

Las inserciones líricas en la dramaturgia de Adam de la Halle

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ

Son numerosos los trabajos que en los últimos años abordan la narratividad del lirismo o el lirismo narrativo, desde la oposición más general relato / no-relato, a las inserciones líricas concretas de una obra narrativa o la «narratividad» de las mismas, así como el carácter y alcance de su integración, a qué nivel se producen y su funcionalidad. Sin embargo, en relación con los textos dramáticos, estos estudios son más bien escasos, tal vez por la penuria de su propio corpus textual. Si en el ámbito de la narrativa se ve natural la tendencia a transformar el relato en discurso lírico, teniendo en cuenta la influencia que desde muy pronto ejerció en él la lírica occitana (poesía y música), no menos importante es tener en consideración los elementos líricos en la dramaturgia; especialmente si el autor que nos ocupa es Adam de la Halle, ante todo un *trouvère*, maestro excepcional de poesía lírica y música.

Las inserciones líricas en los textos narrativos se había constituido en un recurso común tras su introducción por Guillaume de Dole en el *Roman de la Rose*, en el que se vanagloria de ser el pionero. A partir de ahí habrá un largo etcétera con el *Roman de la Violette*, *Cleomadés*, *Méliacin*, el *Châtelain de Coucy*, la *Châtelaine de Saint Giles*, los *Tournois de Chauvenci*; el *Jeu de Robin et Marion*, el *Lai d'Aristote*, la *Poire*, *Renard le Nouvel*, por quedarnos tan sólo en el siglo XIII en la larga enumeración de títulos que ofrece D.L. Buffum (LXX-XIII, n.1). La situación en la dramaturgia profana es distinta, en principio porque apenas si ésta existía hasta Adam de la Halle; pero era totalmente previsible que, cuando este gran *trouvère* abordará el teatro, la tradición lírica o más bien sus restos afloraran en él. Sin embargo las coordenadas socio-literarias van a ser diferentes de los momentos de esplendor de la ortodoxia trovadoresca o de la adap-

tación de la misma en las tierras del Norte. La actividad literaria de este autor se sitúa en Arras, segunda mitad del siglo XIII, cuando el idealismo cortés va dejando paso a una mentalidad nueva. Lugar y momento en los que la fuerza comercial y la independencia burguesa se muestran en su plenitud, creándose nuevas relaciones civiles y sociales entre esta última, la vieja nobleza feudal y el nuevo proletariado urbano, agrupado en los distintos *puy*s, especie de cofradías literarias y artesanales. Medio en el que se van gestando las primeras obras de teatro profano, entre ellas las de Adam. Teatro muy difícil de ser enjuiciado sin tener en cuenta su gran aportación y su personalidad. Es el primer gran comediógrafo francés y uno de los más importantes en los albores de nuestra literatura europea. Sin apenas tradición literaria en este sentido, crea con *El Jeu de la Feuillée* y el *Jeu de Robin et Marion* dos obras excepcionales. La primera es única y original, personal y al mismo tiempo colectiva, en la que el autor se presenta como un personaje más y se introduce en las polémicas de su ciudad. Comedia satírica, envuelta en el clima de fantasía que prefigura el teatro de Shakespeare. Con la segunda, Adam engrandece el marco de la pastorela tradicional en la dramatización de la misma. En la alternancia de drama y canción lírica consigue una de las primeras «operas cómicas» de nuestra literatura europea.

Como indicábamos con anterioridad, es muy difícil que un autor cuya obra, excepto los dos *Jeux* dramáticos y la epopeya del *Rey de Sicilia*, está dentro de la más genuina actividad lírica, y especialmente musical, 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 impregne sus producciones dramáticas de los elementos líricos que conoce y que tan sabiamente maneja. Inserciones líricas, fragmentos cantados, teatro «mezclado de música», como nos dice Maillard (1966:13), aunque piensa que en el *Jeu de la Feuillée* la cosecha es escasa, puesto que sólo contabiliza cinco versos o más concretamente cuatro, ya que uno se repite. La disparidad del empleo de la música en ambas obras, especialmente el número de los estribillos (*refrains*), es lógico que sorprenda, puesto que su dominio musical era el mismo al escribir los dos *Jeux* y, por otra parte, si el primero es una dramatización de la pastorela, el segundo procedería de una sucesión y ampliación de diferentes géneros conocidos, *canción cortés*, *sirventés*, *jeux-partis*, etc. (Maillard:1982:169).

Si desde el punto de vista de poesía lírica y música, ambas obras no se pueden homologar, en cuanto a amplitud o cantidad, sí presentan mayores concomitancias en el desarrollo de motivos y temas líricos dentro del ámbito teatral. En el *Jeu de Robin et Marion* se produce la conversión de un género lírico concreto en un texto dramático, el lirismo, por tanto, que podamos poner de relieve será de conexiones totales y continuas, mientras que en el *Jeu de la Feuillée*, éstas se encuentran más diluidas, en menor cantidad cuantitativa y cualitativa y siempre en función del entramado dramático, «burgués» y personal de la obra. En la síntesis o transformación de géneros preexistentes, los dos *Jeux* de Adam llevan a cabo un proceso natural en la literatura, y especialmente la medieval, en la que

los límites no eran tan determinantes. El análisis, pues, de la dramaturgia de las dos grandes primeras obras de teatro profano francés, como el de otros géneros, tiene que tener en cuenta que éstas tenderán a aunar en su composición las tradiciones literarias más características y diversas hasta el momento.

EL JEU DE LA FEUILLÉE

Hemos indicado que la situación en el *Jeu de la Feuillée*, desde el punto de vista musical, es más bien de escasez, puesto que 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 centonzados¹», empleado con profusión en el *roman* a partir de Guillaume de Dole. Con el *Jeu de la Feuillée*, Adam introducirá esta técnica en la dramaturgia profana, aunque la usará de manera especial en el *Jeu de Robin et Marion*, pero la forma es prácticamente la misma. Mantiene la intención de incluir melodías conocidas para el auditorio, pero la funcionalidad o sentido de tal recurso en la *Feuillée* podrá variar en cuanto que no se intenta completar el posible lirismo de la obra, como en la citada de Guillaume de Dole, o el *Roman de la Violette*, etc., en las que los elementos líricos sirven para adornar, para reconstruir en nuevos ambientes textos que habían tenido una gran vitalidad literaria, aquí, por el contrario, son mostrados en su decadencia, en la necesidad de ruptura de viejas formas. Frente al idealismo cortés, emerge la «realidad» cotidiana, decepcionante y áspera.

En el *Jeu de la Feuillée*, el autor presenta su materia, esencialmente tomada de la realidad, de una forma simple y concreta. La acción se desarrolla en Arras, manteniendo una estructura perfectamente equilibrada, que comportaría cuatro grandes partes. La primera, calificada de *autobiográfica*, se inicia con un Prólogo en el que el poeta quiere despedirse de sus amigos (al igual que lo hiciera en el *Congé*). Adam quiere ir a París a proseguir sus estudios. El hecho es real y correspondería con la confesión de sus problemas íntimos y familiares, cómo se enamoró de su mujer y su desencanto actual, así como la negativa de su padre a ayudarle económicamente para realizar su viaje. La segunda parte se correspondería con la *sátira social* realizada sobre las gentes de Arras, sus vicios nada confesables como la avaricia, la glotonería, la prostitución, el comadreo, la superstición y la locura. En la tercera se pasa al mundo de la magia y la fantasía que proporciona la *feerie*, las hadas con su cortejo y la rueda de la fortuna. Finalmente la obra termina en el ambiente confinado y claustrofóbico de la *taberna* con la bebida, el juego y, como siempre, el loco. Amanece y todo el mundo se va.

¹ Hemos considerado esta traducción, aunque no exacta, la más próxima para los términos *refrains-centons*. Es también importante señalar que Adam estaba acostumbrado a determinados tipos de inserciones, puesto que cultivaba *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.

1. Es evidente que esta primera parte es la más «personal» de la obra, con lo que los primeros trazos de desarrollo de motivos y temas cortesés se encuentran ante todo en función de su autor-protagonista. En el *Prólogo* se nos describe el amor de Adam por María y el retrato de la misma, según los cánones de belleza tradicionales. Amor y cortesía integrados en un amplio cuadro dramático y su historia. Amor cortés, pero en un *trouvère* o trovador del Norte que, como indicaba Frappier respecto a los *romanciers* eran

Moins lyriques et plus psychologues (...), les romanciers d'oïl s'attachent davantage à l'analyse du sentiment, surtout à celle de l'amour naissant. Ils décrivent en effet avec prédilection le trouble des cœurs encore ingénus. Ces atteintes de la passion chez les jeunes filles et les jeunes gens ressemblent le plus souvent à une fièvre soudaine, une violente maladie (1973:13).

Como una grave enfermedad, más bien un hechizo, fue el amor que Adam sintió por María:

*Cascuns puet revenir, ja tant n'iert encantés;
Après grant maladie ensiut bien grans santés* (vv.7-8).

(Siempre puede uno rehacerse por muy hechizado que haya estado; tras grave enfermedad sigue espléndida salud.)

Aunque en su inicio él había amado como los leales amadores cortesés «*Ke je n'aie a amer loiaument entendu:*»(v.10), joven e ingenuo cayó igualmente atrapado en las redes del amor:

*Amours me prist en itel point
Ou li amans deus fois se point
S'il se veut contre li deffendre;
Car pris fui ou primer bouillon
Tout droit en la verde saison
Et en l'aspreche de jouvent.* (vv.54-59)

(Amor me sorprendió en el momento en el que el amante se pica dos veces si quiere guardarse de él; así fui seducido en la primera efervescencia, en plena primavera y en el ardor de la juventud.)

Y, como es lógico, el decorado tiene que ser el idílico prado primaveral, con ruiseñores y una fuente de agua clara, con arena brillante:

*Esté faisoit bel et seri,
Douc et vert et cler et joli,
Deleitavle en cans d'oiscillons;
En haut bos, près de fontenele
Courant seur maillie gravele,* (vv.63-67).

(Era un hermoso y tranquilo verano, dulce y verde, claro y alegre, que los cantos de los pájaros hacían todavía más delicioso; en el centro del bosque, cerca de una fuentequilla cuyas aguas se deslizaban sobre la arena reluciente...).

Sin embargo, desde los primeros versos de la obra Adam nos habla de sus deseos de abandonar a María y de su actual desamor, pero ello no le impide desplegar todas sus habilidades cortesas en la descripción de la misma. Tal y como lo ha analizado minuciosamente Dufournet (1974: 71 y ss.), el retrato de la protagonista se efectúa dentro del ideal estético de descripción literaria femenina, presente en el mundo cortés pero de procedencias anteriores y con vigencia en la posteridad. Dirigida la descripción desde arriba hacia abajo, de cabeza a los pies, recreándose en cada uno de sus elementos, cabellos, frente, cejas, ojos, boca, cuello, etcétera, con las formas y colores propios del ideal de belleza, cabellos relucientes como el oro, tez blanca, mejillas rojas, dientes parejos y blancos:

Si crin sanloient reluisant
D'or, roit et crespé et fremiant,

Ele avoit front bien compassé,
Blanc, onni, large, fenestric,

Les souchieus par sanlant avoit
Enarcans, soutieus et ligniés
De brun poil con trais de pinchel,(vv.87 y ss.).

(Sus cabellos parecían tener reflejos de oro, tupidos, ondulados y brillantes;...Tenía la frente bien proporcionada, blanca, lisa, amplia, despejada;... Tenía, así lo parecía, las cejas arqueadas, finas y alineadas con un tono marrón, como de pincel, para embellecer la mirada).

Todo dentro de la normativa cortés, así como su pasión amorosa, los celos, la altanería de la dama y la sumisión del amante. Pero estos elementos zozobran en una obra tan innovadora como el *Jeu*, en la que su autor hace simultáneamente una adaptación y un rechazo o intento de renovación de los distintos procedimientos cortesas. De modo que, frente a esta descripción «cortés» de la dama se sitúa la anti-cortés o «burguesa», como la denomina Dufournet. Frente a los cabellos de oro, ahora:

Or sont keü, noir et pendic.
Tout me sanle ore en li mué.

Or le voi cresté et estroit.

Or les voi espars et drechiés
Con s'il voelent voler en l'air.(vv.89 y ss.)

(... ahora son escasos, sin brillo y ajados. Todo en ella me parece ahora cambiado...; ahora la veo estrecha y arrugada...; ahora las veo ásperas y rígidas, como preparadas para salir volando.)

En esta oposición se querría ver la presentación de Adam como el poeta del amor lejano y puro, para señalar posteriormente su transformación hacia deseos

más materializados del mismo. Es cierto que las muestras de poesía lírica en este inicio, nacimiento del amor, retrato de María, sentimientos de amor y cortesía, están integradas en el amplio cuadro dramático de su obra y de su propia historia jugando un papel más en este sentido. También en este primer capítulo, Adam nos revela su anhelo de ir a realizar estudios a París, de ahí la despedida de sus amigos y conocidos, y la cercanía de estos versos al *Congé*. 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)

(Ahora, nadie podrá decir que me he vanagloriado en vano de ir a París).

o un intento de reafirmar su presencia:

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

(Me parece que nadie toma en serio mis palabras y las manda al infierno).

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 (María) y por la negativa de su padre (Maese Henri) a ayudarlo económicamente. 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 Dufournet (1974:70) como una manera de llamar el autor la atención sobre el carácter profundo y dramático del *Jeu* y sobre la sinceridad y seriedad de su proyecto inicial. Pero, excepto el deseo de realizar este viaje, todos sus otros sentimientos zozobran entre la realidad y la irrealidad, están en pasado o futuro, e incluso algunos de ellos pueden ser producto del encantamiento, como el amor que sintió por su mujer.

2. La negativa de Maese Henri de ayudar económicamente a su hijo da pie para iniciar la sátira sobre las gentes de Arras y sus vicios. Sería probablemente el más amplio «sirventés» que se podría aplicar. 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 claime avarisse*», 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 a su padre y las

jerarquías sociales y políticas no. El autor debe pues desdoblarse, así la correspondencia entre las relaciones tempestuosas del Dervé y su padre y las de Maese Henri y Adam están completamente admitidas (Dragonetti, 1991:116).

La profanación de las reliquias no, pero el otro 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. Se trata de romper con los viejos moldes poéticos y realizar una escritura innovadora (Payen, 1980:115, 124 y ss.). Dualidad estética que ha sido considerada como producto de la crisis que parece sufrir la poesía después de la primera mitad del siglo XIII. P. Zumthor nos indica que en este momento

l'opposition de ceux deux esthétiques correspondit à peu près à celle des genres nouveaux et du grant chant courtois, qui faisait dès lors figure de tradition ancienne (1970:1171).

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 anterior

...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 (1974:119).

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 distintos planos de expresión y estilos diferentes. Adam aparece como sujeto y 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 Dragonetti(1991:116), el 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 «folle», la locura creadora. Libertad creadora unida a la búsqueda de su propia identidad, entrando en el ámbito de la incursión de su propio yo².

² Tal vez su riqueza de formas y su actitud de renovación fuese lo que indujo a la crítica decimonónica a hablar sobre la estructura ambigua y fragmentaria del *Jeu de la Feuillée*, sin embargo, a

3. También el episodio de la *féerie* ha sido considerado como un intento de romper con la cortesía enmascarada y parodiada. Con personajes de leyenda y folclore, Morgana, el cortejo de Erlequín, hasta cierto punto con connotaciones negativas en el siglo XIII, las mismas que adquieren al final de la *feerie*, en la que su primera visión positiva se transforma, al igual que todo el episodio. 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*» (1982:169). Pero esa especie de ensueño inicial se rompe y se degradan las ilusiones del mundo cortés. Morgana renuncia a los encantos de la *fin'amors* por Robert Sommeillon, muy alejada su actuación de la requerida por el amor cortés, y sin embargo será elegido príncipe del Puy, lugar por excelencia de las disertaciones líricas. No debemos olvidar que desde 1230, aproximadamente, se produce un gran florecimiento de la cultura artesiana, gracias a la «Carité des Ardens», que en principio era una agrupación religiosa y que se fue transformando hasta convertirse en una «Cour d'amour», en la que se cultivaban y recitaban «*jeux-partis*», y que posiblemente en este *puy* Adam desarrollara su talento musical y su sensibilidad poética. 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).

partir de autores como Frappier, y desde entonces, entramos en las teorías más actuales que nos hacen referencia al carácter personal de esta obra. Como señala Dufournet (1977:11-12), 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 París. Es la confesión de su fracaso...». Trabajos más recientes como los de Brusegan, Payen o Dragonetti, o ps. cit., subrayan este carácter personal, considerando que todo en el *Jeu de la Feuillé* concurre en hacer fracasar la determinación inicial del protagonista. Se trata de la necesidad que tiene de manifestar su confusión interior, haciéndola una comedia interior, concretamente para Payen es una especie de «drama íntimo».

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 los 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 en 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* (1986:32-33), 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. La *Feerie* se ha iniciado tras un largo proceso de experiencias negativas: 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 bello. Y, así, en principio aparece la recuperación, el mundo armonioso del ensueño, sereno y claro, lleno de belleza:

Bele douche compaignie, eswarde
Ke chi fait bek et cker et net» (vv.642-43).

Sin embargo, pronto se desmorona este ensueño. Se rebajan los carismas del mundo cortés. Como ya hemos visto, Morgana deja su *fins'amors* por Robert Someillon, cuyo comportamiento se aleja del servicio amoroso del amante cortés. Sus virtudes quedan ridiculizadas. 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. Finalmente 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.

Si el carácter innovador, personal de la obra de Adam es evidente, también lo es la presencia de los elementos literarios más tradicionales, como la poesía cortés, de la que claramente intenta distanciarse. La retórica cortés está presente y muestra su eficacia cuando un autor sutil la recorre armonizando registros de escrituras y fuentes de inspiración diferentes. En el *Jeu de la Feuillé*, 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 *trouvère* 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. Esta se polariza entre amor-desamor, mujer-estudios, escritura-locura, realidad-fantasia. También las formas literarias más «amadas» entran en este túnel y se transforman o muestran, como la sociedad, su ineficacia y su necesidad de transgresión.

EL JEU DE ROBIN ET MARION

En el *Jeu de Robin et Marion* se da todo un proceso de dramatización de una *pastorela*, género de la poesía lírica por excelencia, con lo que temas, motivos, y una gran diversidad de elementos líricos están intrínsecamente presentes, además de la inclusión de poemas (*refrains*) ajenos al autor y los que son de su inspiración personal.

Jean Madot, sobrino de Adam, nos informa en el *Jeu du Pelerin* —hecho como prólogo del *Jeu de Robin et Marion*— de que esta última fue escrita en 1283 en Sicilia, cuando Adam estaba al servicio del Conde de Artois, y destinada para diversión de los franceses en la Corte de Nápoles.

La *pastorela* en el siglo XIII es una de las variedades de la poesía lírica cuyo tema central consiste en el *encuentro* entre el caballero y una pastora que desencadena un *debate* entre ambos, por el intento de seducción del primero y la negativa de la pastora, y un *lamento lírico* más o menos extenso. Si se suprime la parte narrativa, tendríamos la llamada «*pastourelle par personnages*», muy cercana ya a la que Adam va a crear. Por otra parte, los nombres de los personajes, los «*estribillos*» populares, las danzas y otro tipo de diversiones entre los pastores, también existían ya en la tradición cuando Adam compuso el *Jeu*. La originalidad de esta obra radica ante todo en la dramatización del género lírico. El autor va a transformar en diálogo los «*couplets*» narrativos de la *pastorela*. Suprime de esta manera la distancia entre auditor y actor. Al lado de esta dramatización, nos presenta un divertido cuadro de costumbres rústicas en el que hay una observación atenta y exacta de la naturaleza y una pintura fiel de la vida campesina, de los vestidos, lengua, cualidades y defectos de los pastores. En el *Jeu de Robin et Marion*, Adam rompe, pues, el esquema tradicional de la *pastorela*, alargando las dimensiones del poema y dramatizándolo, pero manteniendo sus rasgos característicos como son los personajes y la vivacidad de los diálogos. Marión es ingénua y pícaro a la vez, jugando con el doble sentido de los términos y provocando ciertos equívocos; virtuosa y púdica no le gustan ni las bromas groseras de los compañeros de Robín ni

las efusiones fogosas de éste. El autor nos presenta unos amores puros y simples con su carga de erotismo y sensualidad. Una sátira del amor cortés. El héroe, un simple pastor, fanfarrón y cobarde, será preferido por Marión que despreciará al noble caballero. Si además admitimos determinadas hipótesis sobre la doble imagen que se nos presenta del mundo campesino, más idealizada en los *estribillos centonzados* introducidos, y más realista en el resto del texto, tal vez no nos alejamos mucho de las intenciones del *Jeu de la Feuillée*, en cuanto que Adam presenta, casi en rivalidad, dos estéticas, la del idealismo cortés y los nuevos presupuestos de un «realismo aburguesado», como posteriormente veremos.

La obra se inicia con el canto feliz de Marión, cuando un caballero que regresa de un torneo la requiere amorosamente. Lo rechaza insistentemente, incluso lo desprecia, aunque en determinados momentos parece convencerla. Le relata el incidente a Robín quien emprende una carrera a través del campo en busca de la ayuda de sus amigos. Vuelve el caballero y no duda en emplear la fuerza, pero regresa Robín y sus amigos, obligándole a que huya a base de golpes. En este punto los esquemas clásicos de la *pastorela* (encuentro, debate y lamento) están resueltos, nos encontramos aproximadamente en la mitad de la obra (vv. 1-429, correspondientes realmente a la *pastorela*). A continuación, y hasta el final, Marión, Robín y sus amigos se divierten realizando juntos toda clase de juegos, cantos y danzas, en el marco de una auténtica *pastoral* (*bergerie*). Por lo tanto, en la segunda parte, la acción deja paso a un sensual cuadro campestre en el que pastores y pastoras se divierten, juegan, cantan y bailan, con un tono un tanto ingenuo y, en ocasiones, cómico (vv. 430-780), correspondiente más bien a las formas pastoriles). Es la evocación, propia del género, de una vida feliz en espacios abiertos de prados y campos, con amores sencillos, pureza de costumbres y comida sana. Todo ello representado en una singular alternancia de canto, danza y recitación que la convierte en la primera «ópera cómica», como, en el siglo pasado, la denominaron Monmerqué y Michel, o también esa «opereta rústica»³.

El *Jeu* está formado por versos octosílabos, frente a ellos, en las partes cantadas, se introduce una amplia variedad métrica y rítmica, proporcionada por la diversidad de los estribillos (*refrains*) introducidos. De un total de 780 versos, 103 están dedicados al canto, alternándose éste con la danza y la recitación, y la

³ Este carácter de «ópera cómica» ha sido un tanto debatido. Nos advierte Chailley del anacronismo de una vinculación total con el género que quinientos años más tarde nacería en los tablados de la feria de Saint-Laurent. Sin embargo, del *Jeu de Robin et Marion a los vaudevilles* hay un cierto esbozamiento. Maillard por su parte va más lejos, señala (1966:19) que esta manera de hacer se encuentra en el siglo XVIII en los *comédiens de la Foire*, y que la estructura de ésta recuerda a la de *Devin du village* de J.J. Rousseau: intriga sin ninguna complicación en la primera parte, diversiones cantadas y bailadas para la segunda, mientras que la obra de Rousseau no lleva diálogos hablados. Igualmente lo relaciona con el teatro de Bertold Brecht, Sean O'Casey, o los cantos del *vaudeville*. Ellos, al igual que en *Robin et Marion*, no están hechos al hazar: «tienen su papel psicológico y sirven para caracterizar diversos sentimientos o para provocar la risa. Esta estética puede sorprender, pero ella ha superado sin embargo sus pruebas y, en el transcurso de los siglos, encantado a los públicos más exigentes» (1966:20).

obra se inicia y acaba con él. Es lógico, pues, que desde el punto de vista musical presente un gran atractivo, puesto que las intervenciones en este sentido son muy abundantes en forma de *estribillos centonizados*, el 14% del total, señala Maillard (1988:172). Los versos con que se inicia, de un candor malicioso, pertenecen a un estribillo muy conocido, que se encuentra en varias composiciones anteriores al *Jeu* y que gozó de una gran popularidad posterior:

*Robins m'aime, Robins m'a;
Robins m'a demandee, si m'ara.
Robins m'acata cotele
D'escarlade boine et bele,
Souskaine et chainturele.
A keur i va;
Robins m'aime, Robins m'a;
Robins m'a demandee, si m'ara.*

(Robín me ama. Robín me tiene;
Robín me ha solicitado y me tendrá
Robín me ha comprado un vestido
de escarlata buena y bonita,
un traje largo y un cinturón.
¡A leur i va;
Robín me ama. Robín me tiene:
Robín me ha solicitado y me tendrá).

Asimismo, los dos primeros versos aparecen cantados al menos en otra pastorela anterior a ésta. Ciertamente Adam mantiene la expresión cantada siempre que se le presenta la ocasión, para intercalar un elemento tradicional de breves pastorelas líricas, como en los versos 11, 18, 83, 90, 163, etc.:

*Hé Robin, se tu m'aimes.
Par amour, maine m'ent.*

*Hé Robin, se tu m'aimes,
Par amour, maine m'ent.*

*Vous perdés vo paine, sire Aubert:
Je n'amerai autrui que Robert.*

*Bergeronnete sui, mais j'ai
Ami bel et cointe et gai.*

*Vous l'orres bien dire,
Bele, vous l'orrés bien dire.*

Considera Chailley (1950:113) que en la inserción de las formas cantadas, los *estribillos centonizados*, Adam aplicaba el mismo procedimiento en su obra que el que seguían las *pastorelas* y las *pastorales* en las que se inspiraba la misma. De este modo el autor inventaba las palabras y la música del pareado

narrativo y cuando llegaba el *estribillo* se citaba una canción conocida. Por lo tanto, a la hora de dramatizar estas pastorelas tan afamadas entre su público Adam lo que hace es transformar

le couplet en dialogue parlé(...) et conserve pour la musique le principe des refrains-centons, avec les mêmes procédés de citation et de transition que dans ses modèles, chansons ou roman à refrains (1950:114).

Era una manera de recrear melodías conocidas y ligadas intrínsecamente a las pastorelas que el auditorio quería volver a escuchar.

La segunda parte, como ya se ha indicado, corresponde más bien a una *pastoral* (*bergerie*), perteneciente a otro género lírico cercano a la *pastorela*. Aquí, los *estribillos centonizados* son menos numerosos, pero predominan otras composiciones conocidas como los *rondets de caroles*, ... tan famosos como el que inicia el repertorio de esta segunda parte:

Avoec tele compaignie
Doit on bien joie mener (v.437-38).

Es importante poner de relieve el proceso de inserciones líricas en la obra, porque en él, Adam no se separara mucho de los predecesores que hemos citado respecto al *roman*. Jacques Chailley había rechazado el término de *estribillo* (*refrain*), equívoco para el músico, a propósito de los fragmentos cantados del *Jeu de Robin et Marion*, proponiendo la designación de *estribillos centonizados* (*refrains-centons*) (1950:112-13) con el fin de distinguirlos de un *estribillo* verdadero, y de precisar su carácter anfíbio y de comodín. En la historia de estas formas, hace claramente una separación de los *estribillos*, con anterioridad y posterioridad al 1200 (*Roman de Guillaume de Dole*), fecha a partir de la cual se separan los *estribillos* de los *rondeaux* para centonar musicalmente la lectura hablada de los *romans*. De manera que el

refrain devient donc simplement une citation paroles et musique, insérée dans un texte différent que celui-ci soit lui-même chanté ou non.(...). Adam de la Halle introduira les refrains dans le théâtre profane, créant ainsi le prototype de ce qui deviendra plus tard l'opéra-comique (1964:630).

Cita igualmente este autor a Adam de la Halle como introductor de los *estribillos* en el teatro profano. Adam utiliza esta técnica especialmente en el *Jeu de Robin et Marion*, aunque esta forma de centonar hemos visto que la había practicado también en el *Jeu de la Feuillée*, en un grado muy inferior, pero los *estribillos* no difieren de una a otra obra.

Si en el ámbito del *roman*, o más concretamente de las inserciones líricas en él, Guillaume de Dole asegura introducir el género en la literatura, en el del teatro profano es indudablemente Adam el pionero. Pero con el tiempo transcurrido, al llegar a él este proceso había sufrido una cierta evolución. En el primero

los *estribillos* estaban completos, es decir se reproducía todo el *rondeau*, en este caso. Pero muy pronto empieza a no reproducirse más que el *incipit*, pensando tal vez en el conocimiento musical del poema o por descuido, pero lo cierto es que no se recuerdan los versos que siguen y surge pues el *estribillo-centón* aislado, de tan sólo uno o dos versos.

Las mismas características de los *rondeaux* de Guillaume de Dole presentan los del *Lai d'Aristote*, d'Henri d'Andeli (1225-1230). Incluso, la mayor parte de los del *Roman de la Violette* (1259). Pero hacia finales del siglo en *Renart le Nouvel*, por ejemplo (1288), figuran al lado de los *estribillos*, otros más atildados, más «cultos». Como indica Jeanroy, citado por Chailley, «*Plus on s'approche du XIV^e siècle, plus l'emploi des refrains devient fréquent*»(1950:115). Pero también, continúa matizando Chailley, más se separan de la simplicidad original. De modo que, frente a la generalización de Jeanroy, propone la existencia en los *estribillos* de «*deux couches successives et d'origine distincte*»(1950:116).

Más tarde, hacia el 1260 aproximadamente, cuando los poetas de corte, ante el éxito del género, se pongan ellos mismos a componer *estribillos centonizados*, si aparecen solos, sin la estrofa que le sigue, será en un intento de imitación de los primeros *estribillos centonizados*. La cuestión se plantea en si se toman prestados o si su composición es simultánea a la de la obra. Chailley considera que no es probable esta segunda actuación y que este proceso no se da en el *Jeu de Robin et Marion*, sino que en él, los *estribillos centonizados* responden a la primera inspiración, la más pura. Pero en esta caracterización, Dufournet va más allá en sus apreciaciones y, en estudios más recientes, considera que en los inicios de la obra hay una doble imagen del mundo campesino, una más refinada y «literaria» que la proporcionarían los *estribillos centonizados* y otra más «realista» y cómica que se correspondería con la del propio texto del autor. Ello lo fundamenta esencialmente en el tratamiento de los personajes. Son numerosos los casos, por ejemplo, en los que, cuando Marión se dirige a Robín, si lo hace a través de los *estribillos centonizados*, utilizará un vocabulario más refinado, unos apelativos más corteses y un tratamiento que lo enaltece, como si se tratase de un héroe, por supuesto que más adelante la ironía e incluso las imágenes grotescas aparecerán. Por el contrario, fuera de estos *estribillos*, el vocabulario se hace más rústico, se introducen los diminutivos, se desmitifica la descripción de los personajes. De manera que según estos ejemplos, entre otros, Adam utilizaría los *estribillos centonizados* como «pre-textos» que se opondrían a su propio «texto» (1980:145 y ss). Y, si se acepta esta consideración, llegaríamos a conclusiones en la composición del texto que nos acercarían a la del *Jeu de la feuillée* en cuanto que Adam juega entre dos estéticas, presentado la más refinada y cortés pero al mismo tiempo distanciándose de ella, en un intento claro de separación o renovación. Tal vez no estaría muy lejana de la interpretación de la alternancia de prosa y verso que se da en *Aucassin et Nicolette* (Carmona, 1988: 266) que, gracias a la presencia de versos líricos musicales, es posible una lectura doble con la superposición de dos planos narrativos, el real y el idílico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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*.
- (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): *Adam le Bossu, trouvère artésien du XIIIème siècle. Le Jeu de la Feuillée*, Paris.
- (1968): *Adam le Bossu, trouvère artésien du XIIIème siècle. Le Jeu de Robin et Marion*, Paris.
- MAILLARD, J. (1966): «Adam de la Halle et ses 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 Marion*, Murcia.
- PAYEN, J. CH. (1980): «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*. LXXVII, 2.
- ZUMTHOR, P. (1970): «Entre deux esthétiques: Adam de la Halle». *Mélanges Frappier*, II. Genève.

