

Sobre la imagen y el papel de la mujer en el *Jeu de la Feuillée* o su desidealización parodiada: de esposas, prostitutas, viejas y hadas

Ramón GARCÍA PRADAS

Universidad de Castilla-La Mancha
Departamento de Filología Moderna
Ramon.Garcia@uclm.es

RESUMEN

Con este artículo nos gustaría profundizar en la imagen de la mujer que la Literatura Francesa Medieval nos ofrece. Para ello hemos elegido el *Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle, obra con la que se inaugura el teatro profano del medievo y en la que se ofrece una imagen de la mujer que desidealiza por completo, haciendo uso de la hilarante parodia, la imagen típica de la dama cortés que impregna buena parte de los siglos XII y XIII. Adam nos muestra, antes bien, un amplio elenco de mujeres —hadas, esposas, viejas y prostitutas— para hacerlas partícipes de la degradación que en todos los aspectos caracteriza la ciudad de Arras. La mujer se convierte así en la breve obra de Adam en cruel a la vez que cómico objeto de parodia, en cebo de los ataques misóginos a los que tan acostumbrados nos tiene la Literatura Medieval. Ver cómo se lleva a cabo este proceso de desidealización de la figura femenina en la obra de Adam supone el objetivo principal de este artículo.

Palabras clave: Literatura Francesa Medieval, teatro profano, maravilloso, mujer, parodia, desidealización y realidad.

Sur l'image et le rôle de la femme dans le *Jeu de la Feuillée* ou son dénigrement parodié: d'épouses, maîtresses, vieilles femmes et fées

RESUMEN

Avec cet article nous aimerions approfondir l'image de la femme que la Littérature Française du Moyen Âge nous offre. Pour ce faire, nous avons choisi le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, pièce avec laquelle on inaugure le drame profane du Moyen Âge et dans laquelle on offre une image de la femme qui rabaisse complètement, à travers la parodie hilarante, l'image tellement typique de la dame courtoise qui apparaît au XII^e et au XIII^e siècles. Adam nous montre plutôt une typologie de femmes très riche —fées, épouses, vieilles femmes et maîtresses— afin de les faire participer de la dégradation qui caractérise la ville d'Arras de n'importe quel point de vue. Dans la petite pièce d'Adam la femme devient ainsi un objet de parodie cruelle et comique, une cible des attaques misogynes si courantes dans la Littérature Médiévale. Le but principal de cet article est celui de voir comment est-ce qu'on fait ce processus de rabaissement de la figure féminine dans la pièce d'Adam.

Mots clés: Littérature Française Médiévale, Théâtre Profane, merveilleux, femme, parodie, désidéa-
lisation et réalité.

On woman's image and role in the *Jeu de la Feuillée* or her parodied underestimation: about wives, mistresses, elderly women and fairies

ABSTRACT

Our aim in this article is to study in depth the woman's image that Medieval French Literature provides us. To do so, we have chosen the *Jeu de la Feuillée*, which may be considered to start profane drama in Middle Ages and in which it is offered a woman's image that completely underestimates, by means of hilarious parody, the typical courteous mistress's image so characteristic in twelfth and thirteenth centuries. Adam shows a wide variety of women—fairies, wives, old mistresses and prostitutes—so that they can all take part of the degradation that characterizes every single aspect of the city of Arras. Thus, woman turn in Adam's little play into a cruel and comic object of parody, into a lure of the misogynist attacks so common in Medieval Literature. With this article we would like to point out how this process of woman's underestimation is carried out in Adam's play.

Key words: Medieval French Literature, profane drama, marvelous, woman, parody, underestimation and reality.

No han sido pocos los estudios que se han llevado a cabo en torno al *Jeu de la Feuillée*¹, obra maestra de Adam de la Halle y considerada como primera obra profana del teatro escrito y representado en el medievo francés (Hamon y Vasselin, 2000: 3). La obra, como de sobra es sabido, se representa, por vez primera, en 1276, es decir, en un momento en que, a nivel narrativo especialmente, la literatura satírica y burlesca ya ha cobrado cuerpo en el ámbito literario francés con el *fabliau* y con la aparición de los primeros ramales del *Roman de Renart*.

El *Jeu de la Feuillée* participa, sin duda alguna, de este carácter paródico y burlesco y uno de los puntos donde mejor se puede apreciar esta idea es precisamente uno de los aspectos que la crítica ha pasado más por alto en el estudio del *Jeu de la Feuillée*. Nos referimos al tratamiento de la mujer desde una doble perspectiva, como, en cierto modo, se desprende ya del título del presente artículo: la imagen que de ella se ofrece y el papel que juega en la obra o, mejor dicho, el papel que el narrador protagonista, así como toda la realidad cotidiana y decadente que envuelve y que emana de cada rincón de la ciudad y de las gentes de Arras, le permiten tener. Lejos estamos, pese a haber transcurrido casi más de un siglo, de esa visión de la mujer como dechado de virtudes entre las que, sobremanera, los textos cortesanos, ora fueran narrativos ora fueran poéticos, destacaban la belleza, omnipresente en cualquier descripción de la mujer, la cortesía, la inteligencia y, en no pocas ocasiones, la medida y la bondad. Recordemos mujeres como Fénice o Enide, especialmente, en la obra de Chrétien de Troyes, pero pensemos también en Iseo la Rubia, Lavinia, Nicolette, entre un largo y nutrido etcétera.

Adam se ufana y goza mostrándonos en su breve, pero intensa obra, que no comporta más de mil cien versos, una imagen degradada y llena de fealdad de la reali-

¹ Podríamos destacar a Dufournet (1965, 1974 y 1977), Cartier (1971) y Mauron (1973b) o, en el ámbito de la crítica española, a Travieso (1997).

dad cotidiana y dentro de esta realidad precisamente es la mujer quien sale peor parada. Así, si podíamos atisbar en el movimiento cortés una cierta reivindicación de la situación de la mujer y un mayor respeto de la misma, tal actitud se desvanecería y se degrada, como lo hace la misma realidad de la ciudad de Arras en el célebre *Jeu de la Feuillée*. La degradación de lo femenino es compleja en la obra, pues Adam le dedica no poco espacio y, con ello, no poca reflexión, tanta que hemos creído conveniente dedicarle nuestra atención en este artículo. Sin más consideraciones preliminares, nos gustaría, pues, entrar en materia.

De sobra es sabido por todos que el siglo XII supone, en el ámbito aristocrático y feudal, *la exaltación de lo femenino, de la mujer, o mejor dicho de la dama, que pasa a un primer plano, que es objeto de múltiples homenajes, y de atenciones sentimentales y literarias de enorme resonancia histórica* (García Gual, 1997: 14). A esta exaltación de lo femenino, Ruiz Doménech (1989: 104) añade que, en el ámbito de lo cortés, las mujeres anhelan la libertad, se levantan contra la opresión del espacio doméstico y contra la autoridad del marido, al tiempo que comienzan a dejar de estar subyugadas a la tiranía ideológica de sus confesores, los curas. Este ascenso social se traduce, de modo paralelo, en un ascenso cultural al que sólo, repetimos una vez más, las mujeres más pudientes hubieron de tener acceso². Sin embargo, no conviene idealizar o generalizar tal concepción de la mujer. La mujer, a lo largo del medievo, es definida por la Iglesia y por la aristocracia, dos entidades fuertemente patriarcalizadas, sufriendo así el duro yugo misógino de las mismas:

(...) la conception de la femme fut élaborée par le clergé où le célibat était de règle, et par une caste étroite qui pouvait se permettre de considérer ses femmes comme des objets décoratifs et de les subordonner rigoureusement aux intérêts de son bien principal, la terre (Power, 1976: 14).

En efecto, la Edad Media es esencialmente masculina (Duby, 1988), lo cual implica que la mujer sea a menudo vista y descrita por los ojos y la pluma del hombre. Ello indudablemente conlleva la aparición de una literatura antifeminista y tremendamente misógina, que se hace especialmente notoria a partir de la continuación del *Roman de la Rose* de Jean de Meung³, una literatura que, en definitiva, supone un ataque brutal contra el sexo femenino. Así lo afirma Power cuando a tal respecto nos dice:

² A tal efecto, Duby apunta: *Les dames du XII^e siècle savaient écrire, et sans doute mieux que les chevaliers, leurs maris ou leurs frères. Certaines ont écrit et quelques-unes peut-être ont écrit ce qu'elles pensaient des hommes* (1995: 10-11).

³ Bien cierto es que en algunas novelas cortesas del siglo XII ya podemos encontrar claros ataques misóginos contra la mujer. Como ejemplo de ello podríamos traer a colación el *Tristán* de Thomas d'Angleterre, en el que el narrador, tomando como punto de partida la cólera que se ha encendido en el personaje de Iseo de las Blancas Manos cuando, por casualidad, se entera de que Tristán la engaña siéndole infiel con otra mujer, nos dice: *Ire de femme est a duter; / Mult s'e deit chaschuns hum garder; / Car la u plus amé avra / Iluc plus tost se vengera. / Cum de leger vent lur amur; / De leger revent lur haür / Plus dure lur enimisté; / Quant vent, que ne fait l'amisté. / L'amur sevent amesurer / E la haür nent atemper; / Itant cum eles sunt en ire; / Mais jo nen os ben mun sen dire; / Car il n'afert rens emvus mei* (Thomas, 1989: 226-228).

À partir de ce moment, le chœur de la littérature antiféministe retentira encore plus fort qu'auparavant et la note courtoise sera couverte par d'autres voix, bourgeoises en majeure partie. On perçoit clairement la note courtoise pour la première fois, dans ces anecdotes populaires rimées que les Français appelèrent fabliaux, et dont quasiment toutes les histoires tournent autour de la fourberie ou de la nature vicieuse de la femme. Les vieilles sont toutes de méchantes sorcières, les femmes mariées trompent toutes leurs époux et les filles sont des friponnes ou des simples d'esprit (1976: 30-31).

Cierto es que este antifeminismo no es sólo una moda literaria sino una costumbre de denotada raigambre, pues remonta a la tradición de los Santos Padres de la Iglesia, para quienes la mujer es la hija de Eva, la encarnación de la tentación y la causante del pecado original, la eterna aliada del demonio y la deboradora de hombres que se libra a una sexualidad fuera de todo control moral y ético. De la serpiente hereda la astucia y el placer del engaño, pero, además, si hay algo que la caracterice sobremanera, es su eterna voluntad de dominar al hombre (Boutet, 2003: 45). La literatura se regocija así en mostrar una imagen negativa de la mujer, describiéndola al público medieval en términos de parodia e irrespeto, mitigando sus virtudes y ensalzando sus defectos, aspecto que indudablemente supondría un guiño cómico y de hilarante divertimento para la sociedad burguesa, a la que principalmente va dirigida el *fabliau* o el drama profano.

Es precisamente en este último género donde hemos encontrado un buen ejemplo de la visión misógina de la mujer, de la que al público burgués le gusta gozar, con la obra de Adam de la Halle *Le jeu de la Feuillée*, como ya empezábamos diciendo en la introducción de este trabajo. En ella desfilan no pocos retratos de mujeres: de la joven casada a la ya envejecida meretriz y de las brujas más decrepitas a las que teóricamente debieran ser las más encantadoras hadas, y ninguna de ellas logra escapar de la desidealización, la decrepitud y la misoginia que destila la obra desde que Adam inicia su parlamento expresando su firme deseo de marcharse a París para continuar sus estudios y su vida de clérigo hasta que las hadas abandonan el espacio escénico de la taberna para reunirse con las viejas del lugar amén de poder realizar así sus conjuros y encantamientos. Los insultos, la burla, la mofa y el escarnio se suceden en los discursos de los hombres de Arras y, especialmente, en el de Adam. La mujer es desidealizada e, incluso, deshumanizada, como ya tendremos ocasión de ver. Es, en definitiva, una presa más de la degradación de la que todo parece ser víctima en la ciudad de Arras, según se pone de manifiesto en la escena de la taberna con la que se clausura esta breve, hilarante y sólo incoherente en apariencia obra con la que prácticamente podemos decir que se inaugura, con no poca maestría, el teatro profano francés.

La primera mujer que aparece en escena, o mejor dicho, de la que se habla en escena, ya que Maroie nunca aparece como personaje⁴ y, por ende, nunca toma la palabra, es la esposa de Adam. Desde el primer momento, Adam nos la muestra

⁴ Se cree, antes bien, que Maroie fue parte del público que por primera vez vio representado el *Jeu de la Feuillée*. Así se desprende, indirectamente, de las palabras de Cartier: *Il est inconcevable que le Bossu ait parlé dans ces termes de sa femme, si elle est enlaidie, et surtout en sa présence* (1971: 67). No hemos dicho

como oponente⁵ a la consecución de su noble y legítimo deseo, el marcharse a París para continuar su carrera de clérigo y poderse dedicar por completo al estudio. Maroie, que evidentemente supondría una carga en este viaje, se convierte, junto a la falta de solvencia económica, en el mayor impedimento para que Adam pueda abandonar la decrepitud y la cotidianeidad de Arras. Por ello, decide abandonarla y dejarla a cargo de su padre, aspecto que viene a ratificar una vez más la concepción de la mujer como una carga que el marido ha de soportar desde el momento en que contrae matrimonio con ella. El matrimonio es así visto y entendido por Adam como algo negativo, ya que aniquila la libertad del hombre y el deseo de éste de superarse mediante el estudio, pero, sobre todo, es visto con especial estupor el tema de la maternidad. En efecto, el hecho de que Maroie pudiera quedar encinta y darle un hijo supondría para Adam perder toda posibilidad de marcharse de Arras para ir a París a continuar sus estudios. Este temor choca frontalmente con la concepción moral del matrimonio en la Edad Media, ya que como nos dice Duby a tal respecto «il ne doit pas y avoir de mariage pour cause de luxure, mais bien plutôt pour cause du désir de progéniture» (1981: 35), a lo cual añade aún más explícitamente, «l'acte sexuel avec l'épouse ne devant pas être accompli dans l'intention de jouir mais de procréer, les hommes doivent s'abstenir de connaître leur épouse quand elle est enceinte» (1981: 35). Adam, sin embargo, ya ha gozado del amor con su esposa en el sentido más carnal del término y, por ello, una vez que sus deseos y apetencias se han visto satisfechos o, mejor aún, saciados, es hora de emprender las tareas del intelecto, pues las que el cuerpo dicta ya las ha hecho y éstas, además, con el paso del tiempo, parecen no ser tan placenteras y reconfortantes. Así se desprende, de hecho, de las palabras de Richesse, quien piensa que Adam ha quedado saciado de los encantos que generosamente le ha prodigado su esposa y, por ello, ha llegado ya la hora de su marcha, sin que haya tardado mucho:

RIKIERS

C'est grans merveille
 Voirement estes vous muavles,
 Quant faitures si delitavles
 Avés si briement ouvlieses.
 Bien sai pour coi estes saous.
 Adans
 Pour coi?
 Rikiers
 Elle a fait envers vous
 Trop grant marchié de ses denrees
 (Adam de la Halle, 1989: 52).

hasta aquí que nuestro poeta, también protagonista del *jeu*, estuvo casado con una mujer que llevó, en efecto, por nombre Maroie de Jais, con la que, para casarse, hacia 1270, renuncia a sus deseos de llevar una vida monacal (Bossuat et alii, 1964: 10).

⁵ Payen, a favor de esta concepción de Maroie, nos dice: *La clergie implique pour Adam non seulement qu'il acquière une position sociale conforme à sa dignité de clerc lettré, mais aussi qu'il renonce à une douceur de vivre qui l'aliène entre les bras de sa femme et ne lui permet pas de se libérer de l'emprise paternelle* (1973: 500).

Ello, es decir, el periodo de tiempo que transcurre desde que Adam se ha casado con Maroie hasta que decide abandonarla, ha sido uno de los aspectos más polémicos y, por ende, de mayor interés para la crítica. Adam justifica en parte su marcha porque su mujer ya ha perdido la belleza de antaño, su cuerpo ha engordado, su rostro se ha deformado y su apariencia parece más bien marchita:

Adans

Adont me vint avisions
 De cheli que j'ai a feme ore,
 Qui or me sanble pale et sore:
 Adont estoit blanke et vermeille,
 Rians, amoureuse et deugie,
 Or la voi crasse, mautaille,
 Triste et tenchans
 (Adam de la Halle, 1989: 50).

Visto así, bien podríamos decir que Maroie, lejos de ser un oponente a la marcha de Adam, es, antes bien, un agente más que le impulsa a partir (Mauron, 1973a: 189). En cualquier caso, y sea como fuere, la descripción que Adam nos hace de su mujer idealizando su belleza y ridiculizando su actual fealdad no debió ser cierta, como lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que Richesse Auri quiera quedarse con Maroie en lugar de que ésta vaya con el padre de Adam o bien el hecho de que el propio Adam se niegue a ello: *Si briement nous indique que l'union de Maroie et d'Adam n'est pas tellement éloignée, et exclut une durée de plusieurs années, autour de l'adverbe, les propos de Rikier nous apprennent que Maroie est toujours séduisante et suggèrent même que l'on n'est pas très loin de la lune de miel* (Raynaud de Lage, 1976: 543).

A la luz de lo que aquí hemos apuntado en torno al personaje de Maroie, bien podríamos decir que la descripción que Adam lleva a cabo sobre ella no es sino una exageración hilarante y cómica. Es, por otra parte, necesario que Adam vea a su mujer como un ser negativo, por no decir repulsivo, para que la pueda abandonar con mayor facilidad. Deducimos, por una parte, que aún no ha dejado de quererla o de desearla, si tenemos en cuenta la negativa de entregársela a Richesse Auri, como ya hemos dicho, y por otra, también podríamos pensar que no ha dejado de amarla, ya que, pese a que Adam parece no aceptar de buen grado alguna de las premisas que implica todo matrimonio durante la Edad Media, tampoco nos dice nada acerca de una posible relación tortuosa y difícil con su mujer⁶. El único problema que Maroie parece plantear en la obra en lo que se refiere a la consecución del programa narrativo del protagonista masculino, es decir, de Adam, es que parece alejarlo del cumplimiento de su deseo, el hecho de continuar sus estudios, algo que para él

⁶ Este punto de vista es compartido por Cartier, quien sobre el asunto de Adam y Maroie señala: *Le Jeu de la Feuillée, par contre, ne contient aucune allusion à ces difficultés matrimoniales entre Adam et Maroie* (1971: 69-70).

es, si cabe, más bien un deber (al menos en apariencia). No hemos de pensar, sin embargo, que el problema que plantea la presencia de la mujer en la obra es original. De sobra es sabido que en la Edad Media la mujer aparece ligada a la figura de Eva, o como nos dice Lefèvre: *la femme est la séductrice par excellence* (1991: 29). Buenos ejemplos de ello nos lo ha ofrecido ya la Literatura Francesa Medieval. Pensemos en uno de los ejemplos más emblemáticos, *Erec et Enide*, de Chrétien de Troyes. En esta célebre novela, el héroe, Erec, es acusado por otros caballeros de haberse apartado de lo que supone su verdadero deber para gozar de los encantos y las dulzuras a los que le invita su tierna y bella esposa, la joven Enide. Asimismo, en el *Roman d'Énéas*, cuando el héroe conoce a la reina Dido, ella lo atrapa en las garras del amor e intenta en todo momento mantenerlo alejado de su deber como héroe guerrero. La mujer así vista no hace otra cosa que invitar al hombre al placer y a la concupiscencia, al pecado, en definitiva, por lo que no le puede esperar otra cosa que no sea el infierno: *Dans la mesure où elle éveille la concupiscence, la femme n'est donc qu'une tentative immonde, elle-même adonnée aux plaisirs qui l'enverront en enfer pour s'y faire éternellement dévorer par des serpents et des crapauds* (Lefèvre, 1991: 31).

Como se puede apreciar, la raigambre de la tradición misógina se encuentra bien asentada en la Literatura Francesa relativa al medioevo. Adam se hace eco de ello para tocar el problema de la mujer que aparta al hombre de su verdadero deber, pero este pequeño ataque contra su esposa, llevado a cabo en clave de humor al describirnos con no pocos guiños cómicos su proceso de decrepitud, nos muestra, por un lado, una concepción misógina de la mujer bastante frívola y acerba y, por otro, una desidealización de la que no mucho tiempo atrás fuera la concepción cortés de la mujer. En efecto, Adam se va recreando en la belleza que teóricamente antaño caracterizó a su esposa, pero lejos de evocar una belleza personal e individualizada, Adam cae en el puro cliché, en la descripción estereotipada con la que los textos cortesos describían la belleza femenina. Adam evoca esta belleza, empezando por la cabeza y terminando por los pies, tal y como el canon cortés exige, a lo largo de casi setenta versos, lo cual no resulta nada desdeñable si tenemos en cuenta que el total de la obra ni siquiera comporta los mil cien versos. Sin embargo, resulta hartamente curioso, a la vez que hilarante, el hecho de que nuestro poeta contrarreste buena parte de las cualidades positivas que nos muestra de su esposa con las actuales cualidades físicas negativas que en el momento actual la caracterizan:

Adans

(...)

Si crin sanloient reluisant
 D'or, roit et crespé et fremiant;
 Or sont keü, noir et pendic.
 Tout me sanle ore en li mué.
 Ele avoit front bien compassé,
 Blanc, omni, large, fenestric;
 Or le voi cresté et estroit
 Les sourchiex par sanlant avoit
 Enarcat, soutiex et ligniés,

D'un brun poil pourtrait de pinchel
 Pour le resgart faire plus bel;
 Or les voi espars et drechiés.
 Con s'il voellent voler en l'air
 (Adam de la Halle, 1989: 52).

La desidealización de esta belleza cortés es más que evidente en las palabras de Adam, palabras que, dicho sea de paso, se cargan de un cierto tinte misógino, ya que, indirectamente, el discurso de Adam nos invita a preguntarnos qué ocurre con la mujer cuando su belleza se marchita. Con su realismo y su cotidianidad, Adam ofrece una visión más realista, pero también más decrépita y fea de la mujer frente a la utópica imagen que nos ofrecía el lirismo trovadoresco o la novela cortés. Si la belleza es efímera, cuando ésta desaparece, cabe preguntarse qué le queda a la mujer. Nada, según se desprende del extenso discurso de Adam. De ahí que lo veamos cargado de una actitud que bien puede calificarse de misógina. En efecto, de su parlamento se desprende que sólo hay un tratamiento físico de la mujer y no psicológico, pero hemos de reconocer que ha sido precisamente con este tratamiento físico estereotipado como a la mujer se la había venido describiendo en el ámbito de la literatura, especialmente en lo que concierne a la literatura cortés, de la que las palabras de Adam referidas a su esposa se convierten en auténtica e hilarante parodia.

Esta visión paródica y, sobre todo, desidealizada de la mujer cortés se refuerza aún más cuando, refiriéndose a la conducta de su esposa cuando ella es consciente de que la ama más que a su propia vida, nos dice que a medida que su amor y su deseo por ella aumentan, ella se ha convertido en una mujer cada vez más altiva y desdeñosa:

Adans

(...)
 Et ele perchut bien de li
 Que je l'amoie miex que mi,
 Si se tint vers moi fierement,
 Et con plus fiere se tenoit,
 Plus et plus croistre en mi faisoit
 Amour et desir et talent
 (Adam de la Halle, 1989: 56).

Si recordamos bien, ésta es precisamente la actitud que la mujer presenta en buena parte de los textos cortesés. Recordemos, por ejemplo, a la reina Ginebra en *Le chevalier de la charrette* para así constatarlo y, sin embargo, frente a estos textos en los que el matrimonio no llegaba a producirse por ser contrario a buena parte de los preceptos cortesés (el matrimonio hace a la mujer accesible y, de inmediato, conlleva la consumación del amor con fines de procrear y no de gozar del sentimiento amoroso, como ya hemos apuntado con anterioridad, por ello el amor cortés tiende a la dilatación y a la no-consumación)⁷, Adam da un paso más hablando

⁷ Además, en no pocas ocasiones la mujer suele estar casada, pues ello la hace más difícilmente accesible para el amante.

de la relación entre hombre y mujer una vez que el matrimonio ha sido consumado y, una vez más, no se sustrae a ofrecernos una visión misógina de la mujer que entra en contraposición con la imagen altiva y distante de la que a menudo solía hacer gala la mujer cortés. En efecto, si la mujer antes del matrimonio se muestra altiva y desdénosa con el amante, una vez casada no para de mostrarle a su esposo sus deseos más lascivos y carnales. De hecho, y tal y como Northway (1980: 77) apunta, Adam piensa que la única razón por la que su mujer puede seguirle en su viaje a París es para saciar su apetito sexual, aspecto que va muy en consonancia con las creencias misóginas del medievo, según las cuales a la mujer casada le gusta complacerse, liberándose a una sexualidad sin control, en la que no teme nada y en la que cree que todo le está permitido (Lefèvre, 1991: 30). Maroie se convierte, en definitiva, en símbolo del poder y de la sexualidad para Adam, al igual que hacen el resto de mujeres que irán desfilando por la obra:

Throughout le Jeu de la Feuillée, female figures continue to be extremely powerful, even when they are not primarily sexual figures. In fact, they control man's rationality, his imagination, his reputation and his very fate (*Northway, 1980: 78*).

No en vano, y tras haber escuchado el discurso de Adam, buena parte de los hombres que están en la taberna se unen a este punto de vista, criticando, con humillación y escarnio, a las mujeres del lugar. La desidealización de la mujer puede decirse así que sufre un *crescendo* en la obra que debió aumentar, sin duda, la risa del espectador. Richesse alude, por ejemplo, a Margot aux Petites Pommés y a Aélis au Dragon, diciendo que la una regaña demasiado a su marido y la otra es una auténtica cotorra y Guillot añade que Margot y Aélis son dos verdaderos demonios. Hane, por su parte, pide a Adam que no se moleste si en esta crítica a las mujeres él alude a Maroie. Adam, lejos de defenderla, afirma que cualquier crítica que le puedan hacer de ella le da igual, a lo cual añade que conoce a otras tantas que pasan todo el día enfadadas, gritando y comportándose como animales. A través de esta hilarante perorata, la mujer queda, pues, deshumanizada y degradada a lo más ínfimo. Lejos queda ya la idílica visión de la mujer cortés:

Adans

Ne m'en cant, mais qu'ele ne l'oe;
S'en ai je bien d'aussi tenchans:
Li feme Henri des Argans
Qui grate et respoe c'uns cas,
Et li feme maistre Thoumas
De Darnestal qui maint la hors
(Adam de la Halle, 1989: 68).

Acto seguido, el proceso que los hombres del lugar emprenden contra la mujer terminará cuando ésta es comparada con el mismo diablo. De ella se dice, recogiendo la tradición medieval de los Santos Padres, que en su cuerpo habitan legiones de diablos. La herencia de Eva se encuentra, una vez más, presente, como lo

demuestran las palabras de Hane en lo que respecta a su concepción de las mujeres: *Cestes ont chent diales ou cors, / Se je fui onques fies men pere* (Adam de la Halle, 1989: 70). Ante esta visión de la mujer diabólica, violenta, ávida de placer y concupiscencia y degradada por su fealdad, Hamon y Vasselin nos dicen: *L'échec y règne partout et les figures des femmes comme les figures des pères y sont inquiétantes; elles imposent des contraintes, jouent sur les pulsions et les désirs, et enfoncent l'homme dans une inaction résignée* (2000: 3). Es muy cierto, en el drama la mujer castiga al hombre con el conformismo y la pasividad, como ya podremos constatar con el estudio de la aparición en escena de las hadas, pero no conviene, a estas alturas, adelantar acontecimientos. Sólo resta decir que, si bien la crítica ha sido acerba con la mujer sin que ésta haya pisado la escena o haya tomado la palabra, tanto más lo es cuando aparece ante los ojos del lector o espectador el primer personaje femenino, Dame Douce.

Su nombre ya va cargado de ironía, pues, como veremos, muy poco tiene de dama y mucho menos de dulce, si tenemos en cuenta que se trata de una vieja meretriz desvergonzada y mentirosa, a la vez que vengativa, capaz de llegar a practicar el arte de la brujería. Northway nos la describe a la perfección cuando de ella nos dice: *Dame Douce has been interpreted as an aging, garrulous, unrepentant prostitute who tries to maintain a pretense of respectability* (1980: 79). En cuanto a su entrada en escena, no podemos decir que sea menos hilarante que su apariencia. En efecto, Dame Douce aparece y toma la palabra justo cuando ha venido el médico del pueblo a la taberna y ha empezado a examinar a cuantos se quejan de padecer algún dolor. Justo en el momento en que ella aparece, el médico se encuentra examinando a Maître Henri, quien parece tener, como tantos otros oriundos de Arras, el vientre hinchado por culpa de la glotonería. Dame Douce se dirige con dificultad al médico quejándose de las mismas dolencias y argumentándole que su vientre está aún más hinchado, ante lo cual el médico, que pronto se percata de cuál es su verdadero estado, le comunica que su mal se debe al hecho de practicar demasiado la posición horizontal, es decir, que Dame Douce está simplemente embarazada:

Douce Dame

Biaus maistres, consillié me aussi,
Et si prendés de men argent,
Car li ventres aussi me tent
Si fort que je ne puis aler;
S'ai aportee, pour moustrer
A vous, de trois lieues m'orine.

Li Fisisciens

Chis maus vient de gesir souvine,
Dame, ce dist chis orinaus
(Adam de la Halle, 1989: 62-64).

Ante esta noticia, Dame Douce niega las evidencias, montando en cólera y gritando al médico que se ha equivocado en su diagnóstico, si bien no tarda mucho tiempo en admitir que es cierto que ha tenido relaciones con otros hombres y que el

padre, en concreto, de esa criatura es Richesse Auri. El hombre, preocupado cuando recibe la noticia, lo niega hasta la saciedad, aunque no ha de ser mentira cuando pide a los allí presentes que no le cuenten nada a su mujer, pues es tan malvada que no le cuesta nada creer las mentiras que le cuentan. El ataque misógino contra la mujer es más que evidente, pero por si ello no fuera poco, en este proceso de desidealización de la mujer, ante el miedo de Richesse, se alude acto seguido a otras mujeres del lugar que incluso han llegado a ser violentas con sus maridos, restándoles toda autoridad a éstos, de modo que no les queda más remedio que callarse⁸:

Hane

Li feme aussi Mahieu L'Anstier,
 Qui fu feme Ernoul de la Porte,
 Fait que on le crient et deporte.
 Des ongles s'aïe et des dois
 Vers le baillieu de Vermendois;
 Mais je tieng sen baron a sage
 Qui se taist
 (Adam de la Halle, 1989: 68).

Volviendo a Dame Douce, la mujer que ahora nos ocupa y la única que verdaderamente entra en escena si no tomamos en cuenta la aparición de las hadas, podríamos decir que representa a la perfección la degradación con la que la mujer es concebida en la obra. La degradación es física y, sobre todo, moral. Sabemos que ha de ser vieja, aunque no lo suficiente como para no quedarse embarazada. También sabemos que tiene una hija mayor de nombre Agnès, por lo que bien podríamos pensar que está casada o que en algún momento ha podido estarlo y, sin embargo, el texto es muy explícito al decirnos que esta mujer practica la prostitución, algo que ella misma niega. Esta asertividad sexual en una mujer de una cierta edad ha hecho que Dame Douce haya sido puesta en parangón con la esposa de Bath (Northway, 1980: 79). Esta libertad sexual de la que parece gozar Dame Douce nos muestra el deseo de la mujer por alcanzar el control, control que, en definitiva, tiene si atendemos al temor de Richesse de que su mujer pueda llegar a enterarse de su relación adúltera con Dame Douce.

Asimismo, Dame Douce plantea, una vez más, y no en potencia, como hacía Maroie, sino en acto, el problema de la maternidad. La facultad de procrear por parte de la mujer es un auténtico problema en la obra, como podemos observar, ya que supone el que la mujer tenga el control pleno sobre el hombre.

Dame Douce es, en definitiva, la parodia de lo femenino. Su edad, su carencia de rigor moral, el hecho mismo de que ejerza la prostitución y pretenda ser respetada por la degradante y corrupta realidad de Arras da perfecta cuenta de que la desidealización y la degradación de la mujer han llegado a su punto más ínfimo y, sin embargo,

⁸ El motivo de la mujer que intenta imponer su autoridad al marido incluso por la fuerza terminará siendo parodiado con no poca gracia y humor en el drama profano y, más concretamente, con el género de la farsa. Un buen ejemplo, quizá el más representativo, de ello lo podemos encontrar en la *Farce du cuvier*.

aún deberíamos observar el episodio de las hadas para terminar de percatarnos de cómo la realidad puede degradar aún más a la mujer y cómo puede desidealizar una de las imágenes de la mujer más idealizadas a lo largo del medievo, la figura del hada.

Las hadas, criaturas que para Adler (1965: 25) provienen de un mundo en el que el bien y el mal no existen, hacen su entrada en el universo de Arras tal y como por su naturaleza les corresponde, rodeadas de un maravilloso acompañamiento musical que contrastará con el silencio del espacio escénico. Podríamos pensar, en principio, y no sin razón, que las hadas han venido a contrarrestar el peso de la cotidianidad y la degradación que prima en la ciudad de Arras⁹, como nos dice Travieso, para quien, en un principio, *las hadas del jeu representarían la suprema esperanza de liberación, la posibilidad de escapar de la realidad mezquina y de la fealdad caricatural a través del sueño y la llegada de la razón, la belleza y la sabiduría* (1998: 240) y, sin embargo, *el contacto con la vida arrasiana las contamina, las hace partícipes de las taras del mundo real: el error, la volubilidad, las discusiones, los engaños, la venganza en fin* (1998: 240).

Cierto es que las hadas marcan un contraste, un antes y un después en la obra, una distinción entre lo bonito y lo feo. Si las anteriores mujeres de las que hemos hablado en mayor o menor medida (Maroie, Dame Douce, pero también buena parte de las oriundas de Arras) se caracterizan por su vulgaridad y su fealdad, las tres hadas que aparecen representan, antes bien, cualidades positivas como el silencio, la razón y, por supuesto, a nivel físico, la belleza, pero desde el momento en que aparecen y se instauran en escena sin más, no parecen ser unas hadas convencionales. Si hacemos caso de la tradición folklórica y de buena parte también de los testimonios literarios que versan sobre la aparición y el protagonismo de las hadas, estaremos de acuerdo en que éstas a menudo suelen marcar la diferencia con el mundo real de los humanos¹⁰ y, sin embargo, *las hadas de Adam de la Halle entran caminando con los pies fuertemente apoyados en el suelo arrasiano* (Travieso, 1998: 243)¹¹. Si las mujeres que anteriormente hemos citado habían sido deshumanizadas y casi animalizadas, las hadas, nueva variante de la figura femenina en la obra, tampoco logran escapar a la corrosiva y decadente realidad de Arras, quedando así humanizadas desde el momento en que participan de los mismos defectos prosaicos del imperfecto ser humano: la envidia, el rencor, la volubilidad sentimental y, como no, el deseo de venganza, aspecto que las pone en parangón con Dame Douce, la más degradada de cuantas mujeres habitan Arras, pese a que la belleza y la eterna juventud de las primeras se opongan frontalmente a la fealdad y a la senec-

⁹ En efecto, en la Edad Media lo maravilloso cumplía una función claramente compensadora frente a la banalidad y al peso impuestos por la monotonía cotidiana (Le Goff, 1991: 24).

¹⁰ Recordemos, por ejemplo, el insistente empeño del hada que protagoniza el *lai* de Lanval de que su amante no le cuente a nadie que ha tenido una relación amorosa con ella. Además, es el amante quien, de forma azarosa y un tanto inexplicable, entra en contacto con el mundo del hada y no al contrario. Sólo cuando Lanval está apunto de perder la vida, el hada penetra en el mundo de los humanos para salvar a su amado, llevándolo consigo al mundo maravilloso de perfección al que ella pertenece.

¹¹ En cierto modo, ello es debido, como bien nos dice Poirion, a que el episodio de las hadas no está tan idealizado como en un principio cabría esperar sino que continuamente permanece amenazado por el espíritu burlón que impregna la obra: (...) *l'épisode des fées est d'un ton et d'un style assez mêlés, le sourire moqueur menaçant à chaque instant de détruire l'enchantement* (1966: 127).

tud de la segunda. Se podría decir que la obra pretende ofrecer una imagen de las mujeres en la que, en su fuero interno, no divergen tanto las unas de las otras, pues todas ellas se dejan llevar en el fondo por los instintos malévolos y volubles con los que la misoginia medieval las ha caracterizado.

Apuntado, pues, el proceso corrosivo y degradante del que nuestras tres hadas, Morgue, Maglore y Arsile, son objeto, nos gustaría explicar de qué modo se produce y cómo culmina, pues en él también existe un continuo *crescendo*. Como ya hemos previamente señalado, Morgue, Maglore y Arsile aparecen con un dulce tintineo de campanillas. Su aparición, pese a lo que cabría esperar, no es objeto de sorpresa entre nuestros personajes, como lo demuestra el hecho de que Richesse y el propio Adam les hayan preparado la mesa, acto que sirve, según apunta Half-Lancner (1984: 28), para convencer al espectador de la naturaleza maravillosa de las damas que están por visitarles, y es precisamente este episodio, el de la preparación de la mesa por parte de Richesse y de nuestro protagonista masculino, el que indirectamente va a desencadenar todo el proceso de degradación de las hadas. En efecto, en el momento de preparar la mesa para el banquete que tendrá lugar, Adam olvida poner un cuchillo. Las tres hadas llegan y se sientan, prometiendo dones para los que han preparado su llegada. Morgue¹², que siempre toma primero la palabra, generosa y complaciente concede a Richesse una buena cantidad de dinero y a Adam que sea el mejor amante que se pueda encontrar en el mundo. Arsile responde con una réplica a estos deseos secundándolos. Para Richesse desea que su comercio sea próspero y para Adam la habilidad de componer bellas canciones, pero los dones son contrarrestados de inmediato por la mala y vengativa voluntad de Maglore, quien, desprovista de cuchillo¹³ por el olvido de Adam y sin escuchar las intercesiones que la bondadosa Morgue lleva a cabo para restar importancia al descuido de Adam, condena a Richesse a perder el cabello¹⁴ y a Adam a permanecer en los

¹² Sobre el hada Morgue y su concepción en la Edad Media recomendamos el estudio de Harf-Lancner (1984).

¹³ Es bien cierto, tal y como apunta Frappier, que durante la Edad Media las costumbres de protocolo a la hora de preparar la mesa exigían que ésta estuviera perfectamente preparada. Es más, el olvido del cuchillo era bastante grave si tenemos en cuenta que dejar a un invitado desprovisto de cuchillo era sinónimo de relegarlo del banquete: *Selon la coutume médiévale on mettait le couvert en disposant sur la table du pain, un hanap, une cuillère, un couteau. On ignorait alors l'usage de la fourchette. On servait un morceau de viande sur une tranche de pain. On coupait du couteau viande et pain, qu'on mangeait naturellement avec les doigts. Le rôle du couteau était donc essentiel. Ne pas donner de couteau à un convive lui interdisait en somme de participer au repas* (1959: 98).

¹⁴ Durante un más que nutrido periodo de tiempo, en el que, por supuesto, entra la Edad Media, se ligó el cabello del hombre a su fuerza viril (recordemos, como emblema de esta idea, al mítico personaje de Sansón). Por ello, el hecho de que Maglore desee que este personaje pierda el cabello ha sido interpretado incluso por Mauron como un símbolo de castración, basándose en la creencia medieval de que *la chute partielle ou totale du poil provenait de l'abus des plaisirs de l'amour* (1973b: 86). Richesse, desde luego, es un personaje bastante dado a los placeres sexuales que las mujeres le ofrecen. No olvidemos que ha abandonado a Dame Douce en el trance de la maternidad y en cuanto a la mujer de Adam, dada la voluntad de su esposo por dejarla, le pide que se la entregue, pues aún está de buen ver. Maglore sabe así dar su castigo a Richesse donde más le duele, pero el castigo, desde luego, que debía provocar la carcajada del público medieval, a buen recaudo conocedor de estas creencias folklóricas, también le hace consciente de hasta qué límites puede llegar la cólera femenina. Como podemos ver, una vez más el texto no logra escapar de la inevitable interpretación misógina con la que estamos abordando la obra objeto de análisis.

brazos de su mujer, que se mostrará voluptuosa y tierna hasta el punto de conseguir que Adam aborrezca su proyecto de marcharse a París. La naturaleza malévol y vengativa del hada queda, pues, puesta de manifiesto si recordamos las palabras con las que Adam inauguraba la obra, su firme deseo de marcharse a París y su voluntad de abandonar a su esposa en tanto que oponente de tan noble empeño. El don de Maglore se convierte así en maleficio para Adam, lo que aproxima el poder del hada con el de la bruja, relación que se hará, si cabe, más estrecha con el devenir del relato, especialmente en la escena en la que las hadas se marchan para reunirse con las viejas y brujas del lugar a fin de poner en práctica, suponemos, conjuros oscuros y, a buen seguro, nada favorecedores para el hombre:

Maglore

De mi certes n'aront il nient.
 Bien doivent falir a don bel,
 Puis que j'ai fali a coutel.
 Honnis soit qui riens leur donra:

Morgue

A! dame, che n'avenra ja
 Qu'il n'aient de vous coi que soit.

Maglore

Bele dame, s'il vous plaisoit,
 Orendroit m'en deporteriés.

Morgue

Il convient que vous le fachiés,
 Dame, se de rien nous amés.

Maglore

Je di que Rikiers soit pelés
 Et qu'il n'ait nul caval devant.
 De l'autre, qui se va vantant
 D'aler a l'escole a Paris,
 Voeil qu'il soit si atruandis
 En la compagnie d'Arras
 Et qu'il s'ouvrit entre les bras
 Se feme qui est mole et tener,
 Et qu'il perge et hache l'aprenre
 Et meche se voie en respit.

Arsile

Aimi! Dame, qu'avés vous dit?
 Pour Dieu, rápeles ceste cose.

Maglore

Par l'ame ou li cors me repose,
 Il sera ensi que je di.

Morgue

Certes, Dame, che poise mi.
 Mout me repenc, mais je ne puis,
 C'onques hui de riens vous requis.
 Je cuidoie, par ches deus mais
 Qu'il deüssent avoir au mains

Chascuns de vous un bel jouel.
 Maglore
 Ains comperront chier le coutel
 Qu'il ouvlierent chi a metre
 (Adam de la Halle, 1989: 98-100).

Llevadas a cabo las maldiciones de Maglore contra Adam, el universo mirífico de las hadas continúa degradándose en el *jeu*. En efecto, Croquesot, el único personaje que, en principio, puede hablar directamente con las hadas, se dirige a Maglore diciéndole que su señor está enamorado de ella, pero Morgue, que se encuentra enamorada de otro caballero, rechaza al señor de Croquesot y cuando éste es partícipe del rechazo, aprovecha para arremeter contra el enamorado de Morgue diciéndole que este caballero se está vanagloriando de su relación con el hada¹⁵. Morgue no tardará mucho en cambiar de amante al escuchar la crítica de Croquesot sin comprobar siquiera si lo que le ha dicho es verdad, aceptando así al señor de Croquesot como pareja. Como se puede fácilmente interpretar de la actitud de Morgue, la cólera femenina, una vez encendida, es temible, anulando toda capacidad de reflexión y de razonamiento en la mujer, capacidad que, dicho sea de paso, será sustituida por la sed de venganza. Recordemos, a la luz de lo expuesto, cómo previamente Maglore se ha vengado de Adam y de Richesse por no haberle puesto el cuchillo sin plantearse la posibilidad de que todo pueda deberse a un descuido no intencionado. En definitiva, y como nos dice Northway, *the fairies are beautiful, but they are powers to be feared* (1980: 84). Es más, en nada difieren las hadas, llegados a este punto, de las mujeres reales y, más concretamente, de Dame Douce, la vieja meretriz que ya expresó sus deseos de venganza cuando, humillada por los hombres presentes en la taberna, Richesse dice no querer saber nada del hijo que la meretriz espera en su vientre. No en vano, Dame Douce aparecerá nuevamente en escena para reclamar la atención y la ayuda de las hadas en su firme propósito de vengarse de Richesse y de llevar a cabo conjuros que puedan resultar favorecedores a la fertilidad y al poder femenino, poder que parece, por tanto, emanar del oscurantismo de lo supranatural y permanecer en acechante desafío contra la voluntad del hombre (la de no tener hijos en este caso). El poder de encantamiento de las hadas se pervertirá con ello para convertirse en maleficio y en puro espejismo (Travieso, 1998: 246). Asimismo, el hecho de que ya dialoguen directamente con Dame Douce da perfecta cuenta del culmen en el proceso de perversión y de desidealización de la figura del hada que prima ya casi desde el momento de su aparición en escena, puesto que se supone que las hadas no pueden mantener contacto directo con los mortales. Dame Douce rompe así esta separación entre lo que es real y lo que, sólo en principio, parecía idílico. Tratando de hacer verdad su promesa de venganza contra Richesse

¹⁵ Las hadas a menudo solían mostrarse celosas de sus amores con los mortales. Por ello, no suelen permitir que éstos divulguen sus amores y mucho menos que puedan llegar a vanagloriarse de ellos. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la actitud de olvido y desdén que mantiene el hada de *Lanval* (lai de Marie de France), a la que ya hemos aludido, cuando el joven se ve obligado a desvelar su amor ante la corte de Arturo.

al considerar que la ha ultrajado públicamente, con una perorata que destila en todo momento su violento deseo de venganza (Dame Douce no desea otra cosa que la muerte de Richesse), pide ayuda a las hadas, quienes no tardan un instante en concedérsela, abandonando la escena para marcharse con Dame Douce a reunirse, bajo el oscuro velo de la complicidad nocturna, con las viejas del lugar. La presencia final de Dame Douce hace que prevalezca así, como muy bien ha señalado Travieso (1998: 247), lo que su persona representa: la vejez, la fealdad, el desenfreno y la brujería como cualidades que, en todo momento, se ligan a la mujer en la obra que aquí nos ocupa.

Hemos visto desfilan hasta el momento un amplio repertorio de mujeres en la obra: la mujer de Adam (Maroie), Dame Douce, las tres hadas (Morgue, Maglore y Arsile) y buena parte de las mujeres de Arras que han sido interpeladas y vilipendiadas por los hombres del lugar, incluso por sus maridos, y, sin embargo, en el gusto por lo misógino que la obra destila la desidealización de lo femenino no sólo aparece en la desidealización de la mujer. Las hadas, en cierto modo, podrían ser un ejemplo de ello, pero mucho mejor expresada se encuentra esta idea en la alusión que se hace en la obra a la Fortuna, que, ligada a la figura de la mujer (Northway, 1980: 85), simboliza la mutabilidad y la inestabilidad, características que, como ya hemos visto, parecen ser propias de la mujer, tal y como se desprende de su concepción misógina medieval. Sólo al final de la obra, una vez que las mujeres se encuentran fuera del escenario, los hombres hacen mención, en la escena de la taberna, escena que para la crítica simboliza el punto climático de la decrepitud y la desidealización en Arras, de la Virgen María, personaje que, en contraposición a Eva, viene a redimir a la mujer de su falta. Sin embargo, el contexto y la escasa fuerza con la que dicha alusión se produce, más bien fuera de lugar, conlleva que en ningún momento se contrarreste la imagen decrepita, desidealizada, degradante y hasta perversa que a lo largo de toda la obra, y si cabe cada vez con mayor ímpetu, se ha estado ofreciendo de la mujer.

A modo de conclusión, nos gustaría resaltar que, pese a haber transcurrido todo un siglo, muy lejos estamos ya de la idílica visión que los textos cortesés proponían de la mujer. La tendencia a idealizarla y a exaltarla no termina siendo otra cosa que mera utopía y quimera. Pese a su hiperbólica y singular belleza y pese a sus buenas maneras y exquisita, al tiempo que refinada educación, la mujer, incluso en los propios textos cortesés, no deja de ser vista como un obstáculo en la trayectoria heroica del personaje masculino. Ya hemos mencionado algún ejemplo al respecto. Sabe mostrarse tentadora y complaciente a fin de retener al amado a su lado, aunque ello pueda ir en detrimento del bien de la comunidad o en contra de los propios deseos del hombre. Precisamente de esta idea se hará eco Adam en su *Jeu de la Feuillée* cuando nos habla de su firme y noble propósito (quizá en el fondo no fuera tal) de marcharse a París a estudiar, y frente a este deseo nos presenta a Maroie como una carga de la que ha de desembarazarse para poderlo llevar a término. Para justificar tal conducta, la desidealiza físicamente hasta el punto de hacerla cómicamente desagradable y si no, la presenta como una mujer de un apetito sexual insaciable. A eso reduce la mujer el amor cuando se casa. La parodia de la mujer cortés

resulta así innegable, pero en este proceso de desidealización de la mujer, las cosas no quedan donde Adam las deja en su alusión a Maroie. La mujer entra en escena y toma la palabra para contribuir a la decrepitud con la que la obra la concibe. Nos referimos al caso de Dame Douce, la vieja prostituta que dice haberse quedado embarazada de Richesse. Pero, por la obra también han desfilado las más idílicas mujeres de las que la literatura se hace eco, las hadas, seres miríficos de gran belleza y bondad, y, sin embargo, en la corrosiva y decadente realidad de Arras, lejos de actuar como por su naturaleza les corresponde, se convierten en seres detestables, volubles, vengativos y malévolos, visión desidealizada de su identidad que queda sancionada en la reunión que mantendrán con las viejas del lugar. Ninguna figura femenina ha escapado, pues, a la degradación y a la decadencia que prima en la realidad de Arras. Antes bien, podríamos decir que la mujer es una de las mayores víctimas de esta realidad corrosiva y casi desesperante, a la vez que cómica, por paradójico que ello pueda resultar.

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, A. (1965): *Sens et composition du Jeu de la Feuillée*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- BOSSUAT, R. et alii (1964): *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, París, Le livre de Poche / La Pochthèque.
- BOUTET, D. (2003): *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, París, Honoré Champion.
- CARTIER, J. (1971): *Le bossu désanchanté. Étude sur le Jeu de la Feuillée*, Ginebra, Droz.
- DUBY, G. (1981): *Le chevalier, la femme, le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, París, Hachette.
- (1988): *Mâle Moyen Âge, de l'Amour et autres essais*, París, Flammarion.
- (1995): *Dames du XII^e siècle*, París, Gallimard.
- DUFURNET, J. (1965): «Sur le Jeu de la Feuillée», in *Revue des Langues Romanes*, n^o 76, 7-18.
- (1974): *Adam de la Halle à la recherche de Lui-même ou le Jeu aromatique de la Feuillée*, París, Sedes.
- (1977): *Sur le Jeu de la Feuillée. Études complémentaires*, París, Sedes.
- (1989) (ed.): *Le Jeu de la Feuillée*, París, Flammarion.
- FRAPPIER, J. (1959): *Le théâtre profane en France au Moyen Âge. XII^e et au XIII^e siècles*, París, CDU.
- GARCÍA GUAL, C. (1997): *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Madrid, Akal.
- HAMON, P. y R. VASSELIN (2000): *Le Robert des grands écrivains*, París, Dictionnaires Le Robert.
- HARF-LANCNER, L. (1984): *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusien. La naissance des fées*, París, Honoré Champion.
- LE GOFF, P. (1991): «Le merveilleux dans l'Occident médiéval», in *L'imaginaire médiéval*, París, NRF-Gallimard.
- LEFÈVRE, Y. (1991): «La femme au Moyen Âge», in *Mélanges de littérature médiévale offerts à Yves Lefèvre*, Burdeos, Éditions de Bière.

- MAURON, C. (1973a): «Le voyage d'Adam de la Halle à Paris d'après le *Jeu de la Feuillée*», in *Sénéfiance*, n° 2, 185-194.
- MAURON, C. (1973b): *Le Jeu de la Feuillée. Étude psychocritique*, París, José Cortí.
- NORTHWAY, D. (1980): «The idea of 'the Femenine' in *Le jeu de la Feuillée*», in *Les Bonnes Feuilles*, n° 9, 73-91.
- PAYEN, J. C. (1973): «L'idéologie dans le 'Jeu de la Feuillée'», in *Romania*, n° 94, 499-504.
- (1989) (ed.): *Tristan et Yseut*, París, Bordas.
- POIRION, D. (1966): «Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans le 'Jeu de la Feuillée'», in *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, n° 18, 125-135.
- POWER, E. (1976): *Les femmes au Moyen Âge*. París: CUP.
- RAYNAUD DE LAGE, G. (1976): «Une hypothèse à propos du portrait de Maroie et du *Jeu de la Feuillée*», in *Romania*, n° 97, 542-546.
- RUIZ DOMÉNECH, E. (1989): *La mujer que mira. Crónicas de la cultura cortés*, Barcelona, Quaderns Crema.
- TRAVIESO GANAZA, M. (1997): *Ficción y realidad en el Jeu de la Feuillée de la Halle*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- TRAVIESO GANAZA, M. (1998): «Las hadas desencantadas del *Jeu de la Feuillée* o la degradación de la realidad». En *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- VINCENSINI, J. J. (1994): «Viol de la fée, violence du féérique. Remarques sur la vocation anthropologique de la littérature médiévale», in *Sénéfiance*, n° 36, 545-559.