

Virtualidades escénicas en el *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel

MERCEDES TRAVIESO GANAZA
Universidad de Cádiz

La semiología teatral viene desarrollándose siguiendo dos líneas fundamentales de investigación: la semiología de la representación, que intenta el estudio de la representación teatral en su globalidad, sistematizándola a partir de segmentos mínimos cargados de significación¹; la segunda, la semiología del texto teatral, pretende la aprehensión del hecho teatral a partir del texto teatral en su especificidad como matriz de la representación². Y, estamos de acuerdo en este sentido con A. Ubersfeld³, ambos tipos de aproximación a la experiencia teatral son aún intuitivos y salvajes.

La inexistencia de una semiología de la representación sólidamente estructurada, y la falta de una representación concreta de la obra que nos ocupa, nos obligan a un acercamiento al hecho teatral a través de la metodología propuesta por la semiología del texto teatral. El estudio de una obra teatral medieval, como la que trataremos de analizar en este artículo, el *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel⁴, presenta además un escollo añadido: a la falta de información sobre las condiciones físicas de la representación a principios del siglo XIII, se une la especial configuración del tiempo y del espacio en el hombre medieval,

1. Citemos a título de ejemplos la obra de T. Kowzan (1975), *Littérature et spectacle*, Mouton, La Haye-Paris, que ya es un clásico, y la obra, más reciente, de M. Azama (1986), *Mise en scène/mise en signes*, Centre Dramatique de Bourgogne, Dijon.

2. La delimitación entre el estudio del texto o de la representación teatral, es aún muy débil, así empresas que se quieren semiologías de la representación (A. Helbo et Al., *Sémiologie de la représentation*, Complexe-PUF, Paris, 1975; A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Ed. Sociales, Paris, 1977), acaban siendo, finalmente, semiologías del texto.

3. Cf. A. Ubersfeld (1977), *Ibid.*

4. Utilizaremos la edición de Alfred Jeanroy, *Jean Bodel, trouvère artésien du XIII siècle. Le Jeu de Saint Nicolas*, Libr. Honoré Champion, Paris, 1925 (réed. 1982), única edición que hemos encontrado disponible en librería. Hemos consultado paralelamente, la edición y traducción ya clásica de L. J. N. Monmerque et F. Michel *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 A. Henry (1965), *Jeu de Saint Nicolas de Jean Bodel*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles.

y, por consiguiente, de las obras que éste produce. Siendo pues, el texto el único material del que disponemos, intentaremos demostrar, en la práctica, que «il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de "représentativité": qu'un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte», respondiendo así a la primera de las tres tareas que E. Ertel propone a todo semiólogo teatral⁶.

ESQUEMAS ACTANCIALES

Comenzamos el acercamiento al texto teatral por la determinación de las grandes líneas de fuerza presentes en el texto. Subsidiaria, en este sentido, de la semiología del relato, la semiología teatral parte igualmente de una «lectura» del texto teatral en su totalidad sin recurrir a un análisis del discurso del personaje⁷ último eslabón de este tipo de estudio.

Paradójicamente iniciamos nuestro estudio por hacer abstracción de la fábula contenida en el *Jeu de Saint Nicolas*, precisamente por aquello que en el teatro supone lo no-teatral⁸. Y paradójicamente también, comprobamos cómo una de las primeras manifestaciones del teatro semilitúrgico francés parece responder perfectamente a estas técnicas de análisis teatral: le *Jeu de Saint Nicolas* se abre con un prólogo que, como ya reconocía en 1907 Ch. Foulon, «...est chargé d'annoncer aux spectateurs non seulement les grandes lignes du sujet, mais les principaux points de l'action»⁹. Estos primeros versos «scolairement discursifs»¹⁰ pertenecen más al dominio de lo narratológico que al dominio de lo dramático: no requieren una extensión en el espacio, les basta con la extensión en el tiempo —recitación oral—¹¹ como cualquier manifestación «literaria» de la época¹². Pese a que el tiempo y el espacio referencial de este prólogo coinciden con el espacio-tiempo reales vividos por el espectador, su presencia ad-

5. A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 20.

6. E. Ertel (1977), «Eléments pour une sémiologie du théâtre», *Travail Théâtral*, vol. 28-29, p. 129.

7. Entendemos por discurso del personaje el conjunto de discursos del que es el locutor. Conf. A. Ubersfeld (1977), «Le lieu du discours», *Pratiques*, vol. 15-16, p. 10, nota 1.

8. Conf. T. Kowzan (1975), *op. cit.*; la fabulación o «mise a plat diachronique du récit des événements» está presente en la mayoría de los productos del arte espectacular, y es precisamente esta extensión en el tiempo la que permite la relación entre las manifestaciones espectaculares y literarias.

9. Ch. Foulon (1907), *L'oeuvre de Jehan Bodel*. Thèse de doctorat de l'Univ. Paris, Rennes, p. 641.

10. *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, Ed. y Trad. Henry Albert (1965), Presses Univ. de Bruxelles, Bruxelles, p. 16.

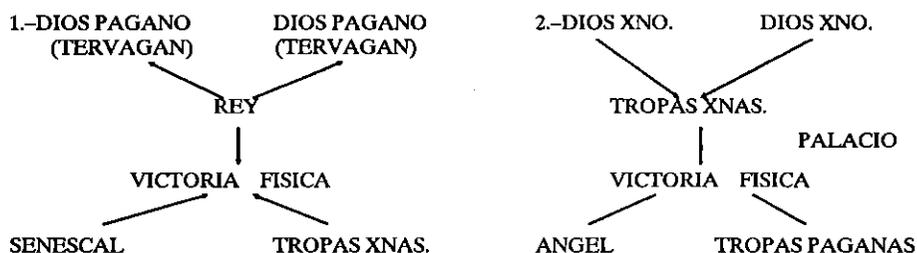
11. Cf. la influencia de las técnicas de oralidad en la redacción de este prólogo.

12. Cf. T. Kowzan (1975), *op. cit.*, diferencia entre obra literaria/obra teatral.

vierte al espectador sobre la creación, ante su ojos («vous nous verrés faire») de un espacio distinto: el espacio de la ficción. Estos pocos versos se encargan de crear el espacio y el tiempo de lo imaginario frente a las coordenadas espacio-temporales reales vividas por el público, y de instaurar así, en el texto, la teatralidad¹³ verbalizando el presupuesto que existe en la base de todo texto teatral: «nous sommes au théâtre»¹⁴.

«Car canques vous nous verrés faire
Sera essamples sans douter
Del miracle representer
Ensi con je devisè l'ai.
Est chis jeus fais et estorès:
Or nous faites pais, si l'orrès» (vv. 108-144).

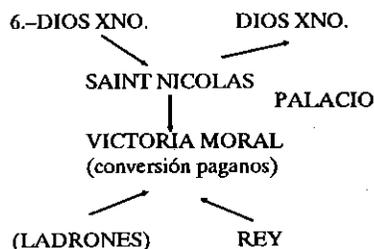
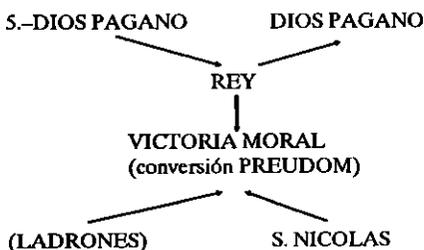
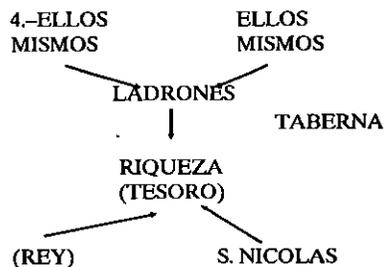
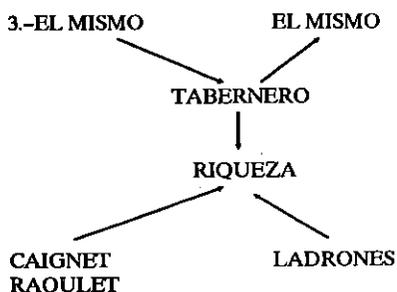
El policentrismo espacial del teatro medieval, provoca la división de una acción, que, como sabemos, avanza precisamente cuando se produce un desplazamiento entre un espacio y otro. Esta división acentúa en la obra de teatro medieval, la pluralidad de modelos actanciales¹⁵ característica de la obra teatral, como intentaremos demostrar a través del análisis de la obra que nos ocupa: *Jeu de Saint Nicolas*. Los diversos esquemas actanciales se suceden diacrónicamente en cuatro espacios diferentes: el palacio, la taberna, el campo de batalla y la plaza pública, aunque sólo los dos primeros se configuran como conjuntos semiológicamente diferenciados.



13. Teatralidad, en este caso, entendida en su acepción más limitada, utilizada por A. Ubersfeld (1977), *op. cit.* y R. Barthes (1964), *Essais critiques*, Ed. du Seuil, Paris (p. 42), como característica que define a un texto como específicamente teatral: texto destinado a una representación, a su concreción en el tiempo y en el espacio a través del movimiento de un actor. El artículo de J. Peral (1985): «Performance et théâtralité: le sujet démystifié», in *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Hurtubise HMH, Québec, nos proporciona una definición de teatralidad más amplia: «C'est de ce jeu incessant, de ces déplacements continus de position du désir qu'est faite de théâtralité, c'est-à-dire, une position de sujet en procès dans un espace constructif imaginaire» (p. 135), posibilitando así la salida de la teatralidad fuera del texto teatral, para aplicarla al espacio de lo cotidiano. Cf. J. Feral (1988), «La théâtralité», *Poétique*, vol. 75.

14. A. Ubersfeld (1977), *op. cit.*, p. 258.

15. Utilizamos el esquema propuesto por A. Ubersfeld (1980), *op. cit.*, que difiere en cuanto a la colocación de las casillas Sujeto y Objeto, al propuesto por Greimas.



Un somero estudio de la configuración de los esquemas actanciales propuestos, nos hace ver tres niveles verticales extendidos sobre los dos espacios semióticamente configurados: el palacio (esquemas uno, dos, cinco y seis) y taberna (esquemas tres y cuatro), que se enfrentan entre sí horizontalmente.

La casilla del sujeto está ocupada sucesivamente por el rey y el tabernero, actantes que comparten muchas características semióticas que los asemejan: ambos son los dueños del espacio en que se encuentran, son ordenadores absolutos del movimiento y de la palabra —el análisis del discurso de los personajes que los recubre en el texto nos permite comprobar el carácter conativo de sus discursos, y una enunciación de gran fuerza ilocutoria—. Ocupan, sin embargo, espacios aislados el uno del otro. La identificación de semas opuestos, nos lleva a resultados que muchos análisis del texto ya señalaban: la taberna como reversión del palacio, de ahí el carácter subversivo del teatro medieval, producto de una nueva sociedad urbana que pone en duda los presupuestos ideológicos feudales, pero de los que no puede desembarazarse por completo: rey y tabernero actúan como verdaderos señores feudales en el espacio que dominan.

La definición del sujeto en relación al objeto de su deseo, vuelve a insistir sobre la oposición entre los dos espacios señalados: palacio-taberna. El rey-las tropas cristianas desean la victoria sobre el contrario, motivados ambos por

la religión, y en definitiva, por el bienestar social; frente a ellos, la frase «tabernero-ladrones desea el enriquecimiento material»: deseo personal.

Ahondemos aún más en esta idea: si analizamos las relaciones entre las casillas de D1 y D2 y del Sujeto en ambas zonas: en el palacio las casillas D1 y D2 están ocupadas por los actantes del universo de la religión, del mundo de lo sobrenatural: la religión y lo sobrenatural invaden el espacio de lo cotidiano, que establecen entre sí relaciones sobre el plano de la horizontalidad. Estas casillas en los esquemas tres y cuatro están ocupadas por el mismo actante que ocupa la casilla del Sujeto (tabernero y ladrones respectivamente). Se oponen así los ideales sublimes de lo colectivo frente al carácter materialista de lo individual (sema, como todos sabemos, caracterizador de la burguesía urbana naciente).

La transformación de estas líneas de fuerza a nivel discursivo y su concretización en la representación favorecerá uno u otro esquema y supondrá el triunfo de la ideología feudal o de la subversión de este universo ideológico imperante con el triunfo de lo burgués.

La combinación de estos esquemas actanciales entre sí, la hemos representado gráficamente: la verticalidad, como hemos visto, indica el aislamiento y la oposición; la horizontalidad representa relaciones de interdependencia conflictiva, explícita en los esquemas a través del desplazamiento de determinados actantes de unas casillas a otras.

En el palacio, Rey y tropas cristianas se definen ambos, como hemos visto, por un mismo objeto de deseo: la victoria sobre el adversario religioso; sus esquemas además, presentan los mismos actantes en las casillas D1 y D2: Dios (el pagano metonímicamente representado por la figura dorada de Tervagan/el dios cristiano), este aparente paralelismo esconde una nueva división más ideológica que espacial: el universo cristiano y el universo pagano, como veremos más adelante, enfrentados de forma existencial.

En el universo de la taberna, tabernero y ladrones se definen igualmente por la misma frase de base: X desea la riqueza material. Las casillas D1 y D2 están ocupadas por el mismo actante que ocupa la casilla del sujeto: El/ellos mismos. El conflicto se desata por una cuestión de intereses económicos enfrentados.

El conflicto y la dependencia se manifiestan precisamente en el cambio de posición de determinados actantes de uno a otro esquema. Así observamos el desplazamiento.

a) Op. — Suj.: las Tropas cristianas que ocupan en el primer esquema la casilla del Oponente, pasa en el segundo a ocupar la posición de Sujeto; el mismo deslizamiento en la taberna: los ladrones pasan de Oponentes a Sujeto.

b) Suj. + Ayudante -- Op. (v. esquemas actanciales propuestos).

La reversibilidad de los ocupantes Suj. --- Op. supone un enfrentamiento que acabará con el equilibrio de la tensión de fuerzas descrita en los esquemas, para pasar —los esquemas uno y dos— a un nuevo sistema de fuerzas —esquemas cuatro y cinco—, y éstas, desembocarán, finalmente, en la situación final (conversión final de los paganos). Los deslizamientos de una situación dramática¹⁶ a otra, quedan resueltos en la representación 1) con la escena de la batalla entre los ejércitos paganos y las tropas cristianas —dominio del universo épico— y, 2) con la conversión final de los paganos —universo religioso—, Bodel, agudo compositor dramático, sabe de la efectividad de la imagen sobre la escena, por esta razón ni batalla, ni la conversión, aparecen descritas en el texto: Bodel hacer *ver* —imaginar en el caso de un lector del texto— más que explicar la batalla. La ausencia de la descripción textual es tanto o más productora de posibilidades de representación, que su presencia.

Los esquemas cinco y seis reproducen los sistemas de fuerzas presentes en los esquemas uno y dos, y, sin embargo, la situación final se resuelve de forma inversa: el enfrentamiento entre los esquemas uno y dos se resuelve con la victoria del primero, el de los esquemas cinco y seis, con la victoria del segundo: la intervención de lo sobrenatural —invasión de actantes del mundo de lo sobrenatural en el esquema seis, de tal forma que podemos reinterpretar el esquema dos como un índice con función metonímica respecto al esquema seis— determina la situación final de manera favorable para la cristiandad, perspectiva, sin duda, con la que se identifica el espectador medieval. Así pues, pese a que al nivel del discurso textual, la perspectiva pagana ocupa un número de versos y de personajes muy superior a la cristiana, vemos cómo el sistema de fuerzas en acción demuestra que es la perspectiva y la religión cristianas las que terminan por imponerse.

En el proceso de actualización de esta sintaxis discursiva, «l'acteur serait la particularisation d'un actant¹⁷». Así, las casillas ocupadas por los emires y los ladrones, se configuran como un único actor recubierto por varios personajes diferentes, locutores de discursos diferentes (cf.: «Li amiraus del Coine» (v. 316), «Li amiraus d'Orkenie» (v. 324), «Li amiraus d'Oliferne» (v. 330), y «Li amiraus du Sec Arbre» (v. 337)), no son sino cuatro recubrimientos diferentes de un mismo actor cuya característica semiótica más destacada sería la de ser un grande general del ejército pagano, que se traslada de su rico país de origen para acudir en la ayuda del rey (vv. 349 y ss). De igual forma el actor «ladrón» estará recubierto a nivel textual por tres personajes diferentes: Pince-

16. Cf. definición de situación dramática: E. Souriau (1950), *Les deux cents milles situations dramatiques*, Flammarion, Paris, p. 34.

17. A. Ubersfeld (1980), *op. cit.*, p. 107.

dés («le predidigitteur au jeu»), Rasoir («le coupe-bourses, émerite»), y Cliquet («l'homme des serrures»)¹⁸.

El siguiente escalón de este proceso de mediación texto-representación, es la codificación del actor por una función determinada: el rol, en el sentido que le da Greimas (*Du Sens*). Raoulet y Connart son dos personajes que responden a un mismo rol: el «pregonero» y ambos se definen como tales a través de su propio discurso textual:

«Connart: Crieres sui par naïtè
As eskievins de la chité» (vv. 605-606).
«Raoulet: J'ai non Raouls qui le vin cri;
Si sui as homes de le ville» (vv. 612-613).

El personaje, lugar donde se unifican la dispersión de signos simultáneos propia tanto del texto como de la representación teatral, lugar pues, con una función dialéctica de mediación, se configura, en primer lugar, como «le sujet d'un discours que l'on marque de son *nom* et que le comédien qui revêtira ce nom devra prononcer»¹⁹. La simple Nominación del personaje en el texto, que, por otra parte, es la única «didascalia» que presenta el texto medieval tal y como se nos ha conservado, es actividad creadora de teatralidad. «Par la nomination l'auteur fait semblant de se référer à des êtres humains qui existent. En même temps, c'est cet acte de référence fictif qui crée les personnages. Il en est de même pour la création du lieu, du temps et des objets de la fiction nommés et désignés par la didascalie»²⁰. Las técnicas de creación y transmisión juglarescas se imponen en el texto por encima de unas técnicas dramáticas aún incipientes: «Chaque fois qu'un émir nous est présenté, son nom nous est donné (vv. 315, 322, 328, 333); chaque fois qu'un voleur arrive sur la scène, ses premiers mots nous montrent son caractère (Clikés jugador, v. 290-1.), Princedés bebedor (vv. 670-1), Rasoir jefe de la banda (vv. 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 (vv. 1366-1384)»²¹. La tradición oral exige la repetición y la claridad textual, allí donde el espectáculo teatral no lo necesita: la verbalización del nombre del interlocutor en cada réplica está resuelta a través de la transcodificación de los significantes lingüísticos en otros signos icónicos (visuales o sonoros).

18. Las oposiciones encerradas entre parentesis son las interpretaciones que sobre el origen fonético del nombre de los personajes nos proporciona A. Henry (1965), p. 21.

19. A. Ubersfeld (1980), *op. cit.*, p. 127.

20. J. Laillou Savona (1985), «La didascalie comme acte de parole», in *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Hurtubise HMH, Québec, p. 235.

21. Ch. Foulon (1907), *op. cit.*, p. 681.

ESPACIO

El texto teatral exige un proceso de espacialización que supone la transcodificación del signo verbal del texto en los sistemas visuales y auditivos de la representación, es, pues, proceso mediador entre texto y representación.

El espacio teatral es, ante todo, lugar escénico, es decir, un 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. Hemos utilizado indicaciones escénicas y no el término «didascalia» más específicamente teatral, conscientemente. En efecto, si aceptamos la definición de G. Genette de didascalia como «tout ce qui n'est pas dialogue ou tirade; son statut est celui d'une voix extradiégétique (p. 326), puisqu'il s'agit d'une instance de discours au premier degré, et d'une voix hétérodiégétique (p. 252) qui n'est pas celle d'un personnage de la fiction»²², podemos afirmar que el teatro medieval carece de ellas. Por esta razón debemos inclinarnos por una definición más amplia de didascalia que englobe las indicaciones proporcionadas por una voz intradiégética, es decir, por las indicaciones de espacio y tiempo proporcionadas en el interior del diálogo²³.

Se configuran así, como ya señalábamos, cuatro espacios escénicos referenciales: palacio, taberna, plaza pública y campo de batalla. Los dos primeros espacios se configuran semánticamente opuestos el uno al otro. El campo de batalla y la plaza pública carecen, por el contrario, de una configuración semántica diferenciadora; son un espacio intermedio, indeterminado, que, en la puesta en escena, podrían compartir el mismo espacio físico y que sólo se «semantiza» con la presencia de un actor procedente de un espacio semióticamente marcado, sobre este área de juego neutro²⁴.

Palacio y taberna. Estos dos espacios están configurados como conjuntos semióticos en oposición:

1. El idealismo y lo sublime frente a lo material y lo prosaico —como comprobamos a través de las relaciones entre las casillas actanciales Sujeto-Objeto de los esquemas propuestos—. La configuración semántica del pa-

22. G. Genette (1972), *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, cit. por J. Laillou Savona (1985), *op. cit.*, p. 233.

23. Si hemos de ser precisos, la única didascalia, en el sentido que Genette propone, presente en el texto medieval, es la nominación del personaje: sobre el manuscrito que data aproximadamente del año 1300, en que se conserva el texto del *Jeu de Saint Nicolas* (B. N. ms. 25566), G. Jeanroy (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.

24. Cf. Teoría del espacio escénico de la representación para el *Jeu de San Nicolas*, propuesta por H. Rey-Flaud (1980), *Pour une dramaturgie du moyen age*, P.U.F., Paris.

lacio se amplía, como hemos visto, con nuevos semas: sobrenatural con el que se establecen relaciones sobre el plano de la horizontalidad (No perdamos de vista que asistimos, no a la re-creación del espacio social medieval, sino a la representación simbólica que el hombre medieval se hacía de este espacio, la presencia del mundo sobrenatural en el espacio de lo cotidiano era aceptado como «realidad»).

2. La colectividad frente al individualismo —como hemos podido ver por los ocupantes de las casillas D- y D2, en los esquemas que se desarrollan en uno y otro espacio—. Dos universos enfrentados irreconciliablemente y cuya referencia histórica es fácilmente identificable: la ciudad de Arras será escenario a lo largo de todo el siglo XIII de enfrentamientos entre los magistrados y el pueblo llano por problemas respecto al cobro de los impuestos. La ciudad se halla dividida geográficamente en dos zonas la «cité» (v. 608) y la «ville» (v. 613), representación de las dos posturas enfrentadas, y que era el resultado de un cambio económico y político: el advenimiento de la burguesía al poder municipal²⁵.
4. En la relación espacio-tiempo —que analizaremos en el siguiente apartado—, asistimos a la confirmación de esta idea: el palacio es el receptáculo del día y de un tiempo que calificaremos de «elástico» frente a la taberna, que lo es de la noche (vv. 962ss), de la obscuridad (vv. 694, 10), y de un tiempo cuyo referente en el espacio de lo imaginario quiere acercarse al tiempo real vivido por los personajes.
5. Por último, el análisis del discurso de los personajes vuelve a confirmar esta oposición: el universo de la buena educación y del lenguaje cuidado y pausado frente al universo del juego y del vino, de sintaxis entrecortada, rápida y yuxtapuesta, y de un léxico muy marcado dialectalmente.

Y no sólo se trata de dos universos enfrentados por su configuración semántica, sino que además se encuentran totalmente aislados el uno del otro. Los ocupantes de las casillas de palacio no invaden ninguna casilla del espacio de la taberna —sólo los ladrones osan invadir esta zona pero lo hacen, significativamente, ocupando la casilla del Oponente. A nivel textual, observamos un pequeño resquicio: los personajes Connart y Rauolet salen de estos universos compartimentados²⁶, pero tampoco ellos llegan a invadir el espacio el uno del otro, ambos se encuentran sobre el espacio neutro de la plaza pública. El resultado son dos espacios caracterizados por la inmovilidad de los actantes (y de

25. Cf. A. Adler (1960), «*Le Jeu de Saint Nicolas*, édifiant, mais dans quel sens?», *Romania*, vol. 81, pp. 112-121.

26. V. Schreiber (1967-1968), «L'Univers compartimenté du théâtre médiéval», *The French Review*, vol. pp. 428-478.

los personajes) que no salen nunca del decorado que les es apropiado, en un entorno habitual y cotidiano ya definido²⁷, tipificado, según algunos críticos.

Pero no perdamos de vista que en un análisis de la obra teatral en su globalidad, «la lecture de l'espace textuel du texte dramatique passe d'une façon décisive par l'espace de la représentation»²⁸. El texto teatral configura virtualmente la representación concreta pero la relación texto-representación, se realiza al mismo tiempo en sentido contrario: el espacio escénico de la representación es creador del espacio escénico textual²⁹: así, la indefinición de la plaza pública y del campo de batalla, responde a una hipótesis de teatro en redondo, a la que ya hemos hecho referencia (v. nota 24). Por otra parte, carecemos de información concluyente sobre las condiciones de producción de la representación medieval. Los estudios del *Jeu de Saint Nicolas* nos informan de la relación de su autor con la cofradía de la «Carité des Ardents» de la ciudad de Arras —asociación de fines culturales, de origen laico, formado en su mayor parte por los burgueses de la villa con aspiraciones literarias—³⁰, y ante la cual se representaría la obra la víspera de la fiesta de San Nicolás —«Del saint dont anuit est la veille» (v. 105)—. Aquéllos que se atreven a avanzar una hipótesis sobre el lugar físico de la representación, parecen estar de acuerdo en que se desarrollaría en un lugar cerrado³¹ y se esfuerzan por articular las diferentes mansiones y lugares en torno a un espacio neutro central³², espacio, por otra parte, abierto para permitir la presencia de masas de comediantes en movimiento (cf. tropas cristianas y paganas en la escena de la batalla). La precariedad de los medios de producción, nos hace suponer, sin embargo, el carácter no-referencial del espacio escénico medieval (sólo se conocen como decorado las fauces de un gran animal como espacio metafórico del infierno: cf. la semejanza metafórica de la prisión en el *Jeu de Saint Nicolas*).

TEMPORALIDAD

En el tratamiento del espacio y del tiempo, «le théâtre médiéval affirme la maîtrise de l'imaginaire sur le réel»³³. Recordemos nuevamente la configura-

27. Cf. teorías tradicionales sobre los espacios tipificados del teatro medieval. H. Rey-flaud (1980), *op. cit.*.

28. A. Ubersfeld (1977), *op. cit.*, p. 179.

29. Las últimas experiencias teatrales en este sentido, llegan incluso a invertir por completo las tesis tradicionales: el espacio concreto de la representación es previo a la existencia del texto, y lo determina por completo. Confr. A. Gatti (1985), «L'espace-temps: le théâtre ouvert à tous», in *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Hurtuise HMH, Québec, pp. 21-22.

30. Cf. historia de la cofradía en H. Guy (1898), *Essai sur la vie et les oeuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale*, Hachette, Paris.

31. Cf. Ch. Foulon (1907), *op. cit.*, p. 623; A. Jeanroy (1925), *op. cit.*, p. X.

32. Cf. H. Rey-Flaud (1980), *op. cit.*

33. H. Rey-Flaud (1983), «Comme sur une autre scène ou le Moyen Age de l'imaginaire», *Europe*, vol. 61, n. 654, p. 93.

ción narratológica que otorgábamos al prólogo inicial: sólo necesita su extensión temporal, temporalidad que, como ya hemos señalado, coincide con la del espectador («nous volommes parles anuit...» v. 4), es el tiempo real compartido por li preecieres y por el público: aún no hemos entrado en el universo de la ficción, en el tiempo «dramático».

La creación del espacio de lo ficticio, es paralela a la creación del tiempo dramático: «le signifiant du temps c'est l'espace et son contenu d'objets»³⁴. La referencia temporal extra-textual de la obra caracterizada por la indeterminación del cuadro temporal general inicial —«Que jadis fu uns rois paiens/...» (v. 9)—, como lo es del cuadro espacial, que acentúa el «distanciamiento» de la ficción teatral. Alejamiento marcado por el extrañamiento de lo exótico, o al menos de la idea del hombre medieval sobre el exotismo de los países alejados de la zona del occidente europeo cristiano que ellos conocen:

«LI AMIRAUS D'ORKENIE: Sire, d'outre Grise Wallengue,
la ou li chien esquitent l'or» (vv. 362-363).

«LI AMIRAUS D'OLIFERNE: Roys, d'outre mer
Unes terres ardans et caudes» (vv. 368-369).

Indeterminación «fingida»: las referencias históricas del texto corresponden a la situación política, social e ideológica muy concretas: principios de siglo XIII en la ciudad de Arras.

El espacio del palacio está marcado temporalmente por continuos avances y retrocesos sobre referentes intratextuales: los sueños premonitorios, las profecías del mundo de lo sobrenatural, anuncian acontecimientos futuros (predicción de la situación final por parte del ángel, vv. 557-561): función inicial que convierte el desenlace final en parte intrínseca de la situación verbalizada anteriormente. No existe un pasado extra-textual: las únicas referencias a un pasado se hacen respecto de un pasado que se ha desarrollado previamente en el presente de la escena y que no es, sino la consecuencia de una técnica oral de repetición y búsqueda de la claridad; en cuanto al principio filosófico que lo sostiene: el determinismo fatalista (herencia probablemente del teatro litúrgico): «Le théâtre est un théâtre sans surprises. Ceci correspond sur le plan dramatique à un fait de la pensée du Moyen Age: Dieu connaît, dans un éternel présent, tous les événements futurs, et par conséquent l'histoire est le déroulement de scènes déjà pensées, déjà existentes»³⁵.

Auberon anuncia la invasión al rey, Connart proclama el bando real, Auberon se acerca a la taberna antes de partir camino de cuatro países lejanos para convocar a los emires: el viaje de estos hasta palacio con sus tropas («Venus

34. A. Ubersfeld (1977), *op. cit.*, p. 215.

35. C. Schreiber (1967-68), *op. cit.*, p. 473.

sui a cuchiers ferrés/trente journées parmi glache» vv. 359-360); la preparación a la batalla por parte de los cristianos, las batallas, la captura del «Preudom», el desafío del rey y la preparación de la sala del tesoro: acontecimientos que se extienden en una temporalidad indefinida, temporalidad que, a su vez, coincide con la permanencia de Cliqués en la taberna. «La durée de cette première partie est donc une *durée "élastique"*. L'action se passe dans un temps *mythique*, dans un temps de fantaisie, qui ne tient compte ni de la réalité, ni de la durée vécue, vécue par Cliquet à la taverne»³⁶. Temporalidad que se inscribe escénicamente a través de numerosos y rápidos desplazamientos espaciales de los personajes³⁷. El tiempo referencial de palacio, es el tiempo de la fantasía, fuera de los límites marcados por la temporalidad «real», marcada sobre la escena con la continua presencia de Cliqués esperando en la taberna: todo se sucede, pues, en unas 24 horas imaginarias.

El palacio es también el espacio invadido por el mundo onírico y sobrenatural. La aparición del ángel al preudom después de su captura (vv. 466-495), parece estar aislado de las coordenadas espacio-temporales que rigen para el hombre: ¿dónde se desarrolla este encuentro: en el camino del campo de batalla al palacio, ante la vigilancia de los emires que lo conducen ante el rey?, ¿en qué espacio de tiempo? ¿Se trata de un diálogo interior representado verbal y visualmente sobre la escena, ante los ojos del espectador? ¿Espacio a-temporal donde se conjugan presente y futuro? Todas estas interrogantes son vacíos que abre la lectura del discurso textual y que se ofrecen como posibilidades múltiples de puesta en escena: creación de un espacio aislado, desaparición momentánea de los actores que no intervienen..., y que sólo la representación concreta puede «rellenar».

En el espacio de la taberna, el mundo de lo cotidiano se inscribe en la escena: espacio referencial de una taberna real —de la ciudad de Arras—. Esta referencia histórica, intensificada o no, por la puesta en escena, está además acentuada por el mismo tratamiento respecto al tiempo. la configuración temporal de la taberna intenta «acercarse» a la temporalidad real del espectador, y que responde a un intento de «identificación», de fusión del público con el universo de la ficción³⁸, movimiento clave, como sabemos, de la recepción teatral (distanciamiento e identificación del público respecto a la ficción teatral). Este acercamiento del lugar y del tiempo de la acción, al espacio-tiempo del espectador, crea la sensación de «realidad», de acontecimiento vivido, de verosimilitud, que la crítica tradicional ha calificado de «realismo y color local de las escenas de taberna».

36. H. Rey-Flaud (1980), *op. cit.*, p. 62.

37. Cf. esquema secuencial n. 1 propuesto por H. Rey-Flaud (1980), *op. cit.*, p. 185.

38. Cf. H. Rey-Flaud (1983), *op. cit.*, p. 95.

Este «acercamiento» a una temporalidad real, se intensifica con la diacronía lineal de la acción que se desarrolla sobre la escena: línea de avance presente-futuro, no hay retornos al pasado intra-textual, ni referencias a un pasado extra-textual. No existen en este espacio apariciones sobrenaturales que lo fragmenten con una temporalidad irreal, incluso la aparición de Saint Nicolas parece querer insertarse en esta temporalidad humana: «Je mén vois sans nule demeure» (v. 1306).

Una sola noche sirve de marco temporal a los personajes del universo de la taberna. Volvamos la vista a la zona de nocturnidad: la recurrencia a la candela, la luz, (vv. 694, 880, 10, y después del robo, v. 1102) convierte a este elemento en un objeto teatral³⁹ de enorme importancia metafórica. En efecto, los esquemas actanciales que se desarrollan en este espacio, están marcados por el rasgo semántico de la nocturnidad: la situación inicial comienza al atardecer (1 candela, v. 694), se continúa a lo largo de la noche con una apología del vino y del juego («El est mout passé de le nuit», vv. 962 y ss). Los movimientos de invasión del espacio palaciego, están marcados también por la nocturnidad, razón que viene a confirmar la presencia del esquema cuatro en el universo de la taberna pese a que exista un desplazamiento a nivel discursivo de los ladrones al espacio delimitado del palacio (en la casilla de oposición).

Contrariamente a otras obras de teatro medieval, tanto de carácter profano (*Jeu de la Feuillée*, o *Jeu de Robin et Marion*, ambos de finales del siglo XIII), como religioso (las grandes pasiones de los siglos XIV y XI), que se caracterizan por la circularidad de la acción que en ella se desarrolla, en *Jeu de Saint Nicolas*, la situación inicial difiere de la situación final: la conversión del rey y de todo su pueblo al cristianismo (independientemente del sentido edificante o moralizante que podamos resaltar en ello)⁴⁰. Sin embargo, como ya hemos visto, la situación final de *JSN* corresponde al futuro referencial de las predicciones que se habían hecho al principio de la obra, tanto por Tervagan (v. 184), como por el ángel (vv. 557-561), quedando así el ciclo temporal de la obra, cerrado sobre sí mismo. Asistimos a la historia no como proceso, sino como fatalidad inamovible.

Y si hemos comprobado la yuxtaposición de dos universos opuestos (el espacio y el tiempo mítico, junto a un intento de acercamiento al espacio y el tiempo de la ciudad y de los habitantes de la villa de Arras), el paralelismo entre ambos mundos puede ser interpretado como la inserción del *mito* en el universo de lo cotidiano. El conocimiento de las exigencias intertextuales, y las exigencias ideológicas del universo medieval, podrían hacernos pensar en una

39. Cf. A. Ubersfeld (1979), «Pour une poétique de l'objet théâtral», *Pratiques*, 1977, vol. 24, pp. 43-52.

40. A. Adler (1960), *op. cit.*

representación en el siglo XIII en Arras que favoreciera esta interpretación: el universo de lo épico y de lo religioso dominan una sociedad que se prepara para la cuarta cruzada. Si se benefician los esquemas tres y cuatro, la representación de la obra adquiere, por el contrario, un carácter subversivo y revolucionario: el triunfo de una nueva ética social, la ética burguesa. El resultado final sólo se deberá, en última instancia, a la labor conjunta de todos los elementos que intervienen en la elaboración final de una representación concreta, que primará uno u otro espacio, o que se mantendrá deliberadamente ambigua, pero que siempre será única e irrepetible.