

# *El teatro medieval en las poéticas del siglo XVI*

ALICIA YLLERA  
UNED MADRID

## INTRODUCCIÓN

Se piensa, en general, que la élite intelectual francesa del siglo XVI (con alguna excepción, como Rabelais y Étienne Pasquier) repudió el teatro medieval, que iría desapareciendo progresivamente en la segunda mitad del XVI, salvo la farsa y alguna pervivencia del monólogo dramático y de la *sottie* (Bowen, 1964: 91-99, 169-188; Lebègue, 1972: 149-151; Aubailly, 1975: 201-202; 1984: 472-481; Guichemerre, 1981; etc.). Hacia la mitad del siglo, el descrédito de los géneros dramáticos medievales hace que, en ocasiones, los impresores se libren a toda una operación de *camuflaje*: la denominación *moralidad* desaparece de las obras impresas que ponen en escena a personajes alegóricos, sustituyéndose por *comedia*, *tragicomedia* o *tragedia*, según que el desenlace sea alegre o desdichado, como también diversos misterios se denominan *historia*, *juego*, *vida* o incluso *tragedia* (Lebègue, 1972: 47-50).

Pese a ello, la actitud de eruditos y estudiosos frente a este teatro popular es más compleja de lo que podría parecer a simple vista. Algunos muestran la más total animadversión hacia unos géneros que son el testimonio de la incultura pasada del país, mientras que otros piensan que algunas de estas formas dramáticas podrían ser *reformables*, hasta lograr equipararse al teatro antiguo. Hay quien ve en ellas un teatro más adecuado al mundo cristiano de su tiempo o las incluye en su exaltación del pasado cultural francés.

En efecto, tras los humanistas *universalistas*, que desean restaurar el latín ciceroniano como lengua de cultura europea, Erasmo, Tomás Moro, Luis Vives, etc., se dibujan dos tendencias sólo aparentemente contradictorias: la de los humanistas admiradores de la cultura grecolatina y la de los estudiosos que intentan reivindicar el pasado nacional, creando el mito de la antigua grandeza gala, grandeza malévolamente silenciada por los invasores romanos. Elabora el mito, a principios de siglo, Jean Lemaire de Belges (1473-después de 1515), en *Les Illustrations de Gaule et singularités de Troye* (3 libros, 1509-1512-1513), obra muchas veces

reeditada, en la que, basándose en los apócrifos de Beroso (siglos IV-III a. J. C.), supuestamente descubiertos por el dominico italiano Giovanni Nanni, *alias* Annio de Viterbo (1432-1502), divulga una curiosa genealogía de los reyes galos, a partir de Jafet, hijo de Noé<sup>1</sup>. Muchos fueron los autores que aportaron su granito de arena a la consolidación y divulgación del mito nacionalista<sup>2</sup>, que se diversifica y enriquece, justificando todas las empresas francesas de conquista como restauración de un imperio perdido o realización de un designio divino. En la vieja Galia florecieron la filosofía, las letras y las artes, que los galos extendieron a los restantes países, civilizando incluso a los griegos. Toda esta antigüedad y preeminencia de los galos, que prestaron sus letras y saber a todo el mundo antiguo, se basaba a menudo en deducciones a partir de un análisis etimológico realizado con mayor fervor nacionalista que rigor lingüístico<sup>3</sup>.

Muy pronto surgieron los espíritus críticos que miraron con ojos escépticos las falsificaciones del fraile italiano. Algunos autores fueron más cautos a la hora de enjuiciar este glorioso pasado nacional pero persistió la creencia en su grandeza y el deseo de rehabilitar a los galos, injustamente denigrados por los invasores romanos, como vemos en las *Recherches de la France* (1560-1621) de Étienne Pasquier (1529-1615)<sup>4</sup> o *Les Antiquités Gauloises et Françaises* (1579-1602) de Claude Fauchet (1530-1601).

Se invertía así el complejo de inferioridad que podían tener los franceses frente a los italianos. Antaño la historia de Francia se iniciaba con los francos y su

<sup>1</sup> Los apócrifos de Annio tuvieron gran éxito no sólo en Francia sino también en otros países europeos, como España. En efecto, Annio, que dedica su colección de textos a los Reyes Católicos, defendía, reelaborando referencias anteriores, que Tubal, hijo de Jafet y nieto de Noé había sido el primer rey de España y había introducido en el país las letras, la poesía y la filosofía moral más de siete siglos antes de la destrucción de Troya. Su hijo Ibero daría nombre a los iberos (Caro Baroja, 1992: 55-65).

<sup>2</sup> Guillaume Postel, *Les raisons de la monarchie...* (1551), *La loi salique* (1552), *L'histoire mémorable des expéditions depuis la France jusques en Asie ou en Thrace et en orientale partie de l'Europe*. À la fin est l'Apologie de la Gaule (1552), Guillaume Du Bellay, *Épitome de l'Antiquité des Gaules et de France* (1556), Jean Picard de Toutry, *De Prisca Celtopaedia* (1556), Robert Cèneau, *Galica Historia* (1557), Guy Le Fèvre de la Boderie, *La Galliede* (1578), Étienne Forcadel, *De Gallorum Imperio et philosophia* (1579), Noël Taillepied, *L'Histoire de l'Etat et République des druides* (1585), etc. (Cfr. Dubois, 1972).

<sup>3</sup> El intento de proporcionar una venerable antigüedad a Francia no era nuevo. Sin embargo, anteriormente se exaltaba a los francos, en detrimento de los galos, convirtiendo a los primeros en descendientes de un grupo de troyanos que lograron escapar a la destrucción de su ciudad, como Eneas o Turguto, este último antepasado de turcos, ostrogodos, visigodos, vándalos, daneses y normandos, mientras que los británicos procederían de Bruto, otro descendiente de Príamo. Pero, para los cronistas franceses, el linaje troyano se habría quebrado en los reyes ingleses con el dominio de los sajones sobre los bretones. Véase también la nota 18.

<sup>4</sup> También en una carta replica a Sébillet, defensor de la superioridad de los romanos sobre los galos, pues piensa que esta opinión puede justificar la soberbia de algunos italianos. Sostiene que *tant s'en faut que nous devions rien à ce superbe Romain, que soit pour le regard des armes, soit que nous tournions nostre esprit aux lettres, il nous en devra de retour*. Insiste en las victorias de los galos frente a los romanos (saco de Roma con Brennon, etc.) y en que sólo las luchas internas entre sus habitantes permitieron a Julio César adueñarse del país, etc. La vieja Galia contó con grandes filósofos, por lo que algunos antiguos veían en los bardos y druidas el origen de la filosofía y otros consideraban que los griegos tomaron de ellos su escritura (1723 [1971] II: col. 19-22).

mítico rey Faramond, descendiente del rey Príamo. Ahora, se descubría una antigüedad muy superior a la de griegos y romanos y una misión civilizadora, de origen divino, inscrita en la historia del pueblo galo y francés, que justificaba su preeminencia europea y su derecho a continuar su labor educadora por medio de las conquistas.

Este trasfondo de reivindicación nacional anima a los redactores de artes poéticas, a partir de la mitad del siglo, y actúa como telón de fondo de su consideración del teatro medieval.

### El teatro medieval y los *Arts de seconde rhétorique*

La primera poética renacentista aparece en 1548, coincidiendo con la fecha de la prohibición de la representación de los *misterios* por el Parlamento de París<sup>5</sup>. Sin embargo, en la primera mitad del siglo surgen una serie de tratados, llamados *artes de segunda retórica*, que prolongan una tradición iniciada por el *Art de dictier et de faire chansons, ballades, virelais et rondeaux* (1492) de Eustache Deschamps, el primer tratado poético en lengua francesa, tras las obras occitanas, redactadas durante los siglos XIII y XIV (Cfr. Yllera, 1996: 27-43). Estas artes son fundamentalmente tratados métricos que atienden esencialmente a la descripción de los diversos tipos de versos y las composiciones líricas más en boga en estos años (*ballade, rondeau, chant royal*, etc.). De los once textos conservados, sólo dos prestan alguna atención a los géneros dramáticos.

*L'Instructif de la seconde rhétorique* de L'Infortuné es un curioso tratado redactado en verso, como el anónimo *Traité de rhétorique* (entre 1495 y 1500; ed. Langlois, 1902: 253-264). Encabeza una antología poética no fechada pero que sus editores, E. Droz y A. Piaget (1925: 33), consideran recopilada y publicada en 1501, *Le Jardin de plaisance et Fleur de rhétorique*. El autor se nombra utilizando un seudónimo:

Ce traictie se nomme instructif  
De la seconde rethorique  
Par linfortune constructif  
Lequel fortune mal applicque.  
(1501 [1910]: fol. 11).

Según el decir de los editores modernos de la antología (1925: 36-68), el autor del tratado sería Regnaud Le Queux, recopilador, junto con André de La Vigne (1470-después de 1515), de la obra<sup>6</sup>, y lo habría redactado unos veinte años antes de

<sup>5</sup> Aunque la interdicción, promulgada en noviembre de 1548, tiene una extensión geográfica limitada, otros Parlamentos adoptarán medidas semejantes y el ejemplo de la capital supuso un duro golpe para el teatro religioso medieval.

<sup>6</sup> Regnaud Le Queux inserta, tras el tratado poético, dos poemas suyos, la *Doléance de Mégère* y el *Donnet baillé au feu roi Charles VIII*.

insertarse en la antología<sup>7</sup>. Regnaud Le Queux es un poeta y autor de obras en prosa, natural de Douai<sup>8</sup>.

Dedica el último capítulo a las *moralidades, farsas, misterios y otros romans*. La moralidad recurre a la alegoría, se adorna de bellas elocuciones y demostraciones, etc., *censurando los vicios, de modo general, sin caer en el vituperio, y alabando las virtudes*. En misterios, crónicas en lengua vulgar o historias, es esencial presentar y hacer hablar a cada personaje según corresponda a su clase social, etc.: el noble, que irá acompañado de sus criados, tratará de hazañas, el burgués o mercader de provecho, etc. Si en el título del capítulo hablaba de *farsas*, al rotular en latín emplea el término *comedia*, destacando que simulará cosas melodiosas y divertidas, rehuendo los vocablos indecentes, que desagradan a las gentes honestas y sobre todo a las damas. Puede adornarse de rondes y refranes, etc., como en los misterios se emplean *lais* para los lamentos y *virelais* para las alabanzas. Sin utilizar el término *decoro*, cobra ya gran importancia en él esta noción de origen horaciano que tan capital sería en el teatro posterior<sup>9</sup>.

Si L'Infortuné es autor norteño, el segundo tratadista en conceder cierta atención, más somera que la anterior, a las formas dramáticas populares de la época es un meridional, Gratien Du Pont, señor de Drusac. Participó en la *querelle des femmes* con una obra de denigración de las mujeres, *Les Controverses des sexes masculin et féminin, en trois livres, suivi de la Requête du sexe masculin contre le féminin* (Toulouse, 1534), que tuvo gran éxito, a juzgar por el número de ediciones (seis entre 1534 y 1541), pero sufrió también duras críticas. Su *Art et Science de rhétorique métrifiée* (nueva ed., 1539) se inspira a menudo en el *Grand et vrai art de pleine rhétorique* (1521) de Pierre Fabri, pero añade una breve consideración *Du nombre de lignes que doivent auoir Monologues, dyalogues, farces, sottises, & moralitez*:

Qui aura enuye de scaouir le nombre des lignes appartientz en Monologues, Dyalogues, Farces, Sottises, & Moralitez. Saichent que quant Monologue, passe deux cens lignes, cest trop, Farces, & Sottises, cinq cens. Moralitez, mille, ou douze cens au plus (1539: fol. LXXVII).

## ¿Perfeccionar la tradición o renunciar al pasado nacional?

Hacia la mitad del siglo, surgen las primeras poéticas propiamente renacentistas. Siguen el movimiento preceptista surgido en Italia unas décadas antes. Responden

<sup>7</sup> Se basan en que cita obras compuestas hacía ya un cuarto de siglo, que habían perdido su actualidad, y en que carecía de sentido que sus compañeros abogados solicitasen esta obra (según nos dice) en 1501, cuando ya se habían publicado diversas artes.

<sup>8</sup> Patterson (1935 I: 152) añade: *Le Queux was unfortunate enough in love and in money matters for the name L'Infortuné not be unfitting*.

<sup>9</sup> No sorprende esta mención de los géneros dramáticos, ya que el autor estuvo en contacto con André de La Vigne, autor de obras dramáticas: *Le Mystère de Saint-Martin, La Farce du Meunier de qui le diable emporte l'âme en enfer* y la moralidad de *L'Aveugle et du Boiteux*, los tres representados en 1496. Se le atribuyen también dos *sotties*.

todas ellas a un sentimiento nacionalista que busca crear una literatura capaz de rivalizar no ya con la italiana y española sino también con la griega y latina. Dos posturas eran posibles ante este deseo de enaltecer la lengua y cultura nacional: hacer tabla rasa con cuanto hasta ese momento se había hecho o incorporar las nuevas formas poéticas, clásicas o italianas, sin por ello renunciar tajantemente a toda la literatura anterior. A lo largo del siglo reaparecen una u otra postura, de forma que el teatro medieval, la forma literaria más popular de cuantas se habían heredado, será rotundamente rechazado o se mostrará una relativa comprensión, al menos para sus mejores obras como la *Farce de Maître Pathelin*.

En la primera poética francesa conservada<sup>10</sup>, el *Art poétique* de Thomas Sébillet (1512-1589), aparecida anónimamente en 1548, se intenta indicar al futuro poeta los caminos por los que logrará elevar su lengua a las cimas literarias de las lenguas clásicas, sin por ello olvidar que alguno puede desear ejercitarse en las formas de antaño, *en révérence de l'antiquité*, es decir, del pasado nacional (1990: 113). El espíritu conciliador de este abogado, traductor y poeta en latín y en francés, llevó a pensar que su obra era una mera exposición de las formas poéticas representadas por la vieja escuela capitaneada por Clément Marot (1496-1544). Sin embargo, el propósito del autor es esencialmente innovador, aunque no renuncia a mostrar lo que fueron las formas poéticas de antaño (1990: 100), la *vieille mode* (1990: 153), pues *l'antiquité, ... de ses rudesses et âpretés nous ayant fait entrée aux polissures, doit être vénérée de nous comme notre mère et maîtresse* (1990: 142). Es consciente de que algunos capítulos de su obra tienen un interés meramente histórico, pero piensa también que ciertos metros tradicionales pueden ser los más adecuados para determinados géneros clásicos: el *lai* y el *virelai* le parecen propios para tragedias o tratados de cosas tristes pues responden a los pequeños versos trocáicos de las tragedias griegas y latinas (1990: 144). Intenta, además, establecer analogías entre los metros clásicos y franceses, como al ver en las sátiras de Juvenal, Persio y Horacio los *coqs-à-l'âne* latinos, proporcionando ilustres precedentes al género satírico inventado por Clément Marot.

Puesto que no vacila en dar cabida a los métodos tradicionales franceses (rondeles, baladas, cantos reales, etc.), no es extraño que también se interese por las formas dramáticas medievales. Como en Gratien Du Pont, no existen alusiones a los misterios pero, en cambio, concede una atención relativamente importante a las moralidades y farsas. Las estudia en un capítulo dedicado no al teatro sino al diálogo, junto a la égloga o *bergerie*.

En cierto modo, la moralidad representa la tragedia griega y latina. Sería tragedia si su final fuera siempre desdichado. Son los temas tratados y su valor instructivo, los que permiten aproximarla al género clásico:

<sup>10</sup> Étienne Dolet declaraba, en el prólogo al primer volumen de *L'Orateur français* (1540), su propósito de publicar en un volumen posterior un arte poética que había compuesto. Du Bellay, en la *Défense et Illustration de la langue française* (1970: 85-86), pedía que alguien diese a la luz los tratados inéditos del humanista condenado a la hoguera en 1546, lo que, al parecer, nadie se atrevió a hacer.

Car en la Moralité nous traitons, comme les Grecz et Latins en leurs Tragédies, narrations de faits illustres, magnanimes et vertueux, ou vrais, ou au moins vraisemblables; et en prenons autrement ce que fait à l'information de nos moeurs et vie, sans nous assujettir à douleur ou plaisir d'issue (1990: 132).

Las exigencias de la moralidad, como de todo diálogo, son el decoro de los personajes, *la convenante et apte reddition du Moral et allégorie* (1990: 133). El género acepta todos los versos y metros tradicionales: baladas, *triolet*s, rondeles dobles, *lais*, *virelais*, etc., recogiendo afirmaciones anteriores, al considerar los diversos metros (1990: 110, 111), pero muestra sus preferencias por el verso decasílabo<sup>11</sup>.

Por sí misma, la moralidad, si guarda el decoro exigido por los antiguos, puede ser un género aceptable pero Sébillet lamenta que la escena francesa esté lejos de la perfección antigua: nuestras monarquías hereditarias no necesitan recurrir a los magníficos espectáculos de los antiguos, con los que se granjeaban los dirigentes el favor popular, por lo que nuestros juegos quedan en manos de empresas privadas lucrativas (1990: 132-133).

Como, según el principio horaciano, cuya *Arte poética* recuerda (1990: 122, 133, 146), la poesía tiene un valor de divertimento e instrucción, no sorprende que su opinión sobre las farsas y *sotties* sea menos favorable. Poco tiene la farsa de la comedia latina, ya que carece de intención moral. Corresponde a lo que los latinos llamaron mimos o priapeas, en los que se permitía una risa disoluta y todo tipo de licencias. Así, ni siquiera la división en actos y escenas sería adecuada a la farsa: *Car le vrai sujet de la Farce ou Sottie française, sont badineries, nigauderies, et toutes sotties émouvant à ris et plaisir* (1990: 133).

En este primer tratado renacentista, cuya aparición anónima le confería cierto carácter atemporal, se establece una división entre formas dramáticas medievales desdeñables, por su carencia de valor instructivo, y formas aceptables aunque no logren la perfección de las obras clásicas<sup>12</sup>.

Un año más tarde, aparecía *La Défense et Illustration de la langue française* (1549) de Joachim Du Bellay (1522-1560), el tratado más célebre de todo el Renacimiento francés, a pesar de su muy escasa originalidad (cfr. Villey, 1908) y de la precipitación con la que fue redactado, acaso debido al deseo de replicar a la obra de su predecesor. Du Bellay concede poca atención a las formas dramáticas francesas

<sup>11</sup> Aunque en realidad las baladas son muy raras en las moralidades y el decasílabo es menos frecuente en moralidades y farsas que el octosílabo (cfr. ed. Gaille, 1910: 164, n. 1).

<sup>12</sup> También en el *Art poétique réduit et abrégé...* (1554) de Claude de Boissière, que es en buena medida un resumen esquemático de las partes prácticas del tratado de Sébillet, seguido de un discurso sobre la excelencia de la poesía francesa (superior a la de italianos y españoles quienes, además, han robado a los franceses la rima), se incluye una breve mención de la moralidad y la farsa: *Dialogue est interlocution des personnes, & a trois especes: dialogue en moralité, dialogue en eglogue & dialogue en farce: Dialogue en moralité est introduction allegorique de personnages pour la reformation de nos moeurs, & quelque fois par tragedie. Dialogue en Eglogue est introduction de pasteurs, figurant ou declarant la legere mutation des choses. Dialogue en farce est introduction de personne par scelle recreations, & peut estre dicte comédie corrupue* (1554 [1972]: 13).

de su época pero éstas caen, inexorablemente, dentro de su reprobación general de toda la literatura francesa anterior, conjunto de *épisseries* y testigos de la ignorancia (1970: 107-109). Sólo expresa su deseo de que el futuro poeta se ejercite en los géneros dramáticos clásicos, si los reyes restituyen a las comedias y tragedias en su antigua dignidad, usurpada por las farsas y moralidades (1970: 125-126)<sup>13</sup>.

La obra de Du Bellay es un manifiesto polémico y nacionalista. Desea para su país una literatura que supere a todas las antiguas y modernas, como Francia —en su opinión— supera a los restantes países *en civilité de meurs, équité de loix, magnanimité de couraiges, bref en toutes formes & manieres de vivre non moins louables que profitables* (1970: 17-18).

Tras su *defensa* se vislumbra el mito del glorioso pasado nacional, del pueblo galo, de venerable y gloriosa antigüedad, maestro en las letras y las artes de los griegos. No en balde el rey de las Galias, Bardus V, fue el inventor de la rima que las restantes lenguas vulgares tomaron de los franceses y, entre los muy escasos autores que le precedieron que escaparon a su condena, figura Jean Lemaire de Belges, de quien toma estas noticias (1970: 93-94, 152-153). Por desgracia, los galos no suscitaron escritores que conservaran sus gestas para la posteridad (1970: 18-20), sino que su recuerdo sólo se conserva a través de los relatos romanos que los denigraron conscientemente.

Du Bellay exaltaba el pasado lejano nacional pero condenaba a todos sus predecesores inmediatos. Quería enaltecer a su patria pero rechazaba a cuantos habían intentado hacerlo con anterioridad a la Pléiade. Tan rotundas afirmaciones no podían agradar a los que apreciaban la poesía de su época. En algunas de estas réplicas a la *Défense* encontramos nuevos intentos de rehabilitación de las formas dramáticas medievales.

Probablemente a principios de 1550 apareció el *Quintil horacien sur la Défense et Illustration de la langue française*, que, a partir de la segunda edición de 1551, acompañaría a las reediciones del *Art poétique* de Sébillot hechas entre 1551 y 1576. Se publicó anónimamente, por lo que durante un tiempo se atribuyó a Charles Fontaine, discípulo de Marot; posteriormente se vio que era obra de Barthélemy Aneau (h. 1505-1561), principal del Colegio de la Trinidad de Lyon. Aneau es profesor pero también poeta, traductor, autor de la novela *Alector ou le Coq, histoire fabuleuse* (1560), así como también de diversas obras dramáticas: *Mystère de la Nativité par personnages* (1539), *Lyon marchant, satyre françoise... par personnages mystiques* (representada en el Colegio de la Trinidad, en 1542).

Nacido hacia 1505, Aneau pertenece a una generación anterior y se indigna ante el injusto desprecio por toda la literatura de su época, excluyendo el pequeño círculo de la Pléiade que ha comenzado a darse a conocer en 1549. Por eso se presenta como el poco adulator Quintilio horaciano que el propio Du Bellay reclamaba, en la *Défense* (1970: 174), como supervisor de toda obra antes de su impresión.

Juzga contradictoria la pretensión de Du Bellay de defender e ilustrar la lengua francesa rechazando al mismo tiempo toda la tradición literaria nacional. Puesto que

<sup>13</sup> Rechaza así, indirectamente, que las moralidades puedan asimilarse a las tragedias, como hacía Sébillot.

sigue paso a paso la *Défense*, concede escasa atención al teatro. Replica a Du Bellay, señalando que si no existen ya en Francia comedias, existen tragedias muy notables, aunque él las ignore. No cree, por otra parte, que la farsa y la moralidad hayan usurpado el lugar de los géneros clásicos, ya que son obras muy distintas (1990: 218).

Pronto surgiría una segunda réplica, en este caso obra de un joven poeta, Guillaume Des Autels (1529-1581), autor de diversas copilaciones poéticas (*le Repos de plus grand travail*, 1550, *Suite du Repos, l'Amoureux Repos*, 1553, etc.), algunos tratados, la *Remonstrance au peuple françois* con los *Éloges de la paix* (1559), *Harengue au peuple français contre la rebellion* (1560), etc., y seguidor de Rabelais en su *Mitistoire barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon* (1574). Su respuesta a la *Défense* se inserta dentro de su polémica contra los reformadores de la ortografía francesa (*Réplique de Guillaume des Autels aux furieuses défenses de Louis Meigret*, 1550). No es un rezagado pero rechaza la ingratitud hacia los poetas del pasado y una teoría de la imitación que coarta la creación y raya en la mera traducción. ¿Por qué desdeñar la balada francesa y no la superticiosa sextina italiana? ¿A quien imitaron los griegos? (1551: 60-61). Si todo ha de imitarse, habría que suprimir también la rima inexistente en los autores griegos y latinos (1551: 67). Estima a los antiguos pero aprecia también el pasado reciente (representado por Clément Marot) y admira a los escritores de su tiempo (1551: 70-71).

Concede especial atención a la moralidad. Comprende que los doctos desdeñen el género por la ignorancia de los que la cultivan pero por sí misma es *sainte et venerable* (1551: 63). Retoma a su manera el mito de los galos cultos y de sanas costumbres. Por ello rechazaron la vanidad griega de las comedias y tragedias y siguieron *ce diuin genre de poëme, pour proposer aux yeux du peuple l'institution de la bonne vie* (1551: 63)<sup>14</sup>.

La moralidad es más instructiva que las comedias y tragedias, *l'une proposant tout exemple de lascivité, l'autre de cruauté & tyrannie* (1551: 64). Si la moralidad pone en escena a cosas inanimadas, lo mismo hace la tragedia, al presentar la Guerra por medio de Marte, la Verdad a través de Palas Atena, la castidad por medio de Diana o el amor en la figura de Venus, etc. Actos y escenas no son sino supersticiones no obligatorias. Presenta todo un programa para el teatro que habrá de ser moral, cuidará el decoro de las circunstancias, se enriquecerá con diversas erudiciones asequibles, conmoverá y evitará cuanto sea incomprendible para el pueblo, al que se destina.

Du Bellay radicalizaba, en la *Défense*, las teorías de la Pléiade. Unos años más tarde Jacques Peletier (1517-1582), precursor y más tarde compañero del grupo, publicaría un tratado en tono más moderado, su *Art poétique* (1555), compuesto en Lyon. Peletier es un espíritu polifacético, científico, matemático, médico, poeta y traductor del *Arte poético* de Horacio. Fue también un reformador de la ortografía francesa, que ideó su propio sistema ortográfico, sistema que sin duda contribuyó al escaso éxito alcanzado por su *Art poétique* (1555).

<sup>14</sup> Con posterioridad a esta obra, Des Autels se aproximaría progresivamente al grupo de la Pléiade y admiraría las obras dramáticas de Jodelle.

Menos polémico que Du Bellay, no es menos firme en su rechazo de la literatura anterior. Las lenguas se perfeccionan e ilustran; hasta nuestros días el francés era lengua bárbara pero ha empezado a despertarse y elevarse. Durante mucho tiempo los ingenios se ejercitaron en metros como las baladas, rondeles, *lais*, *virelais*, *triolet*s y semejantes; ahora por fin se ha pasado a la oda y al soneto. Por eso espera que las farsas se conviertan en comedias, los *juegos de mártires*<sup>15</sup> en tragedias y las novelas en poemas heroicos (1990: 296-297). Aunque ignora la existencia de la comedia de Jodelle y sólo de oídas conoce su tragedia, ambas representadas en 1553<sup>16</sup>, dedica todo un capítulo a la comedia y la tragedia (1990: 302-305), lo que muestra la importancia creciente de los géneros dramáticos clásicos en la mente de los preceptistas.

Lamenta la ausencia de comedias en Francia, frente a la abundancia de moralidades, a las que rechaza parangonar con las primeras (1990: 303).

Así, los tratadistas de mitad de siglo se muestran todos poco complacientes con la farsa, a la que tildan de mero entretenimiento popular sin ningún valor instructivo. En cambio, las opiniones divergen sensiblemente en cuanto a la moralidad, que para unos merece el mayor desprecio y para otros sólo requiere autores de mayor cultura y talento para elevarse al nivel de la comedia o la tragedia.

Entretanto diversos autores intentan, a través de sus traducciones y más tarde de obras originales, aclimatar la comedia y tragedia de corte clásico a la escena francesa. Como cabía esperar, varios de ellos atacan las formas dramáticas medievales que, en su opinión, obstaculizan este florecer del teatro culto. Charles Estienne (h. 1504-1564), en el prefacio de su comedia *Les Abusés* (1548), traducida del italiano, insiste en que la lengua francesa no es inferior a la de los antiguos pero nuestra comedia vulgar (es decir, la farsa) ha reducido el modelo antiguo, de manera que sólo cuenta con un acto, y en varias de ellas no se encuentra *sens, rythme, ne raison, seulement des paroles ridicules avecq' quelque badinage, sans autre invention ne conclusion*. El texto que traduce es lo mejor que se ha escrito para la escena en lengua vulgar y, entre las obras francesas, cita a *Pathelin*, el *Plaidoyer entre la Simple et la Rusée* (1477) de Guillaume Coquillard y una obra no identificada de Crétin. Sobre *Pathelin* añade: *combien que soit chose aussi bien composée pour nostre temps que l'on sçache trouver* (Ed. Weinberg, 1950: 135-138).

Unos años después, el médico y poeta Jacques Grévin (1538-1570), al publicar su *Théâtre* (1561), pone gran cuidado en que sus comedias *La Trésorière* y *Les*

<sup>15</sup> Es decir, los misterios tomados de las vidas de santos.

<sup>16</sup> La comedia de Jodelle *La Rencontre*, hoy perdida, y su tragedia *La Cléopâtre captive*, publicada en 1574, se representaron en el colegio Boncourt, durante el carnaval de 1553, tras haberse escenificado ante el rey. Ambas obras fueron celebradas por la Pléiade con elogios desmesurados. Peletier sólo ha oído hablar de su tragedia, por lo que sólo conoce las traducciones francesas de tragedias clásicas. Tampoco cita el *Sacrifice d'Abraham* (1550) de Théodore de Bèze, autor convertido al protestantismo en 1548, que hubo de buscar refugio en Ginebra. Años después, Jean de La Taille (quien también se convirtió al protestantismo), en *De l'Art de la tragédie* (1572), aunque acepta los temas cristianos que él mismo había cultivado, negaría a esta obra el carácter de tragedia por carecer de final desdichado (Ed. Weinberg, 1950: 226).

*Esbahis* no se confundan con las farsas, las tragedias farseadas, las farsas moralizadas o las moralidades (Ed. Weinberg, 1950: 183-193). También Jean de La Taille (entre 1533 y 1540-después de 1607), que estuvo en relación con el grupo de la Pléiade, comparte con sus miembros el desdén por las formas dramáticas tradicionales a las que, como Du Bellay en la *Défense*, tilda de *ameres espiceries* (*De l'Art de la tragédie*, 1572, prefacio y dedicatoria a su *Saül le Furieux*). En este tratado donde, por vez primera en Francia se exigen las unidades de tiempo y lugar, como dos años antes reclamaba en Italia Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, 1570), no sorprende que se rechace el empleo de *personnes qu'on appelle fainctes et qui ne furent jamais, comme la Mort, la Vérité, l'Avarice, le Monde, et d'autres ainsi*, en la tragedia, y se reprueben las farsas y moralidades, así como las seudotragedias y seudocomedias, hechas sin observar el verdadero arte y el modelo de los antiguos. (Ed. Weinberg, 1950: 225-231, 227-228). Un año más tarde, al publicar *Les Corrivaux* (1573), destaca que su obra es comedia y no farsa ni moralidad, pues no perdería su tiempo en una cosa *ne si basse ne si sottte, et qui ne monstre qu'une pure ignorance de nos vieus François*, y espera que pronto quede desterrado el hábito de escuchar farsas y moralidades, convencido de que su comedia agrada mucho más, a cuantos admiran las cosas bellas, que todas las farsas y moralidades representadas en Francia. Lamenta también que muchas obras, presentadas en Francia bajo el nombre de *comedias* o *tragedias*, no merezcan tal denominación (Ed. Weinberg, 1950: 235-236)<sup>17</sup>.

### Las poéticas de finales de siglo

Durante las últimas décadas del siglo se componen poéticas que reflejan los cambios de gustos acaecidos; se propugna una poesía más sencilla y asequible; se exige un mayor purismo lingüístico, una métrica más restrictiva y una mayor claridad. Se va implantando progresivamente la comedia y la tragedia, inspiradas en el modelo clásico. Las viejas formas dramáticas medievales, con la excepción de la farsa, han entrado en decadencia. Ya no son un género que hay que combatir para introducir el teatro clásico, o al que se intenta defender por respeto a la tradición o afán instructivo. Los tratadistas les conceden poca atención pero desaparecen las connotaciones negativas que aparecían en los tratados compuestos hacia la mitad del siglo.

El *Art poétique françois* (1597), que Pierre de Laudun d'Aigaliers (1575-1629) escribió a los 22 años, peca a menudo de falta de originalidad. Recurre con frecuencia a los tratados anteriores, franceses (Sébillot, Du Bellay, Peletier, Ronsard)

<sup>17</sup> Sin embargo, Bowen (1964: 100-168) señaló ciertas reminiscencias de detalle de la denostada farsa en la comedia de la Pléiade, en las traducciones de Lariève, en algunas comedias regulares de inspiración italiana, en comedias irregulares, compuestas entre 1576 y 1619, y en tragicomedias de finales del siglo y del primer cuarto del XVII, siendo más rara en la pastoral de la misma época. Con respecto a las comedias de la Pléiade, considera que las semejanzas con la farsa son importantes en Jodelle y Rémy Belleau, escasas en Grévin y casi inexistentes en Jean de La Taille y Jean-Antoine de Baïf.

o italianos (Escalígero, *Poetices libri septem*, 1561, o Viperano, *De poetica libri tres*, 1579), etc. Presenta, sin embargo, algún rasgo personal, como es su aceptación, a finales del siglo, de los metros tradicionales franceses muy celebrados cincuenta años antes, y la gran atención concedida al teatro. Tal vez, en su apego a las formas poéticas tradicionales e incluso en el recuerdo de los viejos *puy*s, como el de la *Conception des Carmes de Rouen*, influyese su condición provinciana: nació en el ducado de Uzès (Languedoc-Roussillon), donde pasó gran parte de su vida. Fue abogado y poeta, compuso obras dramáticas, algunas perdidas, e intentó rivalizar con Ronsard componiendo una *Franciade* (1603), en la que sustituye el origen troyano del protagonista por un origen germánico, retornando a una leyenda anterior<sup>18</sup>.

Define el rondel, la balada, el canto real, el *lai* y el *virelai*, citando en ocasiones poemas suyos como ejemplos, y, como Sébillet, considera que la oda no es sino una canción. Trata a la farsa sin denigrar el género. Su tema es alegre y jocoso. Lo esencial es observar el decoro de las personas y que cada uno hable según su dignidad. No se requiere menos ciencia para hacer bien una farsa que una égloga o moralidad (1909: 105). El género acepta todo tipo de versos y su materia es casi semejante a la comedia, salvo que carece de actos y es más breve; no presenta ni divinidades ni personas morales (1909: 153), como tampoco la tragedia pone en escena personas fingidas o alegorías (1909: 157). Laudun es un *independiente*, que rechaza la unidad de tiempo, alegando que nada nos obliga a escribir como hicieron los griegos y los latinos, que la regla de las 24 horas lleva a presentar situaciones imposible e increíbles<sup>19</sup>, pues impide desarrollar la vida y fortuna de grandes príncipes y reyes, que no siempre los antiguos fueron tan escrupulosos con este principio y que las obras que se atienen a tan estricto corsé no son mejores que las demás (1909: 165-167).

Redactado en gran medida antes que el tratado de Laudun, el *Art poétique* del normando Jean Vauquelin de la Fresnaye (h. 1536-1607) sólo se publicaría tardíamente en 1605<sup>20</sup>. Magistrato y soldado en las luchas civiles de su tiempo, desde su juventud componía poesías, algunas de las cuales recogió tardíamente, en sus *Diverses poésies* (1605), cuando era consciente de que habían cambiado las técnicas y los gustos. Proyectó un poema heroico, la *Israélide*, del que sólo conservamos un fragmento. Imitando a Horacio, compuso su tratado en verso, como ya había hecho L'Infortuné y más tarde haría Boileau.

Prescinde de los viejos metros (cantos reales, baladas, rondeles, etc. [1885: 31]) pero, como Sébillet, tiende a asimilar ciertos metros clásicos a los franceses: las

<sup>18</sup> La leyenda remonta al siglo VII (*Historia Francorum* de Fredegario, h. 660) e intenta ennoblecer el origen de los francos. Francion (en la versión de la *Gesta regum Francorum* de 727, Antenor) es un troyano que, como Eneas, huye de su ciudad incendiada, instalándose en Europa central y posteriormente en la Galia (cfr. Beaune, 1985: 19-54). Jean Lemaire de Belges transforma el mito del origen troyano de los francos en el mito de los galos antepasados de los troyanos.

<sup>19</sup> Es decir, poca contra la verosimilitud aristotélica, exigencia fundamental en la época y posteriormente.

<sup>20</sup> Lo había iniciado hacia 1474, a instancias de Enrique III, y aún no estaba concluido en 1589, fecha del asesinato del rey.

elegías latinas son lo que los franceses llamaron *lais* (1885: 29), la oda y la canción tienen mucho en común (1885: 40), etc.

En medio de las calamidades de su tiempo, afirma rotundamente su confianza en la grandeza de las letras francesas. La lengua francesa supera a las restantes lenguas vulgares (1885: 95), e incluso a todas las lenguas (1885: 121). Las lenguas de Italia y de España son *vasallas* de *nuestro* catalán o provenzal (1885: 36). Todas estas lenguas (catalán, valón, etc.) proceden de la lengua gala corrompida por la latina y la *thioise* (*tudescá*; 1885: 37-38). Los trovadores inventaron el soneto que imitaron los italianos; los provenzales compusieron sátiras a las que llamaron *syruentez* o *syluentois* (1885: 101-102); lo que hizo la fama de Petrarca fue la gracia de los versos que tomó en Aviñón (1885: 36); Italia y España han hecho como el que roba y disfraza el caballo del vecino, con sus poemas, sus Orlandos y sus Amadises (1885: 115-118). Son lugares comunes de la época, muchos de los cuales proceden de Claude Fauchet quien, en su *Recueil de l'origine de la langue et poésie française* (1581), reseñaba a más de cien poetas anteriores a 1300, para mostrar la grandeza del pasado nacional.

El tratado de Vauquelin contiene algunas alusiones a las formas dramáticas medievales: Tespis creó la farsa trágica en Grecia, que se representaba de modo semejante a los juegos de los *Conard de Rouen*:

il fist iouer publiquement ses vers  
Par des gentils bouffons, qui d'une lie epeesse  
Leur face barbouilloient par les villes de Grece:  
Ainsi vont à Rouen les Conards badinants,  
Pour tout deguisement leur farce enfarinants.  
(II. vv. 1014-1018; 1885: 118).

Es una mente clásica, que aprecia la epopeya y la tragedia perfectamente regular, esta última encerrada en el transcurso de un día. Pero como el gran principio es conformarse a la naturaleza, como más tarde en Boileau, acepta que una farsa afortunada, una fábula o un cuento sin arte puede agradar más que fríos versos perfectamente regulares:

Quelquefois vne farce au vray Patelinee,  
Ou par art on ne voit nulle rime ordonnee:  
Quelquefois vne fable, vn conte fait sans art,  
Tout plein de gosseries et tout vuide de fart,  
Pour ce qu'au vray les moeurs y sont representees,  
Les personnes rendra beaucoup plus contentees,  
Et les amusera plustost cent mille fois  
Que des vers sans plaisir rangez dessous les lois,  
N'ayant sauce ni suc, ni rendant exprimee  
La Nature en ses moeurs de chacun bien aimee.  
Nature est le Patron sur qui se doit former  
Ce qu'on veut pour long temps en ce monde animer.  
(III. vv. 507-518; 1885: 153-154).

A pesar de ser heredero de la Pléiade, Vauquelin es contemporáneo de Étienne Pasquier (1529-1615), magistrado que dedicó largos años a reconstruir el pasado nacional para mostrar, a propios y extraños, la riqueza de la tradición francesa, ilustrando la tesis, tan divulgada en su siglo, de que tanto la vieja Galia como más tarde Francia fueron siempre grandes focos culturales.

Pasquier dedica el libro VII de sus *Recherches de la France* (1560-1621) a mostrar el origen, antigüedad y progresos de la poesía francesa, recordando, de camino, la deuda de Dante y Petrarca hacia los poetas occitanos (1723 I: col. 695) o que el término *soneto* es de origen francés (1723 I: col. 703). En su siglo, admira ante todo a Ronsard pero reconoce el genio de Clément Marot. Deseoso de mostrar la pervivencia de tan rica tradición literaria, no puede olvidar totalmente las formas dramáticas medievales: aprecia sobre todo la farsa de *Maître Pathelin*, de la que dice que *tant en son tout, que parcelles, fait contrecarre aux Comedies des Grecs & Romains* (1723 I: col. 699).

#### CONCLUSIÓN

Sólo el tratado más antiguo, publicado a principios de siglo pero compuesto probablemente hacia 1480, incluye una mención a los misterios. En él se insiste también en la importancia del decoro, como en Sébillet. Este último aproxima la moralidad a la tragedia pero muestra mayor desdén hacia la farsa, carente de valor instructivo. Du Bellay rechaza todos los géneros franceses anteriores, concede poca atención al teatro pero lamenta que las farsas y moralidades hayan usurpado el lugar de las comedias y tragedias, a lo que replicará Aneau que son géneros muy distintos. En medio de la polémica suscitada por la *Défense*, Des Autels prefiere las moralidades a las comedias y tragedias por su mayor carácter instructivo. El mismo desdén por las formas del teatro tradicional que Du Bellay muestran Peletier y los introductores de las formas dramáticas clásicas, Jacques Grévin y Jean de La Taille.

Entre los tratadistas de finales del siglo, Laudun alude a la alegre farsa, sin denostarla: el género goza de nuevo favor en estos años del reinado de Enrique IV. Vauquelin, defensor de la regla de las 24 horas para el teatro, piensa que incluso una farsa sin arte, al estilo de *Maître Pathelin*, puede agradar más que unos versos fríos, si las costumbres están adecuadamente representadas. No en balde es contemporáneo de los primeros *historiadores* de las letras francesas que, impulsados por su fervor nacionalista, intentaban mostrar, sin exclusivismos, la riqueza cultural del país.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBAILLY, J. Cl. (1975): *Le théâtre médiéval profane et comique*. París: Larousse.  
 — (1984): *Le monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du moyen âge et du début du XVIe siècle*. París: Champion.  
 BEAUNE, C. (1985): *Naissance de la nation France*. París: Gallimard.

- BOISSIÈRE, Cl. de (1554): *Art poétique reduict et abrégé. L'Art d'arythmetique*. Paris: Annet Briere. (Reimpresión. Ginebra: Slatkine, 1972).
- BOSSUAT, A. (1958): «Les origines troyennes: leur rôle dans la littérature historique du XV<sup>e</sup> siècle», *Annales de Normandie* 8, pp. 187-197.
- BOWEN, B. C. (1964): *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*. Urbana: University of Illinois Press.
- CARO BAROJA, J. (1992): *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*. Barcelona: Seix Barral.
- DES AUTELS, G. (1551): *Réplique de Guillaume des Autels aux furieuses défenses de Louis Meïgret*. Lyon: Jean de Tournes y G. Gazeau.
- DU BELLAY, J. (1970): *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, ed. de Henri Charmard. Paris: Marcel Didier.
- DUBOIS, Cl. G. (1972): *Celtes et gaulois au XVI<sup>e</sup> siècle. Le développement littéraire d'un mythe nationaliste*. Avec l'édition critique d'un traité inédit de Guillaume Postel, *De ce qui est premier pour reformer le monde*. Paris: Vrin.
- DU PONT, Gr., S<sup>r</sup> de Drusac (1539): *Art et Science de rhétorique métrifiée*, nueva ed. Toulouse: Nicolas Vieillard. (Ed. facsímil. Ginebra: Slatkine, 1972).
- FAUCHET, Cl. (1581): *Recueil de l'origine de la langue et poésie française, ryme et romans*. Paris: Mamert Patisson. (Ed. facsímil. Ginebra: Slatkine, 1972).
- GUICHEMERRE, R. (1981): «Molière et la farce», *Oeuvres & Critiques* 6/ 1, pp. 111-124. *Jardin de plaisance et Fleur de rhétorique*, Le (1910-1925): t. I. Repr. facsímil de la ed. de 1501, t. II. Introducción y notas de E. Droz y A. Piaget. Paris: Firmin Didot/ Edouard Champion.
- LANGLOIS, E. (1902): *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*. Paris: Imprimerie Nationale.
- LAUDUN D'ALGALJERS, P. de (1909): *L'Art poétique français*, ed. de Joseph Dedieu. *Essai sur la poésie, dans le Languedoc de Ronsard à Malherbe*. Toulouse: Au Siège des Facultés Libres.
- LEGÈQUE, R. (1972): *Le théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*. Paris: Hatier.
- LEMAIRE DE BELGES, J. (1882-1885): *Oeuvres*, ed. de J. Stecher. Lovaina. (Reimpresión. 4 vol. Ginebra: Slatkine, 1979).
- PASQUIER, É. (1723): *Oeuvres Complètes*, 2 vol. Amsterdam: Compagnie des Libraires Associés.
- PAITERSON, W. F. (1935): *Three Centuries of French Poetic Theory. A Critical History of the Chief Arts of Poetry in France (1328-1630)*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- PELETIER DU MANS, J. (1930): *L'Art poétique (1555)*, ed. de André Boulanger. Paris: Les Belles Lettres.
- SÉBILLET, ANEAU, PELETIER, FOUQUELIN, RONSARD (1990): *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, ed. de François Goyet. Paris: Librairie Générale Française. Le Livre de Poche Classique.
- SÉBILLET, Th. (1910): *Art poétique françois*, ed. de Félix GaiFFE. Paris: Édouard Cornély & Cie.
- VACQUELIN DE LA FRESNAYE, J. (1885): *L'Art poétique*, ed. de Georges Pellissier. Paris. (Reimpresión. Ginebra: Slatkine, 1970).
- VILLEY, P. (1908): *Les Sources italiennes de la 'Défense et Illustration de la langue française' de Joachim Du Bellay*. Paris: Champion.
- WEINBERG, B. (1950): *Critical Prefaces of French Renaissance*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- YLLERA, A. (1996): *Teoría de la literatura francesa*. Madrid: Síntesis.