

La ilustración del encuentro entre Amante y Dios Amor en *Le Roman de la Rose*

M^a del Pilar Mendoza Ramos

Universidad de La Laguna

mmendoza@ull.es

Résumé

Le but de cette étude est la comparaison du texte avec les miniatures qui illustrent les manuscrits comme source de renseignement sur la réception médiévale de l'œuvre. Pour ce faire, nous analyserons les miniatures qui représentent l'épisode de la rencontre entre Dieu d'Amour et Amant dans dix manuscrits du XV^e siècle du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris.

Mots-clés: Roman de la Rose; Guillaume de Lorris; réception; miniature; programme iconographique; geste.

Abstract

The comparison between the text and the miniatures that illustrate the manuscripts constitutes a constant source of information about the medieval reception of the work. This is the aim of our study, in which we will analyze the way Guillaume de Lorris's *Roman de la Rose*'s episode of the encounter of the God of Love and Lover is illustrated in ten XVth-century manuscripts.

Key words: Roman de la Rose; Guillaume de Lorris; reception; miniature; iconographic programme; gesture.

El *Roman de la Rose* es una de las obras cumbres de la literatura medieval por su trascendencia dentro y fuera de las fronteras francesas¹. Prueba de su importancia son los más de trescientos manuscritos conservados (cuyo origen se sitúa entre los

* Artículo recibido el 9/01/2009, evaluado el 10/03/2009 y aceptado el 25/03/2009.

¹ Félix Lecoy (1973: XXIII-XXIV) señala para los siglos XIII-XV la existencia de dos traducciones en neerlandés, dos adaptaciones en italiano, la traducción en inglés de Chaucer y da cuenta de una influencia limitada en español.

últimos años del siglo XIII y finales del siglo XV) y también el hecho de que un centenar de ellos presenta miniaturas. En general, los manuscritos contienen el texto completo tal como lo conocemos hoy, es decir, la parte de Guillaume de Lorris seguida de la parte de Jean de Meun. Para algunos especialistas, esta última fue añadida a la primera en la mayoría de los manuscritos y curiosamente esto es lo que ha permitido la supervivencia del texto de Lorris. Esta circunstancia resulta bastante sorprendente porque la parte de Guillaume tiene hoy en día una valoración muy positiva sobrepasando, en muchas ocasiones, la opinión que merece la parte más enciclopédica de Jean de Meun². En cualquier caso, Guillaume de Lorris es quien establece el marco donde se sitúa la historia y perfila los personajes que intervienen en ella. Elige así el formato del sueño³ porque reivindica su valor como transmisor de una verdad digna de ser tenida en cuenta: «Aucunes genz dient qu'en songes / n'a se fables non et mençonges; / mes l'en puet tex songes songier / qui ne sont mie mençongier, / ainz sont après bien aparant» (vv. 1-5)⁴. Dentro de este marco, organiza un universo alegórico que le permite ilustrar la idea de un amor perfecto y leal ofrecido a la amada, «cele por qui je l'ai empris: / c'est cele qui tant a de pris / et tant est digne d'estre amee / qu'el doit estre Rose clamee» (vv. 41-44)⁵. Este mundo está contenido en el jardín de Déduit, guardado por nueve figuras que representan vicios y defectos cuya misión es alejar a los intrusos⁶. En su interior, coexiste un universo de alegorías y deidades or-

² Sin embargo no es esta la percepción medieval. Sirva como ejemplo de ello el hecho de que, en los diferentes programas iconográficos de los manuscritos, no existen los retratos de Guillaume de Lorris frente a los numerosos frontispicios interiores que presentan a Jean de Meun como autor de la obra (Braet, 2006: 89-90).

³ El *Songe d'Enfer*, breve poema escrito hacia 1215 por Raoul de Houdenc, es el primer antecedente medieval del sueño como recurso para presentar una realidad alegórica. Posteriormente esta convención literaria, que permite enclavar la generalidad de la alegoría en la experiencia personal del poeta, gozará de mucho éxito.

⁴ La edición utilizada en este estudio es la de F. Lecoy, que está basada en el ms. BN Fr.1573. Según este autor, la segunda parte del manuscrito fue añadida con posterioridad a la primera por una mano diferente, si bien ambos escribas eran de origen orleanés. En cuanto a la cronología, F. Lecoy considera que las dos partes del manuscrito pertenecen a finales del siglo XIII.

⁵ René Louis (1974: 29-31) destaca la importancia de que Guillaume de Lorris escoja a una joven virgen como objeto de su amor porque esto pone de relieve un cambio en la concepción cortés: en el siglo XIII, en el norte de Francia, la mujer casada, la dama, no es ya la única digna de inspirar el amor perfecto, tal como sostienen tanto los trovadores y los *trouvères* del siglo XII como los teóricos de la *fin'amor*. Con esta elección, Lorris no hace más que conectar con una antigua tradición de la poesía en lengua d'*oïl*, aunque presenta una audaz novedad con respecto a ella: el matrimonio no aparece como punto último de su proyecto amoroso.

⁶ En su artículo titulado «Les représentations des vices sur les murs du vergier du *Roman de la Rose*: le texte et les enluminures», Philippe Ménard (1984: 186 y190) subraya el hecho de la escasa información sobre las fuentes utilizadas por Guillaume de Lorris para establecer el retrato de estas alegorías. En cualquier caso, le parece evidente la importancia de la invención personal del autor dado que, frente a las virtudes, los vicios constituyen un tema que excita en especial la imaginación de cualquier artista.

ganizado en dos campos opuestos e interrelacionados: el de Dieu d'Amour⁷ y el de Raison⁸. Ambos están sostenidos por sus aliados y entre todos configuran dos fuerzas en inestable equilibrio que la llegada del Poeta, una vez franqueada la puerta de entrada, no hace más que poner a prueba a lo largo de los diferentes episodios de la historia. Esta irrupción de un extraño dará lugar, pues, a un desequilibrio que se intentará resolver captando al intruso para uno de los campos. En este sentido, Dieu d'Amour será el primero en actuar sirviéndose de sus flechas para, a través del amor, convertir al extraño, transformado así en Amante, en uno de sus siervos. De esta forma, el Poeta a su llegada solo es un mero espectador que recorre el Jardín y que conoce a los diferentes integrantes de esta sociedad. Pero poco a poco en su deambular se va introduciendo en ella hasta el punto de ser atrapado por las flechas de Dieu d'Amour. El Poeta se convierte entonces en el Amante y deja de ser un espectador para convertirse en un integrante más de ese universo sometido a sus propias reglas e imposiciones. Todo ello hace que la historia, narrada en primera persona por el propio intruso, convertido en protagonista, se transforme en un compendio que instruye sobre el arte de amar. Para enmarcar este momento, Lorris presenta como episodio anterior el descubrimiento de la fuente de Amour estrechamente ligada a la triste historia de Narciso, quien, tal como se indica en la inscripción tallada en la piedra de mármol sobre la que se asienta aquella, murió allí mismo. Se trata de un punto clave en la historia porque esta fuente se erige así en la frontera entre el desamor (entendido aquí como ausencia de este sentimiento) y el amor. Además, la importancia de la fuente queda subrayada por el hecho de encontrarse bajo un pino muy especial: «Mes puis Charle ne puis Pepin / ne fu ausi biaux pins veüz, / et si estoit si hauz creüz / qu'el vergier n'ot nul plus haut arbre», (vv. 1426-9). De esta manera, la idea de inmortalidad simbolizada por este árbol queda relacionada, por la proximidad, con la fuente, que adquiere por lo tanto un valor singular.

El episodio del que vamos a ocuparnos a continuación comienza a partir de este punto, cuando el Poeta, que en su paseo ha llegado junto a la fuente de Narciso, se ve dominado por el poder extraordinario de los cristales del fondo y se despierta en él una atracción irresistible hacia un bello capullo del rosal próximo que se ve reflejado en la fuente⁹. Interviene entonces Dieu d'Amour quien somete al Poeta por medio de cinco flechas y, una vez domado el corazón, lo declara su vasallo. Esta escena del sometimiento ocupa alrededor de novecientos versos y en ella se enclava un monólogo de algo más de quinientos versos, donde Amour desvela los mandamientos que deben ser acatados por el verdadero amante cortés. Veremos pues de qué manera los

⁷ Los personajes que permiten el acceso del Poeta al Jardín son Courtoisie y Oiseuse. Pero los aliados principales de Dieu d'Amour son Vénus, Franchise, Pitié, Bel Accueil, Ami y Doux Regard.

⁸ Los aliados de Raison son Jalousie, Honte, Peur, Malebouche, Danger y Vieillesse.

⁹ Si se tiene en cuenta este lugar común de la poesía erótica clásica y la retórica galante, parece evidente que el rosal simboliza la desnudez carnal de la joven doncella (Louis, 1974: 58).

miniaturistas han reflejado este episodio del relato en el programa iconográfico de los diez manuscritos elegidos¹⁰ y, sobre todo, qué importancia le han concedido. La elección de estos manuscritos responde en especial al interés por el alcance de la influencia de esta novela en el siglo XV, tres siglos después de su composición, en un momento puente entre dos épocas totalmente diferentes. En general, este interés más que evidente queda reflejado en la calidad y riqueza de la composición del manuscrito tanto en su texto como en su programa iconográfico.

Antes de pasar más adelante, es necesario recordar que la miniatura constituye una constante elección del iluminador sobre qué ilustrar y de qué manera hacerlo. En el primer caso, varios factores determinan su trabajo: la riqueza del manuscrito, que permite un mayor número de miniaturas y restringe la obligación de su priorización, o, al contrario, la necesidad de limitar las imágenes, el interés del tema en el momento de la copia o, en definitiva, la adecuación de la miniatura a la sintaxis general del manuscrito, es decir, a la historia que presentan las ilustraciones. Así el miniaturista también debe valorar en su elección la efectividad significativa de la imagen y, por ello, tendrá que seleccionar para su ilustración aquellas escenas de mayor contenido emocional o de mayor tensión argumentativa. Esta búsqueda de la efectividad justifica, por ejemplo, la variada elección que del episodio del lanzamiento de las flechas han hecho los miniaturistas de los manuscritos analizados. Pero, de esto hablaremos más adelante.

Una vez que se ha decidido *qué* se ilustrará, es necesario establecer *cómo* realizarlo. En este punto se hace necesario recordar que la miniatura es la visualización de un instante concreto del texto que adquirirá el valor temporal de un estado en el continuo de la sintaxis de las imágenes. Se trata de una instantánea que fija un movimiento efímero dándole rango de proceso permanente. Además, como imagen, la miniatura debe responder a unos criterios de credibilidad gestual y posicional de los personajes, criterios de los que puede abstraerse el texto escrito. En este punto se hace necesario recordar además que, en la tradición de la miniatura, esta puede ser una traducción fiel del texto, pero también puede reorganizarlo o reinterpretarlo (Garnier, 1982: 16). Más concretamente, Ph. Ménard (1984: 180-1) sostiene que, en el caso del texto del *Roman de la Rose*, se pueden identificar bastante pronto dos tradiciones que identifican y clasifican el trabajo de los miniaturistas: aquella que representa en imágenes fielmente la narración y aquella donde se añade algo al texto de Guillaume de Lorris. Aunque circunscrito al episodio del encuentro entre Dieu d'Amour y el

¹⁰ Para este estudio, se han seleccionado diez manuscritos, todos pertenecientes al siglo XV. Se trata de los siguientes: de la Biblioteca de Oxford, Bodleian Library, los mss. Douce 195 y Douce 332; de la Bibliothèque Nationale de Paris, los mss. Fr.380, Fr.1570, Fr.12595 y Fr.24392; de la Pierpont Morgan Library de Nueva York, el ms. Morgan 948; de la Bibliothèque de Grenoble, el ms. 608; del Getty Museum de Los Ángeles, el ms. Ludwig XV 7; y de la Det Kongelige Bibliotek de Copenhague, el ms. NKS 63.

Poeta, en las próximas líneas comprobaremos el alcance de la constatación de este medievalista.

Al comenzar nuestro análisis, debemos destacar una primera evidencia: el largo episodio del encuentro entre estos dos personajes no despertará el mismo interés en los diferentes miniaturistas. Así, con su número se puede establecer un abanico que pasa de una sola miniatura, en el caso del ms. NKS 63, a las diez miniaturas del ms. Morgan 948. En las líneas que siguen, veremos en detalle de qué ilustraciones se trata y de qué manera se organizan. Comenzamos, pues, recordando que en este episodio del encuentro, localizado tras el de la Fuente de Narciso, el Poeta está preparado para pasar del estado de desamor al de enamoramiento y se produce entonces la intervención activa de Dieu d'Amour¹¹. Para ello, Amour solicita a Doux Regard el arco y las flechas (vv. 1302-12) y comienza a seguir al Poeta. A pesar de que esta interacción verbal aparece en el texto bajo forma de un breve monólogo narrativizado e indirecto (vv. 1302-6), precisado con la descripción puntual de cómo Doux Regard ejecuta la orden («et cil gaires n'i atendi: tot maintenant l'arc li tendi / si li bailla, et .v. saietes, / fors et luisanz, de trere pretes», vv. 1307-10), nada menos que cinco manuscritos le dedican una miniatura. Se trata, por un lado, del f. 13v del ms. BNF Fr.1570, el f. 11v del ms. BNF Fr.12595¹² y el f.10v del ms. NKS 63 donde Dieu d'Amour solicita el arco y las flechas con el gesto de sus manos, en las dos primeras miniaturas y, en el ms. NKS 63, señala las armas con las manos abiertas. Por su parte, Doux Regard aparece en todas las miniaturas en posición de entregar lo que se le solicita.



F. 13v BNF Fr.1570



F. 10v NKS 63

¹¹ En las diferentes miniaturas (salvo el ms. BNF Fr.1570), el estatus divino de Dieu d'Amour queda denotado por las alas. Este rango está generalmente ratificado con la presencia de una corona. En el caso del ms. BNF Fr.1570, la corona constituye el rasgo principal de su jerarquía. Si no está coronado, las alas de Dieu d'Amour van acompañadas de una cabellera rubia hasta los hombros que simboliza su estatus real, cuando no divino (Garnier, 1989: 73-4). Por su parte, el ms. Morgan 948 se particulariza por ilustrar a este personaje como un niño regordete, semidesnudo, rubio, con corona y alas.

¹² Coincidiendo con la presentación de estos personajes en el texto, el f. 8r muestra a Doux Regard, sosteniendo los dos arcos y las flechas, y a Dieu d'Amour, a su derecha, señalando al joven.

Distinguimos, por otro lado, el f. 17r del ms. Morgan 948 porque en él Amour está cogiendo de las manos de Doux Regard el arco y las flechas mientras observa al Poeta. Este aparece representado mirando hacia otro lado, ajeno a lo que está pasando junto a él.



F. 17r Morgan 948

Con este tipo de organización de la imagen, donde se presentan simultáneamente dos realidades (los preparativos de Dieu d'Amour y la despreocupación del Poeta que no se percata de nada) se busca aumentar la intensidad emocional del momento y despertar el interés del receptor al hacerlo partícipe privilegiado de la escena. Este mismo interés por intensificar la escena lo encontramos en la miniatura f. 10r II del ms. Ludwig XV 7, donde, finalmente, Dieu d'Amour aparece junto a Doux Regard tensando el arco y en posición de disparar las flechas.

Una vez preparado, Dieu d'Amour comienza a seguir al Poeta tal como indica el texto: «Li dex d'Amors tantost de loing / me prist a sivre l'arc ou poing» (vv. 1311-2). Solo dos manuscritos presentan en la sintaxis de las imágenes una miniatura con este momento previo al lanzamiento de las flechas. Se trata, por un lado, del f. 17v del ms. Morgan 948, donde Dieu d'Amour, como ya señalamos para este manuscrito, un niño semidesnudo, con alas y corona, está de pie junto al Poeta con su arco apoyado en el suelo, sosteniendo con la mano derecha una flecha y, cruzando su pecho, el tahalí de la aljaba. En segundo lugar, tenemos el ms. Douce 195 (f. 13r), donde se representa a Amour escondido tras un árbol con una flecha en su mano derecha, mientras vigila al Poeta, quien, abstraído, contempla las rosas.

Esta miniatura destaca además por constituir un ejemplo de reorganización de la información narrativa ya que, en lugar de colocar a Amour junto al árbol, el miniaturista lo ubica detrás para ilustrar así la idea de «espier», presente en el texto ya desde antes del episodio de la Fuente: «Li dex d'Amors, qui, l'arc tendu, / avoit tout jorz mout entendu / a moi porsivre et espier, / s'iere arestez soz un figuier» (vv. 1679-82). De nuevo, se busca intensificar el contenido emotivo de la imagen y la implicación del receptor al mostrar al Poeta despreocupado y a Dieu d'Amour tratando de pasar inadvertido mientras lo vigila.



F. 13r Douce 195

Frente a esto, el resto de los manuscritos analizados (salvo el ms. NKS 63, caracterizado, como ya dijimos, por la escasez de miniaturas dedicadas a este punto del

relato) muestran la secuencia de las flechas en su preparación o en su ejecución. Nos encontramos en el momento del relato cuando el Poeta se acerca al rosal, atraído por su belleza y perfume, y escoge de entre todas la rosa más bella. Entonces Dieu d'Amour se prepara para disparar sus flechas: «il a tantost pris une floiche; / et quant la corde fu en coche, / il entesa jusqu'a l'oreille/l'arc qui estoit fors a mervoille» (vv. 1687-90). Solo tres manuscritos reproducen en imagen el instante cuando Dieu d'Amour, con el arco tenso y una flecha lista, apunta y se dispone a disparar contra el Poeta. Podemos distinguir en ellos, primero, la miniatura f. 12v del ms. Ludwig XV 7, donde se muestra a los personajes frente a frente rodeados de las rosas.



F. 12v Ludwig XV 7

Por su parte, los folios 12r del ms. BNF Fr.380 y 10v del ms. Douce 195 presentan al Poeta con la cabeza girada hacia atrás para ver qué ocurre a su espalda, donde está Dieu d'Amour con el arco en tensión y la flecha preparada. La convención de las imágenes atribuye a esta posición del cuerpo la expresión de la intensidad de la atención consagrada a una persona o acontecimiento y se pone de relieve el carácter insólito de una manifestación divina y la reacción que provoca en el destinatario (Garnier, 1982: 150).

En cuanto a la expresión del Poeta, hay una clara gradación entre los manuscritos. Así, mientras en la miniatura del ms. BNF Fr.380 las manos en el aire del Poeta muestran su sorpresa, en el ms. Douce 195 se añade al contenido general la expresión de asombro, miedo e indefensión del personaje expresado a través de las manos en alto, brazos flexionados y las palmas hacia fuera (Garnier, 1982: 223).

Pero, más que la preparación, en los demás manuscritos aparece privilegiada la imagen que reproduce el momento de la ejecución del lanzamiento de las flechas y presentan al Poeta herido por ellas. Estas miniaturas reflejan los versos 1689-1878, donde se describe cómo Amour somete al Poeta con cinco saetas: las dos primeras, llamadas Beauté y Simplicité, entran por el ojo y se clavan en su corazón. La tercera y la cuarta, Courtoisie y Compagnie respectivamente, atraviesan el pecho, causan también un gran dolor al Poeta y provocan su desmayo repetido. Finalmente, será la quinta flecha, llamada Beau Semblant, la que, con el ungüento de su punta, alivie algo el dolor producido por las cinco heridas. Sin embargo, dado que el Poeta solo ha conseguido arrancarse el astil, la presencia de las cinco puntas de flecha en su corazón le causará un terrible dolor.



F. 10v Douce 195

Los manuscritos que componen este segundo grupo contienen un número variable de miniaturas dedicadas a este momento del relato. Así, el ms. BNF Fr.1570 es el que le consagra más miniaturas ya que tiene tres imágenes de tres momentos distintos; los mss. Grenoble 608 y BNF Fr.24392 dedican dos; y los mss. Douce 195, Douce 332, Morgan 948 y BNF Fr.12595 tienen una única imagen. Las miniaturas de este segundo grupo de manuscritos escogen instantes cronológicos diferentes del punto del relato dedicado al lanzamiento de las flechas. Así la miniatura del f. 14v incluida en el ms. BNF Fr.12595 muestra el momento cuando Dieu d'Amour acaba de lanzar la flecha que se dirige directamente al Poeta. Este último, consciente de lo que ocurre, tiene sus manos en el aire como signo de indefensión.



F. 14v BNF Fr.12595



F.16v BNF Fr.1570

Por su parte, los miniaturistas de los mss. Douce 332 (f. 18v), BNF Fr.24392 (f. 15r) y BNF Fr.1570 (f. 16v) optan por el instante posterior y representan al Poeta con una flecha clavada en el ojo. En todas ellas, este personaje tiene las manos en alto lo que, como ya vimos, introduce la idea de indefensión y miedo ante su suerte. Destaca en este grupo la miniatura del f.16v del ms. BNF Fr.1570 por su espectacularidad ya que la punta de la flecha que entra por el ojo derecho del personaje sale por su oreja izquierda. Asimismo la miniatura f. 15r del ms. BNF Fr.24392 es interesante ya que manifiesta el deseo concreto del miniaturista de recoger el instante preciso cuando la flecha se clava en el ojo.

Tenemos así, ante el fondo del rosal, al Poeta, además de con las manos en alto, con el cuerpo girado hacia atrás como muestra de su intento fallido de escapar del alcance de la flecha, y a Dieu d'Amour en posición de disparo con el arco aún tenso. Otros miniaturistas han decidido mostrar el instante cuando el Poeta recibe alguna de las restantes flechas, que lo harán desmayarse de nuevo. Los ilustradores representan entonces al Poeta herido en la espalda¹³, tal como vemos en el f. 21r del ms.



F. 15r BNF Fr.24392

¹³ Recordemos que, tras la segunda flecha, el deseo de acercarse a la Rosa se hace más imperativo y por ello la tercera flecha se clavará en el costado del Poeta.

Morgan 948, donde este personaje, con el cuerpo girado en sus tres cuartas partes hacia Dieu d'Amour, recibe en el dorso la flecha.

El hecho de tener su campo de visión limitado intensificará aún más su desconcierto¹⁴. De esta forma, las manos en el aire responden al movimiento instintivo de contracción del cuerpo ante una agresión. También en el f. 17r del ms. BNF Fr.1570 se muestra la herida de la espalda y se explicita además la causa de esta posición del Poeta porque este aparece contemplando el rosal. De esta manera, queda justificada su posición de espaldas con respecto a Dieu d'Amour, quien lo sigue y espía. En ambos casos, los ilustradores han querido poner de relieve la inmediatez del acto al mostrar a Dieu d'Amour aún en posición de tiro.

Por su parte, los miniaturistas del ms. BNF Fr.1570 (f. 18r) y ms. Grenoble 608 (f. 11v y f. 14r) muestran el instante en el que se clava en el pecho del Poeta la flecha que Dieu d'Amour acaba de lanzar. De nuevo las manos en el aire manifiestan la sorpresa y desamparo del Poeta ante el ataque inesperado. Pero aquí los ilustradores han querido completar la imagen, en el f. 11v del ms. Grenoble 608, con la ilustración de la resistencia del Poeta, quien sujeta con la mano derecha el astil de la flecha intentando extraerla del pecho. Mientras, en el f. 18r del ms. BNF Fr.1570, el personaje se muestra con una ligera abertura de la boca, gesto excepcional en los personajes de calidad, que pone de relieve la sorpresa y el dolor intenso experimentado por el personaje¹⁵.



F. 11v Grenoble 608



F. 18r BNF Fr.1570

¹⁴ Ya hemos mencionado que, según F. Garnier (1982: 150), con el movimiento de rotación de la cabeza hacia atrás se quería «montrer le caractère insolite, étrange d'une manifestation, d'une apparition divine par exemple, et la réaction qu'elle provoque chez celui qui s'y montre attentif».

¹⁵ En el lenguaje iconográfico, la boca abierta contradice la convención por la que la calidad y dignidad de la persona nunca se pone en duda por medio de este gesto considerado vulgar. En este sentido, F. Garnier (1982: 135) afirma que los personajes de posición no abren nunca la boca sea cual sea su estado o actividad, de manera que la serenidad y la impassibilidad de la cara solo se ven alterados muy excepcionalmente.

En el resto de los manuscritos, los miniaturistas han preferido poner de relieve, además de la flecha en el pecho, el instante posterior marcado por el desvanecimiento del Poeta. Así, en el f.15v del ms. BNF Fr.24392, el ilustrador muestra al personaje en su caída, agarrando con la mano izquierda el astil de la flecha clavada en su pecho y el puño de la otra mano también cerrado como signo de tensión y resistencia. Junto a él, Dieu d'Amour, con el arco en reposo, lo contempla. Por su parte, el f.13v del ms. Douce 195 presenta al Poeta desmayado en el suelo tras recibir la flecha en el pecho y a Dieu d'Amour junto a él, girado, medio de espaldas, ocupándose del arco.



F. 15v BNF Fr.24392



F. 13v Douce 195

En definitiva, en este segundo grupo donde se presenta la ejecución del lanzamiento de las flechas las miniaturas reproducen progresivamente el proceso del lanzamiento descrito en el texto. Individualmente, las imágenes materializan la elección que, por su intensidad emotiva, los ilustradores han hecho de un instante concreto de la secuencia. Todas las miniaturas coinciden, sin embargo, en la presentación de Dieu d'Amour preparado para volver a lanzar con lo se expresa que aún no ha acabado su labor y se garantiza la intensidad expresiva de la imagen. También debe destacarse el deseo manifiesto de los miniaturistas por mostrar la instantánea del momento, la inmediatez, consiguiendo con ello estimular la tensión que se deriva de la acción captada en su realización.

Después del episodio de las flechas y precediendo al del vasallaje, algunos manuscritos contienen miniaturas donde se ve juntos al Poeta y a Dieu d'Amour en actitud amistosa y de concierto. Así el f. 14r del ms. Grenoble 608, ya mencionado, presenta a Dieu d'Amour sin arco señalando al Poeta que aún tiene la flecha clavada en el corazón; y en el f. 16v del mismo manuscrito, ambos personajes están juntos en una interacción receptiva ya que los encontramos frente a frente significando con la posición de sus manos la interacción verbal que está teniendo lugar: el Poeta aparece con la cabeza ligeramente ladeada y la mirada baja en actitud de respeto y receptividad. Por su parte, en la miniatura f. 23r del ms. Morgan 948, Dieu d'Amour, quien

aún conserva el arco en la mano, camina junto al Poeta con su brazo izquierdo entrelazado con el de este¹⁶. El hecho de que el arco se encuentre en el extremo del brazo relajado, en posición de descanso, constituye un signo evidente de que la *agresión* ha acabado y de que la relación entre estos dos personajes pasa a otro estadio.



F. 13v BNF Fr.380

Este otro estadio es el que se manifiesta, en tercer lugar, en los f. 13v del ms. BNF Fr.380 y f. 16v I del BNF Fr.24392 donde se privilegian los gestos de la interacción verbal: en la primera miniatura, Dieu d'Amour, el interlocutor, tiene el índice de la mano derecha alargado, los otros dedos están replegados, mientras acompaña este gesto con la mano izquierda abierta a modo de pantalla, gesto complementario que intensifica el contenido verbal.

Las manos del Poeta están abiertas hacia delante con los dedos estirados como signo de aceptación y acuerdo. En el caso de la segunda miniatura, el Poeta parece tener la iniciativa del discurso con su dedo índice derecho extendido y señalando a Dieu d'Amour, quien tiene un cetro en la mano derecha y la mano izquierda extendida hacia aquel¹⁷.

Finalmente, frente a esta parcial presencia en los manuscritos de miniaturas que representen el punto inmediatamente posterior al episodio de las flechas, es mayoritaria la presencia de imágenes que dan cuenta del largo diálogo entre Dieu d'Amour y el Poeta (vv. 1881-2054 y vv. 2569-2748), donde Amour somete a este personaje, recibe su homenaje y le explica las claves del amor, así como le desvela la manera de soportar sus embates. De esta manera, el Poeta refiere en el texto cómo Dieu d'Amour,



F.16v I BNF Fr.24392

después de lanzar sus flechas, se acerca a él y lo conmina a convertirse en su vasallo a lo que aquel responde: «Par Deu, volentiers me rendrai, / ja vers vos ne me desfendrai» (vv. 1897-8). Después de las palabras, llega el momento de los gestos y el Poeta

¹⁶ Este gesto de concierto y afecto es frecuente en la novela cortés, aunque es menos habitual que darse la mano.

¹⁷ Recordemos que la convención iconográfica reserva la representación de la palabra particularmente a los gestos de la mano y las filacterias ya que la boca abierta se considera vulgar y no es propia, por lo tanto, de la dignidad de una persona de calidad (Garnier, 1982: 135).

hace un amago de besar los pies de Amour como signo del sometimiento¹⁸. Sin embargo, Dieu d'Amour lo retiene y le pide que, como muestra de vasallaje: «Si me beseras en la bouche, / ou onques nus vilains ne touche» (vv. 1933-4). Tiene lugar, pues, una sustancial reorganización en la posición del vasallo con respecto al señor ya que este intercepta el gesto de humillación y lo retiene, cogiéndolo por la mano, para solicitar otro más acorde con la posición del Poeta. Después, algunos versos más adelante (vv. 1973-5), se lleva a cabo el rito del homenaje con el gesto simbólico del *immixtio manuum* y el beso en la boca¹⁹. De esta manera, en esta amplia escena de vasallaje, que se extiende desde el verso 1881 al 2054, se traslada al marco del amor el rito de sumisión y acatamiento del sistema feudal con toda su carga simbólica y contractual. Se añaden a ello convenciones esencialmente amorosas como la herida de amor y la llave que cierra el corazón enamorado. A lo largo de este episodio, tiene lugar el proceso sustancial mediante el cual el Poeta deja de ser un extraño en el Jardín para, gracias a su nuevo estatus de vasallo, convertido ya en Amante²⁰, pasar a engrosar las filas de los seguidores de Dieu d'Amour.

Si nos ocupamos ahora de los manuscritos, comprobamos cómo de la combinación de actos, gestos y palabras presentes en el texto, las imágenes van a concentrarse principalmente en la representación de los primeros, por su mayor carga simbólica o estática, más que en la imagen de la interacción verbal. En cuanto a su número, vemos que, salvo el ms. NKS 63, que no contiene ninguna imagen de este episodio de sometimiento a Amour, el resto de manuscritos materializa algún instante del mismo con una (ms. Ludwig XV 7), dos (mss. Douce 195, Douce 332, Morgan 948, BNF Fr.380, BNF Fr.1570 y Grenoble 608), tres (ms. BNF Fr.12595) e incluso cuatro miniaturas (BNF Fr.24392). Por otro lado, las ilustraciones de los diferentes manuscritos pueden organizarse de acuerdo con el gesto de sumisión por el que los mi-

¹⁸ Según F. L. Ganshof (1982: 128-30), solo en Francia y en especial en el siglo X, y quizá en el XI, el homenaje y el juramento podían acompañarse del gesto de besar los pies al señor. Se trata de la materialización de la sumisión y del acatamiento del vasallo al señor presente en los primeros momentos del vasallaje.

¹⁹ En el marco feudal medieval, el homenaje comprende dos elementos: el *immixtio manuum* (el vasallo coloca sus manos juntas en las de su señor quien las cierra sobre las de aquel) y el *volo*, es decir, una declaración de voluntad. Aunque, de ambos actos, el primero es el que tiene mayor importancia por su valor simbólico. El homenaje debía acompañarse además de un juramento de fidelidad (*fides*) realizado de pie, en el altar, con la mano en *res sancta*. Finalmente, el homenaje y el juramento de fidelidad se acompañaban generalmente (sobre todo en Francia) de un tercer acto: el *osculum*. Sin embargo, el beso no era indispensable sino solo un medio de confirmar el compromiso de las partes y no tenía, por lo tanto, el mismo valor que los otros dos actos (Ganshof, 1982: 52-127).

²⁰ A partir de este momento, pues, dejamos de referirnos al personaje como *Poeta* para denominarlo *Amante* con el fin de poner de relieve su nuevo estatus.

niaturistas han optado para transmitir la idea de vasallaje: posesión, genuflexión²¹ con o sin *immixtio manuum*, beso en la boca²² o genuflexión más beso.

Tenemos así, en primer lugar, la miniatura del f. 16r del ms. BNF Fr.12595 que reproduce el momento cuando Dieu d'Amour toma posesión de su nuevo vasallo: «Vasaus, pris estes [...]», (v. 1882).



F. 16r BNF Fr.12595

Dieu d'Amour, situado detrás de Amante, lo sujeta por el hombro, lo que iconográficamente expresa la presión ejercida para hacer aceptar una proposición o ejecutar una acción (Garnier, 1982: 190), y Amante gira la cabeza hacia atrás a causa de su sorpresa y desconcierto. En el mismo sentido debe interpretarse la posición de sus manos abierta y brazos replegados sobre el pecho.

En segundo lugar, hablaremos de las miniaturas que entran más en el lenguaje gestual del vasallaje y presentan la genuflexión de Amante. Hay cinco manuscritos que muestran esta imagen de Amante sometiendo a Dieu d'Amour: Douce 332 (f. 20v), Douce 195 (f. 14v), BNF Fr.24392 (f. 16v II), BNF Fr.12595 (f. 16v) y Morgan 948 (f. 23v).

En este grupo, destacamos aparte el caso de la miniatura del ms. Douce 332 porque, frente al resto, aquí el ilustrador es fiel a la narración y muestra el instante cuando Dieu d'Amour retiene a Amante en su movimiento de genuflexión, que queda así incompleto.

Los demás miniaturistas van más allá y se sirven de una licencia para simbolizar el sometimiento con un gesto de vasallaje que no está en el texto: la genuflexión. De esta forma, presentan a Amante arrodillado ante Dieu d'Amour ya sea con solo una rodilla en el suelo (en los mss. BNF Fr.24392 y Morgan 948) o con ambas rodillas hincadas (en los mss. Douce 195 y BNF Fr.12595). Esta posición de sumi-



F. 20v Douce 332

²¹ La genuflexión constituye una expresión no verbal de sumisión que hace su aparición hacia el siglo VII en las ceremonias laicas del homenaje feudal. Tanto la genuflexión como la unión de las manos a la altura del pecho serán incorporadas desde los siglos XI y XII al conjunto de los gestos de la oración cristiana occidental (Schmitt, 1990: 295-297).

²² El beso del vasallo en la boca del señor no estaba generalizado en la Europa medieval. Allí donde formaba parte del ritual de vasallaje (como es el caso especialmente de Francia), constituía un gesto de reciprocidad en el compromiso y un signo de equiparación igualitaria de las dos partes integrantes del contrato (Carré, 1992: 197-214).

sión está subrayada por las manos de Amante que, en el ms. Douce 195, se elevan ligeramente hacia Dieu d'Amour o, en las tres miniaturas restantes, están en contacto con las de Amour.



F. 16v II BNF Fr.24392

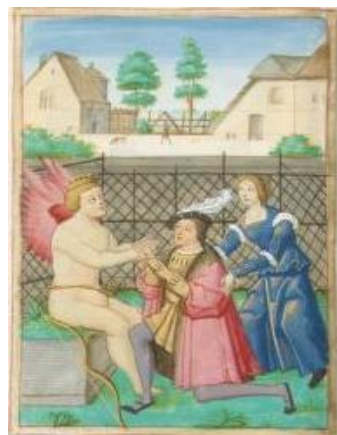


F. 16v BNF Fr.12595

Podemos establecer, así, entre estas tres últimas una gradación en la idea de posesión y de sometimiento. Por tanto, iría primero la imagen del f. 16v II del ms. BNF Fr.24392, donde Dieu d'Amour coge con su mano derecha los dedos de la mano izquierda de Amante; en el f. 16v del ms. BNF Fr.12595, Amour sostiene en la palma de su mano izquierda el dorso de la derecha de Amante, quien así tiene su mano hacia arriba como signo de aceptación, y, al presentarlo con el índice de la derecha en el aire, se pone de manifiesto que Dieu d'Amour toma la palabra para expresar su pensamiento²³.

En último lugar, tenemos la miniatura f. 23v del ms. Morgan 948, ya que está representado exactamente el gesto de *immixtio manuum*, donde, tal como precisa F. L. Ganshof, «le vassal place ses mains jointes dans celles du seigneur qui renferme celles-ci sur elles» (1982: 119).

Con este gesto se simboliza el poder y la protección (Garnier, 1982: 208), en este caso, del señor sobre el vasallo. Además aquí, también por medio de una licencia, se pone de manifiesto la superioridad jerárquica y autoridad de Amour al aparecer sentado en un escaño. Otra característica especial de esta miniatura consiste en presentar a una dama, quien, detrás de Amante y con las manos en sus hombros, parece animarlo y respaldarlo para que se aproxime a Dieu d'Amour.



F. 23v del ms. Morgan 948

²³ A este respecto, F. Garnier (1982: 170) señala que muy generalmente este es el gesto del maestro, del superior que da una lección a un inferior.

Finalmente, dentro de este grupo que presenta la genuflexión deben destacarse las miniaturas de los mss. Douce 195, Morgan 948 y Douce 332²⁴ porque Dieu d'Amour conserva aún junto a sí el arco del que se sirvió en las imágenes anteriores de manera que este objeto sirve de enlace entre ellas y pone de relieve la sintaxis narrativa de las miniaturas.

En tercer lugar, se encuentra la opción de los miniaturistas que sintetizan el ritual del homenaje con la representación del beso, traduciendo así en imagen los versos 1953-55. La interpretación que cada ilustrador hace de este instante narrado por Lorris se traslada en dos tipos de interrelación espacial entre los personajes que están generalmente de pie. Tenemos, por un lado, las miniaturas que presentan a Amante en un plano inferior a Dieu d'Amour, simbolizando de esta manera la sumisión y el acatamiento del vasallo hacia el señor. Se trata de los manuscritos Ludwig XV 7 (f. 14r), Douce 332 (f. 21r) y BNF Fr.380 (f. 14r) donde Dieu d'Amour recibe el beso de Amante con agrado, lo que está ratificado por su lenguaje corporal pues existe contacto físico entre ambos. Así Amour sostiene y aproxima a Amante colocando sus manos en el hombro y en la mano de este.



F. 14r Ludwig XV 7



F. 21r Douce 332

En los dos primeros manuscritos, Amante realiza una ligera flexión de las rodillas de manera que se sitúa en un plano inferior a Amour. En el ms. BNF Fr.380, Dieu d'Amour aparece sentado, como signo de poder y autoridad, y Amante, quien realiza una flexión mayor de las rodillas que en los casos anteriores, se inclina para acercarse y quedar por debajo de la cabeza de aquel. En estas tres miniaturas, las alas de Dieu d'Amour están desplegadas lo que pone de manifiesto su rango divino y, por tanto, su superioridad sobre Amante.



F. 14r BNF Fr.380

Queda subrayada, pues, la especial deferencia de la divinidad con su nuevo vasallo. Frente a estas imágenes, encontramos las de los manuscritos que ponen de

²⁴ Donde, aunque no está bien delimitado, la vara larga y delgada que coge con su mano derecha parece ser el arco que empuñaba anteriormente.

relieve un plano de igualdad entre los dos personajes. De esta forma, se traduce visualmente la voluntad de Dieu d'Amour quien impide a Amante que le bese los pies, al levantarlo y aproximarle a su boca «ou onques nus vilains ne touche» (v. 1933).



F. 17r BNF Fr.24392



F.18r Grenoble 608



F. 15v Douce 195

Tenemos así la miniatura del f. 17r del ms. BNF Fr.24392, donde se muestra el beso colocando a ambos personajes en un plano de igualdad y fundidos en un abrazo. En el ms. Grenoble 608 (f. 18r), se representa la instantánea de la aproximación para el beso de los personajes, quienes, cogidos de las manos, están situados en un plano de igualdad y preparados para sellar con el beso su contrato de sumisión y vasallaje. La manifiesta deferencia de Dieu d'Amour ante su nuevo siervo, que caracteriza este subgrupo de miniaturas, está subrayada en el ms. Douce 195 (f. 15v), donde Dieu d'Amour sostiene a Amante por debajo de los brazos y lo levanta²⁵ para acercarlo a su cara y especialmente a su boca, mientras la escena es contemplada por dos damas detrás de un muro. El último gesto de total sumisión se completa con la escena de la llave con la que Dieu d'Amour cierra el corazón de Amante y lo deja a su entera merced (vv. 1987-2008). Este lugar común del amor²⁶ está ilustrado en la mayor parte de los manuscritos: BNF Fr.24392 (f. 17v I), BNF Fr.1570 (f. 19v), Morgan 948 (f. 24r), Grenoble 608 (f. 1v), BNF Fr.12595 (f. 17r) y BNF Fr.380 (f. 14v).

Salvo en el ms. BNF Fr.1570, donde Amante está sentado, ambos personajes están de pie frente a frente y, en todas las miniaturas, Dieu d'Amour sostiene la llave (de tamaño relativamente pequeño salvo la del ms. Grenoble 608 que presenta grandes proporciones centrado toda la atención de la miniatura) y la manipula en el pecho de Amante. Este tiene una actitud pasiva ante la acción de Dieu d'Amour y sus manos así lo muestran porque aparecen bajas y recogidas junto al cuerpo en los mss. BNF Fr.12595, Grenoble 608 y BNF Fr.380; o están abiertas, brazos flexionados cerca del cuerpo para denotar sorpresa, desamparo y aceptación ante la voluntad de Dieu d'Amour en los mss. BNF Fr.24392, Morgan 948 y BNF Fr.1570.

²⁵ Recordemos que, en el f. 14v, Amante está arrodillado ante Dieu d'Amour en actitud de total sumisión.

²⁶ Así, por ejemplo, Thibaut de Champagne, en su poema «ausi conme unicornie sui», habla de cómo su corazón ha caído en una prisión de la que Amor tiene la llave: «De la chartre a la clef Amors» (v. 19).



F. 21v Grenoble 608



F. 19v BNF Fr.1570



F. 14v BNF Fr.380

Dos manuscritos manifiestan un especial interés por completar iconográficamente con otra miniatura la representación de este instante del relato. Se trata del f. 19r del ms. BNF Fr.1570 en el que se hace preceder la imagen donde Dieu d'Amour cierra con llave el corazón de Amante de la interacción verbal entre ambos personajes. En ella, aparece Dieu d'Amour de pie con el índice extendido sin indicar ninguna dirección en particular para materializar la expresión del pensamiento personal del superior, tal como vimos anteriormente, y, junto al índice, la otra mano abierta para subrayar este gesto. Amante, sentado en frente, participa en la interacción con la mano derecha abierta. El miniaturista representa de esta manera el diálogo entre estos dos personaje donde, ante la solicitud de Dieu d'Amour de pruebas de su acatamiento, Amante se confiesa totalmente sometido e incluso le sugiere la idea de la llave que cierre el corazón y sea prueba de su obediencia.

Por su parte, en el f. 17v II, el miniaturista del ms. BNF Fr.24392 pretende subrayar el sometimiento de Amante al representar el instante discursivo que sigue al episodio de la llave donde este personaje solicita a Amour que acoja favorablemente su trabajo y servicio porque «[...] sergenz en vain se travaille / de fere service qui vaille, / se li service n'atalante / au seignor cui l'en le presente» (vv. 2017-20).



F. 19r BNF Fr.1570



F. 17v II BNF Fr.24392

Por ello, en esta última imagen, Amante aparece en posición de solicitud, en genuflexión con una rodilla en el suelo y las manos reunidas sujetando el sombrero cerca del pecho, ante Dieu d'Amour quien, de pie, presenta todos sus atributos de superioridad: la corona, las alas y un cetro en su mano izquierda mientras tiene la derecha extendida hacia Amante.

Una vez se llega al punto de total sometimiento de Amante, ya convertido en siervo de Dieu d'Amour, se desarrolla la trascendental escena del monólogo de Dieu d'Amour donde encontramos los principales *topoi* acerca del amor (la prisión, la herida y el infierno del amor) y, por encima de todos ellos, se enumeran los *mandamientos* de marcado valor didáctico que constituye un verdadero *ars amandi* del amante cortés (vv. 2055-2748)²⁷. Esta escena discursiva de gran importancia en el relato solo aparecerá representada en cinco de nuestros manuscritos lo que demuestra que no todos los miniaturistas le otorgaron esta trascendencia.

Las imágenes que sí ilustran este momento, por su parte, pueden organizarse de acuerdo con la posición de los personajes y la forma como se traduce gestualmente la interacción verbal. Podemos distinguir, así, en primer lugar, una licencia de los miniaturistas que representan a los personajes sentados con marca de jerarquía entre ellos (ms. Morgan 948, f. 25r)²⁸ o en plano de igualdad (ms. Grenoble 608, f. 23r); y, en segundo lugar, su representación de pie, lo que está más acorde con el texto (mss. BNF Fr.12595, f. 17v; BNF Fr.24392, f. 18r; y Ludwig XV 7, f. 15r). Pero, más allá de esta distinción, destaca el hecho de que en todas las miniaturas se muestran gestos que traducen una interacción verbal activa y receptiva: Dieu d'Amour aparece con el índice extendido en el aire (mss. BNF Fr.12595 y Morgan 948), la mano abierta (ms. Ludwig XV 7) o, más específicamente, la enumeración por medio del índice que señala los dedos de la otra mano (mss. BNF Fr.24392 y Grenoble 608). Por su parte, Amante está representado con la mano o manos abiertas como signo de participación receptiva (mss. BNF Fr.12595, Ludwig y Morgan 948); o se encuentra ya con las manos recogidas dentro de las mangas (ms. Grenoble 608), ya apoyadas en la empuñadura de la espada que pende de su cinturón para traducir una actitud de escucha receptiva y sumisa (ms. BNF Fr.24392).



Fr. 23r Grenoble 608

²⁷ En esencia, el amante cortés debe huir de la vulgaridad, no hablar mal de nadie, ser cortés y amable, servir y honrar a las damas, evitar el orgullo, ser elegante, cuidar la higiene personal, tener buen humor, sacar partido de aquello en lo que se sea diestro (montar a caballo, el uso de las armas, el canto, tocar un instrumento o bailar) y, finalmente, no ser avaro. Además el *fins amanz* ha de consagrarse día y noche al amor, poner el corazón en una sola parte, ser fiel y soportar los sufrimientos del amor en soledad, lejos de los ojos de los demás.

²⁸ Los personajes aparecen sentados en diferentes niveles cada uno según su dignidad: Amante se encuentra en un escaabel y en un gran escaño está sentado Dieu d'Amour con el arco en la mano derecha y un libro abierto en su mano izquierda. Estos dos objetos asociados a la imagen de este personaje simbolizan respectivamente su poder y los mandamientos de amor, que aparecen así apoyados en una fuente escrita. Para completar la descripción, se debe señalar la presencia detrás de Amante, con las manos en sus hombros, de la misma dama que aparecía en el f.23v.



F. 15r Ludwig XV 7



F. 18r BNF Fr.24392

En este punto de la traslación iconográfica del relato, se hace necesario destacar el ms. Morgan 948 por las tres miniaturas que añade a las que presentan los demás²⁹. De esta forma, encontramos, primero las ilustraciones de los folios 28r, 29r que constituyen una especie de *mise en abyme* al materializar en imágenes dos de las situaciones descritas por Dieu d'Amour en su monólogo: en el caso de f. 28r, se trata de los versos 2413-2420 donde aparecen descritos los sufrimientos que el amor provocará a Amante, quien se encuentra acostado girado hacia el lado derecho con la cabeza apoyada en la mano y los ojos abiertos como signo convencional de sufrimiento (Garnier, 1982: 181).



F. 28r Morgan 948



F. 29r Morgan 948

El motivo del dolor aparece expresado por la presencia de Amour con su arco en la cabecera de la cama. En el f. 29r, se traducen en imágenes el verso 2508 y siguientes donde Dieu d'Amour descubre a Amante que el sufrimiento lo llevara a la casa de la amada y terminará besando su puerta (v. 2524). En la miniatura, sin embargo, Amante aparece besando con fervor la aldaba de la puerta que mantiene delicadamente con sus manos. Como vemos, con esta licencia, el miniaturista construye el significado emocional de la imagen reorganizando el espacio y los objetos para hacer participar otros gestos de gran trascendencia simbólica.

²⁹ Resulta evidente que el hecho de que este manuscrito haya sido realizado para el entorno de François I^{er} asegura los fondos necesarios para una ilustración iconográfica más numerosa.

Pero no se queda ahí la aportación original del miniaturista de este manuscrito ya que cierra el episodio con la ilustración del f. 31r donde se recupera la voz del relato para dar cuenta del estado emocional de Amante después de su encuentro con Dieu d'Amour y de la repentina desaparición de este: «et lors je fui mout esbahiz» (v. 2752). En la imagen, Dieu d'Amour se aleja volando con sus alas desplegadas y empuñando el arco con la mano derecha dirigido hacia arriba, mientras Amante aparece solo de pie con el sombrero en el suelo junto a él y el pelo al viento, único rastro del movimiento de alejamiento de Amour:



F. 31r Morgan 948

Todo en su expresión gestual traduce el estado emocional de desconcierto y turbación que lo embarga y refleja su actitud ante lo que acaba de vivir: la cabeza ligeramente inclinada constituye un signo de sumisión y los brazos cruzados con las palmas de las manos apoyadas sobre el pecho indican aceptación y recogimiento (Garnier, 1982: 141 y 216).

Tras este repaso de las diferentes miniaturas que ilustran el episodio del encuentro de Dieu d'Amour y Amante en los manuscritos seleccionados, proponemos a continuación su organización en una tabla con el fin de dar un cuadro simultáneo del conjunto de imágenes y poder así completar el análisis que se ha realizado hasta este punto:

	Amour y Doux Regard	Amour sigue a Amante	Flechas: antes	Flechas: durante	Acuerdo	Home-naje	Monólogo de Amour Mandamientos
BNF Fr.380	--	--	12r	--	13v	14r, 14v	--
BNF Fr.1570	13v	--	--	16v, 17r, 18r	--	19r, 19v	--
BNF Fr.12595	11v	--	--	14v	--	16r, 16v, 17r	17v
BNF Fr.24392	--	--	--	15r, 15v	f.16v I	16v II, 17r, 17v I, 17v II	18r
Douce 195	--	13r	10v	13v	--	f4v, 15v	--
Douce 332	--	--	--	18v	--	20v, 21r	--
Ludwig XV 7	10r II	--	12v	--	--	14r	15r
Morgan 948	17r	17v	--	21r	23r	23v, 24r	25r, 28r, 29r, 31r
Grenoble 608	--	--	--	11v	14r	18r, 21v	23r
NKS 63	10v	--	--	--	--	--	--

Al observar este cuadro, se hace evidente, tal como señalamos al comienzo de este estudio, que este episodio de la historia no despertó el mismo interés en los distintos manuscritos. Vemos que el ms. Morgan 948 presenta diez miniaturas, seguido de cerca con ocho imágenes por el ms. BNF Fr.24392. El resto de manuscritos solo contienen seis o menos miniaturas hasta llegar al ms. NKS 63 que solamente tiene una³⁰. En cuanto a la ilustración de los diferentes momentos del episodio, se debe señalar que, con veinte miniaturas, el homenaje y sometimiento de Amante a Dieu d'Amour son con mucho los momentos más ilustrados. En este sentido, destacaremos los manuscritos BNF Fr.12595 y BNF Fr.24392 por ser aquellos que más imágenes le dedican: tres y cuatro respectivamente. El segundo momento más ilustrado, en este caso con diez miniaturas, es el lanzamiento de las flechas de Dieu d'Amour seguido, con ocho, por la representación del monólogo de Dios Amante y la enumeración de sus mandamientos. Así pues, los miniaturistas han privilegiado en especial la ilustración de aquellos momentos del episodio en los cuales Dieu d'Amour convierte al Poeta en Amante. En este sentido resulta interesante recordar, como señalamos anteriormente, que, como recién llegado al Jardín, el Poeta es un extraño ajeno a los dos campos opuestos que coexisten en él. Al ser transformado en siervo de Amour por medio de sus flechas y el ritual de sometimiento, cesa el desequilibrio producido por su llegada y, convertido ahora en Amante, este personaje pasa a engrosar el campo de Dieu d'Amour.

Se cierra en este punto el episodio del que nos hemos ocupado y llega el momento de la conclusión que debe destacar, en primer lugar, la organización de las miniaturas estudiadas en dos grupos: por un lado, las que muestran una representación literal del texto cuando este da la información visual suficiente para que resulte una imagen coherente y significativa; y, en un segundo grupo, la mayoría de las miniaturas de este largo episodio, caracterizadas por completar el texto o por introducir en la imagen elementos dispares al mismo para buscar la coherencia visual. En ocasiones, esta coherencia tiene naturaleza gestual ya que se intenta completar o perfilar el retrato del personaje a través de sus gestos o incluso de su posición en el espacio para hacerla creíble o incrementar su simbolismo. Es el caso de la posición de la mano levantada como signo de miedo, la inclinación hacia atrás del cuerpo para alejarse del

³⁰ El manuscrito de Copenhague NKS 63 presenta en su conjunto algo más de una treintena de miniaturas para un total de ciento cincuenta folios lo que, comparado con los otros manuscritos de nuestro corpus, indica un grado de ilustración bastante limitado y, por lo tanto, debemos deducir que el miniaturista tuvo que llevar a cabo un mayor trabajo de priorización en su elección de las imágenes. Para un análisis más detallado de este manuscrito, se debe consultar el interesante artículo de Dulce M^a González Doreste (2008: 139-162), donde se estudia especialmente la originalidad y naturaleza del índice de contenidos incluido al principio del manuscrito y su relación con la iconografía que ilustra el texto.

peligro, la posición de Dieu d'Amour detrás de un árbol, y no a su lado, para transmitir la idea de *espier* o la posición en genuflexión de Amante en la escena del vasallaje.

En otras ocasiones, se completa la imagen introduciendo elementos nuevos o reubicando los mencionados en el texto. Encontramos, por ejemplo, a Amante y Dieu d'Amour sentados en la escena de los mandamientos y a este último con un libro abierto en la mano como signo de autoridad en el conocimiento (ms. Morgan 948, f. 25r), a una dama, que no está mencionada en el texto, presente en el vasallaje y los mandamientos (ms. Morgan 948, f. 23v) o a dos damas como testigos de la aproximación de Dieu d'Amour y Amante en el momento del beso (ms. Douce 195, f. 15v). En otras ocasiones, lo que se busca en la imagen es mostrar la instantánea del momento con el fin de poner de manifiesto la inmediatez y estimular la tensión provocada por la visión de la acción en su desarrollo. Tenemos aquí las ilustraciones donde el principal interés de los miniaturistas consiste en la presentación simultánea de la preparación de las flechas por parte de Dieu d'Amour y la despreocupación del Poeta, ajeno a lo que pasa, para aumentar la intensidad emocional del instante y despertar el interés del receptor, convertido en partícipe privilegiado de la escena. Asimismo pertenecen a este grupo las diferentes miniaturas que reproducen progresivamente el proceso del lanzamiento de las flechas por parte de Dieu d'Amour, buscando en cada caso las imágenes de mayor intensidad emotiva de la secuencia. Finalmente, merece ser destacada la escena de la genuflexión en los manuscritos Douce 195, Morgan 948 y Douce 332 ya que se muestra a Dieu d'Amour conservando aún junto a sí el arco que usó en las imágenes anteriores y que ahora sirve de enlace entre ellas, poniendo así de relieve la sintaxis narrativa de las miniaturas.

En resumen, comprobamos que los miniaturistas leen el texto de Lorris como una fuente de información visual sobre gestos, posiciones o disposiciones en el espacio y, cuando los datos son limitados o incluso inexistentes, el ilustrador se toma la libertad de llenar el vacío para construir una imagen autónoma desde el punto de vista significativo y completa desde el punto de vista emotivo. Además de todo ello, la miniatura, ya sea de forma individual o como parte integrante de una sintaxis, tiene que contar su propia historia con recursos visuales limitados para que no haya superposición ni ambigüedad. Este imperativo tiene dos consecuencias evidentes: por un lado, el uso de símbolos y lugares comunes se hace necesario; y, por otro lado, esta necesidad de contar una historia visual coherente justifica y legitima cualquier variante o diferencia entre el texto y la imagen. En definitiva, resulta indudable que, aunque la miniatura siempre tiene como referente el texto, más que a este, la imagen debe, en último término, ser fiel al programa iconográfico donde se integra y donde cobra sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAET, Herman (2006): «Du portrait d'auteur dans le *Roman de la Rose*, in Geert Claassens & Werner Verbeke (eds.), *Medieval manuscripts in transition: Tradition and creative recycling*. Lovaina, Leuven University Press (*Mediaevalia Lovaniensia*, XXXVI), 81-99.
- CARRE, Yannick (1992): *Le baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités (XI^e-XV^e siècles)*. París, Le Léopard d'Or.
- GANSHOF, François Louis (1982): *Qu'est-ce que la féodalité*. París, Tallandier [1^a ed. 1944].
- GARNIER, François (1982): *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. París, Le Léopard d'Or.
- GARNIER, François (1989): *Le langage de l'image au Moyen Âge. Grammaire des gestes*. París, Le Léopard d'Or.
- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce M^a (2008): «El manuscrito NKS 63-2^o del *Roman de la Rose*. De la tabla de materias al programa iconográfico», in *Homenaje a la profesora Carmen Dolores Cubillo Ferreira*. La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 139-162.
- LORRIS, Guillaume de (1973-1982): *Le Roman de la Rose*. Introducción y edición de Félix Lecoy. París, Librairie Honoré Champion, 3 vols.
- LOUIS, René (1974): *Le Roman de La Rose. Essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*. París, Honoré Champion.
- MENARD, Philippe (1984): «Les représentations des vices sur les murs du verger du *Roman de la Rose*: le texte et les enluminures», in *Textes et images. Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982)*. París, Les Belles Lettres, 177-190.
- SCHMITT, Jean-Claude (1990): *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. París, Gallimard.