirá que el cadáver de su compañero se encuentra en una habitación contigua y les contará su extraordinaria experiencia con el santo, que le permitió visitar el Cielo en su caballo. Asimismo, les transmitirá de su parte la orden de hacer penitencia.

Ghéon ha sabido aprovechar algunos de los rasgos característicos de la antigua farsa en beneficio de la construcción de estas dos obras, sobre todo de *La Farce du pendu dépendu*. En ellas demuestra cómo integra dicho género dentro de su propia concepción teatral, poniéndolo al servicio de la expresión de los contenidos que quiere hacer llegar al público. En este aspecto, sigue de cerca el ejemplo de Molière:

Sans mépriser la farce et sans vouloir diminuer tout ce que l'auteur du *Malade imaginaire* doit au genre [...], il faut bien convenir que le théâtre de Molière a une tout autre envergure, et que, si la farce française ou italienne lui a fourni souvent des situations et des personnages, des jeux de scène et des 1 et transforme radicalement ses emprunts (Guichemerre 1981: 119).

En el breve prólogo a la edición de *La Farce du pendu dépendu*, Ghéon reconoce su proximidad con Molière, en lo que concierne al uso de la farsa. Pero también da a entender qué es lo que le diferencia de su ilustre modelo: la mencionada orientación cristiana que quiere dar a su producción dramática:

J'ai pris occasion de ce thème [el del milagro del ahorcado], [...] pour écrire un miracle qui fût en même temps une farce et pour tenter de rejoindre, à travers Molière et ses successeurs, la vieille tradition de notre moyen âge, qui savait si bien marier «la malice» à la foi (Ghéon 1920: VIII).

De modo más concreto, hay que indicar que el recurso a la farsa por parte de Ghéon se justifica, a pesar de su naturaleza profana, por el deseo de este autor de conseguir creaciones de carácter popular. Su propósito es que el espectador pueda

llegar a sentirse interesado por los contenidos cristianos de las mismas. Para ello ha de verlas como algo cercano, accesible. En este sentido, en relación con las tres obras que forman parte de sus *Jeux et miracles pour le peuple fidèle*, Ghéon señala:

Leur mérite unique, dont je répons, c'est qu'on y pourra entrer de plain-pied, comme dans une farce moliéresque - en ce sens, ils sont populaires... et pourtant en esprit de foi - en ce sens, ils sont chrétiens (Ghéon 1922: 22).

Las farsas de los siglos XV y XVI muestran a personajes que ejercen profesiones liberales (médicos, abogados), oficios diversos (caldereros, taberneros, zapateros, sastres, comerciantes, etc.), criados, mendigos, así como madres, esposas infieles, maridos engañados o curas¹⁰. Todos ellos son, en su conjunto, el reflejo escénico del público que acude a verlos y que se caracteriza por ser fundamentalmente urbano¹¹. Molière presenta, en *La Jalousie du Barbouillé*, al Barbouillé, marido celoso y brutal y a Angélique, la esposa descarada e infiel, así como al doctor pedante. *Le Médecin volant* da cabida, entre otros, al personaje del abogado y al de Sganarelle, criado que se hace pasar por médico. En *Les Précieuses ridicules*, Gorgibus es identificado al comienzo como *bon bourgeois*, mientras que en *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, se presenta a Sganarelle como *bourgeois de Paris*.

Las dos obras de Ghéon presentan muchos personajes semejantes, en cuanto a su condición social y personal, a los que se acaba de mencionar. En *La Farce du pendu dépendu* aparece el mencionado matrimonio formado por los dos posaderos, Escamillo y Carmen¹². Los peregrinos de *Le Mort à cheval* ejercen diferentes oficios u ocupaciones, tales como la de jardinero (Norbert), oficinista (Valentin), estudiante (Félix), comerciante (Arsène) o rentista (Grégoire)¹³. Ghéon quiere así conseguir que el espectador se encuentre ante figuras que le sean familiares, fácilmente reconocibles en su vida cotidiana y con los que pueda incluso identificarse.

La Farce du pendu dépendu permite ver en su primer acto a Escamillo y a Carmen lamentándose por la maltrecha situación económica de su albergue y deseando fervientemente que cambie su suerte y su destino:

[10] Vid., a este respecto, Tissier, ed. (1976-1981, vol. 1: 20).

[11] "La farce, elle, est la représentation de la vie, de la foule urbaine et des types humains pour un public composé de cette même foule. [...] La farce est destinée au peuple, au moins dans une acception du terme de 'peuple' qui réunit la bourgeoisie et le menu peuple des villes, le Tiers Etat de l'époque qui, à vrai dire, n'est pas très facilement divisible" (Schoell 1992: 66).

[12] Vid. Ghéon (1920: 2).

[13] Vid. Ghéon (1922: 27).

CARMEN, *servant*.— [...] Seigneur! quand me donnerez-vous un grand hôtel à Madrid, en plein centre, où je n'aurais qu'à commander, au lieu de ce mauvais petit cabaret rempli de punaises, où l'on n'a pas seulement une place convenable pour coucher quelqu'un?

L'AUBERGISTE.— Voilà dix ans que je te répète, le fonds ne vaut plus rien. Nous sommes comme Saint Jacques à Compostelle, en train de perdre nos clients (Ghéon 1920: 4).

El segundo acto de *Le Mort à cheval* muestra al grupo de peregrinos refugiados en una cabaña, no lejos del Mont Saint-Michel, en Bretaña. Se han visto obligados a permanecer allí durante una semana, a causa de la enfermedad de Félix, quien ya mostraba signos de debilidad física desde el comienzo de la obra. Con la excepción de Norbert, todos se quejan del retraso que este hecho supone para su viaje. Desean volver a su casa lo antes posible para recuperar su vida cotidiana y ocuparse de sus asuntos personales. Arsène, por ejemplo, no quiere tener abandonada por más tiempo su tienda de comestibles. Un proveedor podría no enviarle una mercancía encargada y pagada por adelantado:

ARSÈNE, *même jeu*.— Et moi [je vais écrire] à mon gérant, ainsi qu'à cette maison de Strasbourg qui voudrait profiter de mon absence pour ne pas nous livrer cent boîtes de foie gras truffé, première marque, que j'achetai ferme et payai alors que le foie gras était pour rien (Ghéon 1922: 59-60).

Además, una carta de su administrador le pone al corriente de un hecho inquietante. Ha aparecido en la ciudad un nuevo competidor que va a poner en peligro su establecimiento, si no vuelve pronto:

ARSÈNE, *s'avançant une lettre à la main*.— Écoute un peu ce que m'écrit là mon gérant. (*Lisant*): «Monsieur, les affaires vont bien; vous pouvez dormir sur vos deux oreilles... Mais... GRÉGOIRE.— Eh bien!

ARSÈNE.— Attends donc la suite!: «Mais la maison Antoine vient d'ouvrir un nouveau comptoir en face de notre épicerie: elle a fait de grands frais et elle est décidée à vendre au prix coûtant pour attirer la clientèle en la détournant de chez nous. C'est un mauvais moment à passer, mais qui passera, si vous revenez bientôt, Monsieur Arsène [...].» (Ghéon 1922: 62-63).

Son precisamente estos deseos y preocupaciones los que se encuentran en el origen del desencadenamiento de la acción principal en los dos dramas. En ambos casos se trata de una *ruse*, es decir, de un engaño. Según Bernadette Rey-Flaud, toda farsa, tanto medieval como posterior, tiene en tal elemento su componente estructural básico e indispensable, el rasgo que la identifica y distingue como género dramático:

La farce se définit donc comme la dramatisation d'un bon tour, qui permet à un personnage d'en «farcir» un autre ou «d'être farcé» par lui.

Dans la totalité des œuvres théâtrales relevant du genre de la farce, l'action dramatique est toujours structurée à partir d'une *séquence* de base tripartite, dont l'élément central est invariablement constitué par le bon tour, soit la *fonction* «farce» [...], ainsi désignée parce qu'elle supporte le *fonctionnement* de la machinerie farcesque. Cette *fonction* peut à l'occasion être remplacée par la *fonction* «quiproquo» [...] ou par la *fonction* «coup de théâtre» [...]. Ces trois *fonctions* [...] constituent l'élément *dynamique* de la *séquence* qui se trouve toujours encadrée par deux éléments *statiques*: la «victoire» [...] ou la «défaite» [...] du héros (Rey-Flaud 1996: 25-26).

Tanto en *La Farce du pendu dépendu* como en *Le Mort à cheval*, los personajes que llevan a cabo la *ruse* actúan motivados por el deseo de mejorar su situación personal, de solucionar sus problemas, sobre todo en el aspecto material. Aspiran a mejorar su vida, a alcanzar o a consolidar un estado de felicidad o de prosperidad. Éste es otro aspecto compartido por tales obras con las antiguas farsas¹⁴ y con las de Molière, como *La Jalousie du Barbouillé* o *Le Médecin volant*. Sin embargo, el engaño, por su naturaleza transgresora, adquiere dentro de la concepción teatral de Ghéon, la dimensión de pecado. Las consecuencias negativas del mismo harán necesaria la aparición del elemento sobrenatural. Santiago, con su intervención milagrosa, se encargará de reparar el mal ocasionado por los pecadores y de hacer que éstos se arrepientan.

[14] Vid. Schoell (1992: 74-76). Ciertamente es, de todos modos, que el elemento del engaño ya viene dado, en el caso de *La Farce du pendu dépendu*, por el milagro de Santiago contenido en la *Leyenda aurea*. Pero no es menos cierto que, precisamente por tratarse de un engaño, encaja perfectamente dentro del uso que Ghéon quiere hacer de la farsa en beneficio de su obra original. Se sirve de él para dotar a este drama de un rasgo más propio de una farsa que de un milagro.

La *ruse*, al igual que el resto del desarrollo de ambos dramas, no es especialmente complicada. Este rasgo puede ser también resultado de la influencia ejercida en el autor por el género de la farsa, caracterizado por la sencillez y brevedad de las creaciones que lo integran¹⁵. En principio, una estructura dramática sin gran complejidad permitiría un mejor seguimiento de la acción por parte del espectador y una más fácil asimilación de sus contenidos piadosos.

En el caso de *La Farce du pendu dépendu*, el engaño es llevado a cabo a costa de los dos peregrinos. Éstos son falsamente acusados por los posaderos del robo de una copa de plata. En realidad, han sido Carmen y Escamillo quienes, aprovechando que los viajeros dormían, han introducido este objeto en uno de sus sacos. Lo que pretenden es quedarse con su dinero. Después de la denuncia ante el juez y el policía, tiene lugar el juicio en el mismo albergue. Los supuestos ladrones son declarados culpables y uno de ellos, el hijo, sufrirá la condena a morir ahorcado.

En el desarrollo de esta *ruse*, es posible ver algunos aspectos cómicos propios de la farsa que es preciso señalar. Durante el interrogatorio al que el juez somete al padre y al hijo, éste da claras muestras de su escasa inteligencia y de su ingenuidad. Responde a algunas de las preguntas con una franqueza fuera de lugar:

LE PÈRE.— [...] N'est-ce pas, mon garçon, que nous n'en voulons pas de cette timbale?

LE FILS.— Elle est belle. Je la voudrais bien emporter, si on me la donnait.

LE PÈRE.— Malheureux! Malheureux!

LE JUGE.— Je crois que le jeune homme avoue. (*Doucement*) Répondez, mon garçon. Vous en avez envie, n'est-ce pas?

LE FILS.— Oh! oui, beaucoup, Monsieur le Juge. J'aime ce qui brille (Ghéon 1920: 52-53).

Hay aquí una muestra de comicidad verbal propia de la farsa, consistente en la falsa comprensión del lenguaje¹⁶. El hijo contesta a lo que se le pregunta de forma inadecuada, pues no es capaz de ver la auténtica trascendencia de sus respuestas, las consecuencias que pueden tener para él. No sólo no consigue defenderse, sino que, sin proponérselo, proporciona al juez más motivos para considerarlo culpable. Se sitúa aquí muy cerca de un personaje característico de la farsa de los siglos XV y XVI: el llamado *badin*, el simple que desconoce las convenciones propias del lengua-

[15] Vid. Lewicka (1974: 15).

[16] Vid. Lewicka (1974: 15-16 y 67-72) y Schoell (1992: 34).

je humano. Comprende lo que se le dice en su sentido estrictamente literal. La significación figurada que las palabras pueden tener es para él algo completamente inaccesible¹⁷. Así se ve en creaciones como *Jenin, filz de Rien*¹⁸ o *Mahuet, badin*¹⁹. La farsa y la comedia del siglo XVII dan continuidad a este personaje en la figura del criado²⁰. Molière ofrece varios ejemplos del mismo en obras como, entre otras, *Le Médecin volant* con Sganarelle, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* con Gros-René, *L'École des femmes* con Alain y Georgette o *Georges Dandin* con Lubin. Representan un tipo de personaje que Yves Moraud identifica como *valet paysan*²¹.

No hay que olvidar, además, que, poco después de llegar al albergue, el padre habla con los posaderos acerca de la simpleza del muchacho. La preocupación por su futuro es lo que le ha llevado a decidir que el hijo le acompañe en su peregrinación. Quiere que éste pueda ser capaz de ganarse la vida ocupándose de sus tierras cuando él y su mujer hayan muerto. Por ello, tiene la intención de pedir a Santiago que avive un poco su limitado intelecto:

LE PÈRE, *désignant son fils*.— Il est un peu simple d'esprit. Mais un excellent cœur. Je viens aussi pour lui. Il sait travailler comme il faut à la terre; mais il n'a pas de tête pour donner la direction et quand nous ne serons plus là, ni sa mère ni moi, comment ira la petite culture? Alors, je viens demander à Saint Jacques s'il ne pourrait pas lui semer quelques idées dans le cerveau (Ghéon 1920: 11).

Esto permite suponer que el personaje del hijo podría estar inspirado en un tipo concreto de *badin*: el estudiante estúpido²². Se trata del muchacho al que sus padres (sobre todo la madre) desean dar una buena educación, que le procure éxito y mejora social²³. Estos contenidos aparecen en farsas como, por ejemplo, *Maistre Mimin étudiant*²⁴ o *Un qui se fait examiner pour estre prebtre*²⁵. *L'École des femmes* también aborda la cuestión de la educación, aunque en relación con la mujer y con una

[17] "L'incompréhension du sens figuré est un trait conventionnel de la naïveté" (Lewicka 1974: 67).

[18] Vid. Tissier, ed. (1986-2000, vol. 3: 273-328).

[19] Vid. Tissier, ed. (1986-2000, vol. 10: 117-181).

[20] "On observe, à travers ces différentes figures de valets, la persistance remarquable d'un emploi médiéval [...]: celui du badin, personnage de niais qui fait rire de ses sottises de telle sorte qu'on se demande parfois s'il ne joue pas sa niaiserie" (Mazouer 1992: 22).

[21] Vid. Moraud (1981: 22-26).

[22] Ciertamente, el personaje del *badin* aparece en varias farsas antiguas como estudiante estúpido. Pero también tiene otras manifestaciones concretas: marido cornudo, criado o soldado. Vid. Schoell (1992: 95).

[23] Vid. Lewicka (1974: 32-46) y Schoell (1992: 94-103).

[24] Vid. Tissier, ed. (1986-2000, vol. 3: 213-272).

[25] Vid. Tissier, ed. (1986-2000, vol. 5: 105-160).

óptica diferente. Sin embargo, el personaje de Agnès, por su inocencia y su posterior aprendizaje, se sitúa cerca del joven peregrino.

Durante el juicio de los dos peregrinos, se puede ver también cómo el juez estornuda cada vez que pronuncia su apellido alemán (Schültz), incluso en el momento de pronunciar la sentencia. La misma exposición de ésta, con las preguntas que el magistrado se hace y se responde a sí mismo, no está desprovista de un cierto carácter hilarante:

LE JUGE, *très vite*.— «Aux deux questions posées au juge par le juge. Primo: l'accusé Mathias Schültz est-il coupable? Secundo: l'accusé Peter Schültz est-il coupable?» (*Il éternue*.) ... Je m'enrhume de plus en plus... «Le juge a répondu: Oui et oui, à l'unanimité - et, en application de la loi du 1^{er} avril 935 du Code hispano-mauresque, condamne Mathias et Peter Schültz... (*Il éternue*.)... A la confiscation des biens dont ils sont porteurs, au profit des parties lésées, et par une mesure de grâce, décide la pendaison immédiate de l'un des coupables, selon le libre choix de ceux-ci; l'autre ira son chemin. J'ai dit.» (Ghéon 1922: 59).

Ghéon se sirve aquí, nuevamente, de la comicidad verbal de la farsa. Recurre a dos aspectos concretos. Por una parte, se encuentra el efecto de humor basado en el elemento puramente fonético. La semejanza entre el apellido alemán y el estornudo propiamente dicho podrían remitir, al menos en cierto modo, al uso cómico de elementos dialectales en las farsas de los siglos XV y XVI²⁶. Aunque seguramente es Molière quien ha servido a Ghéon como modelo más cercano y directo²⁷. En *Monsieur de Pourceaugnac* (III, 3-4) aparecen los personajes de dos suizos que se expresan en una mezcla risible de francés y alemán. Por otra parte, hay que mencionar la utilización de la jerga especializada, que en este caso es la correspondiente al ámbito judicial. El autor demuestra aquí una clara voluntad satírica, dirigida no tanto contra la propia judicatura como, de modo más general, contra la justicia humana, imperfecta e inferior a la justicia divina. Semejante elemento puede estar en relación con el uso que, con una finalidad cómica y crítica, se hace del latín en varias farsas antiguas²⁸.

[26] Vid. Lewicka (1974: 57-66).

[27] En relación con la comicidad verbal propia de la farsa en las obras de Molière, vid. Guichemerre (1981: 115-120).

[28] André Tissier distingue dos tipos de presencia del latín en las farsas de los siglos XV y XVI: "latin des prières de l'Église adapté à des situations qui n'ont rien de saintes; et surtout latin écorché, latin macaronique que le peuple pouvait comprendre à mi-mot ou dont les seules sonorités rendaient plaisant l'emploi" (Tissier, ed., 1976, vol. 1: 27).

Se trata, sobre todo, de aquellas creaciones que tratan el tema de la instrucción del estudiante estúpido. En ellas, el latín aparece como elemento esencial del ámbito profesional de la docencia²⁹ y es utilizado para hacer reír a costa de la enseñanza medieval y del clero³⁰. Es el caso de, entre otras, de *Maistre Mimin étudiant*³¹. Molière recurre con frecuencia al uso paródico de la jerga del mundo de la medicina y del latín, con el objeto de atacar el ejercicio deshonesto de dicha profesión. Esto se puede comprobar, por ejemplo, en *Le Malade imaginaire*³².

En lo que concierne a *Le Mort à cheval*, el engaño va a tener lugar a partir del momento en que los compañeros de Félix, salvo Norbert, deciden marcharse, incumpliendo así su juramento. Continuarán hasta Compostela, aunque buscarán al mismo tiempo un médico que pueda ir a ver al enfermo y curarlo. En el momento de irse, éste les llama y les pregunta si le van a dejar. Las contestaciones de Grégoire muestran que no está siendo totalmente sincero con él, pues no quiere reconocer que, efectivamente, van a abandonarle:

FÉLIX.— C'est vous, Grégoire?

GRÉGOIRE.— Dormez, Félix. Ne vous faites pas de tourment inutile. Nous allons vous chercher le médecin, un grand médecin; êtes-vous content?

FÉLIX.— Vous partez, Grégoire?

GRÉGOIRE.— Je vous dis que nous allons nous mettre en quête d'un médecin pour vous. Dormez, Félix, et il vous guérira.

FÉLIX.— Vous me laissez?

GRÉGOIRE.— Si vous ne voulez pas m'entendre, si vous n'avez pas confiance en nous.

FÉLIX.— Oh! ne vous fâchez pas! J'attendrai donc ce médecin, Grégoire. Merci, merci... (Ghéon 1922: 80).

La influencia de la farsa en esta obra es menor que en *La Farce du pendu dépendu*. Esto se aprecia sobre todo en la escasa presencia de elementos cómicos propios de este género. En realidad, se reducen prácticamente a la presencia, en el tercer acto, del personaje de la vieja dueña del hotel. Su modo de expresarse, con la utilización constante de la conjunción *que* para introducir todas sus frases, desarrolla

[29] Vid. Lewicka (1974: 34) y Schoell (1992: 97-99).

[30] Vid. Lewicka (1974: 34-45) y Schoell (1992: 102).

[31] En esta farsa, en concreto, la crítica se centra en el mundo de la enseñanza. No hay realmente un ataque abierto contra el clero. Aunque también se puede considerar que la censura al mundo docente no deja de afectar a este colectivo.

[32] Vid. Guichemerre (1981: 115, 117, 119).

otra forma de comicidad verbal habitual en las antiguas farsas, como es la repetición³³:

LA VIEILLE [...].— Et que j'étais en bas et que je ne me doutais pas de la chose. Et que je ne me doutais pas qu'il y avait du monde en haut. Et que le petit est parti sans me prévenir qu'il y eût du monde. Et que ces quatre messieurs, ils auraient attendu là tout le jour. [...] Et que je n'ai pas d'autre chambre à donner à ces personnes. Et que ces personnes sont quatre et qu'il n'y a qu'un lit pour deux (Ghéon 1922: 109).

*Le Cuvier*³⁴ es un buen ejemplo de uso de la repetición en la antigua farsa. Por su parte, Molière se sirve de ella en una comedia como *L'Amour médecin*.

Los elementos cómicos estudiados en *La Farce du pendu dépendu* y *Le Mort à cheval* quedan, al igual que los personajes y el recurso a la *ruse*, supeditados a la consecución de los objetivos comunicativos de Ghéon. Para él, al contrario que en la farsa antigua³⁵, o que en Molière, la comicidad y la sátira no constituyen objetivos primordiales. Su pretensión no es divertir al público, ni hacer crítica social o moral (aunque sea como forma de provocar la risa). Ciertamente, se aproxima al autor de *Le Malade imaginaire* en su deseo de influir en las costumbres del público³⁶. Pero su orientación es netamente religiosa. Lo que él quiere, como ya se ha dicho, es edificar al espectador en la fe cristiana. Los procedimientos hilarantes y satíricos aquí expuestos son, ante todo, un medio de expresión, cuya misión es también acercar al público, de una manera amable, a unos contenidos serios.



[33] Vid. Tissier, ed. (1976, vol. 1: 28).

[34] Vid. Tissier, ed. (1976, vol. 1: 65-77).

[35] "L'intention primaire de la majorité des farces [...] doit être considérée comme étant l'amusement. Pourtant l'intention satirique et critique se rencontre dans beaucoup de farces. [...] Le seigneur du village, le curé, le meunier y sont critiqués dans leurs comportements anti-sociaux et contraires aux intérêts du 'peuple'. Bien sûr, à peu près toutes les professions y passent, et il serait difficile de trouver dans le répertoire entier des farces un groupe social entièrement exempt de la satire" (Schoell 1992: 66). Vid, también, al respecto, Lintilhac (1973, vol. 2: 206).

[36] Molière declara, en el primer plácet de su comedia *Le Tartuffe*, que la finalidad que él da a sus comedias es enmendar a los hombres por medio de la risa: "Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle" (Molière 1997-1999, vol. 2: 405).

En conclusión, hay que señalar que *La Farce du pendu dépendu* y *Le Mort à cheval* no deben ser comprendidas como un producto vinculado directamente al universo de la peregrinación jacobea. Es necesario verlas como parte del conjunto de la producción dramática de Henri Ghéon, a la cual este autor ha querido dotar de una temática esencialmente católica y de una intencionalidad moralizadora. Su deseo de crear un teatro nacional, cristiano y popular, en el cual se haga posible una comunión total entre autor, escena y público, le ha llevado a interesarse por el teatro religioso medieval. Sin embargo, la farsa, a pesar de su carácter de género profano, le ha resultado también de gran utilidad. Tanto las antiguas creaciones de los siglos XV y XVI como las aportaciones de Molière han constituido una ayuda nada desdeñable en la realización de sus propias producciones. Hay que tener en cuenta que este género gozó de gran éxito entre el público francés durante largo tiempo (al menos, del siglo XV al XVII). Esto fue así gracias a un conjunto de características que lo hacían divertido y cercano. Ghéon aprovechó algunas de ellas con el propósito de hacer más fácilmente transmisibles sus inquietudes ideológicas. Esto se puede apreciar en las dos obras estudiadas, sobre todo en *La Farce du pendu dépendu*. En ellas se da cabida a ciertos elementos de naturaleza cómica, crítica y popular que proceden de la farsa.

La vinculación de la obra de Ghéon con este género de tan larga vida permite que se la pueda incluir dentro de lo que se podría denominar la tradición de la farsa. De esta forma, y dando un considerable salto en el tiempo (del siglo XVII al XX), se podría afirmar algo parecido a lo que Thierry Boucquey señala acerca de la presencia de la farsa en la obra de Molière:

Ainsi les “farces” de Molière s’inscrivent dans cet “espace traditionnel”, dans cette conscience métapoétique qui “sait” implicitement, qui connaît sujets et actances des pièces. C’est une tradition qui vient du passé, qui est au présent du texte et qui va à son *telos*; qui porte en elle l’œuvre éparpillée dans l’espace et dans le temps, dissipée sur la multitude d’écritures qui l’ont forgée (Boucquey 1991: 94).

Boucquey se basa en los conceptos de texto, obra y tradición que Paul Zumthor desarrolla en relación con la literatura medieval. Considera éste que la obra es un ser complejo y dinámico que se realiza y se manifiesta en una multiplicidad de textos (1972: 73). La tradición constituye para él

un continuum mémoriel portant la trace des textes successifs qui réalisèrent un même modèle nucléaire, ou un nombre limité de modèles fonctionnant en tant que norme. Elle se confond avec ces modèles mêmes, lieu idéal où s’éta-

blissent les rapports intertextuels, au point que la production du texte est plus ou moins clairement conçue comme une re-production du modèle (1972: 75-76).

Sin embargo, Ghéon, al igual que Molière, no se limita a reproducir de modo repetitivo el modelo de la farsa. Él proyecta su mirada hacia el pasado con una intencionalidad clara: encontrar unas referencias literarias y vitales sobre las que sentar las bases de su proyecto creativo³⁷. Se propone configurar un tipo concreto de arte dramático, del que, en su opinión, Francia carece³⁸. Éste ha de tener un carácter abierto, dinámico y variado, de tal forma que pueda adquirir expresión concreta por medio de la tragedia, la comedia, el misterio, el milagro o la farsa³⁹. Son géneros ya existentes, que han de ser puestos al servicio de una nueva inspiración. Podría incluso afirmarse que este autor quiso impulsar la creación de una nueva tradición teatral, que se nutriría de otras tradiciones anteriores, como la de la farsa. En este sentido, el drama cristiano y francés que pretende desarrollar podría concebirse, siguiendo a Zumthor, como esa *obra* que adquiere realidad concreta en diversos textos. Se identificaría, de modo global, con el mencionado repertorio religioso, del que *La Farce du pendu dépendu* y *Le Mort à cheval* serían dos manifestaciones representativas.

Bibliografía

- BOSSUT TICCHIONI, Annette (1983) «Le Moyen Âge de Henri Ghéon», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XXV, 539-568.
- BOUCQUEY, Thierry (1991) *Mirages de la farce. Fêtes des fous, Bruegel et Molière*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- BRAY, René (1992) *Molière: homme de théâtre*, París: Mercure de France.
- BROCHET, Henri (1944) *Henri Ghéon*, París: Les Presses d'Île de France.
- DELÉGLISE, Maurice (1947) *Le Théâtre d'Henri Ghéon. Contribution à l'étude du renouveau théâtral*, Sion: Fiorina & Pellet.
- FAIVRE, Bernard (1993) *Répertoire des farces françaises. Des origines à Tabarin*, París: Imprimerie nationale.

[37] Este *pasado* por el que se interesa Ghéon no está constituido únicamente por la Edad Media y la obra de Molière. También ejercieron gran influencia sobre él el teatro griego, la *Commedia dell'Arte* y Mozart. Vid. Deléglise (1947: 124-146).

[38] Vid. Ghéon (1944: 189-190).

[39] Vid. Ghéon (1944: 212).

- GHÉON, Henri (1920) *La Farce du pendu dépendu*, París: Société littéraire de France.
- (1922) *Jeux et miracles pour le peuple fidèle*, París: Éditions de la Revue des Jeunes.
- (1944) *L'Art du Théâtre*, Montréal: Éditions Serge.
- GUICHEMERRE, Roger (1981) «Molière et la farce», *Œuvres et critiques*, VI, 1, 111-124.
- HOLBROOK, Richard T., ed. (1986) *Maistre Pierre Pathelin. Farce du XV^e siècle*, París: Honoré Champion.
- LEWICKA, Halina (1974) *Études sur l'ancienne farce française*, París/Varsovia: Klincksieck/PWN-Éditions Scientifiques de Pologne.
- LINTILHAC, Eugène (1973) *Histoire générale du théâtre en France*, 5 vols., Ginebra: Slatkine Reprints, reimpresión de la edición de París, 1904-1911.
- MAZOUER, Charles, ed. (1992) *Farces du Grand Siècle*, París: Librairie Générale Française.
- MOLIÈRE (1997-1999) *Théâtre complet*, 5 vols., ed. Pierre Malandain, París: Imprimerie nationale.
- MORAUD, Yves (1981) *La conquête de la liberté de Scapin à Figaro. Valets, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais*, París: Presses Universitaires de France.
- REY-FLAUD, Bernadette (1984) *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique: 1450-1550*, Ginebra: Droz.
- (1996) *Molière et la farce*. Ginebra: Droz.
- SANTIAGO DE LA VORAGINE (1982) *La Leyenda dorada*, 2 vols., Madrid: Alianza.
- SCHOELL, Konrad (1992) *La Farce du quinzième siècle*, Tubinga: Gunter Narr Verlag.
- TISSIER, André, ed. (1976, 1981) *La Farce en France, de 1450 à 1550. Recueil de textes établis sur les originaux, présentés et annotés*, 3 vols., París: S. E. D. E. S.
- (1999) *Farces françaises de la fin du Moyen Âge*, 4 vols., Ginebra: Droz.
- (1986-2000) *Recueil de farces: 1450-1550*, 13 vols., Ginebra: Droz.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, LACARRA, José M^a y URÍA RÍU, Juan (1949) *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, 3 vols., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ZUMTHOR, Paul (1972) *Essai de poétique médiévale*, París: Seuil.