

La taberna como espacio transgresor en el *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel

Mercedes TRAVIESO GANAZA
Universidad de Cádiz

«Ne sai ou, en un abitacle» (v. 59)

RESUMEN

La taberna del *Jeu de Saint Nicolas* se nos ofrece como el reflejo de una sociedad en crisis. La presencia textual y física de «li taverniers» nos permite verificar la creación de un nuevo espacio escénico, el espacio de la transgresión a través del que podemos ver aflorar un nuevo concepto del mundo, aún tanteante: el de la burguesía urbana de principios del siglo XIII en Arras.

RÉSUMÉ

La taverne du *Jeu de Saint Nicolas* est le reflet d'une société en crise. L'apparition au niveau textuel et au niveau physique pendant la représentation de «li taverniers» nous permet de vérifier la création d'un espace scénique nouveau, l'espace de la transgression, à travers lequel nous pouvons assister à l'épanouissement d'une nouvelle conception du monde, encore tâtonnante: celle de la bourgeoisie urbaine de principes du XIII siècle en Arras.

El prólogo del *Jeu de Saint Nicolas*¹ de Jean Bodel, perfila la existencia de tres espacios diferenciados en el desarrollo de la diégesis que la tradición «escrita»² había ido conformando hasta principios del siglo XIII sobre la vida y milagros del santo: **manoque** (v. 18), **prison** (v. 44), **abitacle** (v. 59). El término neutro **abitacle**, es el utilizado para presentar ese lugar -no caracterizado- en el que San Nicolás se apareció a los ladrones tras el robo del tesoro real: la indeterminación del término que hace referencia a este espacio, responde a su innecesariedad, su descripción no es pertinente ni en la tradición narrativa (*La Vie de Saint Nicolas* de Wace), ni dramática (*Ludus Super Iconia Sancti Nicolai* de Hilaire) anterior. Una de las innovaciones más interesantes de Jean Bodel respecto a la leyenda es precisamente el tema que nos ocupará en el presente artículo, la configuración y codificación de un nuevo espacio, la taberna, no sólo por su integración en la diégesis como espacio fundamental, sino por su presencia, a partir de aquí, como espacio tipificado clave para toda la producción dramática posterior³.

En efecto, si una de las características de la actividad espectacular (en la que Kowzan⁴ enclava al teatro) es, precisamente, la necesidad de su extensión en el espacio, la creación de éste se convierte en una de las premisas indispensables, no sólo de toda representación teatral, sino, y en este sentido, posibilita nuestro estudio, de todo texto teatral. El texto teatral se quiere, en efecto, portador de sus propias condiciones de enunciación⁵: espacio, tiempo, movimiento, acto ilocutorio y perlocutorio, están presentes en el texto a través de lo que A. Ubersfeld llama «matrices de representación»⁶. El espacio teatral, se constituye pues ante todo, como lugar escénico, es decir, como **espacio a construir ya presente en el texto** a través de las indicaciones escénicas y de una imagen codificada del lugar físico de la representación. De ahí el interés que concedemos a la labor de Jean Bodel como tipificador de un nuevo espacio dramático, puesto que, si bien el público medieval conoce perfectamente las líneas argumentales que guiarán la acción sobre la escena -lo

¹ Para las referencias que haremos sobre esta obra en el presente artículo hemos utilizado la edición de Alfred JEANROY, *Jean Bodel, trouvère artésien du XIII siècle. Le Jeu de Saint Nicolas*, Libr. Honoré Champion, Paris, 1925, (réed. 1982). Hemos consultado paralelamente, la edición y traducción ya clásica de MONMERQUÉ, L.J.N. et MICHEL, F., *Le théâtre Français au moyen âge*, H. Delloye Ed. et F. Didot Frères, Paris, 1839, pp. 157-207.; así como la edición y traducción de HENRY, A. (1965): *Jeu de Saint Nicolas de Jean Bodel*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles.

² Sobre la leyenda oral en relación con San Nicolás, cfr. FOULON, CH. (1907): *L'oeuvre de Jehan Bodel*, Thèse Univ. Paris, p. 613-615.

³ Sobre la influencia del JSN sobre el *Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle en concreto, cfr. DUFOURNET, J (1977): *Jeu de la Feuillée. Études complémentaires*, S.E.D.E.S, Paris: «Du JSN au JF», pp. 71-93.

⁴ Cfr. KOWZAN, T. (1975): *Littérature et spectacle*, Mouton, La Haye-Paris.

⁵ Evidentemente, este intento de conectar código de producción con el código de recepción es siempre limitado: el enunciado, asumido durante la representación por el actor, se convierte en discurso, sometido a las mismas leyes y relatividad de todo acto de habla. En este sentido, podemos afirmar que el texto teatral no se constituye más que para y por el espectador en el momento de una representación única e irrepetible. Cfr. LALOU SAVONA, J. (1985): «La didascalie comme acte de parole», in *Théatralité, écriture et mise en scène*, Hurtubise HMH, Québec, pp. 231-245.

⁶ Cfr. UBERSFELD, A. (1977): *Lire le théâtre*, Ed. Sociales, Paris.

que Kowzan define como «componente fabular» de la obra de teatro- no sólo por la tradición hagiográfica sobre San Nicolás, sino porque el propio Bodel se encarga de recordarla en el prólogo de su obra, las técnicas dramáticas y escenográficas eran aún muy primitivas.

Analicemos pues cuáles son los recursos textuales que Bodel utiliza en *JSN* para inscribir a sus personajes en este nuevo espacio, y tras conocer las claves de su configuración, estudiemos su función y tipificación.

En primer lugar, hemos de recordar las características especiales que rodean a la obra dramática medieval. Por una parte, su conservación: la versión que poseemos de *JSN*⁷ carece de didascalias, información extradiegética proporcionada por una voz hetero-diegética⁸ que facilita la caracterización sobre la escena de una situación de habla. Las condiciones de enunciación se encuentran pues exclusivamente en el interior del diálogo⁹.

Por otra parte, aunque desconocemos las condiciones de la puesta en escena de dicho texto, sí podemos suponer, sin temor a equivocarnos, que el montaje escénico sería muy básico y simplificado, con ausencia de decorado¹⁰. Así, debido al primitivismo, las técnicas escenográficas, y a la precariedad de los medios disponibles para la puesta en escena, la «identificación» de un espacio sobre la escena se consigue con unos pocos elementos básicos: en el caso de la taberna, la presencia de una mesa y unos vasos.

Remitámonos, sin embargo, al texto: ¿cómo consigue JB crear el espacio de la taberna? La única didascalia -en el sentido estricto que hemos señalado más arriba- es la nominación de los personajes. Este único dato es, sin embargo, un importante elemento espacializador. En efecto, la indexación del locutor por parte del autor, no sólo consiste en un procedimiento de estructuración del texto en bloques secuenciales, responde también a la necesidad de una acotación «X entra en escena» que no es

⁷ La única versión completa que poseemos del texto del *Jeu de Saint Nicolas* es el manuscrito datado aproximadamente del año 1300, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París (ms. 25566), y sobre el que JEANROY, G. (1925) señala: «Les répliques sont précédées de rubriques désignant les personnages, écrites généralement à l'encre rouge (negra para el resto del texto). Si le texte est remarquablement correct, les erreurs en revanche, abondent dans ces rubriques», *Op. cit.*, p. V.

⁸ Cfr. GENETTE, G. (1972): *Figures III*, Ed. du Seuil, París.

⁹ Cfr. UBERSFELD, A. (1977): «Le lieu du discours», *Pratiques*, vol 15-16. p. 11: «La couche textuelle didascalique contient absolument tout ce qui n'est pas prononcé par les personnages». Por esta razón substituiremos el término didascalia, más específicamente teatral, por indicaciones escénicas, un concepto más amplio que engloba las referencias a la puesta en escena, tanto las proporcionadas por una voz hetero-diegética, como las verbalizadas sobre la escena a través del diálogo. Y, no lo olvidemos, en el teatro medieval toda la puesta en escena está verbalizada en el texto.

¹⁰ La verbalización de las condiciones de enunciación logran crear para el interlocutor y para el público una realidad narrativa que no tiene porqué coincidir con la realidad escénica, así pues, la presencia de un decorado que «identifique» la una con la otra es prácticamente gratuito. Cfr. RYCHNER, J. (1985): «La bataille épique du *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel», in *Du Saint-Alexis à François Villon. Études de littérature médiévale*, Droz, París, p. 243: «Telle un récit de troisième personne, cette réalité échappe à la perception immédiate de l'allocutaire et du public, mais s'impose à leur imagination».

verbalizada pero que queda marcada implícitamente por la nominación: con ella, el autor «fait semblant» de referirse a un personaje real que comenzaría a emitir su discurso -cuyo valor ilocutorio es ficticio, pero que se quiere reproducción de un acto de habla serio-, con esta marca, se indica pues que «un personaje X entra en escena», es decir, que ocupa un espacio en la escena¹¹.

El carácter fuertemente compartimentado de la escena medieval¹², acentúa la inmovilidad de ciertos personajes que no salen jamás del entorno que les es apropiado, el entorno de lo habitual y de lo cotidiano. En este sentido, la presencia del Tabernero en el texto prefigura semánticamente el espacio que ocupa con las marcas que definen al espacio «taberna».

«Caiens fait bon disner, chaiens!
Chi a caut pain et caus herens,
Et vin d'Aucheurre a plain tonnel» (vv. 251-3)

Como podemos comprobar, no existe una referencia directa a la taberna en el discurso pronunciado por «li taverniers». La tipificación de su pregón lo identifica, sin embargo, inmediatamente como «tabernero»: publica y ensalza la cantidad y calidad de su mercancía -el vino y las viandas-, como todo comerciante, ante la puerta de su establecimiento. Como en el Palacio, en la taberna no abundan los referentes espaciales que la contextualicen en un espacio superior -espacio continente- del que participarían actores y público: apenas unas referencias a los espacios ausentes¹³ de la «chité» (v.608) y la «vile» (v.612)¹⁴. Los términos elegidos para definir el espacio presente, son igualmente generales: «maison» (v.899) y «ostel» (v 976). En el interior: «Dentro de la jocosas tasca del *Jeu*, sólo una «achinte» donde los clientes pueden sentarse (v.261)

¹¹ La ausencia de didascalías que indiquen las entradas y las salidas de los personajes, obliga al autor a recurrir a dísticos internos. Por ejemplo, la aparición de un nuevo personaje sobre la escena se marca por parte del locutor -presente ya en la escena- con la verbalización del nombre del receptor: «Chaque fois qu'un émir nous est présenté, son nom nous est donné (v. 315, vv. 321-2, vv. 327-8, v. 333); chaque fois qu'un voleur arrive sur la scène, ses premiers mots nous montrent son caractère (Clikés jugador v. 290-1, Pinedés bebedor v. 670-1, Rasoir jefe de la banda 718-721); chaque fois qu'un personnage est important, on nous informe de la fin de ses aventures: c'est le cas pour les voleurs, en particulier (v. 1366-1384)», FOULON, CH. (1907): *Op. cit.*, p 681.

¹² SCHREIBER, C. (1967-68): «L'univers compartimenté du théâtre médiéval», *The French Review*, vol. 41, p. 469.

¹³ Cfr. PEREZ GALLEGÓ, C. (1975): «Dentro-fuera y presente-ausente en teatro», in *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, p. 167-191: el espacio que se representa en el interior de la escena (espacio dramático) se interrelaciona con un mundo exterior que permanece ausente -presente sólo en el interior a través de la narración (espacio narrativo). El juego incesante entre el dentro y el fuera, el interior y el exterior se convierte en marca de teatralidad.

¹⁴ Más adelante comprobaremos la diferencia esencial entre uno y otro término en la Arras de principios del siglo XIII, así como el carácter simbólico de la taberna como representante de ese espacio urbano más amplio que la acoje.

permite una cierta expansión de un espacio que, como puede observarse, se define por su cotidianeidad»¹⁵.

Pero, como ya sabemos, el sistema verbal de la didascalia desaparece transcodificada por un sistema visual: la entrada y presencia física del actor que representa el papel de «li taverniers» sobre el escenario; y, de igual manera que la presencia de su enunciado en el texto supone la creación de un espacio llamado «taberna», su presencia física se convierte, con la misma fuerza, en fuente de creación de este espacio¹⁶. Ya en un principio, señalábamos la necesidad, para la espacialización, no sólo de su presencia como lugar escénico en el texto, sino también de la codificación del espacio físico de la representación¹⁷. Nos vemos pues, obligados a recordar, aunque sólo sea someramente, las teorías que sobre el espacio escénico propone la tradición -conjugándolas con aportaciones más modernas¹⁸.

El espacio escénico medieval supone la división (puramente terminológica según Cohen¹⁹ -aunque válida para la mayoría de los medievalistas-) entre «mansion» y «lieu» como espacios caracterizados o no semánticamente, así como la existencia de una

¹⁵ MUELA EZQUERRA, J. (1985): «Los espacios ausentes en el *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel. Más aquí y más allá del milagro», *Textos*, Univ. Zaragoza, pp. 58. El artículo de Muela Ezquerria interpreta esta indeterminación dentro de un movimiento general que anima a la taberna entre el espacio de «aquí», presente y cotidiano, y el de «allí», ausente e inhabitual, universo de lo fantástico y lo irreal de la salvación, y de la imaginación mítica colectiva Cfr. REY-FLAUD, H. (1980): *Pour une dramaturgie du Moyen Age*, P.U.F., Paris, p. 176.-, como una actitud despectiva de JB respecto a la taberna, impuesta por la intención moralizante general que sostiene a la obra: «Esta falta de relieve de los espacios cercanos y presentes no parece sólo resultado de un efecto de realismo pretendido por el dramaturgo, sino que pretende confirmar lo que es ya un verdadero leit-motiv de la obra: frente a la mediocridad de los lugares presentes, el *Jeu de Saint Nicolas* sugiere la fuerza del "outré" fantástico, transcendencia de la realidad en la que todo habrá de ser posible».

¹⁶ «Les personnages, dans leur présence physique, sont en quelque sorte les signes d'eux-mêmes. Objectivés dans les «lieux» qui leur sont assignés, ils ignorent les autres. Mais, possédant de plus, parmi leurs attributs, la pensée, l'imagination et la parole, ils sont capables aussi d'évoquer, dans leurs discours, la réalité «signifiée» par le déroulement scénique et de s'y situer: ces signes ambigus se traduisent eux-mêmes.» RYCHNER, J. (1985): *Op. cit.* p. 243.

¹⁷ El discurso teatral tiene un doble emisor: el personaje y el espacio escénico -la conjunción o contradicción entre ambos es fuente de comicidad. Y ambos se conjugan en el momento de la representación: Cfr. UBERSFELD, A. (1977): *Op. cit.*, p. 14: «les conditions d'énonciation anticipent sur le discours mais réciproquement ce qui est dit dans le discours, c'est aussi ces conditions d'énonciation même et leur valeur référentielle».

¹⁸ No existen datos concretos sobre las condiciones de representatividad del texto dramático medieval en el siglo XIII. Los estudios que se han hecho al respecto, no terminan sino siendo hipótesis no verificables históricamente basadas en material bibliográfico y plástico de dos siglos después, el s. XV, cuya validez extienden a la época que nos ocupa. Como somera bibliografía en este sentido, no podemos dejar de citar las interesantes aportaciones, ya clásicas, de COHEN, G. sobre la escenografía medieval (*Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, Champion, Paris, 1906; *Histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1956), y las más innovadoras aportaciones a este tema de KONIGSON, E. (*L'espace théâtral médiéval*, C.N.R.S., Paris, 1975) y de REY-FLAUD, H. (*Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*. Gallimard, Paris, 1973).

¹⁹ COHEN, G. (1956): «Un terme de scénologie médiévale: "lieu" ou "mansion"?», in *Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance*. Gallimard, Paris, pp. 60-66.

zona neutra («aire de jeu neutre»), sin carga simbólica, susceptible de ser «contagiada» por el contenido semántico de la «mansion»²⁰. Así establecidas las condiciones del juego dramático, un personaje procedente de una «mansion», al hacer su entrada en este espacio central vacío de significado, lo semantiza con las características que definen su lugar de origen. El actor es pues, creador de su propio espacio y, si aceptamos la propuesta de Rey-Flaud sobre las «mansions» en el *JSN*²¹, la entrada del actor-tabernero en escena procedente de su «mansion» -la «taberna»- convierte todo el espacio central en Taberna: la plasmación, durante la representación, de la nominación textual, se verifica pues también como creadora de espacio.

Una vez creado el espacio de la taberna, cabe preguntarse cuáles son los campos semántico-léxicos que lo definen frente a otros espacios. El dinero, el juego y el vino se imponen como los elementos clave del universo de la taberna del *JSN* -así como de la taberna de *Courtois d'Arras* o del *Jeu de la Feuillée*-, los tres, como comprobaremos, fuertemente subversivos.

Nada hay gratuito en la obra de Bodel y el hecho de consagrar más de la mitad de los versos (una cantidad «d'une disproportion pareille»²² y «démesurée»²³) a las escenas de tabernas, nos obliga a cuestionarnos la intención última del autor, y que, para nosotros²⁴, no es única ni predeterminada por el texto. JB ofrece una serie de potencialidades -virtualidades escénicas- que convierten su obra en una obra abierta. La representación es la última instancia encargada de primar uno u otro esquema actancial consiguiendo con ello perspectivas opuestas entre sí. No es nuestra intención la interpretación del significado de la escena de la taberna, pero no podemos evitar el proponer el espacio de la taberna, puesto que es ella el objeto de nuestro estudio, como espacio central del *JSN*.

Con este cambio de perspectiva, quedaría invertida la posición tradicional de la crítica que señala el *JSN* como juego moralizante; la subversión del orden establecido, reflejo de un incipiente cambio (el advenimiento de la burguesía al poder), se establecería como perspectiva no sólo predominante, sino también positiva y victoriosa: ¿por qué interpretar la función del dinero, el juego o el vino como perversores y corruptores?, ¿por qué, conociendo las particulares circunstancias históricas en las que nace el *JSN*, no interpretar su carácter subversivo como la incursión en la escena de una nueva moral burguesa que intenta la conciliación de Dios y el mundo en la fascinación de la ascensión individual de la que el dinero es signo y garante?:

²⁰ Cfr. REY-FLAUD, H. (1973): *Op. cit.*: este espacio neutro ocupa una posición central en torno a la que se sitúan las «mansions» y los «dieux», la escena medieval se define así como un espacio «en rond».

²¹ Cfr. apéndice final de REY-FLAUD, H. (1980): *Op. cit.*, pp. 177-185.

²² LINTILHAC, E. (1904-1911): *Histoire générale du théâtre en France. I. Le théâtre sérieux du Moyen Age*, Paris. Slatkine Reprints, Genève, 1973, p. 255.

²³ GUY, H. (1898): *Essai sur la vie et les Oeuvres littéraires du trouvère Adan de Le Hale*. Hachette, Paris, p. 256.

²⁴ Como ya expusimos en nuestro artículo: «Virtualidades escénicas en el *JSN* de JB», *Cuadernos de Filología Francesa*, Univ. de Extremadura, 4, 1990, pp. 147-160.

«Cette volonté d'un "libre choix", il faut la mettre en relation directe avec l'importance que prend soudain l'argent dans toutes ces pièces. (...) Les autres: Courtois, Théophile, Maître Adam et tous les Arrageois, tous sont attirés et guidés par la soif de l'or. La richesse est nécessaire à qui veut exister selon ses ambitions. L'argent devient critère décisif. *Saint Nicolas* en donne une preuve éloquente: ce qui convainc le roi païen de la puissance du saint et le pousse à la conversion, c'est que saint Nicolas a protégé son trésor, mieux, qu'il l'a fait doubler»²⁵

El teatro es el mejor representante para este período histórico de turbaciones sociales: su misma esencia es la subversión. El nacimiento del teatro coincide en el tiempo con una profunda crisis de la tradición narrativa. Cuando el uno aparece, desaparece la otra, como si se trataran de dos universos irreconciliables entre sí. En este período de crisis del siglo XIII, la voz monolítica de la narración que había servido hasta ahora perfectamente al mantenimiento del orden inamovible de las cosas, comienza a ser sustituida por el teatro, producto de una sociedad urbana²⁶ y económicamente sólida, que descompone, fragmenta y hace estallar esta voz única en una pluralidad de voces distintas. La teatralidad multiplica las perspectivas, los personajes, los puntos de vista...: el «orden» se cuestiona, el «quizás» y el «por qué» hacen irrupción frente a una sociedad hasta ahora estancada. La voz del individuo empieza a imponerse sobre la voz de la colectividad.

Por esta razón, el teatro medieval se sitúa siempre entre un «ici-ailleurs»²⁷, entre los límites de dos mundos en difícil equilibrio. En este sentido, podemos analizar cada uno de los tres elementos semantizadores del espacio «taberna» -dinero, juego y vino- en su relación con dos espacios enfrentados: la taberna-«otros espacios».

Desde la primera réplica del tabernero, ese universo tan lejano y exótico como indefinido («Orient dusqu'en Kataloigne» v. 223), en el que la acción venía desarrollándose hasta ahora, desaparece y nos vemos trasladados a lo más profundo de la comunidad de Arras²⁸: la taberna artesiana. En el centro del universo sarraceno, la ciudad de Arras; en el centro de ésta, la taberna, su corazón -su cloaca-, símbolo, en definitiva, de una ciudad sometida a fuertes tensiones económicas y sociales:

²⁵ *Théâtre en France* (dir. J. de JOMARON), T. I: *Du Moyen Age à 1789*, A. Colin, Paris, 1988. Cfr. «La piété et la fête», por B. FAIVRE, p. 52-53.

²⁶ Sobre el espacio teatral y el espacio urbano cfr. REY-FLAUD, H. (1983): «Comme sur une autre scène ou le Moyen Age de l'imaginaire», *Europe*, vol. 61, p. 93: «Son espace (el del teatro medieval) c'est proprement l'espace urbain. Entendons qu'il n'occupe pas une partie de cet espace, qu'il ne s'y installe pas, mais qu'il se confond avec lui».

²⁷ *Théâtre en France* (1988): *Op. cit.*, p. 46.

²⁸ Microcosmos cristiano inserto en el universo pagano: alusiones a pueblos de la región de Artois, la venta del vino de Auxerre (v. 253), los truhanes jurando por Dios y San Juan... Sin preocupación por la incoherencia espacial: «Comme l'espace, le temps est ainsi dramaturgiquement malléable: la seule contrainte, c'est la fable théâtrale et son déroulement efficace. Qu'il faille pour cela franchir la moitié du monde ou laisser s'écouler une année à la seconde ne pose en soi pas le moindre problème. La puissance divine se rit des contraintes temporelles et spatiales», *Ibid.*, p. 51.

«On comprend mieux désormais la querelle Connart-Raoulet. Connart est presque un vieillard: c'est une épave au service du roi et des échevins de la Cité: sa décrépitude est l'expression du vieillissement de l'ancienne agglomération repliée derrière ses murailles. Raoulet, au contraire, est jeune: il est le crieur de la Ville, des riches, de ceux qui détiennent la puissance et l'argent; il est le crieur du vin, qui symbolise le commerce en plein essor, mais aussi la vie «pétillante» de la jeune agglomération. Connart, lui, représente les privilèges anciens et le «ban» royal. Raoulet au contraire incarne la vie communale en pleine expansion et la réalité du pouvoir fondé sur le commerce et l'argent»²⁹

El dinero se revela, desde el primer momento, como el motor de la actividad de la taberna y del tabernero³⁰: pregona su mercancía, y engaña para obtenerlo (vv. 274-78), se predispone a favor del robo puesto que puede reportarle beneficios (vv. 992-93), y al fracasar éste, retiene la capa de Cliquet en pago (vv. 1330-33)³¹. El tabernero es en todo momento, un superviviente: nunca sale perjudicado y encuentra siempre el medio de sacar provecho a todas las situaciones a las que se ve enfrentado en el *JSN*:

«Il est celui qui calme les disputes, qui étouffe les conflits à l'intérieur de l'«enciente» de sa Taverne. Il n'appartient pas, lui, à la catégorie des exploités. Il sait que le moteur de la ville, c'est l'argent. Il n'y a pas pour lui de limite entre le commerce et le prêt à usure. Le monde est corrompu: eh bien, tirons le meilleur parti de sa corruption!»³²

La identificación de las reacciones del tabernero con la moral burguesa es fácil: a la búsqueda del beneficio personal se une su actitud frente a los ladrones: el vencedor -incluso si es un ladrón- es bien acogido en la taberna (v. 1028); el fracasado será expulsado de ella (v. 1340). Por esta misma razón, el burgués que consigue el poder del dinero detendrá el poder social. El fracaso final es un desenlace impuesto por la moral y por la tradición literaria: podemos, sin embargo, potenciando sobre la escena el esquema actancial de la taberna, señalar la victoria implícita de la burguesía: la ganancia final es del tabernero³³ -los representantes de la burguesía no pueden ya

²⁹ REY-FLAUD, H. (1980): *Op. cit.* p. 105

³⁰ Indicio éste de un nuevo arte de vivir urbano, más preocupado por su bienestar, inclinado al confort y a la abundancia. Sobre la utopía urbana cfr. PAYEN, J. CH. (1982): «L'utopie au XIII s. Du *JSN* au *Roman de la Rose*», *Lectures*, 11, pp. 31-49.

³¹ Si utilizamos indistintamente el discurso del tabernero como el de Caignet es porque ambos personajes recubren una misma casilla actancial. Caignet se define como un socios del tabernero.

³² REY-FLAUD, H. (1980): *Op. cit.*, p. 107.

³³ Para apoyar esta teoría, observemos la conversión final. No se trata del triunfo de la religión: las armas cruzadas habían fallado, la fe del «preudom» tampoco los ha convencido; sólo la reduplicación de su tesoro consigue finalmente su -falsa- conversión al cristianismo. El dinero se impone como motor de la acción en todos los espacios del *JSN*, no sólo en la taberna.

resultar perdedores en la escena puesto que a principios del s. XIII comienzan a ser ya los dueños de ésta.

Que esta identificación conlleva el «acercamiento» del público presente en la representación respecto a la escena, al verse reflejado sobre ella a sí mismos³⁴, y que así la reacción catártica y subversiva del espectáculo teatral es más poderosa, es posible. Lo que es cierto, es que ella es la base sobre la que la mayoría de los críticos se han apoyado para calificar a las escenas de taberna de «costumbristas» o «realistas»³⁵.

El dinero es en la taberna, como en el espacio urbano que simboliza sobre la escena, el motor del cambio, cambio que, en la sociedad medieval, se traduce en elemento desestabilizador de los «Trois Ordres» instaurados por la voluntad divina. Pero además, el dinero es la condición del juego:

«PINCEDÉS: Rasoir, jouerons a hasart?
J'ai plain poing les mailles de musse» vv. 1066-7.

Y si, al carácter subversivo del dinero, se une el del juego, ambos juntos pueden trastocar las bases de esta sociedad ya en crisis:

«Le jeu, c'est aussi de l'argent qui passe vite, trop vite, de main en main, de classe en classe. Il peut apporter des bouleversements dans les patrimoines et, par là, ébranler les structures sociales. L'argent, c'est même au fond la ruine de l'ordre social, puisque c'est la possibilité d'acheter la noblesse, la puissance, finalement le salut.»³⁶

Con el juego se instaura además en la escena el universo de lo irracional, del Azar. Dicha característica parece definirla frente a un espacio ordenado por un destino inevitable: el de los caballeros cruzados que no pueden «jugarse» su muerte, están condenados, como reconoce su propio discurso («Bien sai tout i morrons el Damedieu service» v. 293), a la muerte en el campo de batalla.

Frente a este determinismo del espacio exterior a la taberna, la exclamación del tabernero dirigida a Auberón es sintomática de su rebeldía:

³⁴ Efecto de la dramaturgia «en espejo»: «Mais le génie de cette dramaturgie en miroir (et c'est là que l'exemple du *Jeu de Saint Nicolas* est stupéfiant), c'est, selon la loi de tout miroir, de révéler du monde réfléchi une image inversée, qui présente de ce monde, comme de l'individu, un négatif latéral. Le *Jeu de Saint Nicolas* offre donc le spectacle d'une inversion qui permet aux spectateurs tout à la fois de se reconnaître et de se méconnaître». REY-FLAUD, H. (1980): *Op. cit.*, p. 13.

³⁵ JEANROY, A. (1925): *Op. cit.*, p. IX; ADLER, A. «Le JSN, édifiant, mais dans quel sens», *Romania*, 1960, vol. 81, p. 113.; FOULON, CH. (1907): *Op. cit.*, p. 637, p. 662; PARIS, G. (1907): *La littérature française au Moyen Age*. Libr. A. Colin. Paris, 1907. p. 149-50; FRAPPIER, J. (1959): *Le théâtre profane en France au Moyen Age. XIII et XIV s.* C.D.U., Paris, p. 22, p. 51; ... entre muchos otros.

³⁶ REY-FLAUD, H. (1980): *Op. cit.*, p. 87.

«CLIKÉS: Qui veut un parti a che caup,
Pour esbanier, petit gieu?
LI TAVERNIERS: Avés oï, sire courlieu?
Alés euwillier vostre affaire» vv. 290-294.

Símbolo de la modernidad de la taberna bodeliana, el juego parece enfrentar al hombre y a Dios, y convierte a la taberna en las mismas puertas del infierno. El juego ha instaurado pues, la falla entre el ser y el orden, demostrando que el ser y el orden establecidos por Dios son sólo accidentales. El juego permite -al menos mientras éste dure- la esperanza y la libertad:

«Toute vie humaine est bornée, limitée, garrottée. C'est seulement dans le jeu que l'homme peut éprouver le sentiment de sa propre puissance. Ce n'est que dans le jeu que la société peut éprouver le sentiment de sa sécurité, que le groupe peut entrevoir l'espérance de son salut, que le corps social éprouve le sentiment d'une totale liberté. Donner l'existence, donner la puissance, donner l'espérance, donner le salut, telle est la fonction du théâtre du Moyen Age. Le jeu est toujours un acte soustrait à la contingence, à la nécessité, c'est un acte qui invente ses règles, c'est l'expérimentation d'une liberté imaginaire³⁷».

El campo semántico que determina a la taberna, se completa con la presencia del vino:

«L'argent est nécessaire pour boire (pour preuve Auberon) et le jeu est nécessaire pour avoir de l'argent (...). Mais si l'argent est nécessaire pour boire, le vin est nécessaire pour avoir de l'argent. Non seulement pour les professionnels comme le Tavernier, Caignet ou Raoulet, mais aussi pour les voleurs, puisque c'est le vin qui leur donnera le courage insensé de faire éclater les cloisons sociales et de pénétrer dans le monde interdit du Palais pour s'emparer du trésor, et braver saint Nicolas, c'est-à-dire Dieu lui-même»³⁸

La taberna es el decorado privilegiado del vino, tesoro de la vida cotidiana, y adquiere de éste sus mismas cualidades: negra como la noche -la taberna es el espacio de la nocturnidad-, la taberna es también roja como el vino, e impregnada de esa misma vida burbujeante y sensual que JB muestra en su *JSN*, se convierte en un espacio seductor y ambivalente:

«RAOULÉS: Vois con il mengüe s'escume,
Et saut et estinchele et frit?
Tien le seur le langue un petit,

³⁷ REY-FLAUD, H. (1980): *Ibid.*, p. 79.

³⁸ REY-FLAUD, H. (1980): *Ibid.*, p. 122.

Si sentiras ja outrevin» vv. 662-66.

Recíprocamente, el vino es, por su parte, uno de los elementos básicos que proponíamos como «decorado» para la taberna. Su presencia nos hace penetrar en «otros mundos»: 1. en el universo físico de la taberna, del que será difícil salir (vv. 274-278); 2. en otro universo, el onírico, al que se llegará por los efectos de la embriaguez³⁹:

Pero el vino, como lo son el dinero y el juego, también es un importante elemento subversor. El vino -como la carne- es, en la sociedad medieval, signo de la pertenencia a una casta: es privilegio de los ricos. Sin embargo JB invierte su función social -como ya antes invirtió el espacio del milagro: los cristianos invadiendo el reino sarraceno-: su taberna está poblada por los desclasados y a-sociales, y son éstos los que se van a amparar en el vino «car bons vins tous mes maus aliege» (v. 1033), la función social del vino se subvierte sirviendo sólo para engendrar la embriaguez de unos ladrones desclasados⁴⁰.

El vino juega, en definitiva, un doble papel:

«La personnalité du vin dans le *Jeu de saint Nicolas* est donc riche et complexe. Car la face qu'il offre d'abord, la face troublante et troublée, pétillante, écumante et enivrante, n'est que la face sensuelle et incarnée de cette liqueur qui coule à l'image du sang de l'homme. L'autre face du vin, c'est sa face sacrée. Le vin est nécessaire pour dire la messe. C'est un breuvage consacré et magique. Dans la parole du prêtre: «Ceci est mon sang», le Christ est présent au milieu des hommes, tandis que c'est par le vin que le Diable est présent au milieu des hommes de la Taberne. Le vin est ainsi à la fois le moyen par lequel s'effectuent la damnation et la rédemption de l'humanité. A cause de son rôle sacré le vin est indispensable dans la société médiévale.»⁴¹

Se configura así, definitivamente, la taberna como el espacio de la transición, mediador entre dos mentalidades distintas, la feudal y la burguesa que, por ahora, sólo comienza a aflorar en este espacio privilegiado aún por su ambigüedad, que es la taberna. Y el JSV es la mejor prueba de ello.

³⁹ Cfr. la interpretación de AUBAILLY, J. CL. (*Le théâtre profane et comique*. Larousse, Paris, 1975) en relación con la aparición de San Nicolás como resultado de un sueño provocado por el sopor etílico.

⁴⁰ El teatro de principios del siglo XIII se muestra, en este sentido, más reivindicativo que el de finales de siglo: la burguesía necesita aún apropiarse de este espacio, y descargarlo de su carácter marginal. A finales de siglo, podemos ver ya en la taberna del *Jeu de la Feuillée*, una taberna que se ha llenado y cuyos parroquianos pertenecen ya a una escala social superior: Adam de la Halle y sus amigos, miembros de una pequeña burguesía colaboradora de una alta burguesía (los «échevins») que detentan ya el poder municipal.

⁴¹ REY-FLAUD, H. (1980): *Op. cit.*, p. 121.

MERCEDES TRAVIESO GANAZA

Mundo sin Dios que permanecerá sin Dios, pero que, paradójicamente, se define como universo cristiano, frente al espacio pagano de Palacio. Universo de la perdición pero único espacio en el que el protagonista del milagro, San Nicolás, hace su aparición. Un espacio, en definitiva, donde reside el mal y donde el mal es contenido, mundo del pecado y de la redención, de la violencia y la camaradería, del enfrentamiento y la risa. Esta ambigüedad es el reflejo de una sociedad que se cuestiona sobre sí misma, donde la división maniqueísta de su mundo se resquebraja. La relativización de las coordenadas semánticas de este espacio, la taberna, lo opone igualmente al espacio sereno, imperturbable y ordenado del palacio o del campo de batalla.