

Personalidad innovadora de Adam, autor-personaje del *Jeu de la Feuillée*

Antonia MARTÍNEZ PÉREZ
Dpto. de Filología Francesa,
Románica, Italiana y Árabe.
Universidad de Murcia

Tal vez el teatro medieval, como las tendencias dramáticas más actuales, intentara, en su ficción, abarcar la vivencia humana en su *totalidad y diversidad*. Lo que sí es comprobable es su separación de la dramaturgia clásica, en cuanto al mantenimiento de las unidades¹, y el alejamiento en su estructuración como *colectividad y juego*, en los que se integra el grupo social y consigue su propia reafirmación. Una obra de estas características, como *El Jeu de la Feuillée*, es lógico que sorprendiera en sus primeros estudios a la crítica decimonónica, que le efectuaba recriminaciones de incoherencia y fragmentariedad, cuando, como veremos, se corresponderán más con sus características de obra *personal e innovadora*.

Es cierto que, ante ella, han sido casi generales las afirmaciones (Mauron, Chevallier, Dufournet, etc.²) de encontrarnos en presencia de una obra complicada en su conjunto y en sus detalles. Obra ambigua, a la vez extremadamente personal, por la actuación comprometida de Adam, y colectiva, en la que el autor se presenta como un personaje más y se introduce en las polémicas de su ciudad, intentando tomar postura sobre los problemas que preocupan a los *arrageoises*. Obra única y personal en cuanto que no tiene modelo ni imitadores, en su síntesis excepcional (como más tarde se dará en el *Quijote*), de los distintos géneros tradicionales, *cansó*, sirventés, *sothe-chanson*, *jeu-parti*³, etc., lo que imposibilita su clasificación con una sola etiqueta. Tal vez esta

¹ De tiempo, lugar, acción, con las que se intenta reproducir la ilusión de la realidad

² Vid. Bibliografía.

³ Vid. Maillard, *Adam de la Halle. Perspective musicale*. Paris. Champion, 1982, p. 169.

riqueza de formas fuese lo que indujo a la crítica decimonónica a hablar de su estructuración ambigua y fragmentaria. Sin embargo, a partir de autores como Frappier⁴, y desde entonces, entramos en las teorías más actuales que nos hacen referencia al carácter personal de la obra. Como señala Dufournet, principal especialista de la misma, *el Jeu de la Feuillée nos relata el itinerario moral y espiritual de un poeta que no ha podido escapar de la vida de su ciudad y poder ir a estudiar a Paris. Es la confesión de su fracaso...*⁵. Trabajos más recientes como los de Brusegan, Payen o Dragonetti⁶, subrayan esta estructuración personal, considerando que todo en el *Jeu de la Feuillée* concurre en hacer fracasar la determinación inicial del protagonista, se trata de la necesidad que tiene de manifestar su confusión interna, haciéndola una comedia interior, concretamente para Payen es una especie de «drama íntimo»⁷.

Con las matizaciones que más adelante realizaré, es cierto que con Adam de la Halle, por primera vez en el teatro románico, el autor de la obra se convierte en personaje y anti-héroe de su propio drama. A través de una estructura voluntariamente fragmentaria y antitética, Adam nos desvela el ficticio proyecto-fracaso de su vida, su conflictividad personal, siempre dividida entre dos polos opuestos: amor/desamor, mujer/estudios, escritura/locura, realidad/fantasia, etc. La manera de llevarlo a cabo será tal vez lo más original de su proyecto. No se trata en ningún momento de un retrato autobiográfico, sino de una proyección del fracaso de la colectividad en la que él participa. Ficción autobiográfica generalizada, en la que, mediante el desdoblamiento continuo del autor-actor éste modela la obra literaria para convertirla en la expresión de su transgresión personal. A través de esta innovación dramática el poeta lleva a cabo una exploración de su propio yo y al mismo tiempo ejerce una escritura de la locura transgresora y renovadora.

En ningún caso nos encontramos con el autor omnipresente, moviendo los hilos de sus marionetas, sino que se trata de un personaje un tanto inmaduro (*muavle kief* v.21)⁸, introducido en el devenir de la obra y cuya presencia física en ella se va poco a poco debilitando. De hecho, excepto en la primera parte de la misma (vv.1-199), considerada como autobiográfica, sus apariciones son esporádicas y a veces tan sólo sentimos su movimiento tras bastidores, con breves pero importantes incursiones en escena.

⁴ *Le théâtre comique en France au Moyen Age*, Paris, C.D.U., 1959, p.109.

⁵ *Sur le Jeu de la Feuillée*, Paris, Sedes, 1977, pp. 11-12

⁶ R. BRUSEGAN, «Per un'interpretazione del *Jeu de la Feuillée*», *Biblioteca teatrale*, n.23-24, 1979, pp.132-179; J. CH. PAYEN, «Typologie des genres et distanciation: Le double Congé d' Adam de la Halle. Reflexions sur le sens de l'écriture dramatique au XIIIème siècle», *Kwartalnik Neofilologiczny*, XXVII, 211980, pp. 115-132; R. DRAGONETTI, «Le Dervé-roi dans le *Jeu de la Feuillée* d' Adam de la Halle», *Revue des langues romanes*, 1991, t. XCV, pp. 115-134.

⁷ Op. cit. p.131.

⁸ Hacemos siempre referencia a la edición de E. LANGLOIS, *Adam le Bossu, trouvère artésien du XIIIème siècle. Le Jeu de la Feuillée*. Paris, Champion, C.F.M.A., 1968.

En este primer capítulo, Adam nos revela su anhelo de ir a realizar estudios a Paris. Lo que parece en principio como una simple apuesta:

*Or ne pourront pas dire aucun ke j'ai antés
Ke d'aler a Paris soie pour nient vantés(v.5-6)*

o un intento de reafirmar su presencia:

*Cascuns mes paroles despit,
Che me sanle, et giete mout loing(v.24-25).*

se nos revelará. sin embargo, como su sentimiento más profundo de renovación, de transformación de su propio yo y especialmente de su actitud ante la obra literaria. Este viaje se verá dificultado por el hecho de estar casado (*Maroie*) y por la negativa de su padre (*Maese Henri*) de ayudarle económicamente:

Adam-Actor Adam-Autor

Maroie

hastío conyugal=
pérdida del amor

Maese Henri

OPOSICION

estudios = renovación

hastío paterno=
pérdida de la
protección paterna

liberación literaria

La estructura elegida para la expresión de estos sentimientos es, en concordancia con ellos, de carácter intimista con el empleo del monólogo reflexivo, de ritmo lento con largas tiradas de versos en cuartetos alejandrinos o decasílabos, interpretados por Dufournet⁹ como una manera de llamar la atención sobre el carácter profundo y dramático del *Jeu* y sobre la sinceridad y seriedad de su proyecto inicial. Es su intervención más larga y contundente en la obra. Sin preámbulo alguno, Adam irrumpe directamente en escena con una apelación, con una invocación a todos los presentes, *Seigneur*, seguida de una interrogación retórica, con la que se intenta captar aún más la atención del espectador. Defiende con todo ímpetu su decisión y da todas las explicaciones necesarias para que ésta no parezca arbitraria. Sin embargo, la reflexión sobre

⁹ *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou Le Jeu dramatique de la Feuillée*, Pans, Sedes, 1974, p.70.

un hecho de tal importancia es llevada a cabo con sus *compains* (*seigneur*), compañeros goliardescos de taberna y diversión que dudan de la seriedad y viabilidad de tal decisión, *Caitis, k'i feras tu?/ Onques d'Arras boins clers n'issi*, (vv.11-12); o están dispuestos a disfrutar de su mujer, *Maistre, se vous le me laissiés, / Ele me venroit bien a goust* (vv.175-76), con lo que el clima de bufonería ante su drama personal es evidente desde el inicio de la obra. Pero Adam tiene que estar presente para convencer de la importancia de su proyecto y la necesidad de realizarlo. En la medida en que éste vaya desmoronándose, su retirada se hará evidente. Puesto que, excepto su deseo de realizar este viaje, todos sus otros sentimientos zozobrarán entre la realidad y la irrealidad, estarán en pasado o futuro, e incluso algunos de ellos podrán ser producto del encantamiento, como el amor que sintió por su mujer, ahora perdido, y que es considerado como una enfermedad (*Après grant maladie ensiut bien grans santés*, v.8).

El hecho de que maese Henri acepte tal viaje. se lamenta de su demora y sienta que Adam haya perdido el tiempo con tal mujer, pero que. sin embargo, se oponga a hacer su concesión económica. visualiza de manera inmediata su tacañería. Esta negativa de ayudar económicamente a su hijo, pasa del plano personal al social y da pie para iniciar la sátira sobre las gentes de Arras y sus vicios. A partir de aquí el juego directo Autor-Adam desaparece hábilmente en la colectividad de los *arrageoises* y Adam entrará en escena en muy contadas ocasiones. A su enfermedad de amor, sigue la enfermedad grotesca del vientre inflado de Maese Henri (*Bien sai de coi estes malades/ ...ch'est uns maus c'on claimeavarisse*, vv.200 y ss.) y Dame Douce, representantes de la lujuria y la sexualidad negativa. Es la crítica social y política sobre la avaricia, la superstición, la prostitución ..., formando parte del polo negativo de la obra en el que el autor no quiere introducirse. Desde el distanciamiento, Adam de la Halle puede reirse del amor, del culto de las reliquias, de las nuevas jerarquías, de sí mismo. El desamor de la primera parte puede presentarlo de forma directa, pero el enfrentamiento directo con su padre y las jerarquías sociales y políticas no. Adam-actor no hace ninguna recriminación a la negativa de su padre de ayudarlo económicamente, a su comportamiento un tanto amoral. El autor debe pues desdoblarse para que otros personajes realicen esta crítica, y la correspondencia entre las relaciones tempesiuosas del Dervé y su padre y las de Maese Henri y Adam están completamente admitidas". El loco, el médico, los *compañeros* de Adam, Dame douce y su séquito tomaran la escena.

Sus incursiones en esta parte, por tanto, suelen estar motivadas por alusiones a las que él tenga que responder e intentado siempre eludir la situación. La negativa de Maese Henri de darle dinero para ir a a Paris queda sin respuesta directa por parte de Adam que sale de escena o enmudece bruscamente. Sólo reaparecerá por alusión en la crítica de las mujeres pendencieras de Arras, en la que se le advertirá de la inclusión de la suya y mostrará su indiferencia siempre que ella no sea informada de tal hecho. Será igualmente el loco quien invoque su presencia extraña con una capa de parisino y lo tache a él mismo de loco, al parecer un *pois baiens*¹¹, y le recuerde su condición de

¹¹ Vid. R. Dragonetti, *op. cit.*, p. 116.

bigamo introduciéndolo en esta problemática personal. Su respuesta negativa es igualmente breve. El desarrollo de la defensa lo llevará a cabo su padre:

MAISTRE HENRI

Chertes, li meffais fu trop grans,
Et cascuns le pape encosa,
Quant tant de boins clers deposa.

.....
Comment ont prelat l'avantage
D'avoir femes a remuier
Sans leur privilege cangier,
Et uns clers si pert sa frankise
Par espouser en sainte eglise
Feme ki ot autre baron! (vv.434-436; 446-451).

En todo caso, la profanación de las reliquias no, pero este asunto religioso menor, la acusación de bigamia, puede perfectamente representarla Adam, no sólo representarla, sino vivirla el propio autor, puesto que la bigamia de hombre casado y clérigo de Adam es la bigamia de la imposibilidad de alternar la cultura clerical y la cultura profana de Adam de la Halle. Hay pues un segundo desdoblamiento del autor-actor. Se trata de romper con los viejos moldes poéticos y realizar una escritura innovadora¹². Dufornet considera que hay un intento de desacreditar Arras, con la mezquindad aquí reproducida frente al idealismo de la lírica de *oc* y de *oïl*; e incluso va más lejos en su deducción suponiendo que Adam condena su producción poética anterior¹³.

Es cierto que, frente a la cerrazón poética cortés, las formas dramáticas parecen ser las más apropiadas para expresar su sueño, su ambivalencia. Su conflictividad queda perfectamente representada por la gran variedad de medios de expresión que proporciona el diálogo entre personajes diversos y también facilita la presentación de una multiplicidad de planos de expresión y estilos diferentes. Adam aparece como sujeto y

¹¹ Vid. A. Martínez y C. Palacios, *El teatro de Adam de la Halle: Le Jeu de la Feuillée. Le Jeu de Robiti et Marion. Traducción*, Universidad de Murcia, 1989, p. 63, n.21.

¹² Dualidad estética que ha sido considerada como producto de la crisis que parece sufrir la poesía después de la primera mitad del s.XIII. Vid. J. Ch. Payen, *op. cit.* pp. 115, 124 y ss.; y P. Zhumthor, nos indica que en el s. XIII: *l'opposition de ceux deux esthétiques correspondit u peu près u celle des genres nouveaux et du grant chant courtois. qui faisait dès lors figure de tradition ancienne*, «Entredeux esthétiques: Adam de la Halle», *Melanges Frappier*, II, Genève, 1970, p. 1171.

¹³ «...chansons, motets, jeux-partis...-, où il avait imité les poètes arrageois... Peut être même va-t-il plus loin et rejette-t-il toute la poésie courtoise dont les petits poèmes artésiens ne seraient. de surcroît, qu'un reflet lointain et médiocre». *Adam de la Halle à la recherche...*, *op. cit.*, p.119.

objeto de la acción. Se presenta en escena al mismo tiempo que es uno de los personajes y espectador crítico de su propia obra literaria. El mismo Dervé-roi representaría, según Dragonetti¹⁴, al poeta maldito y sagrado y su relación paterna un proceso de destrucción y transgresión cuyo desenlace es el encuentro de la innovación literaria. Constituiría un eslabón más de ese proceso en el que Adam-autor refleja la necesidad de salvar, de purificar la poesía, romper con los viejos moldes poéticos y entrar dentro de un mundo de ensueño, de la *folliç*, la locura creadora. Libertad creadora unida a la búsqueda de su propia identidad, entrando en el ámbito de la incursión de su propio yo.

La obra sigue su itinerario innovador y personal presentando, aunque en una pequeña proporción, determinadas inserciones líricas en el texto dramático en octosílabos, como una muestra más de su riqueza de estilos y formas, pero que en el ámbito narrativo, también en octosílabos, tales inserciones han adquirido un significado específico. considerando tal combinación como rasgo específico de un género, el de la SEUDO-AUTOBIOGRAFÍA ERÓTICA, como la ha caracterizado B. Gybbon con la que presentaría algunas conexiones, si nos atenemos a consideraciones genéricas muy amplias de autobiografía amorosa, de inclusión de inserciones líricas dentro de la narración octosilábica, etc., establecidas por este autor en la caracterización del género¹⁵. En este caso, no contamos con amplios fragmentos de inserciones líricas, puesto que tan sólo se contabilizaban cinco versos con anotaciones musicales. Sin embargo es importante señalar que utiliza por primera vez en el teatro el recurso de las inserciones líricas en forma de *estribillos centonizados*¹⁶, empleado con profusión en el *roman* a partir de Guillaume de Dole¹⁷. Y, sobre todo, que impregna¹⁸ su producción dramática de los elementos líricos que conoce y que tan sabiamente maneja; ya sean inserciones líricas, fragmentos cantados. teatro «mezclado de música»), como nos dice Maillard¹⁹.

¹⁴ Op. cit. p. 116.

¹⁵ G.B. Gybbon-Monypenny plantea las bases de este género e interrelaciona, dentro de él, obras como *La vita Nuova*, el *Voir-dit* de Machaut, la *Prison Amoureuse* de Froissart. *El Libro del Buen Amor* y el *Frauentienst*. «Guillaume de Machaut's erotic «autobiography»: precedents for the form of *Voir-Dit*», *Studies in Medieval Literature an Languages in Memory of Frederik Whitehead*. 1977. pp. 133-152.

¹⁶ Hemos considerado esta traducción, aunque no exacta. la más próxima para los términos *refrains-centons*. Es también importante señalar que Adamestaba acostumbrado a determinados tipos de inserciones. puesto que cultiva *motets* que son *entés*, en los que introduce un estribillo de una canción cortada en dos trozos. El primero se coloca al inicio del *motet* y el segundo al final.

¹⁷ Vid. A. Martínez. «Las inserciones líricas en la dramaturgia de Adam de la Halle, *Homenaje a Pedro Peira Soberón*. *Revista de Filología Románica*, Madrid, 1997, T. II, pp.257-271.

¹⁸ Era difícil que un *trouvère* de la producción lírica de Adam con treinta y seis *canciones*, dieciocho *jeux partis*, catorce *rondeaux* un *rondeau-virelai*, una *balada*, once *motetes*, un *Dit d'amour*, los *Vers de la Mort* y los *Congés*. no introdujera en su producción dramática tales elementos.

¹⁹ «Adam de la Halle et ses Jeux chantés». *L'Education Musicale*, Paris. 1966, XXXI. p.13. Vid. nota 3.

La presencia. pues. del lirismo en el texto dramático y sus vivencias amorosas más o menos personales nos mantendrían en una línea no muy alejada de esta *seudo-autobiografía erótica*, pero sobre todo, como veremos, ejerce una acción transgresora, de ruptura de los viejos moldes poéticos, que el autor utiliza, pero que quiere sobrepasar.

En el ámbito de la *féerie* nos encontramos con las incursiones líricas o anti-líricas más significativas. Se trata de romper con la cortesía enmascarada y parodiada. Los vicios y la usura parecen romper igualmente con la generosidad e idealización del mundo cortés. Durante este episodio se producen dos de las cuatro citas musicales que contiene la obra:

«Me siét il bien le hurepiaus?»(v.590 y v. 836)).

La primera se presenta como una especie de *incipit* y *explicit* de la *Féerie*, con unas connotaciones un tanto «diabólicas», en cuanto que se trata de Croquesot, mensajero de Erlequín. del amor y de la fantasía, que se presenta con una cabellera abundante y enmarañada, que evocaría su origen demoníaco y le daría un aspecto grotesco. Es una especie de indicativo musical anunciando la entrada y la salida del cortejo de Erlequín. La segunda es cantada por las hadas y señala el instante en que el sueño finaliza:

«*Par chi va la mignotise,*
Par chi ou je vois»(vv. 873-74).

La quinta anotación musical hace alusión al primer verso de una *chanson de toile*:

«*Aie se siét en haute tour*» (v.1025).

Canción ya pasada de moda. Es evidente que la introducción de este fragmento lírico, cantado para el tabernero y en boca de personajes como los compañeros de taberna y el loco, es poco apropiada para los encantos cortesés y la evocación de la dama gentil. Si. además, tenemos en cuenta que va acompañada de ciertos rebuznos, parece que se trata más bien de una actitud misógina, en línea con la dama ajada del Prólogo, la lasciva Dame Douce y las comadres del final de la *feerie*. Por otra parte. no es el primer caso que los conocidos versos de una *chanson de toile*, que ya habían perdido su sentido primitivo, son retomados con una finalidad distinta, burlesca o moralizadora, como muestra C. Alvar a propósito de la *Belle Aeliz*²⁰, con la que ironizan algunos predicadores colocándola como ejemplo pecaminoso. La evocación del fragmento lírico, que reproducía los gentiles sueños de enamorada, es ahora casi un estereotipo de degradación.

²⁰ C. Alvar, «Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de la Belle Aeliz. *Symposium in Honorem prof. M. de Riquer*, 1986. pp.33-33.

Lafeerie se había iniciado tras un largo proceso de experiencias negativas por parte de Adam: pérdida del amor, nefastas relaciones con su padre, pérdida de la religión. etc. Es un alto, como última esperanza de liberación de Adam de la Halle, de poderse escapar de la realidad y traspasar lo cotidiano creando el mito de lo bello²¹. Y así en principio aparece la recuperación, el mundo armonioso del ensueño, sereno y claro, lleno de belleza (*Bele douche compaignie, eswarde / Ke chifait bel et cler et net*. vv.640-41). Sin embargo, pronto se desmorona este ensueño. Se rebajan los carismas del mundo cortés. Morgana deja su *fins'amors* por Robert Someillon cuyo comportamiento se aleja del servicio amoroso del amante cortés. Sus virtudes quedan ridiculizadas y a pesar de ello es elegido príncipe del Puy. Las hadas disputan entre ellas y sus dones, ambiguos en principio, terminarán siendo nefastos para Adam, que una vez más como agente pasivo sigue sufriendo las consecuencias negativas de distintos episodios. Manteniendo su presencia tras bastidores, interrumpida con mínimas incursiones en escena, no aparece directamente cuando las hadas Morgana y Magloria le otorgan sus dones. Tan sólo hace una breve aparición al inicio del episodio para preparar la mesa a las hadas, pero ellas no lo han visto. Sin embargo, Croquesot les recordara su presencia y, por supuesto, el hecho de que Adam llevaba una capa. Capa de parisino que nos recuerda una vez más su aspiración personal de realizar sus estudios en París y el abandono de su mujer. Justamente los hechos que Magloria le niega, de manera que:

De l'autre. ki va se vantant
D'aler a l'escole a Paris,
Voeil k'il soit si atruandis
En la compaignie d'Arras
Et k'il s'ouvlit entre les bras
Sa feme, ki est mole et tenre,
Si k'il perge et hache l'apenre
Et meche se voie en respit(vv.684-690).

En tal desproporción injustificada no puede faltar la Rueda de la Fortuna, presentada con sus atributos tradicionales, es sorda, muda y ciega, y sus aspectos dramáticos: desconfiada y voluble simboliza la injusticia y la corrupción, la avaricia. Esta última representada por los patricios que todo lo poseen y les hacen a los pequeños burgueses competencia económica y política. Transgresión social como literaria.

Finalmente la obra termina en el ambiente confinado y claustrofóbico de la taberna con la bebida. el juego y, como siempre, el loco. El ambiente asfixiante de la taberna puede ser apropiado para ahogar cualquier posibilidad final de liberación. Tras lafeerie, se tiene que volver a la realidad. Interviene Adam en su sometimiento pleno a

²¹ El empleo de la música en esta parte se correspondería para Maillard con la importancia y la magia de la misma: *ne fait appel à ce langage «magique» qu'est la musique qu'aux endroits clefs de l'action dramatique, lors de la manifestation de forces occultes, Adam de la Halle. Perspective musicale...*, op. cit. p.169.

los deseos de su padre. Hane le recuerda cuando se sentaba gustoso con ellos, pero cambió con su proyecto de estudiar. Adam, de *muavle kief*(v.8). ahora confiesa hacerlo porque es preciso madurar, *couvient meüerer*(v.953) e incluso está dispuesto a entrar sólo si va su padre.

Aún con la abundante presencia de los elementos literarios más tradicionales, es evidente el carácter innovador, personal de la obra de Adam. En el Jeu de la *Feuillée*, frente al idealismo cortés, emerge la «realidad» cotidiana decepcionante y áspera. El sustrato lírico muestra su funcionalidad especialmente por la simbiosis lirismo / anti-lirismo de la que está dotado. Como *trouvere* y músico excepcional, Adam sabe de las delicias del «amor cortés», se deleita en su descripción inicial, pero éstas se transforman, se convierten en ásperas descripciones de fealdad y decepción. La crisis, el cambio social y literario que sufre la época, recalca en la obra, su estructura es voluntariamente fragmentaria y antitética, como la conflictividad personal de su autor que gira en torno al proyecto-fracaso de su vida y de la sociedad en la que se desarrolla. La primera se polariza entre amor-desamor, mujer-estudios, escritura-locura, realidad-fantasia y se proyecta en la segunda. Así, excepto en la primera parte del Jeu, él ya no volverá a ser su protagonista principal. El autobiografismo casi exclusivo de la primera parte, su incursión directa en escena, van dejando paso a los temas y preocupaciones de la sociedad de Arras y a escasísimas apariciones suyas en escena, casi siempre como agente pasivo de los actos que se llevan a cabo. Él no emprenderá actuaciones propias: le pide dinero a su padre, pero no le recriminará directamente su negativa y su avaricia. Critican a su mujer y no se inmuta siempre que ella no lo sepa. Se le acusa de bigamo, lo niega, pero la defensa y argumentación la emprenderá maese Henri. Preparará las mesa de las hadas, pero no estará presente ni protestará ante los dones negativos de las mismas. Hábilmente el autor-actor permanece en un segundo plano mientras observa impasivo el derrumbe sistemático de sus aspiraciones y el desarrollo negativo de las actuaciones de los demás personajes. Frente a la defensa enconizada, -fervorosa, como su amor de adolescencia-, del proyecto inicial de sus estudios, la actitud resignada y pasiva en la medida en que observa la oposición de los que le rodean y y cariz de degradación que presentan las actuaciones de sus conciudadanos.

Adam es pionero en la dramaturgia europea como autor de una obra en la que se convierte en personaje y anti-héroe de su propio drama; en la presentación personal e innovadora de su propia experiencia proyectada en la vida social que comparte con sus conciudadanos. Adam nos desvela el ficticio proyecto-fracaso de su vida, su conflictividad personal que tendrán su prolongación en la actuación de la colectividad. A su enfermedad de amor, seguirá la enfermedad grotesca del vientre inflado de Maese Henri, la casi prostitución de las comadres de Arras y los vicios de sus conciudadanos. Su quimera de estudios, de renovación de las formas cortesces, tendrá su degradación en la elección de Robert Semmeillon como príncipe del Puy y en la evocación de unas piezas, que ya habían perdido su sentido primitivo de los gentiles sueños de enamorada y adquirido un matiz burlesco, como un estereotipo de degradación. El recurso a la salida de esta «realidad» sórdida mediante la fantasía de la *feerie*, también fracasa y tal

vez sólo la «follię», como locura creadora, ofrezca una salida en la innovación literaria.

A través de la innovación dramática podrá introducirse como actor-personaje principal que inicia la obra planteando la conflictividad de la misma para a continuación pasar a un segundo plano, con su presencia tras bastidores, interrumpida por mínimas incursiones en escena. A su vez, como poeta, podrá llevar a cabo una exploración de su propio yo y al mismo tiempo ejercer una escritura de la locura transgresora y renovadora. Será preciso proyectar su fracaso para que revierta en la colectividad en la que él participa. Será preciso el desdoblamiento continuo del autor-actor para poder modelar la obra literaria y convertirla en la expresión de una transgresión personal y colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

Alvar, C.

1986. «Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de la Belle Aeliz
Symposium in Honorem prof. M. de Riquer.

Brusegan, R.

1979. «Per un'interpretazione del *Jeu de la Feuillée*. *Biblioteca teatrale*,
n.23-24, pp. 132-179.

Buffum, D.L. (ed.).

1928. *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers par Gerbert de Montreuil*.
Paris.

Carmona Fernández, F.

1988. *El Roman lírico medieval*. Murcia.

Chailley, J.

1950. «La nature musicale du *Jeu de Robin et Marion*», *Mélanges Gustave Cohen*.

Chevallier, C.A.

1973. *Théâtre comique du Moyen Age*. Paris.

1964. *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age*. Paris.

Dragonetti, R.

1991. «Le Dervé-roi dans le *Jeu de la Feuillée d'Adam de la Halle*». *Revue des
langues romanes*, t.XCV, pp.115-134.

Dufournet, J.

1974. *Adam de la Halle à la recherche de lui même*. Paris.

1977. *Sur le Jeu de la Feuillée*. Paris.

1980. «Complexité et ambigüité du *Jeu de Robin et Marion*. L'ouverture de la
pièce et le portrait des paysans». *Mélanges Jules Horrent*.

Frappier, J.

1973. *Amour courtois et table ronde*, Genève.
- Langlois, E. (ediciones citadas)
1968. *Adanz le Bossu, trouvère artésien du XIIIème siècle. Le Jeu de la Feuillée*. Paris.
1968. *Adanz le Bossu, trouvère artésien du XIIIème siècle. Le Jeu de Robiti et Marion*. Paris.
- Maillard, J.
1966. «Adam de la Halle et se Jeux chantés». *L'Education Musicale*. XXXI. Paris.
1982. *Adam de la Halle. Perspective musicale*. Paris
- Martínez Pérez, A. y Palacios Bernal, C.
1989. *El teatro de Adam de la Halle: Le Jeu de la Feuillée, Le Jeu de Robin et Marioti*. Murcia.
- Payen, J. Ch.
1980. «Typologie des genres et distantiation: Le double Congé d'Adam de la Halle. Reflexions sur le sens de l'écriture dramatique au XIIIème siècle». *Kwartalnik Neofilologiczny*. t.XXVII, 2.
- Mauron, C.
1973. «*Le Jeu de la Feuillée*. Étude Psychocritique». Paris.
- Zumthor, P.
1970. «Entredeux esthétique: Adam de la Halle». *Mélanges Frappier*, II. Genève.