

La fiesta del loco en el *Jeu de la Feuillée*

Mercedes TRAVIESO GANAZA

Universidad de Cádiz

Real, E.; Jiménez, D.; Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 19-32, I.S.B.N.: 84-370-5141-X

El singular utilizado en el título de la presente comunicación –«*La Fiesta del loco*»– no es fortuito; más allá de las determinaciones que la «*Fête des Fous*» –esta vez en plural– pudiera tener en la configuración no sólo del personaje del loco sino de la obra dramática medieval en general,¹ el singular de esta comunicación obedece al deseo de describir las extravagancias –verbales y gestuales– del personaje de «*li dervés*», el loco, en el *Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle, para estudiar así el valor funcional y las repercusiones que pudieran derivarse de la aparición, por primera vez en la literatura francesa, del discurso insensato y de los juegos bufos de un loco sobre la escena teatral.

Desde el artículo que en 1891 publicara Marius Sepet,² la locura ha sido considerada como hilo conductor y núcleo temático del *Jeu de la Feuillée*. Desde entonces, las teorías al respecto se han sucedido tanto para bucear en las tradiciones folclóricas de las que la *Feuillée* podría proceder, como para señalar la locura como uno de los descubrimientos estilísticos y dramáticos más relevantes en la obra estudiada. En 1957, Henri Roussel formulaba una particular interpretación del título que convertía el *Jeu de la Feuillée* en el *Jeu de la Folie*.³

¹ Cfr. Anexo.

² Sepet, M., «Observations sur le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle», in *Études romanes dédiées à Gaston Paris*, Paris, E. Bouillon, 1891, pp. 69-81.

³ Roussel justifica su hipótesis con otra posible interpretación de la palabra «*feuillée*» que da título a la obra: el B.N. fr. 25.566 *Le jeu Adam* termina con la fórmula «*Explicit li jeus de la fueillie*»: «[...] *follye*, forme qui se rencontre en alternance avec *fuellie*. Comme le picard dépalatalise l'/ mouillée, cette forme était pour le copiste picardisant du ms 25 566, homophone de folie et, il est bien possible qu'à l'origine le vrai titre ait été *Li jeus de la folie*, ou à tout le moins que l'on ait joué sur cette homophonie». Roussel, H., «Notes sur la littérature arrageoise du XIII^e siècle», in *Revue des Sciences Humaines* 1957, p. 281).

Para algunos autores, como vemos, la *Feuillée* es el *drama de la locura*.⁴ El loco ocupa –como todos sabemos– un importante lugar en la literatura medieval y en el teatro cómico el siglo XV francés en especial. Su incapacidad para comprender las reglas y las convenciones sociales lo convierte, por una parte, en objeto de escarnio y de persecución, marginado de una sociedad que, por otra parte, le permite, al menos en determinados ámbitos y ocasiones, una extrema libertad de juicio que lo transforma en la ‘voz de la verdad’, profanadora y sacrílega. No en vano –y en este sentido–, la primera intervención del loco en la *Feuillée* revela el poder clarividente del personaje ante las intenciones fraudulentas del personaje que representa a la religión sobre la escena, «*li moines*», el monje: «*Crées vous la ches ypocrites ?*» (v. 394).⁵ La palabra y la conducta irreverentes de los locos en la *Feuillée* juegan durante toda la obra un inquietante papel respecto al monje; el discurso de este personaje es además el que introduce por primera vez en el *Jeu* el fantasma de la locura («*esvertim*», v. 330; «*sos et sotes*», v. 331; y «*ediotés*», v. 332), evocando así, desde un principio, el subversivo ensamblaje que ambos elementos, locura y religión, mantenían en la celebración de la «*Fête des Fous*».

Para ser exhaustivos en la descripción de la locura en el *Jeu* de Adam de la Halle deberíamos incluir, junto a la figura de «*li dervés*», la del personaje de Walet, un personaje secundario –apenas 17 versos completan la totalidad de su discurso– y que, sin embargo, funciona, al igual que «*li dervés*», como permisivo y exonerante personaje sobre cuyas espaldas recae la más ácida y pesada crítica social.⁶ Ambos personajes, Walet y «*li dervés*», hacen su primera aparición en la escena del *Jeu* a

⁴ Cfr. bibliografía básica sobre la locura como núcleo temático de la *Feuillée*: Sepet, M., *Op. Cit.*, 1891; Roussel, H., *Op. Cit.*; Frappier, J., *Le théâtre profane en France au Moyen Age (XIII et XIV siècles)*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1959; Dufournet, J., «Adam de la Halle et le *Jeu de la Feuillée*», in *Romania*, LXXXVI, 1965, pp. 199-245; Gallagher, K., «Lentrelacement du réel et de l'irréel dans le *Jeu de la Feuillée*», in *Chimères*, VIII, 2, 1974, pp. 59-69; Brusegan, R., «Per un'interpretazione del *Jeu de la Feuillée*», in *Biblioteca teatrale*, 23-24, 1979, pp. 132-179; Dragonetti, R., «Le Dervé-Roi dans le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle», *Revue des langues romanes*, XCV, 1, 1991, pp. 115-135; entre otros.

⁵ La edición utilizada es la de Dufournet, J., (ed. y trad.), *Le Jeu de la Feuillée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989.

⁶ «Et le discours de Walés sur la répression dont seraient victimes le bons ménestrels à Arras (de même que le discours de «*li dervés*» contre le prince du puy Robert Sommeillon et contre les poétaillons qu'il protège), en s'autorisant de l'irresponsabilité qui s'attache à la parole démente, permet l'énoncé d'une critique qui passe outre toutes les censures». Payen, J.-Ch., «Les éléments folkloriques dans le théâtre d'Adam de la Halle», in *Between folk and liturgy*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1997, p. 78.

partir de la intervención del monje exhortando a la devoción a Saint Acaire a través de unas falsas reliquias cuya eficacia parece medirse en relación con la cantidad de monedas que le son ofrecidas (vv. 324-327). Los dos personajes que representan la enajenación mental en la *Feuillée* parecen responder a los dos tipos de sintomatología clínica reconocidos por los tratados de medicina medievales, la melancolía y el frenesí, una locura inofensiva y una locura furiosa y agresiva: el monje deberá sanar a un loco pacífico, Walet,⁷ y a un loco violento, «*li dervés*», que será la causa de su perdición y la constatación pública del fracaso del poder ‘milagroso’ de sus reliquias. El encuentro del monje con el primero es inmediato y directo (vv. 360-361), el enfrentamiento con el segundo es insidiosamente retrasado por Adam de la Halle a través de dos secuencias dialógicas que intensifican la expectación del público –un paréntesis discursivo entre el loco y su padre (vv. 390-425) y el episodio de los clérigos bigamos (vv. 434-514)–, y siempre a través del intermedio racionalizador del discurso del padre del loco.

El personaje de Walet encuentra en los documentos históricos la justificación de un posible referente en la realidad extra-escénica del *Jeu*: un tal «*Valés*» –[*Pois pilés Valés*]– aparece en efecto inscrito en 1283 en el *Registre de la Confrérie des Ardents* (un listado necrológico que recogía la fecha de la defunción en Arras de los miembros de dicha sociedad),⁸ el nombre de «*Varlet*» aparece también como juez en dos *jeux-partis* celebrados en el seno de dicha asociación,⁹ los dos identificables por su

⁷ O incluso ausentes de la escena: Colard de Bailleul (v. 366), Heuvin (v. 366), Wautier a le Main (v. 372) y Jean le Keu (v. 381).

⁸ «*Walet*, est inscrit au registre des Ardents. On objectera que le Walet de la *Feuillée* avait probablement plus d'un homonyme. Nous ne le nions pas, et, si le livre de la confrérie avait cité un Walet, sans autre indication, nous n'aurions pas songé à assimiler au membre de la Carité le personnage de notre pièce. Mais on lit dans les listes du saint cierge 'pois pilés Valés'. Or le Walet de la *Feuillée*, qui supplie saint Acaire de lui rendre la raison, s'adresse au bienheureux en ces termes: 'Sains Acaires que Diex kia, / Donne me assés de poi[s] pilés, / Car je sui, voi, uns sos clamés'. Guy, H., *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale*, Paris, Hachette, 1898, p. 343. Cf. tb. Dufournet, J., *Op. Cit.*, 1989, p. 165.

⁹ «*Varlet (Jeux-Partis 47, 67)*.- Les vers 67-70 du jeu-parti ('Varlet, se te presentoie / Une vielle, et gestoie / Les cordes mauvairement, / En serviroies la gent?') laissent entendre que Varlet est joueur de vielle. Dans la *Feuillée* figure un personnage nommé Walet et dont le père était, de son vivant, un vieilleur renommé (v. 350-357). Ce vieilleur, décédé avant la composition de la pièce, donc avant 1276, me paraît bien être notre Varlet». Berger, R., *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens* Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, Tome XXI, 1981, p. 439.

homonimia con el personaje de ficción creado por Adam de la Halle. Y, sin embargo, el discurso y el comportamiento escénico de Walet lo identifica como arquetipo literario: su parlamento inaugural, como el de los otros arquetipos presentes en la *Feuillée*,¹⁰ se estructura a partir de la sucesión de los tópicos refrendados por la tradición literaria a los que Walet se ‘adecúa’ tan perfectamente¹¹ que, para algunos autores, su locura es una locura falsa, una locura consciente e imitada:¹²

Walés:

Sains Acaires, que Diex *kia*,
 Donne me assés de *poi pilés*,
 Car *je sui*, voi, *un sos clamés*,
 Si sui molt lié que je vous voi,
 Et si t’aporç, si con je croi,
Biau nié, un *bon froumage cras*
 Tou maintenant le mengeras;
 Autre feste ne te sai faire.

(vv. 342-349)

Como podemos constatar, Walet proclama su locura («*je sui un sos clamés*»), de la que hace casi una profesión, y, para confirmarlo, repite los lugares comunes que la tradición impone: reclama una gran cantidad de «*poi pilés*», puré de garbanzos,¹³

¹⁰ Cfr. Travieso, M., *Ficción y realidad en el ‘Jeu de la Feuillée’ de Adam de la Halle*, Tesis defendida en la Universidad de Cádiz, nov. 1998, pp. 316-337.

¹¹ A las correlaciones inter-textuales de la *Feuillée* con los textos literarios que tratan el tema de la locura, Dufournet ha añadido como base para la tipificación del personaje del loco la descripción que de esta figura ofrecen los proverbios y refranes populares de la época. Cfr. Dufournet, J., *Adam de la Halle à la recherche de lui-même (ou le jeu dramatique de la ‘Feuillée’)*, Paris, S.E.D.E.S., 1974, pp. 316-318.

¹² Ingenua hipótesis de Frappier que parece olvidar que todo discurso o movimiento escénico en el *Jeu* es el resultado de una ficción, y, por tanto, falso. Cfr. Frappier, J., *Op. Cit.*, p. 89.

¹³ El «*poi pilés*» (v. 342), el puré de garbanzos, es la comida típica de los monjes en penitencia, su efectiva relación literaria con la locura no ha sido suficientemente explicada por los críticos. Cfr. Ménard, Ph., «Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la culture au XII^e et au XIII^e siècles», in *Romania*, XCIII, 1977, p. 440. La repetida aparición de «*pois*» en el texto de la *Feuillée* ha sido, sin embargo, tradicionalmente identificado como una marca textual de la generalizada presencia de la locura en la obra: «*poi pilés*» (v. 343); «*pois baiens*» (v. 424). Dufournet, J., «Sur quatre mots du *Jeu de la Feuillée*», in *Romania*, XCIV, 1973, pp. 108-113). Y en términos derivados «*Pilepois*» (Jacquemon) (v. 866) y «*croquepois*» (v. 1090). Cfr. Frappier, J., *Op. Cit.*, p. 91 y Langlois, E. (ed.), *Le Jeu de la Feuillée*, Paris, Champion, 1923, pp. 59-60 (2^a ed. rev. 1984).

y ofrece a cambio «un bon fromage cras»,¹⁴ las dos comidas emblemáticas de la locura en la Edad Media;¹⁵ exhibe un vocabulario grosero y sacrilego al calificar las reliquias de Saint Acaire como ‘mojón divino’; y repite, en una especie de tartamudeo verbal y mental, la misma interpelación, «*biaus niés*», ante todos sus interlocutores,¹⁶ una repetición que, convertida en tic lingüístico, insiste sobre el efecto cómico de su utilización con una posible doble lectura: «*niés*», sobrino, pero también «*niais*», tonto. El monje parodiará cruelmente esta expresión al intentar deshacerse de la (indiscreta) presencia de Walet ante la «*presse*», la multitud, que llega –«*Ho ! Walet, biaux niés, va te sî*» (v. 363)–, consiguiendo además con ello la expulsión definitiva de este personaje de la escena.

En cuanto a la figura de «*li dervés*» en la *Feuillée*, ésta no puede estudiarse sin el intermedio del personaje de «*li peres au dervés*», el padre del loco. En una sociedad que no comprende las razones del comportamiento violento y a-social del loco, la enajenación mental se explica por el recurso a la religión y/o a la superstición: el loco es un poseído del demonio¹⁷ lo que lo adscribe, definitiva e irremediablemente, al mundo del mal. La enfermedad mental es por ello –y cito a Ménard– «la marque d’un crime que l’on a commis soi-même ou que des parents ont commis, en vertu d’une responsabilité qui s’étend à la famille tout entière. L’infirmité est donc liée à une idée de culpabilité et de châtiment. L’infirme expie une faute».¹⁸ Consecuencia de un pecado, la locura tiene repercusiones discriminatorias sobre todos los miembros de la familia que deben purgar la culpa con la pesada carga del

¹⁴ En los tratados de medicina medieval el queso se consideraba un alimento nefasto para la salud; no es pues de extrañar que el queso se convierta en símbolo identificativo de la locura, apto sólo para los locos pues su ingestión era interpretada –en la literatura– como un gesto de auto-envenenamiento, de auto-destrucción: «Jamais homme sage / Ne mangea de fromage» (refr.). Cfr. Dufournet, J., *Sur le Jeu de la Feuillée’ (Etudes complémentaires)*, Paris, S.E.D.E.S., 1977, p. 19; Ménard, Ph., *Op. Cit.*, pp. 441-442; Santucci, M., «Le fou dans le théâtre français médiéval», in *Lettres romanes*, XXXVI, 1982, p. 198.

¹⁵ Ménard, Ph., *Op. Cit.*, p. 442. «Une fois encore, une double lecture paraît ici possible, sinon probable: en première analyse, le fou demande la guérison de son mal, en bonne logique; mais au plan symbolique, il se pourrait fort bien qu’il ne réclame au fond que ce qu’il possède déjà: à savoir, l’emblème de la folie ou la folie elle-même». Leupin, A., «Le *Ressassement* Sur le *Jeu de la Feuillée* d’Adam de la Halle», in *Le Moyen Age*, LXXXIX, 1983, p. 225.

¹⁶ Ante Saint Acaire (v. 347), Maître Henri (v. 354) y ante Walaincourt (v. 362).

¹⁷ Razones que encuentran su justificación en el Evangelio: Mateo, VII, 28-33; IX, 32-34; XII, 22-30; XVII, 14-21; Marcos, V, 1-13; IX, 14-19; Lucas, VIII, 26-34; IX, 37-43; XIII, 10-17.

¹⁸ Ménard, Ph., *Op. Cit.*, p. 452.

cuidado y manutención del enfermo. La locura de «*li dervés*» de la *Feuillée* es, pues, la confesión pública de un estigma familiar¹⁹ lo que explica, en gran medida, el comportamiento conciliador y pacificador de «*li peres au dervés*» en el texto de Adam de la Halle.

El estudio de los indicadores intradialógicos que señalan el intercambio de réplicas entre los distintos personajes, nos permite afirmar que el discurso del padre constituye el único contacto que el loco mantiene con el mundo de los otros personajes y con la escena. En el *Jeu de la Feuillée*, «*li dervés*» permanece en efecto alejado del resto de los personajes con los que sólo conecta a través del pivote discursivo que supone el parlamento de su padre.²⁰ La función mediadora que le ha tocado jugar al padre se revela especialmente pertinente en las relaciones que el loco mantiene con la escena, razón por la cual, en el presente estudio prestaremos especial atención al carácter didascálico del discurso del padre del loco, aunque ello nos obligue a descuidar el análisis del parlamento de «*li dervés*» cuya alienación verbal ofrece, por sí sola, material para otros muchos estudios e interpretaciones.

El análisis de las intervenciones del padre se revela, como señalábamos, la mejor fuente de información a propósito del origen y de la conducta escénica del personaje del loco: a través de su discurso se nos informa del lugar del que procede («*Duisans*» v. 530),²¹ del tiempo que hace que padece la enfermedad («*Par foi, sire,*

¹⁹ En este sentido podemos interpretar la intervención de *Li peres*: «*Biau sire Dieu, con sui honnis / Et perdus, et qu'il me meschiet*» (vv. 1045) y la respuesta del monje: «*Certes, c'est trop bien emploié*» (v. 1047).

²⁰ La tolerancia que los demás personajes tienen respecto a su persona se reduce a medida que se acerca el alba (vv. 1031-1032 y vv. 1055-1056). La repulsión y el rechazo con los que la sociedad medieval reacciona ante los locos vuelve a trasladarse a la escena del *Jeu*: su última entrada es el pie para la desarticulación de la escena de taberna, el loco entra y los tertulianos se van (vv. 1053-1058).

²¹ Duisans es la localidad de la que procede el loco, situada a 6 km. al oeste de Arras, su utilización se presta, como nos propone Dufournet, a equívocos: «on peut y voir une antiphrase (*duisans* signifiant 'agréable, convenable'), ou bien lire *deduisans* 'rejouissant', ou encore *dui sens* 'double sens'». Dufournet, J., *Op. Cit.*, 1989, p. 176, nota 530. Podemos añadir la interpretación propuesta por Mauron: «Duisans voudrait dire 'deux sens', donc fou». Mauron, Cl., *Le 'Jeu de la Feuillée' (Etude psychocritique)*, Paris, Corti, 1973, p. 53. El origen campesino de los personajes ha sido interpretado como un signo más de la asociación de estos personajes a la locura: «Il semble qu'il s'agisse de figures fonctionnelles qui reposent sur une tradition littéraire. Pourquoi des paysans ? Parce qu'il convenait que ces personnages destinés à faire rire fussent à la fois extérieurs et inférieurs aux acteurs et aux spectateurs. Les paysans remplissaient ces conditions...». Dufournet, J., *Op. Cit.*, 1974, p. 314. Sobre la relación de la locura, del queso y del origen 'campesino' de los personajes que lo consumen en el *Jeu de Robin*

il a bien .II. ans» v. 529), de cómo se desenvuelve su vida cotidiana («*Toudis rede il ou cante ou brait*» v. 525; «*Ier le trovai tout emplumé / Et muchié par dedesn se keute*» vv. 1051-1052), de su ambiente familiar («*Si l'ai wardé a gran meschie*» v. 531), de sus destrozos («*Il m'a bien brisiet. II. C. pos*» v. 534) y de los intentos (desesperados y terriblemente onerosos) de su padre por lograr su curación.²²

Li peres au dervé:

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. (vv. 1035-1036)

Ménard señalaba a propósito del arquetipo literario del loco medieval: «Le dément est un personnage qui fait du bruit et de l'effet [...] Frapper, lacérer, mordre, voilà les signes classiques d'un accès de démence».²³ Si atendemos a la información didascálica proporcionada por el discurso del padre del loco, la conducta escénica del personaje de «*li dervé*» de la *Feuillée* parece responder a los parámetros comportamentales reseñados por la tradición:

Li peres:

Esgardes qu'il hoche le chief:

Ses cors n'est onques a repos. (vv. 532-533)

En el *Jeu*, el personaje del loco adquiere, además, características bestiales: el «*dervé*» se cree un sapo –«*je sui uns crapaus*» (v. 398)– que come ranas –«*si ne mengüe fors raines*» (v. 399)–, que imita los ladridos de un perro («*Bau*», v. 424 y

et Marion cfr. Ferrand, F., «Le *Jeu de Robin et Marion*. Robin dance devant Marion. Sens du passage et sens de l'œuvre», in *Revue des langues romanes*, XC, 1986, pp. 91-93.

²² Aunque a propósito de la razón de la locura de su loco, Adam de la Halle no da ninguna explicación, «Mais sa grandeur a peut-être été de faire sentir pour la première fois le processus complexe de l'alinéation et la terreur obscure qu'éprouve le dément». Ménard, Ph., *Op. Cit.*, p. 447.

²³ Ménard, Ph., *Op. Cit.*, p. 444. La conducta del loco actualiza en el *Jeu* las tres características de la demencia que este autor consigna: «la huida de la sociedad» como demuestra su aislamiento discursivo, el «vagabundeo incansante» reproducido por su inagotable actividad escénica y la «agresividad perpetua» que se convierte, finalmente, en el elemento caracterizador del personaje. Cfr. *Íbid.*, p. 443.

v. 556) o que finge la copulación de una vaca sobre la espalda de su padre (vv. 418-419):²⁴

Li dervés

Escoutés que no vache nuit.

Maintenant le vois faire prains.

(vv. 418-419)

La intervención del padre del loco –al igual que hicieran Riquier o el monje respecto a Walet– intenta reglamentar el comportamiento compulsivo de su hijo a través de un discurso conativo que persigue, como apremiante efecto perlocutivo, controlar la hiperactividad gestual y proxémica que parece ser la marca determinante del actor que representa al loco:

Li peres. (al loco)

Or cha, *levés* vous sus, biaux fiex,

Si *venés* le saint aourer. (vv. 390-391)

A! Biaux dous fiex, *seés* vous cois,

Ou vous arés des envïaus. (vv. 396-397)

Ha! biaux dous fiex, *seés* vous jus,

Si vous *metés* a genoillons ; [...]

Vous ferra. (vv. 402-406)

A! Sos puans, *ostés* vous mains

De mes dras, que je ne vous frape.

(vv. 420-421)

Que c'est ? *Taisiés* pour les dames !

(v. 425)

A! Biaux dous fiex, *laissés ester*. (v. 516)

Nenil. Biaux fiex, *alons nous ent* [...]

Biaux fiex, *alons dormir* un pau,

Si prendons congié a tous. (vv. 553-556)

Tenés, mengiés dont ceste pume. (v. 1042)

Or cha, *levés* vous sus, biaux fiex [...]

(v. 1081)

Taisiés. C'or fuissiez enterés,

Sos puans! Que Diex vous honnisse !

(vv. 1085-1086)

Nient ne vous vaut, vous en venrés.

(v. 1092)

²⁴ *Cfr.* interpretación del gesto de copulación respecto de una interpretación poética: «Ainsi le geste spectaculaire du Dervé est l'expression animale, viscérale, d'un désir éperdu de poésie». Dragonetti, R., *Op. Cit.*, pp. 120-121.

El análisis de los parlamentos que el padre dirige al loco nos permite comprobar cómo cada una de las interpelaciones que éste dirige a su hijo²⁵ está estructurada a partir de una identificación redundante del interlocutor (que roza la ridiculez) y de un imperativo que intenta serenar el desarreglado comportamiento de su hijo –levántate, siéntate, ponte de rodillas, quita las manos de ahí, cállate, déjalos en paz, come, vámonos–. Las continuadas amenazas verbales de violencia física que acompaña el tratamiento hipócritamente dulce del padre (si revisamos los versos anteriores, cada «*biaux fiex*» –cada ‘querido hijo’–, va seguido de una terrible intimidación) encuentra en la violencia real del hijo su contrapartida escénica, de ahí el efecto cómico del intercambio de amenazas por golpes reales, «*Tesmoins ce tatin*» (v. 538). Esta «*agressivité triomphale*»²⁶ del loco se revela, de hecho, la mayor fuente de movilidad escénica en la *Feuillée*.

La semántica de la violencia que rodea a «*li dervés*» durante toda la obra –que insulta (v. 393 y v. 1084), amenaza de muerte (v. 1089), golpea a su padre (v. 538 y v. 543), lanza una manzana a quien se la da (v. 1044)– encuentra justificación en su enfermedad mental; la réplica que le ofrece el padre –que lo insulta (v. 420 y v. 1086) y lo amenaza con golpearle (v. 397 y v. 421), hasta que, finalmente, le golpea (v. 1090)–, más allá de representar sobre la escena el comportamiento violento que la sociedad medieval acusa para con los locos,²⁷ revela, a través de un juego simbiótico, que la gente pretendidamente ‘ cuerda ’ está tan loca como los locos y que en la Arras de la *Feuillée* no pueden distinguirse los unos de los otros.

Si la respuesta escénica de Walet se ordena –al menos parcialmente–²⁸ en relación a lo que Riquier y el monje le han intentado imponer, el efecto perlocutivo

²⁵ Excepto el v. 423, en el que sólo identifica a Adam en una única intervención no conativa que adquiere por ello un carácter excepcional.

²⁶ Tomamos prestada la expresión del título del tercer capítulo de la obra de Mauron. Cfr: Mauron, Cl., *Op. Cit.*, pp. 62-72.

²⁷ En una tentativa de ‘realismo’ que permite examinar el tratamiento cruel que reciben los locos en la Edad Media (Ménard, Ph., *Op. Cit.*, p. 446) a los que se les pega, se les destrozan los vestidos, se les da bastonazos y se les golpea con harapos mojados (Ménard, Ph., *Op. Cit.*, p. 449): «Certains vont même jusqu’à le rejeter avec violence: on le bat, on déchire ses vêtements, on lui lance des pierres. À la cathédrale d’Amiens, un fou porte une pierre sur la tête, on le frappe avec des linges mouillées». Santucci, M., *Op. Cit.*, p. 202.

²⁸ Parece responder adecuadamente a las órdenes que le han impuesto, según podemos comprobar por los vv. 342-ss y v. 362, pero incumple la orden del monje de ‘desaparecer’ (=‘sentarse’) de la escena, según parece indicar su continuada participación en el discurso (vv. 372-375).

del discurso del padre del loco, en clara simbiosis con el carácter incoherente de la respuestas verbales que el loco pronuncia, no parece encontrar la resolución escénica esperada. Así, pese al discurso conativo del padre que intenta serenar la frenética agitación de su hijo, el loco evoluciona continuamente sobre la escena en una explosión de gestos descompuestos y de palabrería vulgar y deslenguada (v. 393; vv. 418-419; v. 538; v. 1091). En este sentido, ésta es al menos nuestra hipótesis, el comportamiento escénico de los dos personajes que representan la locura en el *Jeu* repite las mismas pautas que determinan su discurso: la adecuación del parlamento de Walet a las imposiciones literarias que prefiguran su personaje parece encontrar en la escena el tratamiento adecuado, el actor que representa a Walet debe transformar en recursos escénicos visuales las indicaciones proxémicas que el discurso conativo de Riquier y del monje le imponen;²⁹ el farfulleo insensato de «*li dervés*» («*brubeilles*» v. 521) escapa, por su parte, a cualquier tipo de norma o control lingüístico, la transformación escénica de un discurso de tales características parece responder a estos mismos parámetros verbales. La anarquía, el desorden y la irracionalidad de sus palabras se traducen en una enfebrecida sucesión de gestos delirantes y obscenos:

Li peres

Toudis rede il ou cante ou brait,

Et s'i[l] ne set onques qu'il fait,

Encore set il mains qu'il dist.

(vv. 525-527)

Hasta la entrada del loco en la obra, y excepto en dos o tres momentos fugaces en los que el gesto primaba sobre la palabra (las apariciones sucesivas del orinal v. 231 y v. 253; la violenta reacción de Dame Douce sobre Rainelet vv. 271-272), la comicidad del *Jeu de la Feuillée* se había basado en la supremacía absoluta de la palabra por encima de cualquier otro lenguaje escénico; la escena estaba regida e invadida por el lenguaje. La participación del «*dervés*» en la escena de la *Feuillée* trastoca el ordenado universo discursivo y escénico de la obra: a un discurso conformado por palabras enlazadas al azar de una a-lógica absoluta (*i.e.* «*Ahors ! Le fu ! Le fu ! Le fu !*» v. 1029), se corresponde una transmutación escénica desarreglada e incontrolable. El gesto, el movimiento, se convierten, de esta forma, en el soporte factual de una palabra que deja de tener sentido si no es en la realidad intra-

²⁹ *Riquier* (a Walet): «Or cha, sus, Walet, passe avant» (v. 340) ; *Li moines* (a Walet) : « Walet, baise le santuaire / [...] / Ho ! Walet, biaux niés, va te sir » (vv. 360-363).

escénica a la que refiere.³⁰ En la *Feuillée*, la irrupción de la locura funciona como elemento destructor de la palabra y de su función como vehículo social de comunicación y, como consecuencia, de la posibilidad de controlar la realidad o de separar razón y locura.

La perversión recurrente de la rima mnemotécnica³¹ –«*aourer*» / «*tuer*» vv. 391-392; «*danse*» / «*manse*» vv. 513-514; «*rabaches*» / «*baches*» vv. 551-552); «*vendre* / «*pendre*» vv. 1082- 1083; «*honnisse* / «*compisse*» vv. 1086-1087)–, al tiempo que reflejo de la paranoia persecutoria del personaje, instaura en el *Jeu* un discurso cercano a la *fatrasie*³² que, sin embargo, no elude los juicios demoledores ni a Robert Sommeillon (vv. 406-407) ni al propio Adam (vv. 424-427)–. La palabra siempre equívoca del «*dervé*» encuentra en la fiesta escénica las claves para una nueva articulación de sus componentes, lo que justifica esa percepción falseada del lenguaje y de la realidad que determina la participación de este personaje en la obra. Su desquiciante comparación con Robert Sommeillon, nuevo príncipe del Puy –«*Je suis miex prinches qu'il ne soit*» (v. 407)–, denuncia la falsa dignidad de la soberanía literaria del Puy y de sus miembros: la imitación de una trompeta –«*escoutés, je fais les araines*» (v. 400)– inicia el reinado transgresivo del «*dervé*»,³³ y su «*Je sui rois*» (v.

³⁰ Cfr. *Ibid.* « Lorsque le dervé fait mine de battre son père, le fondement du rire passe obligatoirement par ce réel auquel la figure fait signe ; les gestes et les mots du fou ne sont pas risibles en eux-mêmes mais parce que pour tous les spectateurs ils sont ceux d'un fou ». Mathieu, M., *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 3^e cycle, Toulouse, Univ. de Toulouse, 1970, p. 189.

³¹ La rima mnemotécnica que enlaza los pares de octosílabos que componen las piezas dramáticas arrasianas del siglo XIII, funciona, tal como propone Noomen de la siguiente manera: «La rime étant plate, le premier interlocuteur termine sur le premier vers d'une paire, le second enchaîne en prononçant le deuxième; ainsi, la rime appelant la rime, appelle en même temps la réplique». Noomen, W., «Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique», in *Neophilologus* 40, 1956, p. 179.

³² «La fatrasie est un discours qui se mord la queue. Ce n'est plus la situation d'origine qui est entrevue dans son évidence; c'est tout ce qui la recouvrait qui au travers des mots accolés au hasard, dans une a-logique absolue, disparaît, faisant place au vide. Ce vide n'a cependant lieu qu'à l'intérieur de l'univers représentatif. Il est la preuve par l'absurde de son inadéquation au réel». Mathieu, M., *Op. Cit.*, p. 191.

³³ No podemos evitar reproducir la interpretación que Dragonetti propone en este sentido para los versos pronunciados por el loco (vv. 398-401): «Roi et crapaud ne sont qu'une même chose pour qui s'émerveille des contes des fées' (Méla). Mais si l'on se demande où réside la signification cachée de cette royauté, nous répondons qu'elle repose sur un jeu de mot entre '*rainé*', au sens de grenouille et *reine*, la dame des poètes courtois. A cela s'ajoute que *rainé* rimant avec *araine* (trompette): '*Escoutés*,

395) se convierte en la declaración de una realeza bufa³⁴ que encuentra su concreción degradada en el principado literario de Robert Sommeillon.³⁵ El delirio discursivo del loco consigue así sacudir violentamente el academicismo anquilosado del Puy: la palabra del loco dinamita la idea de una poesía constreñida por el corsé de la tradición y lo hace utilizando un discurso que, por la vía del absurdo, demuestra la inadecuación del lenguaje y de la realidad. Rotas las relaciones lógicas de la expresión, la palabra traduce el pensamiento en imágenes propias de la escena, es decir, adquiere una función teatral. En este contexto, el personaje de «*li dervés*» marca la clave de la separación de la obra de la tradición dramática anterior: la modernidad y la ruptura del *Jeu de la Feuillée* respecto de sus antecesores litúrgicos reside en la 'teatralización' del diálogo, o lo que es lo mismo, en la integración de elementos visuales y espaciales en la representación del diálogo; con ello se consigue la desaparición de la discontinuidad espacial y temporal texto-escena, especialmente logrado, según creemos, en torno al personaje de «*li dervés*».

La presencia de los locos en el *Jeu de la Feuillée* ha generado múltiples interpretaciones y valoraciones: Adam de la Halle teje una profusa red de analogías que permiten el juego referencial entre el tratamiento que «*li dervés*» recibe en la escena y la realidad social de los locos; entre el loco y Adam así como entre los respectivos padres; entre la locura y la crítica social; entre la anarquía lingüística y la libertad creativa; entre la poesía y la escena. Asfixiado por la realidad empírica de la cotidianidad arrasiana y por el juego mortecino de la literatura oficial, Adam de la Halle ha logrado a través de la violenta 'razón poética' de «*li dervés*» forjar un nuevo vehí-

je fais les araines' (v. 400), c'est la magie de l'homophonie *raines-araines* qui accorde le message 'musical' du Dervé au bruit de sa trompette d'où surgit à partir du 'fond' et dans la dissimulation, la figure inconnue du poète, le monstre qui vit de 'reines' qu'il incorpore pour leur restituer en beauté de langue ce qu'il a reçu d'elles». Dragonetti, R., *Op. Cit.*, p. 118.

³⁴ Esta relación de la locura y de la realeza ha sido también reseñado por Payen: «C'est le niais Walés qui prend alors en charge le personnage de bouffon dont l'attribut est la boule de fromage : si pertinente que soit à cet égard l'analyse de Ph. Ménard lorsqu'il démontre que le fromage est la nourriture des sots, je persiste à voir dans sa présence ici la parodie du globe de majesté que détiennent les rois». Payen, 1997, p. 78.

³⁵ Leupin, 1983:260-261. Robert Sommeillon, desde las resonancias que despierta su nombre (Sommeillon - 'sommell'), se convierte en el paradigma del sueño intelectual que el encorsetamiento formal (y financiero) del Puy impone a los creadores arrasianos: «Ainsi le geste provocant et les clameurs du Fou n'ont pas d'autre fonction dans la pièce de Maître Adam, que de sonner le grand réveil du jeu littéraire, menacé d'étouffement ou de léthargie, sous les ponctifs académiques des genres poétiques institués». Dragonetti, R., *Op. Cit.*, p. 121.

culo para la expresión literaria, el teatro. La locura ha fundado la escritura teatral y se ha convertido en el París ideal anunciado al principio de la obra, en la tan ansiada ‘*clergié*’; la escena de lo verbal, al igual que la escena de lo teatral, ha creado un espacio propio dentro –y al mismo tiempo– fuera del mundo real.³⁶ La jerga imposible del loco, sus gritos onomatopéyicos imitando a animales, sus vociferaciones viscerales, el sonido –incluso– de una ventosidad («*Ai je fait le noise du prois*» v. 1901), constituyen la fuerza germinal de una composición genial: la figura del loco en la *Feuillée* celebra el teatro como fiesta, como transmutación de una realidad, al tiempo que proclama la posibilidad de la/su transgresión.

Anexo

Desde el siglo XII está documentada la celebración de la *Fête des fous*, la fiesta de los locos, llamada a veces –por la introducción de un asno en el interior de la Iglesia– *Fête de l’âne*, fiesta del asno. Durante los 15 días de fiesta que unen Navidad y la Epifanía se inician en el interior de la Iglesia cortejos que nombraban al ‘*Pape des Fous*’ o al ‘*Évêque des Innocents*’, el 28 de diciembre, los niños del coro oficiaban ellos mismos la misa, festividad también conocida como ‘*Episcopum puerorum*’. En estas celebraciones se utilizan técnicas juglarescas, como la máscara o el disfraz. En su origen era una festividad del personal eclesiástico basada sobre el «*renversement du pouvoir*» como las Saturnalias romanas –esta relación lleva a Mathieu a decir que la «fiesta de los locos» es el eslabón que une el mundo imperial con el clerical y el burgués–. Poco a poco «la *Fête des fous* devint la célébration annuelle de l’élection du chef de la corporation des vicaires du chœur. L’origine petite-bourgeoise ou paysanne d’un clergé inférieur par ailleurs peu instruit explique comment purent s’introduire dans l’Eglise des coutumes populaires dont l’origine lointaine ne devait rien à la liturgie chrétienne».³⁷ La fantasía de la liberación se revuelve contra la jerarquía eclesiástica y contra el culto: la intención de la ‘fiesta de los locos’ era «parodier la hiérarchie ecclésiastique; c’était de renverser le monde sens dessus dessous; c’était de mettre les grands en bas et les petits en haut».³⁸ La

³⁶ Cfr: Brusegan, R., *Op. Cit.*, p. 179.

³⁷ Mathieu, M., *Op. Cit.*, p. 160.

³⁸ Petit de Julleville, L., *Histoire du théâtre en France: Les comédiens en France au Moyen Âge* Paris, 1889, p. 32, (reed. Genève, Slatkine Reprints, 1968).

ridiculización y la parodia de las prácticas religiosas dominantes no afectan a la esencia de la veracidad del mensaje cristiano. No es una fiesta anti-religiosa porque la irrisión es temporal y superficial. La posibilidad de la crítica en el propio seno de la Iglesia más que su denegación supone la confirmación de su fuerza: una religiosidad débil no puede permitirse la crítica ni la parodia. Este período es anterior a la consolidación del Carnaval propiamente dicho, pero comparte con éste una diversión basada en la licencia, la suspensión provisional de las normas y las reglas de la vida social, la libertad de jugar a subvertir el orden establecido, «poner el mundo al revés» (Bakhtine). La prohibición del decreto del papa Inocencio III en 1207 o la del concilio de Bâle en 1435, no impiden la continuación de estos juegos pero ofrecen al crítico actual una descripción de las prácticas que en ellos se condenan – «*theatrales ludæ*» y «*theatrales jocosæ*», respectivamente–.

En la escena de la taberna que cierra el *Jeu*, el uso de «*preeschier*» (v. 1018) y de «*recane*» (v. 1021) evoca sin duda una parodia del ritual litúrgico («*Et fache grant sollempnité [...] Mais c'est par un estrange tour*» vv. 1022-1024) típica en las celebraciones de la *Fête des Fous* o de la *Fête de l'âne*,³⁹ y en la que la taberna funcionaría como el espacio sagrado de la consagración, el tabernero se convertiría en oficiante, el vino (¡a fuerza de aguarlo!) en agua bendita y en la que los salmos y los cánticos se habrían convertido en cantinelas de taberna. El intermedio del tabernero redundaría en el rol transgresor que determina a la taberna en la dramaturgia arrasiana pero, en la *Feuillée*, la subversión carnalesca del tabernero no tiene una contrapartida moralizante: la religión queda reducida sobre la escena a un simple aparato formal y así, cuando el tabernero afirma que, desde el momento en que tiene las reliquias «*or puis preeschier*» (v. 1018) confirma que el hábito (las reliquias) era lo único que 'hacía' al monje denunciando así el carácter fraudulento del monje y de cuanto éste representa sobre la escena, la Iglesia y la religión.

³⁹ Cfr. Mathieu, M., *Op. Cit.*, pp. 159-178; Santucci, M., *Op. Cit.*, pp. 197 y 209; Dufournet, J., *Op. Cit.*, 1977, pp. 55-61.