EL ESPACIO DRAMÁTICO DE ADAM DE LA HALLE A LA LUZ DE LA SEMIÓTICA CONTEMPORÁNEA

MERCEDES TRAVIESO GANAZA
Universidad de Cádiz

La lectura de un texto medieval nos revela un universo que ha desaparecido, que a nosotros, lectores del siglo XX, nos es extraño y ajeno. Una cesura de siglos nos separa de la obra medieval, lo que impone una distanciación, una alteridad histórica insoslayable que confronta nuestra comprensión del mundo con la que canaliza el texto que estudiamos. El tiempo ha hecho desaparecer esos lazos correferenciales que mantenían el autor, con la obra y su receptor en el momento en que ésta fue creada. La mejor reconstrucción histórica no nos permite colmar las lagunas y los problemas de interacción que se producen entre nosotros y el texto medieval, pero, nuestro empeño es, al menos, paliarlos. En el presente artículo, intentaremos construir pequeñas plataformas de acercamiento a un espacio dramático que consideramos el punto de partida de una nueva forma de dramaticidad, el germen de un teatro profano y laico, la taberna, y lo haremos a través de su estudio en el *Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle, obra arrasiana de finales del siglo XIII.

El *Jeu de la Feuillée* puede ser estructurado en tres secuencias diferenciadas dialógicamente. La escena que inaugura la *Feuillée* (vv. 1-613)[1] se desarrolla sobre un espacio apenas determinado por una contextualización geográfica y urbanística de lo que sucede en la ficción dramática con respecto a un espacio concreto aunque extra-escénico

1. La versificación utilizada para el *Jeu de la Feuillée* corresponde a la edición de J. Dufournet, 1989 (*cfr.* Bibliografia). Para las ediciones utilizadas del *Courtois d'Arras* y del *Jeu de Saint Nicolas*, consultar bibliografía.

La Philologie Française à la croisée de l'an 2000, 207-219.

—la región de Artois[2] y la ciudad de Arras—, y con respecto al (hipotético) espacio de su primera representación, la place du Petit Marché[3]. El segundo episodio (vv. 614-875) inaugura una secuencia feérica en el que las hadas Morgane, Arsile y Maglore se acomodan en torno a una mesa previamente instalada sobre la escena (vv. 648-654). El trazado espacial que procura el texto juega esta vez sobre un sutil proceso de acercamiento del mundo mágico y mítico del que proceden las hadas a la realidad topográfica más cercana, una 'involución' geográfica[4] que desencadena un proceso de degradación y ridiculización del universo maravilloso que su presencia en la escena preconizara.

La tercera y última secuencia (vv. 876-1100) del *Jeu* se desarrolla en la taberna, espacio, como veremos, donde se conjugan tradición y transgresión. La Historia y la literatura nos permiten comprobar que el (re)surgimiento del teatro profano y de la taberna coinciden en los albores del siglo XIII. La simultaneidad de su (re)aparición no es circunstancial, incluso para algunos autores, a su confluencia se debe su propio origen. La taberna es, en primer lugar, el local donde se expende el vino. Durante el siglo XIII, el comercio del vino se une a los otros medios de enriquecimiento de la burguesía arrasiana; la taberna se integra de este modo en los circuitos comerciales de la ciudad y participa en su desarrollo territorial y comercial. La prosperidad económica y el creciente proceso de 'urbanización' de las regiones del norte de Francia y Flandes crean complejas relaciones interpersonales (comerciales y privadas) que dan lugar a una forma de vida comunal —la formación de '*compagnies*' lo certifica— que encuentra en la taberna un lugar privilegiado de encuentro. Esta situación explica el notable incremento del número de tabernas en la ciudad de Arras a partir de principios del siglo XIII, y el aumento de su frecuentación a lo largo de este mismo siglo.

Este espacio 'reinventado' capta pronto el pulso de las nuevas tendencias sociales y culturales de la ciudad y comienza a intervenir en ellas (Paoli, 1986:11). Los autores

2 . Los personajes de la *Feuillée* proceden de poblaciones de la región de Artois, cercanas a la ciudad de Arras: de Vaucelles (v. 170), de Vermandois (v. 300), del monasterio de Haspres (v. 333) o de Duisans (v. 530).

3. Las indicaciones de cercanía —"*qui maint la hors*" (v. 317)— de las calles de "*Waranche*" (v. 294) y *de "Darnestal"* (v. 317) y de la vecindad —"*en che visnage*" (v. 299)— de las mansiones de los 'Pommettes' y de los 'Dragon' (vv. 302-305) permiten situar la primera representación del *Jeu de la Feuillée* en la Place du Petit Marché. El primero en proponer esta hipótesis fue Guesnon (1916:205-207); tras él, la mayor parte de la crítica la ha aceptado (casi) sin discusiones.

4. Las dimensiones míticas del "*païs de la table ronde*" (v. 723) son reemplazadas, primero, por la ciudad de "*Montdidier*" (v. 726), cercana a la ciudad de Arras, y luego, por el aquí-arrasiano de la Place du Grand-Marché: "*en ceste vile, ou Markiet droit*" (v. 735). Este proceso de acercamiento geográfico es paralelo al de una muy concreta limitación temporal —*"a l'autre fie*" (v. 734)— y a la degradación de los valores épicos del héroe-amante de Morgane, Robert Sommeillon: la "*prouesse*" sin límites (v. 722 et v. 725) y la invencibilidad de Sommeillon se destiñen ante las dolorosas y ridículas repercusiones físicas del combate (*"Encore s'en dieut il ou pis,/ ens espaules et ens es bras*", vv. 728-729) y desaparecen, definitivamente, ante la deshonrosa resolución de la confrontación, a saber, la caida del caballo (v. 737-741), la peor degradación posible que pueda sufrir un caballero. Las hadas terminan por contaminarse de la prosaica cotidianidad arrasiana y, por ello, acompañan a Dame Douche, vieja prostituta de la ciudad, a una reunión con otras 'comadres' arrasianas en la *"Croix-au-Pré"* (v. 854).

dramáticos de la época, atraídos sin duda por este nuevo impulso, se apropian de este espacio: la taberna irrumpe así en el teatro. No es pues una casualidad que las tres obras conservadas de la dramaturgia arrasiana —el *Courtois d'Arras (Cd'A)*, el *Jeu de Saint Nicolas (JSN)* de Jean Bodel y el *Jeu de la Feuillée* (*JF)* de Adam de la Halle— incluyan escenas situadas en la taberna[5]. Los dramaturgos arrasianos describirán minuciosamente en sus obras los elementos clave de este nuevo espacio: el tabernero y el personal de la taberna —singularmente hábiles para el fraude—, las actividades lúdicas que en ella tienen lugar, la comida y la bebida que en ella se despachan o su muy variada clientela. La inclusión de la taberna como espacio de juego permite además un punto de inflexión en la historia de la dramaturgia francesa: a través de la taberna, la expresión dramática escapa de las ataduras bíblicas y eclesiásticas y perfila los contornos de una nueva población y de una nueva moral; la 'burguesía urbana' se asoma primero y se instala despues en el teatro a través de este espacio privilegiado. En el contexto de la teatral, la taberna se configura pues como espacio metonímico de la ciudad de Arras: en lo más profundo de la comunidad arrasiana se encuentra su taberna, corazón, cloaca y símbolo de la ciudad.

La escena de la taberna ha sido definida por la mayoría de los críticos como la más clara demostración del carácter 'realista' de la *Feuillée*. Nuestra hipótesis de trabajo puede resultar por ello doblemente paradójica, primero porque creemos que el eje diegético de la escena de taberna de la *Feuillée* está sostenido por dos personajes antagónicos que se definen, desde su nominación, como arquetipos literarios —"*li ostes*"[6] y "*li moines*"— y, segundo porque, por una transgresora subversión de sus referentes históricos y dramáticos más próximos, es el personaje del monje y no el del tabernero, el que tiene asignado un mayor número de versos y sobre el que reposa la mayor parte de la proxemia escénica. Los parlamentos del monje y del tabernero ocupan, en efecto, la mayor parte de los versos de la escena (el monje pronuncia 56 versos, y el tabernero, 48 versos, sobre un

5. A partir de estos presupuestos, no es extraño que la crítica teatral se haya interrogado a propósito de la —masiva— inscripción de la taberna en el teatro del siglo XIII arrasiano: ¿la taberna ha irrumpido en el dominio de lo teatral porque lo teatral ha entrado en el espacio de la taberna? La pregunta fue planteada por primera vez por la controvertida Marie Ungureanu (1955:189). Años más tarde, Guy Paoli apoyó esta hipótesis basándose en libros de cuentas datados en el siglo XV que confirman que la taberna ha acogido en su interior la representación teatral (Paoli, 1986:370-374); la "*feuillée*" es además el emblema de vegetación que señala la venta de vino: una corona de ramas verdes era situada como insignia en la puerta de la taberna y la identificaba como tal. Por muy atractiva que nos resulte la hipótesis de Ungureanu y de Paoli, no existen datos históricos que justifiquen una representación teatral en el siglo XIII dentro de recintos tabernarios.

6. Como en el *Courtois d'Arras* y el *Jeu de Saint Nicolas,*el tabernero de la *Feuillée* es reconocido por su nombre genérico, "*li ostes*" ["*l'hôte" (Cd'A), "Li tavreniers" (JSN)]*, pero en la *Feuillée* llegamos también a conocer su nombre propio, "*Raoul le Waidier*" (*JF*, v. 905). A pesar de la posible identificación histórica del personaje —*Nécroloque Artésien* [Le *Waidier Raoul* 1211 17]—, *"li ostes*" es un personaje de ficción que pertenece al exclusivo universo de la *Feuillée*. Su patronímico, además de ser bastante común en la Arras del siglo XIII, coincide con otros personajes tabernarios de ficción: *Raoul* (*JF,* v. 882) o su diminutivo *Raoulet* (*JF,* v. 904 y v. 928) es también el nombre que Bodel dió al joven pregonero del vino de la "*vile"* en el *Jeu de Saint Nicolas* (*Raoulet*: *JSN,* v. 589, v. 591, v. 605, v. 621, v. 624, v. 633, v. 635 y v. 637). La identidad de los nombres incide tanto en la conexión intertextual entre ambas obras, como en la tipificación de Raoul como un personaje de ficción.

total de 224) y protagonizan entre ambos la más larga secuencia dialógica, podríamos (incluso) afirmar que son los protagonistas de una única secuencia estructurada a lo largo de todo el episodio en segmentos intermitentes separados por episodios parentéticos protagonizados por los demás personajes de la obra.

En la compartimentada estructuración del espacio dramático medieval, los personajes no salen del espacio que les es propio, de forma que el tabernero se erige en taumaturgo creador del espacio escénico en/por el que se mueve y al que su presencia determina semánticamente como 'taberna'. En la maniqueista estructura diádica a la que la dramaturgia anterior nos había acostumbrado (espacio benéfico y cristiano —cielo, palacio— / espacio de la perdición y pagano —infierno, taberna—), el personaje del monje se define, de entrada, como el adversario natural del tabernero. Sin embargo, en la taberna del *Jeu de la Feuillée*, el monje se convierte, paradójica y/o cínicamente, en el personaje con mayor número de versos asignados: el monje es el personaje que protagoniza la escena de transición que reconduce la atención del público desde la secuencia de las hadas hasta este nuevo espacio, la taberna; es el que comparte y soporta el peso de la acción; y es el que, finalmente, clausura el episodio conduciendo a la audiencia a "*Saint Nicolai*" (v. 1098), en un último recuerdo a su referente más inmediato, el *Jeu de Saint Nicolas*.

El tabernero abre la escena de la taberna y el monje la cierra, una simetría que refleja a la perfección el eje bipolar sobre el que se articula el episodio: el tabernero, foco temático y demiurgo creador de su propio espacio, permanece contínuamente en la escena funcionando como eje y centro de gravedad; a su alrededor, como un satélite que se resiste al movimiento centrípeto al que la taberna y su dueño lo han sometido, el monje sale y entra de ella convirtiendo sus ausencias y retornos en el *leitmotif* del episodio.

El largo diálogo que mantienen el monje y el tabernero es fragmentado en tres ocasiones por secuencias parentéticas que contribuyen, por una parte, a aumentar la población de la taberna —con la incorporación de nuevos personajes a la escena— y, por otra, a adelantar, a modo de pequeñas cuñas prolépticas e incluso proféticas, las secuencias que, inmediatamente, van a tener lugar. Todas ellas tienen además un desarrollo espacial exterior al recinto tabernario. Cada uno de estos tres episodios funciona, al menos esta es nuestra hipótesis, como reflejo especular de cuanto ha de suceder a continuación entre el monje y el tabernero:

Secuencia de transición
Féerie-taberna
Monje - Hane
(vv. 876-903)

Ausencia del monje (sueño-embriaguez)
(vv. 918-966)

Claudicación de Adam en la taberna Adam-Maître Henri (vv. 953-959)	Preparación del fraude **(vv. 964-966)**	Regreso del monje a la taberna: el despertar - el fraude Monje - tabernero (vv. 967-1000)

Ausencia del monje
(vv. 1001-1011)

Claudicación del médico en la taberna: "*li fisisciens*" - Guillot (vv. 1001-1011) (intercambio de vino por pera)	Subversión ceremonial eclesiástico (vv. 1018-1028)	Regreso del monje a la taberna: Monje - tabernero (vv. 1012- 1017) (intercambio de hábito por reliquias)

Ausencia del monje
(vv. 1917-1062)

Denuncia de la falsedad reliquias Padre del loco - (loco) - monje (vv. 1029- 1052)	Irrupción de la locura: caos (vv. 1053- 1062)	Regreso del monje a la taberna: Monje - tabernero (vv. 1063-1972)

Desalojo escénico

Despedida del monje: final de la obra

Al inicio de la escena, "*li ostes*" recibe con amabilidad a su nuevo cliente, el monje —"*Sire, bien soiés vous venus! / Vous voeil je fester, par saint Gille*!" (vv. 907-908)— y le ofrece la mercancía que lo define: el vino ("*Tastés*", v. 910). En la presentación del vino que "*li ostes*" hace al monje (vv. 911-914), el tabernero se otorga el talento incomparable de poseer la ciencia de conservar el vino lo que, en la poco desarrollada enología medieval, le hace pasar, como el monje, por un 'realizador de milagros'. Este 'talento' lo conecta, además, con la tradición clerical del cuidado del vino —"*Tel ne boit on mie en couvent*" (v. 912)— lo que anuncia, desde sus primeros versos, una extraña connivencia con el monje. Es además la primera indicación de la naturaleza fraudulenta del tabernero pues, como señala el personaje de Guillot, en la taberna del *Jeu* el vino ha sido torpemente aguado[7]:

7. En efecto, en el siglo XIII la enología no estaba muy desarrollada; la defectuosa fermentación del vino le hace adquirir, bajo el efecto del gas carbónico, un olor y un sabor que lo descalifica para la

Guillot:
Mais un petit assaierai
Che vin ains c'on le paressiaue.
Il fu voir escaudés en yaue,
Si sent un peu le rebouture.

(*JF*, vv. 940-944)

Guillot:
Mais je goûterai un peu de ce vin
avant qu'on le passe complètement par l'eau.
On l'a déjà échaudé,
mais il sent encore le moisi.

El vino de la *Feuillée*, al igual que el sueño y la mesa, se constituye en pasarela de unión entre la secuencia de la taberna y de la "*féerie*"[8]: al 'encantamiento desencantado' de la escena de las hadas se sucede la 'embriaguez' de la taberna que, como la magia, permite el olvido y permite el sueño de escapar a otros mundos, más lejanos, menos asfixiantes. Si en el *Jeu de Saint Nicolas*, la inconsciencia etílica de los ladrones ofrecía el marco adecuado para la aparición 'milagrosa' de San Nicolas, en el *Jeu de la Feuillée* es precisamente el monje, el representante terrenal de lo divino, el personaje que pierde la consciencia y que más directamente sufre los vejatorios efectos de la borrachera. En efecto, tras ser separado de la escena por ese recurso didascálico que consiste en 'sentar' al personaje saliente (Riquier: "[...] *si seon bas*", v. 916), el monje cae rendido por la embriaguez que le ha producido el vino; esta ausencia permitirá la confabulación y la estafa desencadenantes de la intriga. El vino se revela, por tanto, como la trampa que atrapa al monje en un circuito centrípeto del que no podrá salir: las ausencias del monje de la escena no son sino inútiles gestos de resistencia que terminan por conducirlo, inexorablemente, de nuevo, a la taberna. En este sentido, el monje es además un personaje atípico en el universo tabernario ya que es el único que sale de (y entra en) la escena, los demás personajes que se incorporan a la taberna, en una especie de condena a perpetuidad, no vuelven a salir de ella.

El primer paréntesis está protagonizado por Adam (en la que es la única participación de este personaje en la taberna) y por su padre, Maître Henri, y tiene un desarrollo espacial exterior al área central de juego (vv. 953-959). La débil resistencia de Adam a penetrar en el contagioso y degradante universo de la taberna ocupa apenas cuatro versos

---

consumición, lo que obliga, como en la obra de ficción, a 'mojar' los vinos, no para temperar su fuerza, sino para enmendar sus defectos. En el *Jeu,* la intervención de Guillot parece indicar que el tabernero ha aguado el vino, "*paressiaue*": Raoul parece haberlo tratado con agua caliente —"*escaudés en yaue*"— siguiendo el remedio aconsejado por los especialistas en alimentación para estabilizar el sabor del vino rancio: mezclar con el vino, agua caliente, trigo, clara de huevo y sal; a su intención fraudulenta de hacer pasar un vino "*poussé*", remontado, por un buen vino viejo —"Le bon vin vieux était très rare et restait l'apanage d'une élite très réduite, ecclésiastique ou aristocratique" (Paoli, 1986:572-575)—, se une su impericia en la aplicación del tratamiento; su vino no ha perdido el sabor ácido de la fermentación en el tonel: "Si sent un peu *le rebouture*", afirma Guillot en un verso que sin duda recuerda aquel otro vino "*bouté*" del *Jeu de Saint Nicolas:* "*Et vin qui n'est mie boutés, / ains crut en costière de roche*" (*JSN,* vv. 1029-1030). Paoli ha recogido los diferentes tipos de fraudes cometidos con el vino en la taberna arrasiana en un extenso capítulo de su tesis (1986:539-725).

8. "S'il existe une relation entre la scène des Dames et celle de la taverne, c'est peut-être dans cet élément d'*ebrietas* inspirée qu'il faut la chercher. L'*enchantement* des Dames et l'*ebrietas* de la taverne ont quelque chose en commun, de même qu'il y a entre les deux états d'âme un contraste non sans intérêt dramatique" (Adler, 1956:36).

que terminan con la claudición del poeta que se deja arrastrar por la fuerza gravitatoria que la taberna ejerce sobre él (y sobre todos los arrasianos).

El vino que ha provocado el sueño del monje se convierte en la coartada que le permite escapar del universo tabernario de la misma forma que escapó del universo féerico (v. 967)[9]; el monje se ausenta así de una escena donde corre el vino con liberalidad y la comida con paródica frugalidad[10]; se ausenta de la conspiración y de la trampa del tabernero; se ausenta, en fin, de la claudicación de Adam y de su entrada en la taberna (vv. 953-959). El monje se deja atrapar por la embriaguez, como Adam se deja atrapar por la inercia y la somnolencia artísticas de la ciudad de Arras y, como éste, cierra los ojos para no ver 'las uñas negras de la miseria' arrasiana.

El dinero, como el vino, se convierte en criterio decisivo en las tres obras arrasianas[11]: "On l'a souvent remarqué, toutes les pièces arrageoises accusent, à des degrés divers, cette préoccupation pour l'argent qui n'apparaît nulle part ailleurs avec cette intensité" (Paoli, 1991:74). En la taberna, el dinero es la razón del juego y es la razón del fraude. El dinero es necesario para beber, pero en el contexto mercantil del tabernero, el vino es también el elemento necesario para obtener el dinero, primero porque el tabernero gana su jornal con su venta y, después, porque éste le facilita la argucia dramática que permitirá un mayor enriquecimiento posterior. El tabernero arrasiano nunca pierde en la escena de lo teatral[12], es un superviviente que encuentra siempre el medio de sacar provecho a todas las situaciones a las que se ve enfrentado. La constante búsqueda de su ganancia —por medios frecuentemente fraudulentos— convierte a sus clientes en víctimas potenciales de su ambición; el recién llegado saldrá de la taberna más pobre de lo que entró[13]:

9. "On notera que le moine ou bien s'endort, ou bien se tait, toutes les fois qu'est abordé un problème délicat: il ne dit rien quand le pape est attaqué lors de la discussion sur les clercs bigames; il s'endort pendant la *féerie*, et un peu plus tard, quand Guillot se dispute avec Riquier et le tavernier, quand les Arrageois replongent Adam dans leur vie médiocre. Après chaque 'absence' le moine reprend la parole par la formule *Aimi Dieus!* (520, 876, 960)" (Dufournet, 1974:323). Este autor lo interpreta además como una clara referencia a lo que hacen las órdenes regulares cuando hay un problema en la universidad parisina: abandonan la sala o se abstienen.

10. En la taberna de la *Feuillée* sólo queda un arenque seco del día anterior por el además que pelean los tertulianos (vv. 931-937).

11. "Mais au-delà des institutions, celui qui apparaît aux yeux de tous comme le maître de la ville, c'est l'argent, qui domine à ce moment les obsessions des hommes, véritable sujet et enjeu du 'jeu', qu'il repose dans les coffres royaux ou qu'il roule pour les pauvres sur la table des tavernes" (Rey-Flaud, 1980:12).

12. Profesional que gana su dinero con el esfuerzo de su trabajo es el personaje con el que más fácilmente puede identificarse el público burgués de Arras: "Il est celui qui calme les disputes, qui étouffe les conflits à l'intérieur de l''enceinte' 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 l'usure. Le monde est corrompu: eh bien, tirons le meilleur parti de sa corruption!" (Rey-Flaud, 1980:107). Indicio éste de un nuevo arte de vivir urbano, más preocupado por el bienestar personal, inclinado al confort y a la abundancia, *cfr.* (Payen, 1982:31-59).

13. En efecto, ningún cliente sale de la taberna arrasiana sin haber saldado sus cuentas con el tabernero: (*Cd'A*, vv. 262-263); (*JSN*, v. 756); (*JF*, v. 970). "De toute évidence, la taverne ruine. Dans une double image commune et schématique, on y entre habillé, on en sort nu. Voleur comme Cliquet ou victime comme Courtois, le client, réduit au crédit, n'échappe pas à la main du tavernier" (Paoli, 1986:729).

Riquece:
Vois, chis moines est endormis
Li Ostes:
Et or me faites tout escout:
Metons li ja sus qu'il doit tout
Et que Hane a pour lui jué.
(*JF*, vv. 963-966)

Riquece:
Regardez, ce moine est endormi.
Li Ostes:
Eh bien! écoutez-moi tous:
portons à son compte toute la dette
en disant qu'Hane a joué pour lui.

Al fraude que el tabernero efectúa con la licuación del vino, se añade la preparación del engaño contra el monje; para llevarlo a la práctica *"li ostes"* solicita la confabulación general: su "*Or me faites tout escout*" (*JF*, v. 963) es una intervención que tiene un alocutor directo que claramente supera los límites espaciales del área del juego y que persigue como efecto perlocutivo la participación —en este caso, la complicidad silenciosa— del público asistente a la representación: Arras, a través de su taberna, se confabulará en bloque contra este elemento extraño que es el monje, convirtiéndolo en el blanco privilegiado de sus burlas y de sus engaños (Jomaron, 1988:46).

Al despertar, el monje protagoniza una tipificada secuencia de regateos con el tabernero para sufragar unas deudas que no son las suyas. Ante la falta de dinero de su cliente, el tabernero de la *Feuillée*, cumpliendo de nuevo con los ritos marcados por la tradición dramática anterior, le pide, en pago a las deudas de juego contraídas en su nombre por Hane, que abandone 'algo' en prenda: Courtois dejaba sus "*braies*" (*Cd'A*, vv. 378-379) en la taberna, en el *Jeu de Saint Nicolas* el tabernero retiene la capa de Cliquet (*JSN*, vv. 818-820) y en el *Jeu de la Feuillée* el tabernero le exige al monje su "*froc*", su 'hábito':

Li ostes:
Bien vous poist et bien vous anuit,
Vous waiterés chaiens le coc,
Ou vous me lairés cha *che froc*:
Le cors arés et jou l'escorche
(*JF*, vv. 991-994)

Li ostes:
Même si ça vous déplaît et vous contrarie,
vous attendrez ici le chant du coq
ou vous nous laisserez *le froc que voici*:
vous garderez le corps et moi l'écorce.

El monje, timado, huye de la taberna antes de que la deuda aumente de nuevo:

Li moines:
Parmi chou m'en irai je anchois
Qu'il reviegne nouviaus escos
(*JF*, vv. 999-1000)

Li moines:
Dans ces conditions, je m'en irai
avant qu n'augmente la note

Guillot y el médico protagonizan la segunda interrupción del diálogo entretenido por el monje y el tabernero (vv. 1001-1011). Durante esta secuencia, "*li fisisciens*" irrumpe en el recinto tabernario y, como los demás protagonistas, se deja seducir por los sensuales placeres del vino. Tres elementos nos permiten afirmar la conexión entre esta secuencia y la siguiente:

- El médico exhibe un contradictorio comportamiento público, pues, tras sentenciar la decrepitud física a la que conduce la permanencia "*a ceste eure*" en la taberna, se integra, sin vacilación, en ella. Por su parte, el monje, tras haber proclamado su intención

de partir antes de que su deuda aumente —*"m'en irai je"* (v. 999)—, retorna a la escena del crimen con una propuesta alternativa para el tabernero (vv. 1012-1015).

• Esta propuesta vuelve a conectar ambas secuencias: al consentir permanecer en la taberna, el médico solicita a Guillot algo 'para beber': "*Me donnés s'i[l] vous plaist, a boire*" (v. 1010); y éste, a cambio, le entrega una pera 'para comer': "*Tenés, et mengiés ceste poire*" (v. 1011). La contradicción entre el objeto solicitado por el médico (vino para beber) y el objeto entregado por Guillot (una pera para comer) encuentra un claro reflejo en el comportamiento de los otros dos protagonistas, el monje y el tabernero. En efecto, éste había solicitado (exigido violentamente) al monje su 'hábito', "*che froc*", en pago a las —supuestas— deudas contraidas; el monje, en cambio, y tras la secuencia entre el médico y Guillot, retorna a la taberna y entrega al tabernero un objeto diferente al requerido, las reliquias de Saint Acaire:

Li moines:
Biaus ostes, escoutés un peu:
Vous avés fait de mi vo preu;
Wardés un petit mes reliques,
Car je ne sui mie ore riques.
Je les racaterai demain.
(*JF*, vv. 1012-1016)

Li moines:
Cher patron, écoutez un peu:
vous vous êtes enrichi à mes dépends;
gardez quelque temps mes reliques,
car je ne suis pas riche en ce moment.
Je les rachèterai demain.

• Un último elemento nos permite justificar este juego especular entre ambos segmentos dialógicos: con su contradictorio comportamiento el médico ha apostado y ha perdido la credibilidad que le otorgaba el dominio de la ciencia médica:

Li fisisciens:
Vous serés tout paraletique
Ou je tieng a fausse fisique [...]
Guillos:
Maistre, bien kaiés de vo sens,
Car je ne le pris une nois.
(vv. 1004-1008)

Li fisisciens:
Vous finirez tous paralytiques,
ou j'affirme que la médecine est fausse [...]
Guillos:
Maître, vous vous égarez tout à fait,
car je me moque de votre médecine.

Si el 'hábito' era el símbolo de su pertenencia a un determinado orden social[14], las reliquias son el símbolo que autoriza y que acredita al monje en su 'milagrosa' función de sanador de la locura: "Mais avant tout, pour lui, l'habit fait le moine et les reliques l'authentifient. Aux yeux de sa clientèle, privé de son reliquaire il perdrait son pouvoir, privé de son froc il perdrait son état" (Paoli, 1986:736). El cambio que Adam de la Halle opera en la tradición revela pues una perversa degradación del monje —engañador engañado— y de lo que éste representa sobre la escena: al sustituir el hábito por las reliquias, éstas adquieren el mismo estatuto que el dinero[15]. Sobre la escena, el valor de las reli-

14. "Le vêtement, c'est ce qui fait l'homme socialisé, urbanisé, le citoyen" (Rey-Flaud, 1980:44). *Cfr.* tb. (Frappier, 1959:104, n. 1) y (Adler, 1956:35).

15. La reducción mercantilista de las reliquias de Saint Acaire se hará evidente en la taberna cuando el monje, lejos de sacrificar el capital obtenido en el primer episodio con las limosnas (v. 247; v. 365; v. 372;

quias de Saint Acaire, símbolo de un orden universal, un orden divino que se materializa en la estructura eclesiástica, queda reducido al único valor de su trueque en el mercado[16]. Así "*li moines*", como el tabernero, se somete al único poder reconocido por el patriciado arrasiano: el dinero[17]. Al entregar sus reliquias a cambio de su hábito, el monje, como el médico y como antes hiciera Adam, pierde en la taberna la cualidad que lo define; la ciudad de Arras, al mismo tiempo, ha perdido en la taberna la posibilidad de curación (salvación) física, espiritual y artística: el desencanto se cierne sobre la escena.

Durante la segunda ausencia del monje, el tabernero ridiculiza sacrílegamente las reliquias de Saint Acaire (vv.1018-1028) en una comunión catártica que parodia las celebraciones de la *Fête de l'âne*:

Li ostes:
Or puis preeschier:
De saint Acaire vous requier,
Vous, maistre Adan, et a vous, Hane,
Je vous prie que chascun recane
Et fache grant sollempnité
De che saint c'on a abevré,
Mais c'est par un estrange tour
(*JF*, vv. 1018-1024)

Li ostes:
Maintenant je puis prêcher:
par saint Acaire, je vous sollicite,
vous, maître Adam, et vous, Hane,
je prie chacun de vous de braire
et de célébrer solennellement
ce saint qu'on a arrosé,
mais certes d'une drôle de façon.

El uso de "*preeschier*" y de "*recane*" evoca sin duda una parodia del ritual litúrgico típica en las celebraciones de la *Fête des Fous* o de la *Fête de l'âne*[18], en la que la taberna funcionaría como el espacio sagrado de la consagración del vino, el tabernero se convertiría en oficiante, el vino (¡a fuerza de aguarlo!) en agua bendita ("*c'on a abevré*" v. 1023) y en la que los salmos y los cánticos se habrían convertido en cantinelas de taberna (vv. 1025-1026[19]). El intermedio del tabernero redunda en el rol trangresor que determina a la taberna en la dramaturgia arrasiana pero, en la *Feuillée*, la subversión carnavalesca del tabernero no tiene, como en sus predecesoras, contrapartida moralizante: la religión queda reducida sobre la escena a un simple aparato formal y así, la afirmación del tabernero al tomar posesión de las reliquias, "*or puis preeschier*" (v. 1018), no sólo

v. 380, v. 554; "*Aussi est chi me cose bien*" v. 894), prefiere abandonar las reliquias en la taberna en prenda (vv. 1012-1016).

16. En la taberna, la Iglesia se pervierte y entra a formar parte de los circuitos económicos. Esta transformación mercantilista de las reliquias se refleja en las siguientes rimas: *"reliques-riques"* (vv. 1015-1016 y 1064-1065). La identificación e inversión de sus rimas incide en la contraposición semántica que ambas intervenciones describen: la entrega y la recuperación, respectivamente, de las reliquias por el monje.

17. Desde su discuro inaugural, el monje intenta ocultar su codicia reduciendo "*offrande*" (v. 325) a una "*abenguete*", diminutivo que intensifica con el uso del adjetivo "*petit*" en posición de rima (v. 336); pero estas peticiones se multiplican a lo largo de sus parlamentos: *"metés chi devens ches billons"* (v. 370); "*N'est il mais nus qui meche?"* (v. 378); "*Et offre du tien se tu l'as*" (v. 547); incluso antes de retirarse del espacio central de juego para dejar paso a las hadas anuncia el cese de su actividad (que no es precisamente la curación de enfermos), "*offrande hui mais n'i prenderai*" (v. 570).

18. *Cfr.* (Mathieu, 1970:159-178); (Santucci, 1982:197 y 209); (Dufournet, 1977:55-61).

19. La canción de los versos 1025-1026 ha sido identificada con el estribillo de una "*chanson de toile*" inspirada en la canción de gesta de *Aye d'Avignon*. *Cfr.* (Dufournet, 1974:332-334).

confirma que el hábito y las reliquias eran lo único que 'hacía' al monje, sino que también denuncia el carácter fraudulento del monje y, por ende, de la Iglesia y la religión que éste representa sobre la escena.

La tercera y última interrupción vuelve a tener lugar en las inmediaciones de la taberna. En efecto, tras dejar sus reliquias en prenda, el monje sale de la taberna (v. 1016) y, en su partida, encuentra al loco y a su padre junto a los que protagonizará este último 'aparte'. El intercambio de parlamentos entre estos tres personajes vuelve a ser, como suele ocurrir con este duo paterno-filial, un diálogo entre el monje y el padre, intercalado por las insensatas interpelaciones del loco.

El discurso del padre del loco vuelve a incidir sobre la naturaleza ilusoria (y fraudulenta) de los poderes sanadores de las reliquias de Saint Acaire —la permanente locura de su hijo, lo confirma— y vuelve a supeditar la 'milagrosa mercancía' que el monje pregona a un sospechoso propósito pecuniario; la Iglesia, como la taberna, arruina a cuantos en ella confían o a ella se acercan:

Li peres au dervé: (al monje)
Certes, sire, che poise mi;
D'autre part je ne sai que faire,
Car, s'il* ne vient a saint Acaire,
Ou ira il querre santé?
Certes, il m'a ja tant cousté
Qu'il me couvient quere men pain.
(*JF*, vv. 1037-1040)
[*el loco, su hijo]

Li peres au dervé:
Vraiement, sire, j'en suis navré;
mais je ne sais que faire,
car, s'il ne vient pas à saint Acaire,
où ira-t-il recouvrer la santé?
De vrai, il m'a déjà tant coûté
que je suis obligé de mendier.

La religión encuentra, al contrario que en el *Courtois* o en *Saint Nicolas*, un tratamiento empañado en la *Feuillée*: la desacralización del monje y de las reliquias ha sido interpretada por una gran parte de los críticos como una constatación de la desafección social hacia los valores sagrados y como muestra de la relajación de las costumbres eclesiásticas que caracterizó el final del siglo XIII[20]. El monje, lejos de conciliar taberna y religión, claudica ante la fuerza corruptora de aquélla y su encuentro final con el loco y con el padre da buena cuenta de ello: el monje, desposeído de sus reliquias —el único elemento que, como hemos comprobado, lo justifica y lo define—, reacciona coléricamente ante los requerimientos del padre del loco y así, al igual que *"li fisisciens"* ponía en duda la validez de su experiencia científica (v. 1005), el monje confiesa su incapacidad para la curación de la locura: *"Pour coi le ramenés vous chi?"* (v. 1048). Desvelado el 'fraude' del monje, cae la máscara de su hipocresía. El caos y la locura irrumpen en la escena y provocan su desagregación: uno a uno los personajes presentes en la taberna comienzan a abandonarla.

20. "Ces reliques promenées, ce moine grotesque sous les quolibets et qui mendie pieusement, voilà l'un des mille témoignages de l'esprit à la fois anticlérical et dévot de ces bourgeois: ils se moquent de ces reliques, mais ils les baisent" (Bédier, 1890:880). *Cfr.* tb. (Sepet, 1891:70, n. 1); (Ungureanu, 1955:91, 93 y 204); (Cartier, 1971:99-102).

Tras su retorno a la escena, el personaje del monje confirma su definitiva adscripción a este universo degradante situado a las puertas del infierno (Rey-Flaud, 1980:124-128) y a pesar de su blasfema repulsa de la taberna y de cuanto ésta significa ("*Vous et vos taverne renoi; / se g'i revieng, dyable m'en porche!*" vv. 1067-1068), permanece condenado en ella hasta el final de la obra. La paradoja clausura la pieza: "*li moines*", antítesis connatural de la taberna, se convierte en el último personaje en desalojar este espacio de juego.

La intervención del monje en el último episodio, en el que se convierte, junto con el tabernero, en eje diegético, configura una decepcionante e irreverente descripción del único representante de la religión que comparece en la obra de Adam de la Halle[21]. La taberna de la *Feuillée* no es, como en el *Jeu de Saint Nicolas,* el lugar del milagro cristiano: las reliquias de Saint Acaire no vehiculan, como la mísera estatua de madera de San Nicolas, la aparición de ningún elemento sobrenatural celeste, ni libera al monje del engaño al que el tabernero lo ha sometido. En un sutil —y sacrílego— juego de subversión del motivo bíblico de las bodas de Canaan, el tabernero, a fuerza de aguar el vino, no lo había convertido en agua como tampoco había conseguido la multiplicación de los arenques; pero, demiurgo creador de su propio espacio, el tabernero consigue el 'milagro burgués' de la mulplicación de su ganancia. El monje, atrapado en el espacio de su enemigo natural, será sometido al imperio del juego, del vino y del dinero, los elementos semánticos que definen la taberna. La curación y la búsqueda de la espiritualidad que auguraba la presencia del monje sobre la escena se derrumba frente al mercantilismo feroz de sus dos protagonistas: el monje y el tabernero.

Los tres intermedios que hemos estudiado se revelan pues como la constatación de un fracaso: el de Adam de poder salir de Arras; el del médico de su ciencia; el del monje de seguir aumentando su ganancia, la única ocupación que reconoce tener (v. 570) y el del padre del loco que pierde su confianza en el único retazo de esperanza que le quedaba: la fe en el efecto sanador de las reliquias (¡empeñadas!) de Saint Acaire. La literatura, la ciencia y la religión, las tres posibilidades de salvación actualizadas por la obra, encuentran en estos tres últimos episodios parentéticos de la taberna la confirmación de su ineficacia y su derrota. Realidad referencial y tópico literario se integran en la constitución de una taberna, la del *Jeu de la Feuillée*, capaz de combinar tradición y transgresión, ficción y vida.

21. Los síntomas de un comportamiento ambiguo y sacrílego se superponen: la indiferencia del monje frente a los enfermos que acuden a él (vv. 544-550 / vv. 1032-1034); la superchería ante la aparición de las hadas (vv. 571-573); las reveladoras ausencias ante los temas delicados: el silencio (aprobatorio) durante las críticas papales de los bígamos o del loco (vv. 520-521) o el sueño ante la "*féerie*" (v. 876) y la taberna (v. 970); el cinismo ante los incautos que le entregaron limosnas (v. 896); la cobardía ante la insinuación de violencia por parte del tabernero (v. 995); o las maldiciones que lanza en la taberna (v. 1067) terminan por componer una imagen desesperanzada del monje y de lo que éste representa.

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, A. (1956): *Sens et composition du 'Jeu de la Feuillée'*, Michigan, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

BÉDIER, J. (1890): "Les commencements du Théâtre comique en France", *Revue des deux mondes*, LX année, 3 période, tome XCIX, Paris.

CARTIER, N. R. (1971): *Le Bossu Désenchanté. (Etude sur le 'Jeu de la Feuillée')*, Genève, Droz.

DUFOURNET, J. (1974): *Adam de la Halle à la recherche de lui-même (ou le jeu dramatique de la 'Feuillée')*, Paris, S.E.D.E.S.

DUFOURNET, J. (1977): *Sur le 'Jeu de la Feuillée' (Etudes complémentaires)*, Paris, S.E.D.E.S.

DUFOURNET, J. (ed. y trad.) (1989): *Le jeu de la Feuillée*, Paris, Garnier-Flammarion.

FARAL, E. (ed.) (1922): *Courtois d'Arras*, Paris, Champion, C.F.M.A.

FRAPPIER, J. (1959): *Le théâtre profane en France au Moyen Age (XIIIe et XIVe siècles)*, Paris, Centre de Documentation Universitaire (CDU).

GUESNON, A. (1916): "Adam de la Halle et *Le Jeu de la Feuillée*", *Le Moyen Age*, XXVIII, pp. 173-233.

HENRY, A. (ed. y trad.) (1965): *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, ed. y trad. de H, Albert, Bruxelles, Presses Univ. de Bruxelles.

JOMARON, J. de (dir.) (1988): *Théâtre en France,* T. I: *Du Moyen Age a 1789,* Paris, A. Colin.

MATHIEU, M. (1970): *Le rire et la constitution de la scène médiévale (Reflexion sur le sens du comique et son apport à la formation de la dramaturgie du Moyen Age français),* Thèse 3e cycle, Toulouse, Univ. Toulouse.

MERMIER, G. R. (1983): "Le sens du repentir de *Courtois d'Arras*, jeu du XIIIe siècle", *in Mélanges à la mémoire de F. Simone IV*, Genève, Slatkine, pp. 59-81. En anexo, trad. fr. moderno del *Courtois d'Arras*.

PAOLI, G. (1986): *La taverne au Moyen Age. Arras et l'espace picard*, Thèse pour le doctorat d'État, Paris, Univ. Sorbonne Nouvelle, 2 vols.

PAOLI, G. (1991): "Taverne et théâtre au Moyen Age", *in Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui: Moyen Age et Renaissance*, Paris, CTHS, pp. 73-82.

PAYEN, J. CH. (1982): "L'utopie au XIIIe siècle: du *Jeu de Saint Nicolas* au *Roman de la Rose*", *Lectures*, 11, pp. 31-49.

REY-FLAUD, H. (1980): *Pour une dramaturgie du Moyen Age*, Paris, P.U.F.

SANTUCCI, M. (1982): "Le fou dans le théâtre français médiéval", *Lettres romanes*, XXXVI, pp. 195-211.

SEPET, M. (1891): "Observations sur le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle", *in Études romanes dédiées à Gaston Paris*, Paris, E. Bouillon, pp. 69-81.

UNGUREANU, M. (1955): *La bourgeoisie naissante. Société et littérature bourgeoise d'Arras aux XIIe et XIIIe siècles,* Arras, Mémoires de la Commission des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, Tome VIII.