



**Aproximación al uso teatral del cuerpo en *La Farce de Pathelin* (c. 1470)**  
**Approach to the theatrical use of the body in *La Farce de Pathelin* (c. 1470)**  
**Abordagem ao uso teatral do corpo em *La Farce de Pathelin* (c. 1470)**

Alejandra DA CRUZ<sup>1</sup>  
Juan Cruz ZARIELLO VILLAR<sup>2</sup>

**Resumen:** En nuestro trabajo realizaremos una indagación sobre las funciones del cuerpo en *La Farce de Pathelin* (c. 1470), texto significativo para el teatro profano francés de la baja Edad Media. Frente a las representaciones religiosas con intención moralizante y formativa, la farsa busca la risa del espectador a partir de argumentos sencillos y de recursos escénicos asociados con el disfraz o la violencia. Nuestro análisis enfocará la representación del cuerpo en tres dimensiones: el cuerpo en relación con el saber y la figura del médico; las interacciones entre los desórdenes del cuerpo y los de la mente; el cuerpo frente a las directrices de la religión. Particularmente significativa en este sentido resulta la simulación teatral que lleva a cabo Maese Pathelin para engañar al pañero, por lo que constituirá uno de los ejes de nuestra lectura.

**Abstract:** In this paper, we will try to examine the functions of the body in *La Farce de Pathelin* (c. 1470), a significant text in French profane theatre in the Low Middle Ages. Despite the moral and formative intentions of the religious representations, the farce seeks the spectator's laugh, with a simple plot and scenic resources related to the disguise or violence. Our analysis focus on body's representations in three dimensions: body and knowledge and the figure of the doctor; the interactions between both sick body and mind; the relationship between body and religion. We will highlight the theatrical simulation of Maese Pathelin in order to fool the draper.

**Keywords:** *La Farce de Pathelin* – Body – Medieval Theater – Scenic resources.

**Palabras-clave:** *La Farce de Pathelin* – Cuerpo – Teatro medieval – Recursos escénicos.

ENVIADO: 30.04.2019  
ACEPTADO: 15.05.2019

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Profesora en Letras, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. *E-mail:* [alejandracruz@hotmail.com](mailto:alejandracruz@hotmail.com)

<sup>2</sup> Profesor en Letras, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. *E-mail:* [jczariello@gmail.com](mailto:jczariello@gmail.com).

La concepción del cuerpo medieval encarna las tensiones entre la aspiración al goce y el ascetismo. Su estatuto paradójal es perceptible desde la misma perspectiva cristiana,<sup>3</sup> porque aunque se lo niegue y aísle por ser un vínculo directo con lo diabólico, también se lo glorifica en la figura de Cristo, y de este modo adquiere una importancia fundamental para la profesión de fe. La vida cotidiana de los hombres medievales oscilaba entre la Cuaresma y el Carnaval, entre el ascetismo y el goce del cuerpo, entre la abstinencia y el desenfreno; y encontraba en el arte su mayor expresión de síntesis: “El teatro, prohibido como pagano y blasfematorio, renace en primer lugar en los conventos y en las iglesias [...]. Pero renace sobre todo en las ciudades a partir del siglo XIII”.<sup>4</sup> La Edad Media nos legó, de esta manera, un corpus de gran valor para entender las formas en que el pueblo se expresaba como cuerpo social y participaba activamente del juego del humor, de la risa, del disfrute, del espectáculo teatral.

La farsa, como subgénero del teatro profano, fue el resultado de un significativo proceso de secularización de las formas dramáticas y gozó de una enorme popularidad durante la Baja Edad Media. Este tipo de representación se fundó en la recuperación de ritos de cultos primitivos y, dado que venía a satisfacer una necesidad del pueblo, se desarrolló especialmente durante las festividades de Año Nuevo, Pascuas, llegada de la primavera, entre otras. En este contexto, las farsas tuvieron como objetivo entablar una comunión social bajo el signo de la renovación. Conviene recordar que, según la creencia medieval, la risa provenía del vientre, zona innoble del cuerpo y opuesta a las virtudes de la cabeza, relacionada con lo espiritual.

No obstante, a pesar de la fuerte presencia de la Iglesia como institución reguladora de las festividades y representaciones, responsable de inculcar valores morales en el cuerpo social, este tipo de teatro se mantuvo y se diferenció claramente de las manifestaciones de corte catequístico. De modo que las farsas, con sus temas hilarantes, su estructura simple y sus personajes prototípicos, fusionan rasgos trágicos y cómicos, pero siempre desde una perspectiva festiva.

Entre las farsas francesas compuestas durante los siglos XIV y XV (como *Maese Mimín* y *La tina de la colada*) la de Maese Pathelin fue la que cobró mayor popularidad y conservó su vigencia a través de los siglos, como demuestran sus actuales puestas en escena. Con una extensión breve y un argumento sencillo sostenido por pocos personajes (como es característico de esta forma teatral), la obra se inicia con la presentación del conflicto y la caracterización de Maese Pathelin. Su reputación de abogado y su clientela han

<sup>3</sup> LE GOFF, Jacques. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 34.

<sup>4</sup> LE GOFF, Jacques, *op. cit.*, p. 30.

desaparecido y vive, junto con su esposa, en la miseria. Esta condición será la desencadenante de los equívocos que se inician con la visita a un pañero. A partir de aquí, cada uno de los personajes y las acciones que los involucran llevan el signo del engaño y muestran el desarrollo de uno de los tópicos más recurrentes en este periodo: el del burlador-burlado.

Respecto a la cuestión, Julián Muela Ezquerro (1981) propone cuatro ciclos temáticos en los que es posible leer la codificación, en el interior de la fábula y en términos ficcionales, de una forma de concebir el mundo por parte de la sociedad del momento. El primero nuclea a las farsas que se centran en la autoridad en la pareja. Sus intrigas escenifican la tensión dentro de la vida conyugal, pues el marido busca domar a su esposa o a la inversa, aunque en esta puja ninguno resulte ganador. El segundo grupo expone intrigas en relación con la temática de la ley del Talión, en las que se ponen en juego el amor, la fortuna y el adulterio: el personaje que lleva a cabo los engaños siempre termina enredado en sus propios planes.

En este marco se diferencian formas de vínculos entre los actantes como el caso de “el burlador burlado” y “los amantes burlados”, a las que se le suma, además, “los reveses de la fortuna”. Se encuentran también farsas que se sustentan sobre los “imposibilia” y el tópico del “mundo al revés”, en cuyo caso ingresan al universo del relato situaciones que no responden a la lógica, sino que muestran cómo el orden de la vida ha sido trastocado y sólo puede conducir hacia una resolución grotesca: debido a sus variaciones internas, es posible separar los “juicios jocosos” de las “situaciones inverosímiles”.

Finalmente, existe un grupo de farsas sobre órdenes y oficios, muchos de ellos en conexión con los estratos más bajos del sistema social, donde la individualización del sujeto se desdibuja en pos de la caracterización de personajes típicos. En la *Farsa de Maese Pathelin* es posible observar que las cuatro temáticas recién referidas orbitan en la trama textual, aunque el tópico del burlador/burlado sustente a las otras tres.<sup>5</sup>

En este trabajo nos proponemos analizar el uso teatral del cuerpo como vehículo para llevar adelante la burla, el engaño. Entendemos que la simulación del cuerpo enfermo nos permite pensar también la relación con otros sujetos sociales, como el médico; con

---

<sup>5</sup> MUELA EZQUERRA, Julián. *La farsa medieval en Francia: Temas y situaciones dramáticas*. Resumen de tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1981, p. 7.



otros discursos dominantes, como el de la Iglesia; y con otra dimensión del sujeto susceptible de enfermar: la mente.<sup>6</sup>

De este modo, nos detendremos en el estudio de los mecanismos mediante los cuales el saber médico de la época se vincula con la interpretación de los padecimientos del cuerpo desde el saber popular. La cuestión ingresa aquí a través de la voz de uno de los protagonistas, y está al servicio de una representación que convierte al cuerpo mismo en escenario.

## I. El cuerpo y la figura del médico como regulador

El plan del abogado Pathelin, que los espectadores conocen a partir de un diálogo que sostiene con su esposa Guillemette, consiste en conseguir telas en el mercado sin pagar por ellas. La importancia que adquiere la vestimenta presenta al cuerpo como espectáculo, que se ofrece para ser visto pues es indicador de jerarquía social. Pathelin abandona el mercado sin entregar el dinero por la compra, e invita al pañero a pasar por su casa para cobrar su dinero y cenar una oca.

En este punto, es útil recordar que el giro lingüístico “comer la oca” tiene un doble sentido: puede aludir, literalmente, a la cena prometida por Pathelin; pero también significa “ser embaucado”, por lo que, en este contexto jocoso, sugiere el anuncio de la burla que vendrá.<sup>7</sup> Así, recursos lingüísticos como los juegos de palabras serán esenciales para la consecución del efecto humorístico.<sup>8</sup>

En este caso en particular, el desarrollo del ardid está sujeto a simulacros que tienen el propósito de conseguir lo que Pathelin desea, por ello veremos que el personaje

---

<sup>6</sup> “...nuestras actuales concepciones del cuerpo están vinculadas con el ascenso del individualismo como estructura social, con la emergencia de un pensamiento racional positivo y laico sobre la naturaleza, con la regresión de las tradiciones populares locales y, también, con la historia de la medicina que representa, en nuestras sociedades, un saber en alguna medida oficial sobre el cuerpo”. LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002, p. 8.

<sup>7</sup> GUGLIELMI, Nilda. “Notas” a *Maese Pierre Pathelin*. En *El teatro medieval*. EUDEBA: Buenos Aires, 1980, p. 350.

<sup>8</sup> En la escena IV de la farsa el engaño llega a su punto culminante. Pilar Mendoza Ramos, en “La manipulación en las farsas medievales francesas”, afirma: “...las farsas van a presentar la transgresión generalizada de todos los códigos sociales y las fuerzas opuestas de unos personajes que buscan establecer una nueva relación de poder, de autoridad o procurarse a cualquier precio lo que desean o aquello que necesitan”. MENDOZA RAMOS, María del Pilar. “La manipulación en las farsas medievales francesas”. En *Revista de Filología*, n° 22. Universidad de la Laguna, 2004, p. 164.

teatraliza su malestar físico, y luego mental, de manera exagerada. Se trata de una estrategia fácilmente asociable a la intención humorística de las farsas por el carácter desmedido de la enfermedad y la forma de referirla.

Para no pagar a su acreedor, Pathelin simula una agonía que, en palabras de su esposa Guillemette, llevaba meses empujándolo al umbral de la muerte, y por lo tanto resultaba imposible que hubiera concurrido esa mañana al mercado para comprar telas, tal como afirmaba el estafado pañero. El engaño se apoyará entonces en la simulación de un cuerpo enfermo y medicalizado, por lo que el pañero se retira convencido de la agonía de Pathelin y de haber imaginado la transacción. Ante la inexistencia de acotaciones, los recursos paralingüísticos se deducen de los parlamentos. Los métodos paliativos de la época están mediados por el discurso del mismo Pathelin: “Guillemette, un poco de agua de rosas. ¡Incorporadme, colocad almohadones detrás de mi espalda! ¡Truhan! ¿A quién hablo? ¡La jarra de agua, dadme de beber! ¡frotadme los pies!” (*La Farsa de Pathelin*, 325).<sup>9</sup>

Los siglos XII y XIII fueron claves por las pestes y enfermedades que azotaron Europa, como la viruela, la lepra, todo tipo de fiebres y dolencias venéreas propagadas en territorios cada vez más extensos. La navegación traía consigo nuevos núcleos comerciales, lo que agudizó las grandes epidemias que diezmaron a la población. Lo interesante de este periodo en lo que respecta al tratamiento de las mismas es que involucraba a la medicina, pero también se acudía a procedimientos mágicos, o a la intercesión a la espera de milagros como sucesos extraordinarios mediados por Dios, aunque tales prácticas no tuviesen el mismo peso ni coincidieran en sus teorías sobre las causas de la enfermedad.<sup>10</sup>

En este caso, nos interesa la puesta en escena de una dolencia ficticia que, según los dichos de Pathelin, ya había sido diagnosticada. Debido a que la enfermedad es simulada, el médico es aquí un personaje *in absentia*, pero Pathelin recurre a sus propios conocimientos sobre las prácticas terapéuticas para dar verosimilitud a su relato. En su engaño al pañero, el abogado describe su cuerpo sufriente y no ahorra alusiones escatológicas al referirse a los síntomas de una dolencia amenazadora:

<sup>9</sup> “Guillemette! E peu d’eau rose! Haussez-moi, mettez-moi des oreillers derrière le dos. A qui est-ce que je parle? Le pot à eau! A boire! Frottez-moi la plante des pieds.”, ANONYME, *La Farce de Pathelin*. Paris: Libraire A. Hatier, 1963, p. 39.

<sup>10</sup> CABANES JIMÉNEZ, Pilar. “Algunas notas sobre la enfermedad y la muerte en la Edad Media”. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº31. Universidad Complutense de Madrid, 2005.



Pathelin - [...] –estos médicos me han matado con estas mixturas que me hacen beber. [...] (fingiendo confundir al pañuelo con su médico) - ¡Ah! Maese Juan, más duras que piedra, he cagado dos pequeñas cagarrutas, negras, redondas como pelotas, ¿tomaré otro clister? (*La Farsa de Pathelin*, 325).<sup>11</sup>

Y continúa:

¿a esos tres trozos negros y puntudos como un pico, vos los llamas píldoras? ¡Me han destrozado las mandíbulas! ¡Por amor de Dios, no me hagáis tomar más! ¡Ah! ¡No hay nada más amargo! me han hecho devolver todo! (*La Farsa de Pathelin*, 325);<sup>12</sup>

y poco más adelante:

...y mi orina ¿no os dice que estoy moribundo? ¡ay! Por amor de Dios, en qué estado quedó ¿no superaré el trance? [...] ¡ay! ¡Si pudierais ablandar mi mierda, maese Juan! Es tan dura que no sé cómo lo soporto cuando sale del fundamento (*La Farsa de Pathelin*, 326).

En este caso, podemos ver la utilización del cuerpo como escenario para la representación del engaño. La sintomatología y las medicinas prescritas nos remiten indefectiblemente al discurso médico utilizado para darle entidad a la enfermedad; pero, al mismo tiempo, provocan la risa al aludir jocosamente a los fluidos del cuerpo: orina, vómito y materia fecal. Esto nos lleva a pensar en la categoría de carnavalización propuesta por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1941):

A lo largo de siglos de evolución, el carnaval medieval, prefigurado en los ritos cómicos anteriores [...] originó una lengua propia de gran riqueza y simbología, capaz de transmitir la cosmovisión unitaria pero compleja del pueblo. Esta visión, opuesta a todo lo serio y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes, fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del

---

<sup>11</sup> “Oh! ces médecins m’ont tué De ces drogues qu’ils m’ont faire boire; Et toutefois il les faut croire. Ils travaillent nos pauvres corps Tant et si bien qu’ils nous font morts. Ils y vont comme sur la cire”, ANONYME, *La Farce de Pathelin*. Paris: Libraire A. Hatier, 1963, p. 40.

<sup>12</sup> “Dites-vous que ce sont pilules Ces trois petits et noirs globules? Cela m’a mis à mal les dents: Que diable a-t-on mis là-dedans? Pour Dieu ne m’en faites plus prendre; Maître Jean, il fallut tout rendre; Je ne sais rien de plus amer”, ANONYME, *La Farce de Pathelin*. Paris: Libraire A. Hatier, 1963, p. 40.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

frente y el revés y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronaciones y derrocamientos bufonescos.<sup>13</sup>

La insistencia sobre lo escatológico, en este caso concreto, se desarrolla a nivel discursivo mediante esa descripción grotesca que apunta a reforzar la credibilidad de la enfermedad y, al mismo tiempo, permite que ingrese la cultura popular con sus referencias a lo bajo que, como dice Bajtín, son una forma de superar la lógica de lo inmutable proponiendo todo tipo de permutaciones.

Según la cosmovisión medieval, la concepción del hombre estaba marcada por la dualidad cuerpo/alma, según la cual el cuerpo era la zona débil, corruptible, sometida a la incontinencia y el pecado; mientras que el alma recuperaba lo bello y armónico, que buscaba librarse del cuerpo y acceder al misterioso plano superior, al Paraíso. En “El teatro medieval y la antropología del cuerpo y del género” (2015), Juan Carlos Montero Vallejo analiza el lugar del actor en las representaciones de este periodo, en relación con la racionalidad y la medida que pregonaba la Iglesia:

El cuerpo del actor, para la patrística, era el lugar de las violencias, del comercio, de lo grotesco, de la transgresión de la racionalidad impuesta por el orden divino. El actor, cruzado por el frenesí de las divinidades paganas, convertía entonces su cuerpo en un vehículo del caos cosmológico, de un sinsentido que, en primera instancia, trastocaba aquellos hitos que definían el orden social y que habrían sido erigidos por Dios como soporte del equilibrio de la creación. El actor pagano era visto entonces como una criatura liminal, como una quimera que habitaba de buen grado en la inquietante frontera que separaba su propia subjetividad de aquella otra, caprichosa, de los personajes a los que prestaba su cuerpo.<sup>14</sup>

Desde su punto de vista, el actor medieval es el sujeto que pone el cuerpo para salirse de esa lógica. En este caso, el personaje de Pathelin demanda justamente estos desbordes.

## II. El *cuerpo enfermo*: delirio y locura

En el segundo momento del engaño de Pathelin, el Pañero regresa pues no cree en la versión del abogado, por lo que éste se verá obligado a radicalizar su actuación,

---

<sup>13</sup> BAJTIN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 16.

<sup>14</sup> MONTERO VALLEJO, Juan Carlos (2015). “El teatro medieval y la antropología del cuerpo y del género: de la aprehensión patrística a los dramas paralitúrgicos de la Baja Edad Media”. En *Revista Corpografías: estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2, Colombia: Universidad Distrital, 2015, p. 141-142.

otorgándole una intensidad mayor. Nilda Guglielmi, en su estudio sobre el teatro medieval, explica que las representaciones profanas, de raíz popular, evidenciaban interpolaciones que provenían de las universidades.<sup>15</sup> Por este motivo, tanto el latín como las diferentes lenguas vernáculas encuentran un terreno propicio para hacerse presentes e hibridarse en el discurso del protagonista. De este modo, el cuerpo enfermo de Pathelin, delirando, comienza a “hablar lenguas” o, como leemos en la farsa, “No habla en cristiano ni en ninguna lengua que sea clara” (*La Farsa de Pathelin*, 332),<sup>16</sup> apelando a la mezcla como recurso humorístico e intercalando verdades entre sus supuestas locuras.

El crédulo Pañero toma esta escena de divagaciones como una muestra de la presencia del diablo en la tierra, que se expresa a través de las lenguas romances, de los dialectos, que emplea Pathelin, puesto que “en la Edad Media, no hay enfermedad que no toque al ser entero y que no sea simbólica”.<sup>17</sup> Como es sabido, el diablo, según el modo alegórico en que lo pintan los textos sagrados, adopta formas diversas para desviar al hombre del recto camino y allí se encuentra la explicación más plausible del equívoco: “Es el diablo quien, en su lugar, ha tomado mi tela para tentarme” (*La Farsa de Pathelin*, 333),<sup>18</sup> por lo que Pathelin se persigna repetidamente y recurre a expresiones latinas, propias de la liturgia cristiana: “benedicite!”.<sup>19</sup>

Cuerpo y mente se hallan interconectados: el discurso delirante del protagonista se abre al juego con lo escatológico, la vulgaridad y el mundo al revés; blasfemando, maldiciendo y usando el nombre de Dios en vano. Este uso carnavalesco del lenguaje resulta efectivo, además, por su economía de recursos.<sup>20</sup>

En este sentido, Pathelin parece convertirse en vocero de la moral burguesa, puramente utilitaria, que no duda en sacar provecho de la debilidad del otro para su propio beneficio, por más banal que pueda parecer el premio. Aquí el vicio es virtud, y engañar es un don, una celebración de sí mismo, mediante la vejación y/o burla de los demás.

<sup>15</sup> GUGLIELMI, Nilda. “El teatro medieval”. En *El teatro medieval*. EUDEBA: Buenos Aires, 1980, p. 27.

<sup>16</sup> “Nil ne parle pas chrétien, ni langage qui soit clair”, ANONYME, *La Farce de Pathelin*. Paris: Libraire A. Hatier, 1963, p. 48.

<sup>17</sup> LE GOFF, Jacques. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 90.

<sup>18</sup> “Le diable a pris sa figure et m’a dérobé mon drap pour me tenter”, ANONYME, *La Farce de Pathelin*. Paris: Libraire A. Hatier, 1963, p. 49.

<sup>19</sup> ANONYME, *La Farce de Pathelin*. Paris: Libraire A. Hatier, 1963, p. 49.

<sup>20</sup> La comedia neoclásica de Molière retomará este tipo de enredos y malicias, como los aquí urdidos por el matrimonio Pathelin-Guillemette.





Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

El engaño de Pathelin es exitoso por la complejidad del ardid, por su hábil manejo de las creencias de la época y por sus dotes histriónicas. La nueva racionalidad científica que se inaugura con el Renacimiento se enfrenta con el pensamiento ortodoxo de su tiempo pues, como advierte Le Goff, a partir de las palabras del historiador Mirko Grmek,

[...] para el hombre de la Edad Media, tanto en las civilizaciones cristianas como en el mundo islámico, no era posible separar los acontecimientos corporales de su significado espiritual. Se percibían las relaciones entre el alma y el cuerpo de una manera tan estrecha e imbricada que la enfermedad era necesariamente una entidad psicossomática.<sup>21</sup>

Desde el punto de vista de Pathelin, el rústico pañero “Tiene débiles razonamientos bajo su gorro” y, según estima, “Muchas visiones le sobrevendrán durante la noche, cuando se haya acostado” (*La Farsa de Pathelin*, 333-334).<sup>22</sup> La superioridad del abogado sobre el pañero es evidente, por su astucia y su sensibilidad para reconocer los cambios que se están operando en el tejido social y científico de la época. Es útil pensar en la conclusión de Le Goff, quien va, incluso, más allá del Renacimiento, y explica: “Será preciso esperar un nuevo contexto ideológico para que la medicina entre en un cientifismo determinante para el cuerpo de los hombres, a costa de quitarle su dimensión espiritual y simbólica: el siglo XVII”.<sup>23</sup>

Hacia el final de la farsa, se produce quizás uno de los hechos más poderosos, que deviene de modo metateatral en una farsa más,<sup>24</sup> a partir de la representación de un proceso judicial típico de la época. El Pañero descubre un engaño del pastor que trabaja para él, pues mataba sus ovejas para comérselas, aduciendo que habían muerto naturalmente o se habían extraviado. Frente a la amenaza de llevarlo a juicio, el apodado Corderito recurre a Pathelin para pedir su asesoramiento y defensa frente al juez y a su acusador. En este punto, la obra cobra un valor documental invaluable, en tanto se reconoce en el autor a un entendido en materia de derecho.

Pathelin, quien gracias a su profesión es versado en los vacíos legales y, como aclara al comienzo de la obra, en el engaño, planea una nueva burla, fundada también en el juego

<sup>21</sup> GRMEK, Mirko. “Le Concept de Maladie”. Citado en LE GOFF, Jacques. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona: Paidós, 2005.

<sup>22</sup> “qu’il a sous son casque de pauvres raisonnements! Il aura bien des visions la nuit, quand il será couché”, ANONYME, *La Farce de Pathelin*. Paris: Libraire A. Hatier, 1963, p. 49.

<sup>23</sup> LE GOFF, Jacques. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 100.

<sup>24</sup> El juez mismo será el que lo intuya: “Es una verdadera farsa la de vosotros dos”, GUGLIELMI, Nilda. *La Farsa de Pathelin*, Buenos Aires: EUDEBA, 1980, p. 344. En el original: “C’est une vraie clownerie, ces deux-là”, ANONYME, *La Farce de Pathelin*. Paris: Libraire A. Hatier, 1963, p. 63.



de las apariencias. La propuesta del abogado es clara: frente a cualquier pregunta de los involucrados en el juicio, el Corderito deberá responder sólo “beh”, y ese lenguaje animal, pre-verbal, le valdrá la absolución de todo cargo y culpa. Esto quiere decir que el pastor representará el papel del loco, una figura desconcertante en la época, un sujeto doliente a quien el precepto cristiano de la “caritas” transformaba en alguien a quien cuidar y amar. Sin embargo, en los hechos, la caridad, junto al valor expiatorio de la “infirmas” (“enfermedad”), no siempre regulaba la conducta, sino que muchas veces resultaba confinada a la teoría, a un concepto, más que a una realidad.

Así, los locos y enfermos estaban cada vez más destinados a la periferia de las ciudades. En el Medioevo, detalla Francesc Massip, “Con el nombre de loco se englobaba tanto al demente (el que tiene la mente cautiva) como al tullido, al necio y al afectado de alguna deformidad física, particularmente el jorobado, calificados todos ellos como desvíos de la naturaleza”.<sup>25</sup> La locura no tenía una jurisdicción clara, y quienes la padecían quedaban relegados de toda posesión y disposición sobre sí mismos: no podían decidir, no podían testimoniar y sus dichos eran, automáticamente, desestimados por imprudentes e improcedentes.

De modo que Pathelin aprovecha esta marginalidad y la utiliza a su favor, permitiéndose incluso adoptarla como medio para desestimar y desautorizar a su adversario: “Ambos carecen de cerebro. [...] ambos no valen un carate” (*La Farsa de Pathelin*, 342).<sup>26</sup> El personaje del Corderito, de nombre Thibault, es incluso más complejo y, por ello, característico de este tipo de textos dramáticos. En su figura se concentra una visión renovada y más juiciosa del estrato popular. Cuando Pathelin quiera cobrarle las costas del juicio, el pastor hará uso de la artimaña que él mismo le ha enseñado: responder sólo “beh”.

Por lo tanto, es el único personaje que no es burlado y, aún más, burla al hábil burlador. Es por esto que los críticos leyeron una suerte de moraleja que recorre la obra en su totalidad y podríamos enunciar de la siguiente manera: “no hagas a otros lo que no quieres que te hagan”, en recordatorio del precepto evangélico de Mateo 7:12.

Como adelantamos al comienzo, el tópico del burlador-burlado adhiere, en esta instancia, a la tendencia de la literatura burguesa que “se mostró menos agresiva con el

---

<sup>25</sup> MASSIP, Francesc. “El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento”. En *Babel*, n°25, 2012, p. 85.

<sup>26</sup> “Tous deux sont dépourvus de cervelle. [...] à eux deux ils n’en ont pas un carat”. ANONYME, *La Farce de Pathelin*. Paris: Librairie A. Hatier, 1963, p. 61.



campesino que la de origen cortesano, e incluso a veces presentó al rústico como avisado y sagaz hasta el punto de vencer la astucia al abogado marrullero”.<sup>27</sup> Además, el pastor repentinamente desaparece de escena mediante una última propuesta escenográfica dinámica, con movimientos bruscos, un gesto histriónico que recuerda a los que podría ejecutar un actor popular del momento, un saltimbanqui o un juglar: simplemente huye del austero y simplísimo escenario. Como explica Francesc Massip, “lo verdaderamente desencadenante de la risa es la fantasía gestual y mímica, los movimientos de brazos, piernas y cuerpo que ilustran la palabra”.<sup>28</sup>

## Conclusión

En resumen, en este trabajo hemos intentado describir y proponer una aproximación a la farsa medieval, a partir del análisis de la teatralización del cuerpo en relación con la enfermedad física o mental y con el poder regulador de la medicina. Este género popular pone sobre los tablados de feria temas de la realidad más próxima, con personajes reconocibles y satirizados. Cabe pensar, por último, que el mismo origen de las ciudades modernas, que se da en el seno de la Edad Media, estuvo metaforizado en el cuerpo, entidad que debía controlarse.

Esta farsa ofrece y expone sujetos sociales estereotipados, que, si se piensa bien, recorren la cultura de Occidente hasta nuestros días, y pone sobre el tablado el juego de la sociedad medieval. Un juego en donde, como en la mayoría de las obras cómicas profanas de corte popular, la irreverencia hacia la cultura oficial genera la risa como consuelo y liberación.

\*\*\*

## Fuentes

ANONYME, *La Farce de Pathelin*. Paris: Libraire A. Hatier, 1963.

ANÓNIMO. “*La farsa de Pathelin*”. En *El teatro medieval*, Nilda Guglielmi (recop. y trad.). EUDEBA: Buenos Aires, 1980, pp. 311-353.

## Bibliografía

---

<sup>27</sup> GUGLIELMI, Nilda. “El teatro medieval”. En *El teatro medieval*. EUDEBA: Buenos Aires, 1980, p. 34.

<sup>28</sup> MASSIP, Francesc. *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelona: Editorial Montesinos, 1992, pp. 28-30.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28 (2019/1)*  
The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy  
La Estética Medieval: Imágen y Filosofía  
A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

- BAJTIN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- CABANES JIMÉNEZ, Pilar. “Algunas notas sobre la enfermedad y la muerte en la Edad Media”. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n31. Universidad Complutense de Madrid, 2005. [Internet](#).
- GUGLIELMI, Nilda. “El teatro medieval”. En *El teatro medieval*. EUDEBA: Buenos Aires, 1980, pp. 1-42.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.
- LE GOFF, Jacques. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2005.
- MASSIP, Francesc. “El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento”. En *Babel*, n° 25, 2012, pp. 71-96. [Internet](#).
- MASSIP, Francesc. *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de bistrión*. Barcelona: Editorial Montesinos, 1992.
- MENDOZA RAMOS, María del Pilar. “La manipulación en las farsas medievales francesas”. En *Revista de Filología*, n°22. Universidad de la Laguna, 2004, pp. 163–173. [Internet](#).
- MONTERO VALLEJO, Juan Carlos. “El teatro medieval y la antropología del cuerpo y del género: de la aprehensión patristica a los dramas paralitúrgicos de la Baja Edad Media”. En *Revista Corpografías: estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2, Colombia: Universidad Distrital, 2015, pp. 138-159.
- MUELA EZQUERRA, Julián. *La farsa medieval en Francia: Temas y situaciones dramáticas*. Resumen de tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1981.