

LAS HADAS DESENCANTADAS DEL *JEU DE LA FEUILLÉE* O LA DEGRADACIÓN DE LA REALIDAD

MERCEDES TRAVIESO GANAZA

Universidad de Cádiz

RESUMEN

La escena de las hadas del *Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle interrumpe la cotidianidad que determina el resto de la obra. La apropiación del espacio teatral será, sin embargo, el único logro de sus protagonistas. El estudio de los discursos y de la proxemia escénica nos revela la perversión de su naturaleza mágica: la realidad de la escena se apodera de las hadas y las condena a un proceso de degradación progresiva que se lleva a cabo, paradójicamente, a través de un estricto respeto a las imposiciones del mito.

Palabras clave: Hadas, magia, teatro, Edad Media, Francia.

RÉSUMÉ

La quotidienneté qui imprègne le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle se voit brusquement interrompue par la présence des fées. Cette appropriation de l'espace théâtral sera néanmoins leur seule réussite. L'étude des discours et de la proxémique scénique nous révèle la perversion de la capacité magique des fées: la réalité de la scène s'empare de la féerie et la condamne à un processus de dégradation progressive qu'a lieu, paradoxalement, dans le respect des contraintes imposées par le mythe.

Mots-clés: Fées, magie, théâtre, Moyen-Age, France.

ABSTRACT

The daily nature that characterizes Adam de la Halle's *Jeu de la Feuillée* is abruptly disrupted by the presence of the fairies. This appropriation of the theatrical space will be, however, the only achievement for the main characters. The study of the discourse and the scenic proxemy reveals the deviance of its magical nature: the reality of the scene gets hold of the fairies and condemns them to a process of progressive degradation which is paradoxically carried out by means of a strict respect for the impositions of the myth.

Keywords: Fairies, magic, theatre, Middle Ages, France.

La presencia de las hadas en el episodio central del *Jeu de la Feuillée*¹ invierte la perspectiva que rige el resto de la obra: la mimesis de la más banal cotidianidad es substituida por la ficción de lo sobrenatural. Esta escena se convierte en el símbolo de la ambigüedad fundamental de la obra: cuanto más alejados se piensa estar de la realidad, ésta reaparece en el universo de lo maravilloso e incluso en su forma más detestable.

En el siglo XIII, el universo de lo maravilloso desempeñaba aún una función de compensación: lo maravilloso era el contrapeso a la banalidad y a la monotonía cotidianas (Le Goff, 1991:24). Por ello, para algunos autores, las hadas del *Jeu* representan 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. La escena es liberada de la presencia de lo cotidiano: los locos han sido expulsados -y con ellos todo símbolo de imperfección-, cesan las discusiones, el monje acepta no ser sino un espectador mudo, y la mesa para celebrar la llegada de las hadas ha sido primorosamente instalada por Riquier y por Adam. La conciliación del universo sobrenatural de las hadas con la realidad arrasiana debía neutralizar la inquietante imagen que lo sobrenatural no cristiano desarrollara en la Baja Edad Media.

Pero, como intentaremos demostrar, el sueño se pulveriza: 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. Las hadas benéficas nada pueden contra una realidad corrosiva. El silencio de la contemplación y de la meditación se carga de nuevo de disputas y de supersticiones. En este artículo trataremos de describir esa sutil transición por la que Adam de la Halle conduce a las hadas desde la irrealidad idílica de lo sobrenatural a la realidad más prosaica y envilecida.

Esta ruptura parentética de una escena poblada por personajes 'reales' no es espontánea: al 'encantamiento' ("*encantés*") anunciado en el verso 7, y a las 'apariciones' ("*avisions*") del verso 68, se unen otros elementos que desgarran la frágil frontera que separa la realidad de lo extraordinario, el "*saint miracle devin*" que proclama el monje (v. 329) y la alucinación en la que nos hacen participar los delirios y los fantasmas que el loco -el "*dervé*"- introduce en escena. Dichos recursos estimulan la atención del auditorio y lo preparan para su entrada en el universo del mito, del folklore y de la literatura.

La presencia de las hadas sobre la escena coincide con el primero de los dos 'desalojos' generales (Walton, 1941:346) que se suceden en la obra. Riquier, constituido en el rector-distribuidor del movimiento escénico, despeja el espacio de la representación y asume con ello la función de regidor escénico, una función que -por imprescindible- se ha convertido en habitual en una dramaturgia incipiente como es la arrasiana. Como el parlamento de "*li preecieres*" del *Jeu de Saint Nicolas* o como el del propio Adam al principio de la *Feuillée*, el discurso de Riquier está preñado de "matrices de representatividad" (Ubersfeld, 1977).

De esta forma, la verbalización del movimiento escénico se superpone a la acción representada. Esta información no puede -sin embargo- ser considerada redundante en un período que asiste al nacimiento de una fórmula literaria y espectacular sin precedentes históricos ni culturales. Las convenciones teatrales entre escena y público están aún por construir y por ello la imaginación del espectador ha de ser excitada por medios poco sutiles: la palabra ha de ser subrayada por el gesto y apoyada sobre un decorado, por muy sucinto que éste sea.

1.- Utilizaremos la edición y traducción de J. Dufournet (*Le Jeu de la Feuillée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989).

Riquier prepara así la escena y al público ante la llegada de las hadas. Su discurso rompe con la enajenación mental que presidía la escena anterior (vv. 557-558); recomienda al monje la protección de sus reliquias (v. 560)², y revela al fin su omnisciencia sobre la realidad escénica:

*Je sai bien, se pour vous ne fust,
Que piecha chi endroit eüst
Grant merveille de faeriee:
Dame Morgue et se compaignie
Fust ore assise a ceste tavle,
Car c'est droite coustume estavle
Qu' eles vienent en ceste nuit* (vv. 561-567)³

A pesar de la extrema diversidad de las expresiones del mundo de lo sobrenatural en la Edad Media, ningún tabú feérico impedía su percepción por parte de los humanos ni las relaciones físicas (Vincensini, 1994:554) con ellos. Adam de la Halle no impide la percepción de este universo extraordinario, sino que, por el contrario, la propicia; aunque, 'escéptico'⁴ en relación a esa "*droite coustume estavle*" (v. 566), se transforma en taumaturgo y fabrica su propia "*avisión*".

La práctica teatral le permite en efecto cumplir con uno de los requisitos etimológicos de lo maravilloso medieval⁵: la "*avisión*", la aparición y exhibición ante la mirada de los seres humanos de un universo de objetos, personajes y acciones sobrenaturales. En su acepción más literal, lo maravilloso de Adam de la Halle, nos permite la 'ad-miración' de lo extraordinario.

Adam de la Halle instala en escena el espectáculo mágico de las hadas y lo convierte, desde antes incluso de su inauguración, en un universo sospechosamente equívoco. En su actualización del mito, Adam de la Halle consigue sutilmente desvirtuarlo: el texto nos presenta a las hadas como seres etéreos y benéficos, nos permite asistir a la preparación y desarrollo de un banquete⁶, a los dones otorgados en recompensa, a la venganza del hada que no ha recibido cuchillo y, finalmente, a la fiesta organizada por las viejas del lugar.

2.- El monje pide y obtiene permiso para quedarse a ver las hadas ("*Mais souffrés viaus que chains soie*" v. 573) y toma asiento junto a los otros habitantes de la primera escena igualmente apartados del área de juego central.

3.- La intervención de Riquier se revela acto de creación del espacio y del tiempo escénicos: la figuración de la escena se produce ante los espectadores en y desde la propia escena y en y desde el propio discurso enunciado. El eje espacio-temporal de la escena queda determinado por el uso de los deicticos (*chi endroit, ore, ceste tavle, ceste nuit*) que imponen la presencia de determinados objetos escénicos en relación inmediata con el enunciador -en este caso la mesa y la nocturnidad.

4.- "Le Bossu ne croit certainement pas que Morgue, Arsile et Maglore viendront en personne, participer au banquet qu'on leur a préparé. S'il le croyait, il ne prendrait pas la peine d'employer des acteurs, comme il le fait, pour jouer leur rôle; [...] Ce sont des croyances que le Bossu ne partage pas, et ce qu'il nous fait voir, dans cette scène, c'est le 'bestournement' de la vie spirituelle à Arras, un autre aspect de sa Saison en Enfer" (Cartier, 1971:128).

5.- "Avec les *mirabilia*, on rencontre au départ une racine *mir* (*miroir, mirari*) qui implique quelque chose de visuel. Il s'agit d'un regard. Les *mirabilia* ne se cantonnent pas à des choses que l'homme admire avec les yeux, devant lesquelles on écarquille les yeux, mais à l'origine il y a cette référence à l'oeil qui me paraît importante, parce que tout un imaginaire peut s'ordonner autour de cet appel à un sens, celui de la vision, et d'une série d'images et de métaphores visuelles" (Le Goff, 1985:18).

6.- Menos frecuente en la literatura que en el folklore: en siglo XIII, sólo en el *Jeu de la Feuillée* y el *Roman de Perceforest*.

1. ENTRADA Y PRESENTACIÓN DE LAS HADAS.

El espacio de lo sobrenatural está determinado durante toda la Edad Media por un mirífico acompañamiento musical, por ello, Adam de la Halle inaugura el episodio de las hadas de su *Jeu* con el sonido tintineante de “*mainte cloquette sonnante*” (vv. 578-580) de la *Mesnie Hellequin*. La música sublime de lo sobrenatural ha irrumpido en el silencio al que Riquier ha sometido lo natural:

Pour Dieu, or ne parlons nul mot (v. 613)

Pero, esta límpida y reconfortante escena se ve perturbada por la propia *Mesnie Hellequin*: en el inconsciente colectivo medieval, la *mesnie* re-aparecía, bajo formas múltiples, como un cortejo formado por habitantes del otro mundo -un mundo que se confunde a menudo con el mundo de los muertos o con el de las ánimas del purgatorio- que, amparados siempre en la oscuridad de la noche, se paseaban por los alrededores de los cementerios haciendo sonar sus campanillas⁷. Así desde la propia elección de sus protagonistas, la escena de las hadas se revela sospechosa:

Les personnages qu'introduit Adam sont dans les légendes du XIIIe siècle des êtres méchants: Hellequin est un roi infernal; Morgue est l'ennemie déterminée et vindicative des chevaliers du monde arthurien; on a de bonnes raisons de penser que Crokesos est un nain, et les nains, dans les romans, sont, à l'ordinaire, des êtres discourtois, mauvais, venus de l'enfer. Or, au début de la féerie, ces personnages semblent être devenus bons, raffinés, courtois, de parfaits serveurs de la raison et de l'amour.. (Dufournet, 1974:139-140)

Y en efecto, al principio de la escena que estamos describiendo, el autor parece haber olvidado que la Morgana del siglo XIII es un hada despojada de la benevolencia que poseía durante el siglo anterior, un hada que la tradición literaria había convertido en un ser desleal, engañoso y lujurioso⁸. Adam de la Halle le devuelve sus características más benéficas y le atribuye el papel más largo e importante: en el *Jeu*, Morgue es la Reina de las Hadas. Ella es la primera y la última en hablar -como si en su discurso se encerrara todo lo mágico e inmaterial-; en la escena, es ella quien asume la función de regidor escénico que antes interpretara Riquier, y así, comportándose como anfitriona, dueña y señora del lugar, conduce a la mesa a “*sa compagnie*” y les indica el lugar que en ella deben ocupar:

*Croquesot, sié te un petit la;
Je t'apelerai maintenant.
Or cha, Maglore, alés avant,
Et vous, Arsile, d'après li,
Et je meïsmeserai chi,
Encoste vous, en che debout (vv. 622-627)*

Como acabamos de comprobar, el autor del *Jeu* respeta la mítica tríada de nebuloso origen galo-romano⁹ -Morgue, Arsile y Maglore-, aunque éstas dos últimas no dejan de ser simples com-

7.- Para mayor información sobre el origen y las características de la *Mesnie Hellequin*, cfr. (Guy, 1898:394-ss), (Raynaud, 1891); (Cohen, 1949:60-70); (Frappier, 1959:95-96); (Cartier, 1971:132-133); (Rousse, 1980:324-ss); (Ménard, 1984); (Harf-Lancner, 1984a:67); (Dufournet, 1974:147-ss y 1989:178-179).

8.- Sobre el origen, formación y deformación del mito de Morgana recomendamos Harf-Lancner (1984a), así como la historia novelada de Markale (1994).

9.- Respecto a la utilización de la tríada galo-romana cfr. (Poirion, 1966:131-132), (Harf-Lancner, 1984a:17-ss) y contrastar con (Galactéros y Guiraud, 1982:52).

parsas -como el texto se encarga de recordar en varias ocasiones (vv. 563-564; vv. 596-597 y vv. 642-643)-; su presencia hace sin embargo patente un primer alejamiento de la tradición morga- niana: sus nombres, Maglore y Arsile, son totalmente desconocidos en la tradición artúrica.

Adam de la Halle concede a las hadas un trato inicial de privilegio y las mantiene aisladas de la perversión de la realidad. Su primer movimiento en esta sutil estrategia de degradación es impedir que la maravilla comparta el espacio con la realidad arrasiana:

*Tais te, il n'i a fors ke rason:
Che sont beles dames parees* (vv. 586-587)

explica Adam a Rainelet. Con estas palabras el mundo de la sátira, de la locura y de la fealdad pretende ser substituido por el -en principio- mundo del silencio, de la razón y de la belleza. El escenario se libera de la presencia de lo cotidiano: los habitantes de Arras, conminados a guardar silencio, abandonan el área de juego. La escena se ofrece clara y limpia ante la llegada de unas hadas de belleza deslumbrante. Morgue exclama a su llegada:

*Bele douche compaignie, esgarde
Que chi fait bel et cler et net* (vv. 642-643)

Sin embargo, ningún elemento escénico o textual indica que la escena así despejada 'represente' un espacio diferente del anterior ni que haya existido ningún tipo de desplazamiento: el escenario de la acción sigue siendo el mismo que al principio del *Jeu*. Las hadas deben compartir el mismo espacio que los arrasianos, tocar los mismos cubiertos, sentarse en las sillas y en la mesa que Riquier y Adam han preparado para ellas. Entran así en contacto con una cotidianidad que se revelará contagiosa pues desde el momento en que las hadas recurren a los citados objetos escénicos, retornan a la escena las rencillas y enfados que comienzan a deshacer la imagen idílica de aquella otra entrada preparada por los sonidos mágicos de las campanillas.

La encarnación de las hadas sobre el espacio arrasiano las somete además a un proceso de humanización que Adam de la Halle efectúa por la vía del exceso y del sometimiento a los aspectos más prosaicos de la naturaleza humana: la comida, la bebida¹⁰, la envidia, el rencor, la volubilidad sentimental, la venganza. Si las hadas de la tradición artúrica eran demasiado etéreas como para rozar la tierra y entrar en contacto con la terrestre mediocridad, las hadas de Adam de la Halle entran caminando con los pies fuertemente apoyados en el suelo arrasiano.

El personaje de Adam presenta a las hadas como "*beles dames parees*" (v. 587) lo cual nos permite vincularlas con el trato que Croquesot dedica a Dame Douce como "*vieille reparee*" (v. 595): la belleza y la juventud eternas de las hadas se oponen -en un principio- a la fealdad de una envejecida meretriz. La utilización del mismo adjetivo introduce sin embargo un elemento perturbador: "*paré*" (engalanado, adornado) deja que se infiltre el motivo del artificio y de la ilusión. Desde los versos iniciales, el autor ha conseguido con el uso de un sólo prefijo reunir a las hadas y a Dame Douce bajo los mismos parámetros de envilecimiento, indicios ambiguos del carácter ilusorio de las hadas. Dueñas del exceso, pueden poseer la belleza más indescriptible y alcanzar las decrepitudes más seculares.

10.- Sobre la mesa se han dispuesto comida y bebida como lo demuestra el verso 835 en el que Morgue ofrece un vaso a Croquesot antes de su partida "*Tien, boi anchois, viaux*". La presencia de los cuchillos sobre la mesa -suficientemente justificada por la adecuación de la escena a la tradición folclórica- nos revela además la ingestión de carne por parte de las hadas: la autorización de consumir carne es una de las libertades de los días de fiesta durante la Edad Media.

Vestigios de una sensibilidad pagana residual, las hadas no pudieron resistir la confrontación con el proceso de cristianización¹¹: la Iglesia rechaza la creencia en la existencia de las hadas por considerarla adoración supersticiosa de seres demoníacos. Entre el pueblo, la amenazadora imagen de las hadas fue conjurada por un proceso de racionalización¹² que las relegó a senilidades de las viejas del lugar, las únicas que -como en el *Jeu*- se molestaban en mantener viva la tradición agasajándolas con banquetes y regalos (Poirion, 1966:128-130). En este contexto, no es de extrañar la reacción de Rainelet ante la anunciada llegada de este universo amenazador:

Aimi! sire, il i a peril
Je vauroie ore estre en maison (vv. 484-485)
... sire, ains sont les fées
Je m'en vois (vv 588-589).

2. BANQUETE. DE MESAS Y CUCHILLOS.

La aparición de las hadas es esperada por el público con la naturalidad de la ‘costumbre bien establecida’; numerosas razones legendarias justifican esta espera e impiden la sorpresa ante cualquier comportamiento de las hadas. El público del *Jeu de la Feuillée* es pues un público prevenido; por ello, la actividad de poner la mesa visualizada en la escena durante el parlamento de Riquier (vv. 561-567) y verbalizada más tarde por Croquesot (vv. 648-655), contiene para ellos más información que para un lector actual:

La mise en scène destinée à persuader le spectateur de la nature féérique de ses visiteuses réside principalement dans les préparatifs de repas, comme si l'image des fées en était inséparable. (Harf-Lancner, 1984a:28)

La instalación de la mesa sobre-determina conceptualmente la presencia de las hadas. El valor de “*ceste tavle*” (v. 565)¹³ está además reforzado porque en ninguna otra escena de la dra-

11.- Cfr. (Harf-Lancner 1984b:192). El discurso de estos personajes revela la superposición del cristianismo sobre los elementos paganos: ni Croquesot ni las hadas evitan recomendarse a la protección divina (la palabra “Dios” es recensable en Croquesot v. 704; Morgue v. 618, v. 646 y v. 754; Arsile v. 693; y Maglore v. 633). Y sin embargo, la coexistencia del mundo pagano de las hadas con la presencia sobre la escena de las reliquias del monje es imposible: “[...] le monde chrétien s’efface devant le monde païen: le moine doit écarter son reliquaire pour permettre aux fées de venir; les fées surgissent là où le drame religieux fait d’ordinaire intervenir Dieu ou les saints; elles énoncent des prophéties qui renvoient plus à la réalité passée qu’à l’avenir...” (Rousse, 1980:317). Riquier impele al monje para que proteja las reliquias “*Sire moines, volés bien faire? / Metés en sauf vo saintuaire*” (vv. 559-560). Éste se queda dormido (v. 876) y evita así contemplar las representantes de un universo sobrenatural no-cristiano. Dufournet señala además la coincidencia de las dos interpelaciones al monje en los vv. 559 y 881 como información redundante sobre el principio y el final de esta escena (Dufournet, 1974:129).

12.- Al contrario que la *Roue de Fortune* (“*Mueille, sourde et avulee*” v. 772), las hadas de la *Feuillée* justifican cada uno de sus encantamientos (vv. 644-646 y vv. 656-657) y de sus maleficios (vv. 672-675). Si la Rueda de la Fortuna representa el capricho silencioso y sin ojos del azar, las hadas de Adam de la Halle mantienen una voluntad reflexiva, así “un destin proche, intérieur, ouvert, contraste significativement avec un Destin étranger, extérieur, fermé. Rationalité et illogisme. Parole et silence” (Griswald, 1980:125).

13.- No podemos olvidar que en el siglo XIII, los demostrativos conservan aún su determinación espacial por encima de su determinación sintáctica. *Cest* concierne todo aquello que pertenece al universo del locutor y del alocutor, es decir, aquello que se encuentra próximo al eje espacio-temporal determinado por la presencia del enunciador.

maturgia arrasiana (ni en el *Courtois d'Arras*, ni en el *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel) se hace referencia alguna a la instalación o a la presencia sobre la escena de una mesa, mientras que en el *Jeu de la Feuillée*, la mesa es objeto de atención en hasta tres ocasiones (Paoli, 1986:413b) que connotan simbólicamente el episodio que estamos describiendo: la primera (v. 565), ya lo hemos visto, introduce e instala sobre la escena el universo de las hadas; la segunda (v. 650), acoge su desarrollo; la última (v. 901) la convertirá en una vulgar escena de taberna.

Si nos acercamos un poco más a la segunda aparición de la mesa en el texto, observamos que el autor ha señalado cuidadosamente:

(...) *chi si que on metoit*
Le tavle et c'on appareilloit (vv. 649-650).

En sus acepciones más literales, el público ha podido contemplar cómo la mesa se “*metoit*”, es decir, era puesta, era montada, instalada -pues la mesa en la Edad Media era desmontable (Dufournet, 1989:183 y Buridan y Trotin, 1976:71)- y luego se “*appareilloit*”, es decir, se equipaba, se adornaba con los cubiertos y la vajilla correspondiente. Adam de la Halle consigue así a través de estos versos introducir otro de los elementos claves del mito: la venganza del hada privada del cuchillo que debía ser ofrecido a cada una de las comensales.

En este punto nos parece importante hacer un alto sobre las costumbres protocolarias de la mesa en este período histórico:

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. (Frappier, 1959:98)

El olvido del cuchillo es por supuesto, un motivo folklórico¹⁴, pero de él se derivan además implicaciones mucho más concretas: privar a Maglore del cuchillo supone impedirle, desde el principio de su aparición, la posibilidad de intervenir en la vida de los arrasianos, condenar sus maleficios al fracaso (Dufournet, 1989:192, nota 628-629).

3. DONES, ENCANTAMIENTOS Y MALEFICIOS.

La escena de los dones se desarrolla según un estricto juego de paralelismos y de antítesis: cada regalo de Morgue viene seguido por una réplica de Arsile que lo reproduce y por una airada maldición de Maglore que lo neutraliza. De forma que, si la repetición consigue banalizar el efecto fantástico del encantamiento, su anulación logra eliminar la posibilidad de cualquier efecto mágico sobre el escenario:

Dones

Morgue

a Riquier

Je voeil qu'il ait plenté d'argent

(v. 660)

Maleficios

Maglore

a Riquier

Je di que Riquiers soit pelés

Et qu'il n'ait nul cavel devant

(vv. 682-683)

14.- El *Decretum* de Burchard de Worms ya lo confirmaba en torno al año mil. Cfr. (Harf-Lancner, 1984a:23-24) y (Duby, 1981:65-82).

a Adam

*Et de l'autre voeil qu'il soit teus
Que che soit li plus amoureux
Qui soit trouvés en nul país*
(vv. 661-663)

Arsile

a Riquier

*Dame, je devise
Que toute se marcheandise
Li viegne bien et monteplit*
(vv. 667-669)

a Adam

*Aussi voeil je qu'il soit jolis
Et bons faiseres de canchons*
(vv. 664-665)

a Adam

*De l'autre, qui se va vantant
D'aler a l'escole a Paris,
Voeil qu'i soit si atruandis
En le compaignie d'Arras
Et qu'il s'ouvlit entre les bras
Se feme qui est mole et tenre,
Et qu'il perge et hache l'apprenre
Et meche se voie en respit*
(vv. 684-691)

Si la inhabilitación de Maglore para intervenir en el destino de los arrasianos había quedado constatada en la escena del banquete, ahora son sus compañeras, Arsile y Morgue, quienes dejan ver su incapacidad para transformar la realidad de los hombres: la redundancia de Arsile nos desvela su ineptitud y su dependencia de Morgue y el exceso de celo de ésta termina por anular el pretendido efecto de su gracia.

El carácter redundante del texto nos permite además pensar en un idéntico comportamiento de éste respecto a la realidad escénica, es decir, que la ineficacia del universo mágico rebasaría los límites de lo discursivo y encontraría sobre la escena la constatación física de su fracaso:

La calvitie n'avait pas attendu les malédictions de Maglore pour dégarnir le crâne de Riquier, de même il y avait beau temps qu'Adam était passé maître en amours comme en chansons, et que, toujours songeant de Paris, quoique rebelle aux impulsions de sa conscience, il ajournait son départ d'Arras dans les bras de Maroie. (Guesnon, 1917:26)

Los dones y los maleficios de las hadas no se revelarán pues preternaturales, sino que recurrirán a las evidencias más tangibles y ordinarias¹⁵. El encantamiento¹⁶ invierte su esfera de acción y participa así no de la naturaleza extraordinaria de quienes lo emiten sino, que por el contrario, contagia a las hadas de la mediocridad de los seres humanos a los que sus dones van destinados. Lejos de moldear la realidad a su capricho, sus encantamientos apenas tienen influencia sobre la percepción que el público posee de esa realidad. A los síntomas de la degradación de las hadas que acabamos de describir debemos añadir también la pérdida del don de la clarividencia: las hadas de la *Feuillée* han demostrado no sólo el desconocimiento del futuro más inmediato de los arrasianos, sino el de la realidad más evidente para el público. El encantamiento se ha pervertido con facilidad y se ha transformado en maleficio y éste en puro espejismo.

15.- Mauron no puede evitar una interpretación psicoanalítica de la calvicie de Riquier como "symbole de castration", afirmación que se apoya en la creencia medieval de "que la chute partielle ou totale du poil provenait de l'abus des plaisirs de l'amour" (Mauron, 1973:86).

16.- En ese progresivo proceso de humanización que intentamos constatar a través del texto, la escena de los dones supone la yuxtaposición de dos planos de lo maravilloso, "celui de la féerie et celui de l'enchantement, l'un parfaitement étranger et inaccessible à l'homme, l'autre réservé aux mortels qui entrent en contact avec le monde surnaturel et en retirent des pouvoirs qui les placent au-dessus des leurs" (Harf-Lancner, 1984a:29).

4. REUNIÓN FINAL CON LAS VIEJAS DEL LUGAR.

Después de haber abolido el mundo de la realidad, ésta retorna a la escena, y lo hace a través de la turbia presencia de Dame Douce. Su entrada romperá el encanto que mantenía separados el universo de la realidad y de lo extraordinario.

En los universos compartimentados de la escenografía medieval (Schreiber, 1967-1968), los mensajeros son los únicos con la capacidad de penetrar en espacios que no les son propios: si en el *Jeu de Saint Nicolas* eran Aubéron y Connars los que, como representantes del rey, acudían a la plaza pública, a la taberna o a los más inverosímiles y remotos países del Oriente, en el *Jeu de la Feuillée*, es Croquesot el que, mensajero real de su alteza Hellequin, participa por igual de ambos universos, y por ello intercambia sus discursos con Riquier (vv. 603-613) con la misma naturalidad que con las hadas.

Su capacidad de adaptación a ambos mundos parece sin embargo tener sus límites: Croquesot, incapaz de soportar una “*féerie*” degradada y degradante, abandona la escena ante la llegada de Dame Douce. Su salida (v. 836) provocará notables modificaciones en el universo de las hadas: ellas permanecen sobre la escena pero su naturaleza, al tiempo que la versificación¹⁷, cambia:

Les fées, certes, sont toujours là, mais la féerie a changé de nature: elles, qui, d'abord, avaient besoin de Croquesot pour communiquer avec les mortels, finissent par dialoguer directement avec dame Douche. (Dufournet, 1974:135)

Hasta la llegada a la escena de Dame Douce (v. 849), nadie que no perteneciera al universo de la leyenda y de lo maravilloso les había dirigido la palabra¹⁸. La comunicación directa con la humanidad la consiguen a través de esta vieja meretriz con la que compartían caracteres comunes y con la que ahora se conchaban para librarse a prácticas de brujería. La burbuja que protegía a las hadas de la mediocridad y de la mezquidad arrasianas se rompe definitivamente.

La presencia de Dame Douce sobre la escena devuelve la realidad al primer plano. Este personaje se apropia de veintiuno de los treinta versos que culminan la escena de las hadas, señalando con su abusiva presencia el triunfo de lo que su persona representa: la vejez, la fealdad, el desenfreno, la brujería. Su recriminación al comportamiento de las hadas (vv. 849-857), y por encima de todo su última intervención,

Alés devant et je m'en vois (v. 873)

en la que asume la ordenación escénica, y con la que logra arrancar a las hadas de la escena, la sitúan inequívocamente en un plano de superioridad respecto a éstas: la utopía y la quimera, han agotado su tiempo.

17.- La magia se encanalla en brujería al mismo tiempo que el texto transforma su versificación: los versos 837-875 rompen la monotonía de la rima pareada (aa bb cc) y la substituyen por una sucesión de rimas pareadas y cruzadas (aa bcb) -la misma estructura que Adam de la Halle había utilizado para la descripción de Maroie (vv. 35-182)-.

18.- Los otros personajes no-sobrenaturales presentes sobre la escena son silenciados: “On peut supposer que seuls restent présents sur la scène en témoins muets, maître Adam, Riquier Auris, Rainelet et le moine” (Rony, 1969: 81).

La nocturnidad, que era la condición para su aparición (vv. 841-842)¹⁹, se desvanece; la mesa del banquete se convierte en mesa de taberna²⁰; el monje se despierta y todo Arras se precipita de nuevo sobre la escena. La huida de Adam, su sueño de evasión se escapa diluido entre las notas musicales que dan fin a la escena (vv. 874-875), cerrándose así, definitivamente, el universo mirífico de las hadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- BURIDANT, Claude y TROTIN, Jean (1976) (trad.) *Le Jeu de la Feuillée*, Paris, Champion.
- CARTIER, Normand (1971) *Le bossu désenchanté. Étude sur le 'Jeu de la Feuillée'*, Genève, Droz.
- COHEN, Gustave (1949) "Un terme de scénologie médiévale et moderne: Chape d'Hellequin-Manteau d'Arlequin", *Mélanges de Philologie romane et de littérature médiévale offerts à E. Hopffner*, Paris, Les Belles Lettres, (reed. in *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, 60-70).
- DUBY, Georges (1981) *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette.
- DUFOURNET, Jean (1974) *Adam de la Halle à la recherche de lui-même (ou le jeu dramatique de la 'Feuillée')*, Paris, SEDES.
- DUFOURNET, Jean (1977a) "Le Jeu de la Feuillée et la fête carnavalesque", *L'information littéraire*, XXIX, 7-13.
- DUFOURNET, Jean (1989) (ed. y trad.) *Le Jeu de la Feuillée*, Paris, Garnier-Flammarion.
- FRAPPIER, Jean (1959) *Le théâtre profane en France au Moyen Age. XIIe et XIIIe siècles*, Paris, CDU.
- GALACTÉROS, Lucie y GUIRAUD, Yves (1982) "Fortune et sa roue dans le *Jeu de la Feuillée*", *L'information Littéraire*, 34 (2), 54-60.
- GRISWALD, Joël-Henri (1980) "Les fées, l'aurore et la Fortune. (Mythologie indo-européenne et *Jeu de la Feuillée*)", *Études... offertes à André Lanly*, Nancy, Univ. Nancy II, 121-137.
- GUESNON, A. (1917) *Adam de la Halle et le 'Jeu de la Feuillée'*, Paris, Champion.
- GUY, Henri (1898) *Essai sur la vie et les oeuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle*, Paris, Hachette.
- HARF-LANCNER, Laurence (1984a) *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion.
- HARF-LANCNER, Laurence (1984b) "Les fées dans la littérature du Moyen Age", *L'information littéraire*, 36 (5), 190-192.

19.- La nocturnidad parece determinar la dramaturgia arrasiana: tanto el *Jeu de Saint Nicolas* como el *Jeu de la Feuillée* se desarrollan a lo largo de una noche y terminan con la llegada del alba: para Rousse (1980:3224) y Dufournet (1977) esto se debe a la costumbre de la "*Confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras*" de celebrar sus reuniones y festividades durante una velada nocturna.

20.- Este travestimiento final en mesa de taberna refuerza la degradación del universo maravilloso al que perteneció - "*li tavle est ja mise*" (v. 901)-. Cfr. (Langlois, 1984:65) o (Guy, 1898:348), entre otros.

- LANGLOIS, Ernest (1984) (ed.) *Le Jeu de la Feuillée*, Paris, Champion.
- LE GOFF, Jacques (1985) "Le merveilleux dans l'Occident Médiéval", in *L'imaginaire médiéval*, Paris, NRF-Gallimard, 1991, 17-39.
- MARKALE, Jean (1994) *El ciclo del Grial. El Hada Morgana*, Barcelona, E. Martínez Roca, 1997.
- MAURON, Claude (1973) *Le 'Jeu de la Feuillée'. Étude psychocritique*, Paris, Corti.
- MÉNARD, Philippe (1984) "Une parole rituelle dans la chevauchée fantastique de la 'Mesnie Hellequin'", *Littératures*, 9-10, 1-9.
- PAOLI, Guy (1986) *La taverne au Moyen Age. Arras et l'espace picard*, Thèse pour le Doctorat d'Etat, Paris, Univ. de la Sorbonne Nouvelle, 2 vols.
- POIRION, Daniel (1966) "Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans le *Jeu de la Feuillée*", *Bulletin bibliographique de la société internationale Arthurienne*, 18, 125-135.
- RAYNAUD, Gaston (1891) "I. La Mesnie Hellequin", in *Études Romanes dédiés à Gaston Paris*, Paris, E. Bouillon, 51-68.
- RONY, Jean (1969) (trad.) *Le Jeu de la Feuillée*, Paris, Bordas.
- ROUSSE, Michel (1980) "Le *Jeu de la Feuillée* et les coutumes du cycle de mai", in *Mélanges...offerts à Charles Foulon*, Rennes, Inst. Fr. Univ. Haute-Bretagne, T. I, 313-327.
- SCHREIBER, C. (1967-1968) "L'univers compartimenté du théâtre médiéval", *The French Review*, vol. 41, 468-478.
- UBERSFELD, Anne (1977) *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales.
- VINCENSINI, Jean-Jacques (1994) "Viol de la Fée, violence du Féérique. Remarques sur la vocation anthropologique de la littérature médiévale", *Sénéfiance*, 36, 543-559.
- WALTON, Thomas (1941) "Staging *Le Jeu de la Feuillée*", *The Modern Language Review*, vol. 36, 344-350.

