

ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO
AL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL MANUSCRITO
DOUCE 332 DEL *ROMAN DE LA ROSE*

Dulce M.^a González Doreste*
M.^a del Pilar Mendoza Ramos*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Le Roman de la Rose constituye una de las obras cumbres de la Edad Media y su repercusión en su época se hace evidente a la vista del destacado número de manuscritos llegados a nuestros días. En todos ellos, en mayor o menor medida, la miniatura tiene un sitio destacado junto al texto, dando lugar a un programa iconográfico propio. En este artículo, nos ocuparemos en particular del manuscrito Douce 332 del siglo XV para describir sus características y determinar las relaciones texto-imágenes que identifican y particularizan su programa iconográfico.

PALABRAS CLAVE: *Roman de la Rose*, miniatura, programa iconográfico.

ABSTRACT

Le Roman de la Rose is one of the masterpieces of the Middle Ages, its importance and repercussion is evinced in the number of manuscripts that have survived to our days. All of them, in varying degrees, present a relevant place for the miniature associated with the text, therefore establishing a particular iconographic programme. In this work, we will concentrate on 15th C MS Douce 332, to describe first its basic features and then establish the relationship between text and image, what identifies and individualizes its iconographic programme.

KEY WORDS: *Roman de la Rose*, miniature, iconographic programme.

El manuscrito Douce 332 del *Roman de la Rose*, conservado en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, data del siglo XV. Está escrito sobre pergamino, a dos columnas y contiene 59 miniaturas, finamente ejecutadas y encuadradas por adornos vegetales, así como numerosas iniciales decoradas y rúbricas. Consta de 200 folios¹ y perteneció a J.J. Languet, obispo de Soissons (1715-1730) y arzobispo de Sens (1730-1753), cuyas armas se exhiben en la tapa interior de la cubierta. Su posterior dueño, quien fuera encargado de la sección de manuscritos del Museo Británico de 1807 a 1811, Francis Douce (1757-1834), lo donó a la Biblioteca Bodleiana, formando parte de una importante colección de manuscritos de más de cuatrocientos ejemplares.

Nuestro análisis ha de ser por fuerza breve, por lo que no nos detendremos en el estudio pormenorizado de los elementos iconográficos, sino que haremos una descripción resumida de las características del manuscrito. Con todo, queremos dar una idea de la organización del manuscrito, de la disposición de las miniaturas y, sobre todo, de las relaciones que se establecen entre el texto y la imagen. O dicho de otra forma, hasta qué punto la imagen es fiel al texto que ilumina. Conviene recordar que cada manuscrito constituye un documento único que posee unas características propias que hacen de él un sistema original y autónomo de lectura. Así pues, el manuscrito está destinado a un público y, en ese sentido, su recepción está condicionada por los distintos elementos iconográficos. Por un lado, las imágenes invitan al lector a una determinada lectura de la obra y, por otro, las rúbricas, letrinas, iniciales, etc., funcionan a modo de elementos articulatorios del texto.

El interés que suscita el *Roman de la Rose* no viene dado tan solo por el amplio número de preciosos manuscritos que lo han hecho conocer, alrededor de doscientos cincuenta, sino por las propias y variadas características del poema. Como es sabido, no solo asume y resume la tradición lírica cortés, sino que además encierra un Arte de Amar, siendo también la obra que mejor ha mostrado las posibilidades de la alegoría. No viene al caso contar todo su argumento, pero sí insistir en el hecho de que Guillaume de Lorris, el autor de la primera parte de la obra, desarrolla su alegoría dentro del marco de un sueño autobiográfico. De esta forma, el relato va de la mano de narrador, quien, en primera persona, cuenta el sueño que lo llevó una mañana de mayo hasta los muros de un hermosísimo jardín, al cual solo pudo acceder a través de una angosta puerta que le fue franqueada por una bella dama llamada Ociosa. Allí descubre, en medio de una rosaleda, un capullo de rosa del que queda perdidamente enamorado. Fracasa en su intento de ampararse de ella, porque Celos la ha puesto a buen recaudo en el interior de un recinto muy bien custodiado, dentro del cual también ha encerrado en una torre a Buen Recibimiento, su principal aliado. Esto es, a grandes rasgos, el principio del poema. La continuación, que concluirá Jean de Meun varios años después, narra, en medio de una larga serie de digresiones, las peripecias del narrador para conquistar la rosa y su feliz final.

Buena parte de los ilustradores de los manuscritos del *Roman de la Rose* han coincidido en subrayar en el frontispicio el carácter autobiográfico y onírico del texto²: la representación del soñador como indicador del espacio de la ficción, el sueño,

* Miembros del equipo de investigación ICOROSE que trabaja en el proyecto titulado *La iconografía del Roman de la Rose, testimonio de un espacio cultural europeo en la edad media* (HUM 2004-3007/FILO).

¹ Ver noticia en LANGLOIS, E. (1974: 155-156). Ver la edición facsímil de ese manuscrito en la página web «Roman de la Rose»: *Digital Surrogates of Medieval Manuscripts*, <http://rose.mse.jhu.edu>.

² Para el tema del estudio de los frontispicios de los manuscritos del *Roman de la Rose* recomendamos el trabajo de BRAET, Herman (1991). Por otra parte, el filólogo alemán Alfred KUHN en su trabajo *Die Illustration der Handschriften des Rosenromans* (1912) se centra en el estudio de los frontispicios para fundamentar una primera clasificación de los manuscritos del *Roman de la Rose* en familias iconográficas.

como es el caso de la miniatura que inaugura el manuscrito que nos ocupa. En ella se muestra al narrador en la postura característica que, según Garnier, indica desde la antigüedad el sueño: recostado de lado y con la cabeza reposando sobre su mano o en el antebrazo (Garnier, 1982: 117). En la miniatura de grandes dimensiones, puesto que ocupa todo el ancho de las dos columnas de escritura, se puede observar en un marco único varios lugares vistos en distintos momentos. El continuo espacial corresponde aquí al continuo narrativo. El lector es incitado así a seguir al sujeto en su «quête» y el espacio del sueño real se funde o se confunde con el espacio de su experiencia onírica. El límite entre la realidad y el sueño o la ficción se desdibuja y nos invita a leer los dos primeros versos del poema («Maintes gens dient que en songes/ N'a se fables non et mençonges»: «Mucha gente pretende que en los sueños solo hay fabulación y mentira»)³ en los que el autor se defiende de la acusación de «mensonge», ocultando la ficción de la creación, en definitiva, bajo el camuflaje del sueño.

Las siguientes miniaturas del manuscrito representan a nueve de las diez figuras que aparecen pintadas en el muro que rodea el jardín. Se trata de Aversión, Villanía, Codicia, Avaricia, Envidia, Tristeza, Vejez, Hipocresía y Pobreza. No está representada Traición, personaje cuya presencia en el texto se reduce a prácticamente un verso donde simplemente se menciona su nombre. El miniaturista no tenía pues mucha información para la ilustración y, por otro lado, el hecho de que aparezca tan cerca de la siguiente figura, precisamente por la ausencia de una descripción, le hubiera creado un problema de organización del folio que queda resuelto con la eliminación de la imagen. Las dos miniaturas siguientes se encuentran en el folio 6r y representan al Amante junto a la pequeña puerta que da acceso al vergel del que se muestran algunos árboles y aves al otro lado del muro. En la primera (columna de la izquierda), el Amante está a punto de tocar en la puerta; en la segunda (columna de la derecha), Ociosa tiene cogido con una mano a Amante y con la otra abre la puerta del jardín. La miniatura del folio 7r representa a estos dos mismos personajes hablando ya en el interior del vergel. Por su parte, la miniatura doble del folio 8v representa a Amante contemplando la carola del Dios Amor. A continuación, la miniatura del f.16r ilustra la digresión que se hace en el texto sobre la historia de Narciso y muestra la fuente que lleva su nombre. Las tres miniaturas siguientes representan el episodio donde el Dios Amor convierte a Amante en su vasallo (f.18v, f.20v y f.21r). Vienen después las tres ilustraciones que preparan el momento culminante del beso. Se trata del folio 31r donde Razón intenta persuadir a Amante para que renuncie a la locura del amor; la miniatura del f.32v donde el Amante, que no renuncia al amor, recibe la ayuda de Amigo; y posteriormente se representa la intercesión de Franqueza y Piedad ante Peligro para que sea más permisivo con Amante. Con el folio 36r llega la miniatura más importante en la diégesis de esta primera parte del *roman*: el beso que, gracias a la mediación de Buen Recibimiento, Amante puede dar a la Rosa. Y, como consecuencia, la última imagen (f.38-9r) de la parte de Guillaume de Lorris presenta a Vergüenza y Pavor, quienes,

³ Hemos consultado la edición de LECOY, Félix (1983).

después de haber sido recriminadas por Celos, piden cuentas a Peligro por haber abandonado sus obligaciones y haber permitido así el beso.

Estas miniaturas presentan, pues, la elección que ha hecho el artista de algunos de los momentos claves de la diégesis. Con respecto al grado de coincidencia entre la descripción del texto y la miniatura, hay que señalar que las miniaturas responden mayoritariamente a la descripción o la narración del texto. Así es posible hablar de coincidencia escrupulosa de las alegorías representadas en el muro que circunda el Jardín de Solaz, aunque haya que destacar a este respecto la ausencia de miniatura para Traición, como señalamos anteriormente. La representación física de las alegorías coincide generalmente con una dama, salvo en el caso de Peligro, que es presentado, siguiendo el texto, como un villano identificado por su ropa y por su callado. Estas representaciones siguen, por su parte, varios modelos: están aquellas que responden a la descripción física (fisonomía o vestimenta) que efectivamente se hace en el texto. En ocasiones, para traslucir visualmente cualidades morales, el miniaturista recurre al aparato gestual o a la posición del cuerpo por su valor significativo para transmitir al receptor esta realidad intangible. Así la bajeza de Villanía (f.1v) se representa por medio de una posición corporal poco decorosa: levanta su traje para mostrar el muslo. En este punto, es interesante destacar la importancia que el miniaturista concede a la comunicación no verbal como elemento significativo. No es ésta, sin embargo, una opción personal porque hay que recordar que el empleo del gesto para precisar, subrayar, contradecir o reemplazar el contenido verbal se acentúa en el seno de sociedades de gran presencia ritual, como es el caso de la sociedad medieval⁴. El gesto permite así mostrar visualmente lo que describen las palabras o lo que se deduce de ellas, constituyendo, de esta manera, un recurso narrativo de gran importancia para perfilar la identidad psicológica del personaje, para traducir sus emociones y para evidenciar la naturaleza de sus interacciones tal como ocurre, por ejemplo, en el folio 18v, donde la indefensión del Amante ante las flechas del Dios Amor se pone de manifiesto a través de sus manos en alto.

También existe coincidencia total en la representación de la interacción verbal de los personajes, si bien se privilegian por su importancia en la diégesis, por un lado, las que se desarrollan entre el Amante con Ociosa (f.6r, f.7r), con los miembros de la carola (f.8v), con el Dios Amor (f.18v, f.20v, f.21r), con Razón (f.31r), con Amigo (f.32v.) o con la Rosa-Doncella (f.36r); y, por otro lado, Franqueza con Piedad y Peligro (f.34r) o Vergüenza con Pavor y Peligro (f.38-9r).

Por su parte, encontramos un grado inferior de coincidencia en las descripciones muy detalladas del texto porque el miniaturista selecciona los rasgos más significativos susceptibles de tener mayor valor visual. De esta manera, Vejez (f.4r) es representada con el cuerpo seco por la edad, pero no encontramos el cabello blanco (el personaje aparece tocado al modo de una dueña), y tampoco le faltan los

⁴ Esta naturaleza particular de la sociedad medieval fue destacada ya por LE GOFF, J. (1967: 400), quien la definió como «une civilisation du geste».

dientes o le cuelgan las orejas, rasgos que le presta Guillaume de Lorris. El miniaturista completa la imagen de senectud representándola con la espalda curvada y haciéndola servirse de una muleta y un bastón para caminar de manera que, lo mismo que ocurre en otros manuscritos, la hipérbole de la ancianidad de la descripción se traduce visualmente por la necesidad del personaje de servirse de dos bastones.

En ocasiones, el miniaturista interpreta o modifica el texto con el fin de procurar mayor contundencia a la idea que se desea transmitir. Así, para representar los grandes haberes («et les granz avoires aüner», v.172) que el texto atribuye a Codiicia (f.2r), se sirve de un arcón lleno de riqueza sobre el que se inclina el personaje para coger una especie de cáliz y, junto a aquel, presenta otro arcón cerrado donde se supone el mismo contenido. Por su parte, para incidir más en la aparente devoción de Hipocresía (f.4v), el miniaturista escoge presentarla no con el libro de oraciones en la mano, como dice el texto y como aparece en otros manuscritos, sino arrodillada ante un pequeño altar, con las manos juntas y con gesto de concentración fervorosa⁵. También tenemos un caso de modificación en la segunda miniatura de Ociosa y Amante (f.6r) porque, en lugar del espejo que le atribuye el narrador en el texto, el miniaturista ha privilegiado la idea de que este personaje es quien permite el acceso al Jardín de Solaz y por ello aparece con la llave que abre la puerta. Asimismo, en la segunda miniatura dedicada a Amante y a Dios Amor (f.21r), el miniaturista, para poner aún más de relieve el ritual de homenaje, añade otro gesto de sumisión que no se precisa en el texto junto con el beso en los labios y las manos juntas: se trata de la genuflexión, expresión no verbal que, por otro lado, no es tan común en las miniaturas que representan esta escena en otros manuscritos. De esta forma, queda totalmente fundamentada visualmente la idea de vasallaje con sus manifestaciones gestuales más significativas. En resumen, en estos casos, el miniaturista modifica la información que recibe del texto para guiar la percepción del receptor de manera que queden subrayados los rasgos o elementos de mayor carga significativa o para resaltar el papel fundamental del personaje en el desarrollo de la diégesis en detrimento de la descripción.

Sin embargo, resulta más difícil explicar el evidente cambio de vestimenta de algunos personajes en ilustraciones consecutivas como es el caso de Amante entre el f.18v y el f.20v con respecto a miniaturas anteriores sin recurrir a un problema de descuido en la continuidad del programa iconográfico. También debe mencionarse aquí la libertad de improvisación que se toma el miniaturista en las ocasiones donde el texto no da ninguna descripción que sirva de guía, como es el caso del personaje Amigo (32v). Pero la mayor de las licencias que se concede el miniaturista en este manuscrito (si bien también se puede destacar, en este sentido, el caso de Buen Recibimiento en la segunda parte de la obra) es la representación de la Rosa como una dama (f.36r), rompiendo con ello la naturaleza alegórica del texto. Esta

⁵ Según J.-C. SCHMITT, en los siglos XI y XII dos gestos se consolidarán como característicos de la oración cristiana: las manos juntas, a la altura del pecho, con los dedos estirados y la genuflexión con ambas rodillas en el suelo (1990: 357-8).

licencia, que, aunque escasa en la tradición iconográfica del *Roman de la Rose*, no es excepcional, destaca aún más por el hecho de que la escena del beso no aparece ilustrada en todos los manuscritos. De esta manera, la existencia de una miniatura con la escena del beso en Douce 332 constituye en sí un índice de la importancia que el miniaturista atribuye al episodio y, en último término, un rastro de identidad de este manuscrito.

La continuación escrita por el segundo escritor está señalada por una miniatura que representa al autor sentado ante un pupitre escribiendo. La rúbrica que la acompaña señala que en ese punto comienza la parte escrita por Jean de Meun. En esta segunda parte se intercalan las miniaturas que representan aspectos de la diégesis con escenas que ilustran algunos de los grandes mitos clásicos o de historias ejemplares de la humanidad que Jean de Meun incluye, a modo de *exempla*, en los largos discursos de los personajes alegóricos como Genius o Razón, entre otros.

A causa del carácter enciclopédico que Jean de Meun quiso imprimir, la acción es mucho más pobre y más lenta que en la primera parte. Algunos de estos episodios han sido resaltados con la inclusión de imágenes, como el encuentro de Amante con Riqueza (f.95r). Los personajes de Falso Semblante y Abstinencia Forzosa están representados en dos miniaturas que ilustran la conversación en la que estudian la estrategia para llevar a cabo el asalto al castillo (f.115v) y su posterior encuentro con Malaboca (f.115v). El diálogo de la Vieja y Buen Recibimiento, representado por una dama⁶, en el interior de la torre donde está prisionera, está ilustrado a su vez por dos miniaturas (f.119v y f.121r). En la segunda, Buen Recibimiento lleva la guirnalda de flores que le ha entregado como presente al Amante y da paso al largo discurso de la Vieja. Varias miniaturas ilustran la secuencia textual que comienza con el combate entre Franqueza y Peligro (f.143r y f.144r). Ambas son parecidas y representan a dos personajes, una dama, Franqueza, que se protege con un escudo triangular, lleva una lanza que mantiene apoyada en el suelo mientras que un hombre, Peligro, con actitud violenta y agresiva, enarbola su bastón en su brazo derecho, mientras que con el izquierdo mantiene un escudo redondo. La actitud de Peligro provoca la aparición de Piedad que viene en apoyo de Franqueza; Peligro a su vez ha implorado el auxilio de Vergüenza. El combate a espada entre Piedad y Vergüenza, ante la presencia de Peligro, es el motivo de la siguiente miniatura (f.145r). En la columna derecha del mismo folio, una miniatura muestra a tres damas combatiendo entre ellas, cubiertas sus cabezas con yelmos y blandiendo afiladas espadas en sus manos. Representan la lucha entre Vergüenza, Piedad y el recién llegado Deleite (bajo forma de mujer), que socorre a Piedad. Todavía dos imágenes más (f.145v, columna derecha e izquierda) ilustran el desarrollo de esta secuencia, en la que dos nuevos personajes en actitud de combate son representa-

⁶ El texto habla de un hermoso y cortés muchacho. Algunos críticos han señalado la ambigüedad de este personaje y han dudado incluso de su masculinidad. Los miniaturistas de algunos códices del *roman* han contribuido a esta ambigüedad representándolo como una mujer, y a veces como un hombre y como una mujer en el mismo manuscrito. Véase al respecto el trabajo de S. GAUNT (1998: 65-93), y el reciente e interesante trabajo de S. HUOT (2006: 41-57).

dos, Bien Encontrar y Pavor, si bien solo la oportuna intercalación de la imagen en la secuencia textual nos permite reconocer a los personajes. Venus y Adonis también han merecido la atención del miniaturista (f.146v), así como el carro que transporta a la diosa, conducido por seis palomas blancas, en ayuda de las huestes de Amor (f.147r). Por último, el diálogo de Genius y Naturaleza y la confesión de esta última ocupan sendas miniaturas que se intercalan oportunamente en el texto (f.152v y f.156v).

Son múltiples los mitos o las historias ejemplares mencionados en el texto de Jean de Meun con un objetivo moralizador. Toda una cohorte de dioses y personajes mitológicos o alusiones a éstos se materializan en esta parte. La imagen los hará fácilmente reconocibles al lector del manuscrito. De todas esas historias intercaladas en la segunda parte del *Roman de la Rose*, el programa iconográfico de este manuscrito ha privilegiado las siguientes: en su segundo discurso, Razón habla largamente de los caprichos de la Fortuna que son representados con la imagen de la rueda de la Fortuna (f.58r), tan frecuente en el arte medieval. El mito de la edad de oro (f.81r), así como la historia de Lucrecia, ejemplo de fidelidad y buena esposa, que se suicida por haber sido forzada por el hijo del rey Tarquinio (f.82v), son evocados por Amigo y reflejados en sendas miniaturas. La Vieja, en su discurso, cita a varias mujeres célebres como ejemplos de aquellas que han muerto por su entrega a un solo hombre. De ellas, el miniaturista ha retenido el suicidio de Dido al ser abandonada por Eneas (f.125r), los desgraciados amores de Paris y Elena (f.125v) y la historia de Jasón y Medea, que es abandonada cuando su amante parte en busca del vellocino de oro (f.125v). La imagen del ave Fénix, que resurge de entre sus propias cenizas (f.150r), es evocada para mostrar la esencia de Naturaleza que, como el pájaro, también se reaviva en sí misma. A propósito de Naturaleza, se evoca la historia del pintor Zeuzis que para hacer su retrato tomó como modelos a las cinco jóvenes más bellas que pudo encontrar, de las que solo cuatro —por razones de espacio— aparecen en la miniatura. La misoginia palpable en el discurso de Genius recuerda la narración bíblica de Sansón y Dalila para ejemplificar la perversión de las mujeres que se hace patente en la imagen que representa a Sansón durmiendo plácidamente en el regazo de Dalila mientras ésta le corta los cabellos (f.156r). Finalmente la historia de Pigmalión, representada en una sola miniatura, cierra esta serie de imágenes y el programa iconográfico del texto, pues es la última miniatura del manuscrito (f.192r).

Un tercer grupo de miniaturas se refiere a pequeños detalles del texto, como el pajarillo enjaulado (f.131v) que ilustra la metáfora empleada por la Vieja para referirse a las mujeres que ansían siempre su libertad. O el pez prisionero en la nasa (f.132r), que hace alusión a la vida conventual. La incapacidad de las mujeres de guardar un secreto y su astucia para que el marido las haga depositarias del mismo, señalada por Genius, está resaltada con la inclusión de una miniatura que representa a un matrimonio en la cama (f.153v). Las penalidades del infierno son minuciosamente representadas por ocho miniaturas que se concentran tan solo en tres folios. En el folio 178r una miniatura representa a un hombre colgado. Por su parte, en el folio 178v hay cinco imágenes que muestran a dos hombres encadenados con argollas quemándose en una hoguera, a un hombre dentro de una caldera, a un hombre

que es asado en una hoguera mientras dos diablos le dan vueltas, a un hombre atado por los tobillos a una rueda que los diablos hacen girar y, finalmente, a un hombre con el agua al cuello y una manzana que pende de una cuerda ante su boca abierta, miniatura que evoca la tortura de Tántalo. En el folio siguiente, 179r, otras dos miniaturas siguen haciendo alusión a torturas infernales. En la primera, un hombre bajo una piedra redonda que se desliza por una montaña muy pendiente recuerda el castigo de Sísifo. La otra hace alusión al castigo de Ticio a quien dos buitres devoraban eternamente el hígado, por eso se puede ver a un hombre en una hoguera con un pájaro que picotea su vientre por el costado derecho.

Concluimos nuestro trabajo con dos consideraciones generales que completan nuestra breve descripción del programa iconográfico de este manuscrito: por un lado, el formato de las miniaturas presentes en el total del manuscrito se ajusta en su mayoría al ancho de la columna y solo se encuentra un caso, además del frontispicio, donde la ilustración ocupa la longitud de las dos columnas. Se trata del folio 8v donde se representa al Amante que observa la carola del dios Amor en la que danzan Solaz, el dueño del jardín, y otros personajes quienes fundamentan el tejido alegórico sobre el que se construye el relato.

En cuanto a la posición de la miniatura en relación con la secuencia textual que ilustra, se hace evidente su fidelidad y su cercanía espacial, insertándose la miniatura con una precisión rigurosa en medio del texto que representa. De tal manera es así que en varias ocasiones es el texto el que nos da la clave para la interpretación de la imagen. Ello pone de manifiesto una preocupación constante por armonizar el programa iconográfico con la materia textual por lo que las miniaturas, lejos de constituir un recurso de prolepsis o analepsis, están concebidas como glosa de la narración: las miniaturas dan una dimensión visual a la historia y fijan por medio del refuerzo de la imagen los puntos claves de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAET, H. (1991): «Le *Roman de la Rose*, espace du regard», en *Studi Francesa* 103: 1-11.
- GARNIER, F. (1982): *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, París: Le Léopard d'Or.
- GAUNT, S. (1998): «Bel Accueil and the Improper Allegory of the *Romance of the Rose*», *New Medieval Literatures* 2: 65-93.
- HUOT, S. (2006): «Women and 'woman' in Badley, Douce 332 (C. 1400): A case of 'accidental meaning?'», en *De la Rose. Texte, Image, Fortune*, Études publiées par C. BEL et H. BRAET, Louvain: Peeters: 41-57.
- LECOY, F. (1983): *Le Roman de la Rose*, París: Honoré Champion.
- LE GOFF, J. (1967): *La civilisation de l'Occident médiéval*, París: Arthaud.
- LANGLOIS, E. (1974): *Les manuscrits du Roman de la Rose*, Ginebra: Slatkine Reprints.
- SCHMITT, J.-C. (1990): *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París: Gallimard.