

La *mise en page* de la fiesta en dos manuscritos del *Roman de la Rose*¹

Dulce M^a GONZÁLEZ DORESTE y José M. OLIVER FRADE

Universidad de La Laguna

Real, E.; Jiménez, D.; Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 57-70, I.S.B.N.: 84-370-5141-X.

La existencia de dos manuscritos del *Roman de la Rose* en España es un hecho desconocido por un gran número de estudiosos de la literatura medieval francesa, tanto españoles como extranjeros.² Se trata del manuscrito Vitr. 24/11 de la Biblioteca Nacional de Madrid y del manuscrito 387 de la Universidad de Valencia, a los que aludiremos en adelante como M y V respectivamente. Nos resulta un tanto sorprendente este desconocimiento, toda vez que se dispone de una edición del primero, realizada por Carlos Alvar, en la que concurren el texto original y su traducción al castellano, además de una selección de miniaturas del mismo en blanco y negro.³ Hasta donde sabemos, el manuscrito V sólo aparece mencionado en la versión española del *Roman de la Rose* realizada por Carlos Alvar y Julián Muela, quienes se han servido de la edición en francés antiguo de Charles Langlois para su traducción; esta referencia al manuscrito de Valencia se justifica por la reproducción de una selección de sus ilustraciones que se encuentran en un apéndice, donde Alfredo Serrano i Donet realiza una lectura iconográfica de 34 miniaturas, acompañada de una breve bibliografía.⁴

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación PB97-1477 financiado por la DGICYT.

² Buena muestra de ello es que en la obra de Huot, Sylvia, *The Romance of the Rose and its medieval readers: Interpretation, reception, manuscript transmission*, Cambridge University Press, 1993, donde se hace una catalogación de los manuscritos del *Roman de la Rose*, no se citan estos dos manuscritos «españoles».

³ Lorrís, Guillaume de, *Le Roman de la Rose. El Libro de la Rosa*. Edición y traducción de Carlos Alvar, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985. Seguiremos esta edición y su traducción cada vez que se cite el texto.

⁴ Lorrís, Guillaume de y Meung, Jean de, *El Libro de la Rosa*. Traducción de Carlos Alvar y Julián Muela, Madrid, Siruela, 1986.

El manuscrito M es una copia en pergamino, del siglo XIV, realizada en Francia; proviene de la Colección del Duque de Osuna y perteneció en una época al Marqués de Santillana.

El manuscrito 387 de la Universidad de Valencia también es una copia de finales del siglo XIV. Perteneció al rey Alfonso el Magnánimo y posteriormente pasó a manos del duque de Calabria y virrey de Valencia, quien lo legó al monasterio de San Miguel de los Reyes. Una gran parte de la biblioteca de este monasterio, y con ella el manuscrito en cuestión, pasó a los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Valencia durante el periodo de la desamortización.

Estos dos manuscritos conservados en bibliotecas españolas son una muestra más del éxito y de la repercusión de esta obra en el occidente medieval, de la que se conservan más de doscientos cincuenta manuscritos distribuidos por bibliotecas de todo el mundo.

Guillaume de Lorris, autor de la primera parte del *Roman* desarrolla su alegoría dentro del marco de un sueño autobiográfico. De esta forma, el relato va de la mano de un joven narrador,⁵ que habla en primera persona y que nos cuenta el sueño que lo llevó, una hermosa mañana de mayo, hasta los muros de un hermosísimo jardín, al cual pudo acceder a través de una angosta puerta que le fue franqueada por una bella doncella, de nombre Ociosa. Atrás ha dejado las lúgubres figuras pintadas en el exterior del muro (Malquerencia, Felonía, Villanía, Avaricia, Envidia, etc.), para conocer, en adelante, a personajes de signo completamente opuesto. Esto es, a grandes rasgos, el principio del poema. Una vez en el interior del recinto, el joven protagonista conocerá a los distintos moradores del jardín y será invitado a participar en sus juegos y actividades lúdicas.

El resto del *Roman*, como es sabido, recrea con detalle los pasos de la conquista amorosa, los momentos de esperanza y desasosiego del joven enamorado, los múltiples obstáculos que se atraviesan en su camino hacia la dama, hasta que por fin Jean de Meung, continuador –casi cincuenta años después– del texto inacabado de Guillaume de Lorris, pondrá un final feliz a la historia, no sin antes haber dado muestras de su talento y erudición a lo largo de unos diecisiete mil versos.

⁵ Guillaume de Lorris confiesa que tuvo este sueño a la edad de 20 años (v. 21) y que emprendió su relato cinco años más tarde (v. 46).

Hemos elegido como *corpus* de nuestro trabajo la secuencia narrativa de los versos 645 a 825, donde se describe el mundo festivo de la cortesía. Es el momento en que, una vez dentro del jardín y enterado por Ociosa de la personalidad de Solaz, su dueño, el joven poeta expresa a aquélla su deseo de introducirse en el vergel y conocer al resto de sus moradores. Una hermosa muchacha, llamada Alegría, le conduce hasta el lugar donde otros personajes están bailando, y otra joven, Cortesía, le invita a participar en la danza. El narrador describirá, maravillado, el marco en el que se desarrolla la escena, los distintos personajes presentes en ella, sus rasgos físicos, sus atavíos y todas sus actividades. En esta secuencia narrativa Guillaume de Lorris despliega todo su arte para describir con brillantez y maestría el ideal ético y estético que rige el universo festivo de la cortesía.

Desde el punto de vista textual, la estructura del fragmento seleccionado presenta interesantes divergencias, en lo que se refiere a su *mise en page*, en los dos manuscritos analizados. Los estudios en torno a la escritura medieval, entendida ésta en su realidad gráfico-espacial,⁶ han puesto de relevancia que las miniaturas, las letrinas, los signos de puntuación y otros signos auxiliares, no responden tan sólo a una voluntad decorativa, sino que obedecen a las concepciones medievales de la lengua, en general, y de la lengua escrita en particular, así como a las modalidades de lectura y a la interpretación particular que del texto hace el copista o el miniaturista.

Las rúbricas, las letrinas y las miniaturas se comportan en el texto medieval a modo de elementos articulatorios de la narración, conformando secuencias

⁶ A este respecto destacamos, entre otros, los siguientes trabajos: Bordier, J.-P., Maquère, F. et Martin, M., «Disposition de la lettrine et interprétation des œuvres. L'exemple de *La Chastelaine de Vergé*», in *Le Moyen Âge*, 79, 1973, pp. 231-250; Marchello-Nizia, Chr., «Ponctuation et unités de lecture dans les manuscrits médiévaux», in *Langue française*, 40, 1978, pp. 32-44; Poirion, D., «Les paragraphes et le pré-texte de Villehardouin», in *Langue française*, 40, 1978, pp. 45-59; Dragonetti, R., *La vie de la lettre au Moyen Âge. Le Conte du Graal*, Paris, Seuil, 1980; Vezin, J., *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Promodis, 1990; Zumthor, P., *Performance, réception, lecture*, Québec, Le Préambule, 1990; Busby, K., Nixon, T., Stones, A. y Walters, L. (eds.), *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993; Llamas Pombo, E., «Écriture et oralité : ponctuation, interprétation et lecture des manuscrits français de textes en vers (XIII^e-XV^e siècles)», in *La linguistique française : grammaire, histoire et épistémologie*, Sevilla, Grupo Andaluz de Pragmática, tomo I, 1996, pp. 133-144; Mendoza Ramos, M^a P., «Consideraciones en torno a la escritura medieval», in *Revista de Filología Francesa de la Universidad Complutense*, 12, Homenaje al prof. J. Cantera, 1997, pp. 15-26.

textuales, lo que hace de cada manuscrito un sistema original y autónomo de lectura.

A este respecto, esta secuencia narrativa pone de manifiesto ciertas diferencias en la concepción del texto en uno y otro manuscrito. En este caso no vamos a tener en cuenta la puntuación, por otra parte muy escasa, como es frecuente en los manuscritos franceses de los siglos XIII, XIV y XV.

Si siguiéramos a Philippe Walter, que sostiene que todo el *Roman de la Rose* constituye una recapitulación en clave alegórica del gran mito literario de la fiesta de la Rosa de Mayo, tan en boga a finales del siglo XII y principios del XIII,⁷ este estudio sobrepasaría con creces los límites aconsejables para esta publicación. Por ello, nos centraremos en el análisis de la función que cumplen las letrinas y las miniaturas en la secuencia narrativa elegida, porque, como veremos seguidamente, en estos versos están comprendidas las conductas y los elementos esenciales que conforman el espíritu y las reglas del universo festivo de la corte, tanto desde el punto de vista de su construcción literaria, como de las reglas sociales al uso.

Si bien desde el punto de vista de la distribución de las letrinas, la coincidencia entre ambos manuscritos es notable, como se verá a continuación, la riqueza y la profusión de las imágenes que ilustran el manuscrito de Valencia es muy superior con respecto al de Madrid.

En los 181 versos que constituyen esta secuencia, en siete ocasiones los copistas coinciden en el emplazamiento de las letrinas y en la letra representada,⁸ lo que pone de manifiesto una concepción común de la noción de párrafo, al mismo tiempo que una misma configuración espacio-temporal de la escritura; pero, como veremos seguidamente, las diferencias también ponen de manifiesto una cierta libertad por parte de los copistas, lo que implica una variación en cuanto a la secuenciación y al ritmo de lectura en ambos manuscritos.

Las coincidencias en la disposición de las letrinas en ambos manuscritos denotan una lógica articuladora común. Siguiendo esta distribución distinguimos las siguientes unidades narrativas, en las cuales la inserción de algunas miniaturas cumplen también un importante papel.

⁷ Walter, Ph., *La mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à la Mort Artu*, Paris, Champion, 1989, p. 268.

⁸ Salvo en una ocasión (v. 687), en que se utilizan los adverbios *moult* (V) y *trop* (M).

I.- Versos 645-656. En este párrafo los copistas han querido resaltar la importancia del papel que juega el personaje de Ociosa,⁹ a la vez que el deseo del joven por conocer a los personajes que pueblan el jardín. Como se repetirá en otras ocasiones, la letrina encabeza un conjunto de versos que introduce una indicación temporal¹⁰ y una transición de una secuencia a otra. En este caso, además, los tres primeros versos dan lugar a una intervención en estilo directo del protagonista que va a ocupar el resto del párrafo. Mediante este recurso –el de otorgar voz propia a sus personajes en momentos determinados de la narración– Guillaume de Lorris resalta la importancia de estos pasajes. En los versos que nos ocupan, el escritor ha querido expresar con más fuerza la voluntad del joven protagonista de penetrar en el jardín, un mundo desconocido para él. El manuscrito de Valencia reconoce el interés de esta secuencia narrativa, introduciendo al final de la misma una miniatura en la que se representa a estos dos personajes (Ociosa y el poeta) en el interior del jardín, cuadro alegórico donde se desarrollará el resto del poema. En esta ilustración, Ociosa toma con una mano la muñeca del joven y con la otra realiza un gesto que, según François Garnier, es símbolo de autoridad y de poder: «La tenue du poignet d'autrui est un geste par lequel une personne affirme le pouvoir qu'elle a, qu'elle prend ou qu'elle veut prendre sur un autre homme».¹¹

Las manos abiertas del personaje masculino traducen, según este mismo autor, una actitud de aceptación y de aprobación.¹² El miniaturista ha querido expresar así el deseo que el Actor –como es llamado en el texto– ha manifestado a Ociosa de entrar en el jardín con todas sus consecuencias. Esta actitud muestra su total receptividad a todo lo que allí pudiera sucederle, así como su aceptación y su sumisión a las reglas de este mundo desconocido en el que acaba de introducirse. En la miniatura, el jardín no conserva la forma cuadrada que le da el texto, sino que es representado como un hexágono. Según el *Dictionnaire de Symboles* de Chevalier y Geerbrant, el número 6 estaba consagrado desde la

⁹ Su actividad principal, como señala Louis, René, *Le Roman de la Rose. Essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*, Paris, Honoré Champion, 1974, p. 43, consiste en consagrarse desinteresadamente al placer estético y al juego, y de ahí su inclinación por las artes, la música y la danza.

¹⁰ *Quant Oïseuse...*, v. 645; *Lors entrai...*, v. 657; *Des ores...*, v. 717; *Lors veïssiez...*, v. 769; etc.

¹¹ Garnier, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, pp. 216-217.

¹² *Ibid.*, p. 174.

antigüedad a la diosa Venus-Afrodita y es también representativo del amor físico,¹³ siendo asimismo símbolo de la belleza del mundo y de su armonía.¹⁴ Así pues, el joven se introduce en un mundo donde todo predispone al gozo amoroso: la vegetación lujuriente, los numerosos pájaros, etc. Esta interpretación del jardín como lugar idóneo para que se desarrolle en él una escena amorosa también ha sido visto por Herman Braet, quien señala: «Véritable horizon d'attente intertextuel, l'archétype du verger prépare donc surtout ici à une scène érotique; c'est, pour le lecteur contemporain, un signal et pour le personnage, un appel».¹⁵

El manuscrito de Madrid resalta además el párrafo encabezándolo con una rúbrica que reza *Ci parole l'acteur a Oiseuse*, en la que Carlos Alvar ha creído ver la indicación para el emplazamiento de una miniatura que no se realizó por falta de espacio.¹⁶

Así pues, en esta escena se pone de manifiesto que el libre consentimiento y la buena disposición, así como el sometimiento al código que rige ese mundo, son las primeras condiciones para iniciarse en el universo festivo y amoroso de la cortesía.

II.- Versos 657-686. En este párrafo comienza la descripción del marco donde van a tener lugar las actividades lúdicas en las que el poeta participará de buen grado. Guillaume de Lorris sigue para ello la técnica descriptiva medieval que desarrolla el *topos* del *locus amoenus*. El juego de espacios que muchos autores han querido ver en el jardín de Solaz, como espacio soñado y espacio desdoblado por el reflejo de las aguas, puede verse también aquí entre el espacio de la ficción y el espacio escritural. Por un lado la ficción literaria que crea el vergel, como lugar ideal para el desarrollo de la aventura amorosa, y, por otro, la página escrita, cuidadosamente planificada, que da a su vez la imagen plástica del lugar.

Los primeros versos de este fragmento dan a conocer la alegría que embarga al protagonista cuando penetra en el jardín, al que asimila con un paraíso en la tierra: « [...] Et quant je fu enz, / Je fu liez et baulx et joianz » (vv. 659-660).

¹³ Chevalier, J. & Gheerbrant, A., *Dictionnaire de Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Lafont, 1989, p. 889.

¹⁴ Benoist, L., *Signes, symboles et mythes*, Paris, P.U.F., 1989, p. 75.

¹⁵ Braet, H., «Le Roman de la Rose, espace du regard», in *Studi Francesi*, 103-I, 1991, pp. 1-11.

¹⁶ Vid. al respecto: González Doreste, D.-M^a, «Imagen y discurso en un manuscrito del *Roman de la Rose*», in *Les Chemins du texte*, Universidade de Santiago de Compostela, 1998, pp. 263-274.

La atmósfera de sensualidad que se respira en el jardín transforma el estado de ánimo de quien lo visita, envolviéndolo en una sensación de alegría y bienestar que lo hace receptivo para disfrutar de todos los placeres y divertimentos que encontrará a su paso.

El resto de este grupo de versos describirá con detalle los distintos tipos de aves presentes en todo el jardín, insistiendo especialmente en sus melodiosos trinos: *en leur beau chanter se delitent* (v. 686).

III.- Versos 687-716. En este párrafo la sensación de bienestar del poeta va en aumento a medida que se agudiza su sentido del oído y va dejándose embriagar por el canto melodioso de los pájaros, voces celestiales (*Ilz chantoient un chant autel/com fussent angre esperitel*; vv. 689-690) que dejarán paso posteriormente a las melodías terrenales. Los verbos *ouïr* y *chanter* y el sustantivo *chant*, así como varios adjetivos que hacen alusión a la calidad de las melodías, se repiten con frecuencia en este grupo de versos. Sorprende la evocación de un elemento tan ajeno a ese paisaje campestre como son las sirenas de los mares, a cuyas dulces voces son asimilados los cantos de los pájaros. A propósito de estos seres míticos Guillaume construye una atrevida etimología explicando la construcción de este término (*seraines* en francés antiguo) por las cualidades de sus voces: *series* y *saines* (v. 698-700). Guillaume pasa, así, de la alusión de un mito bíblico a la evocación de un mito pagano, más acorde –como señala René Louis¹⁷– con la realidad psicológica y la sensualidad que sugiere su texto.

Desde el verso 669 hasta el 700 Guillaume de Lorris no ha dejado de aludir al canto de los pájaros, componente esencial de la descripción literaria del *locus amoenus* medieval, representado en el jardín de Solaz. Sin embargo, no deja de llamar la atención el desarrollo y la ampliación de este *topos*, insistiendo de forma exclusiva y reiterada en el canto, sin mencionar el colorido de los pájaros ni otros elementos de la naturaleza que forman parte de este paisaje; al menos en este párrafo, porque luego, como es sabido, el poeta descubrirá la fuente a la sombra de un pino, elemento imprescindible de esta imagen literaria. La detallada descripción de este párrafo contribuye a crear un ambiente agradable que anuncia la escena festiva de los versos posteriores.

En el verso 700 el manuscrito de Madrid inserta una letrina que no aparece en el verso correspondiente del manuscrito de Valencia. Esta marca textual no

¹⁷ Louis, René, *Op. cit.*, p. 45.

parece responder a un mero capricho del copista, puesto que introduce unos versos de transición que cierran momentáneamente la rememoración de los pájaros e insisten en la buena disposición y en el excelente estado de ánimo del protagonista, para dar entrada inmediatamente a una reflexión sobre el buen servicio que le ha prestado Ociosa al abrirle la puerta del vergel y a una fugaz alusión al sentido de la vista, que le ha permitido la observación del verdor del paraje.

IV.- Versos 717-752. El primer verso comienza por una letrina en ambos manuscritos, pero tanto en uno como en otro existen, intercaladas en esta secuencia, otras letrinas emplazadas en versos diferentes. Veamos su disposición.

El narrador finaliza con la descripción de su entorno para pasar al relato de los hechos que le acaecieron. Incide brevemente en la dulzura del canto de los pájaros, cuyos trinos entonan ahora los aires musicales de las composiciones poéticas propias de la época:

Grant servise et doulz et plaisant
Aloient li oisel faisant;
les chans d'amours et sons courtois
chantoient en leurs serventois,
li uns en hault, et l'autre en baz. (vv. 727-731).¹⁸

Deseoso de conocer al dueño del jardín, el poeta va en su búsqueda, encontrándolo en compañía de otra noble gente.

El manuscrito M distingue en esta secuencia un párrafo intermedio, separando los diez primeros versos de transición del resto de la secuencia (vv. 717-726). En efecto, en ellos, el narrador se dirige al lector para expresarle su intención de ser exhaustivo en su relato no omitiendo nada en él de lo que allí pudo ver; a la par que manifiesta su deseo de poner en orden el relato de los acontecimientos sucedidos, anticipando que en primer lugar hablará de Solaz y de sus acompañantes, para luego describir pormenorizadamente el vergel. Obedece este deseo al propio convencimiento del autor de que su exposición debe ser breve y coherente, pues, como él mismo argumenta, no es posible contar todo a la vez y es preciso organizar previamente los hechos, es decir, contar con un guión previo, para no olvidar ni repetir nada. Se plantea, así, el problema de la

¹⁸ Los pájaros iban cumpliendo con su deber dulce y agradable: cantaban *lais* de amor y canciones corteses, unos en voz alta, otros por lo bajo.

brevedad y de la precisión, que, como ha mostrado Roger Dubuis, es una preocupación constante del autor medieval, la cual ha caracterizado el género narrativo. Para este investigador, el *roman* medieval es el resultado de la anexión de una serie de estructuras breves, que forman parte de una estructura compleja:

Quant au genre long, le roman, il est toujours à l'image de la chanson de geste, un ensemble formé d'une suite de séquences dont chacune doit avoir sa propre autonomie, thématique et technique. C'est leur combinaison – ce que Chrétien appelle « conjointure » – que découle la longueur de l'œuvre.¹⁹

Esta forma de conducir el relato, anticipando sabiamente al lector algunos hechos futuros para despertar su curiosidad y mantener la tensión narrativa, da prueba de la habilidad y del arte de Guillaume de Lorris, así como de una técnica que está determinada por una cuidada y planificada selección y organización de la progresión de la historia. Por otra parte, el autor del manuscrito de Madrid es consciente de la importancia de este párrafo y lo destaca, por medio de las letrinas, del resto de la secuencia.

En el manuscrito de Valencia, sin embargo, la secuencia narrativa que transcurre entre dos letrinas es más larga (vv. 717-734), incluyendo ocho versos más, que hablan de nuevo del canto de los pájaros y que constituyen una especie de digresión narrativa entre dos párrafos en primera persona (entre los versos ya citados) y aquellos que comienzan, según el programa narrativo que se traza el autor, reiterando el deseo del narrador de ir al encuentro de Solaz (vv. 735-742). El momento de este encuentro es señalado con una letrina (v. 743), iniciándose así un nuevo párrafo cuyos versos ofrecen una primera impresión de la belleza del grupo de jóvenes que componen la corte de Solaz.

Así pues, el manuscrito V distingue tres movimientos narrativos, con sentido e independencia propios, donde M establece una sola secuencia más larga.

Además, V destaca la importancia que a lo largo del relato tomarán los personajes alegóricos representando a algunos de ellos en una ilustración que cierra esta secuencia narrativa.

La miniatura en cuestión recrea el ambiente festivo que Guillaume de Lorris describirá en versos posteriores:

Lors veissiez a karole aler

¹⁹ Dubuis, R., «Moyen Age», in Favre, R. (dir.), *La littérature française: histoire et perspectives*, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 30.

et genz moult noblement baler
 et faire mainte belle tresche
 et maint beau tout sur l'herbe fresche.
 La veissiez vous fluteours
 Menestreaux et juleours;
 si chantoient les uns rotouanges,
 les autres nottes loheranges,
 pour ce c'on fait en Loheraine
 plus belles nottes qu'en nul regne.
 Assez i ot tableterresses
 Illec entour et timberresses,
 qui moult savoient bien jouer,
 qui ne finoient de ruer
 le timbre en hault, que recueilloient
 sus un doit qu'onques n'il failloient (vv. 769-784).²⁰

La ilustración nos muestra una serie de personajes que bailan, hacen acrobacias o tocan diversos instrumentos musicales. Se puede observar en un primer plano, que ocupa el centro de la miniatura, a una mujer en posición invertida, apoyándose en sus manos y con las piernas desnudas y separadas. Esta posición insólita de la mujer que se contorsiona y muestra su desnudez indica, según los estudios de Garnier, un comportamiento que incita a la lujuria:

Le lien de la posture inconvenante avec le péché en général et la luxure en particulier est trop constant, pour qu'on n'y voit pas une relation typique. Cette remarque peut paraître banale. Mais de nombreuses interprétations de figures, en particulier de chapiteaux, ont probablement souffert de ne pas lui avoir porté attention.²¹

Se puede observar también la existencia en la miniatura de un mono encadenado, que es llevado por uno de los personajes, y del cual no se hace mención en el texto. Según Chevalier y Gheerbrant, este animal representaba en la Edad Media la lujuria, y el hecho de estar encadenado denota un comportamiento sexual controlado y dominado. Casi en el centro, a la izquierda de la mujer

²⁰ Allí los veriaís dar vueltas, bailando con gracia en hermosos corros sobre la fresca hierba. Allí veriaís flautistas, ministriles y juglares que cantaban retroenchas y canciones de Lorena, pues en Lorena es donde se hacen las canciones más bellas de todos los reinos. Había numerosas mujeres que tocaban las castañuelas y la pandereta con habilidad: no cesaban de lanzar la pandereta al aire y la recogían con un dedo sin fallar nunca.

²¹ Garnier, F., *Op. cit.*, p. 228.

invertida, hay dos mujeres que bailan sensualmente, con las bocas casi juntas, y a las que el texto aludirá en los versos 785 al 798:

Deux damoiselles moult mignottes,
 qui estoient en pures cottes
 trecees de moult noble trece,
 faisoit Deduit par grant noblesse
 em mi la karolle baler;
 maiz de ce ne fait a parler
 comme baloient cointement:
 l'une venoit tout bellement
 contre l'autre, et quant estoient
 pres a pres, si s'entregettoient
 les bouches: si vous fust advis
 qui s'entrebaisoient ou vis.
 Bien se savoient debrisiier.²²

Igualmente, podemos observar a la izquierda de la miniatura la presencia de algunos de los personajes de la corte de Solaz bailando en un corro.

El folio comienza con el verso 747 en la columna de la izquierda. La miniatura se emplaza bajo el verso 749 y ocupa todo el ancho del folio, dividiéndolo en dos partes. En la columna derecha, por encima de la miniatura, continúan los versos 750, 751 y 752. Ello es indicativo de una planificación de la página muy cuidada. Bajo la miniatura se encuentra la siguiente rúbrica, que la explica y la resume: *Coment Deduit et les autres a aviez nommez bailoient ensemble a la karole.*

V.- Versos 753-768. El primer verso de esta secuencia inicia la descripción de Alegría, que ocupa todo este fragmento, aludiéndose tanto a su belleza física como a su gran talento musical.

VI.- Versos 769-802. En estos versos se hace referencia a una serie de personajes anónimos que animan la corte de Solaz: flautistas, menestres y juglares, mujeres que tocan la pandereta y hacen acrobacias con ellas y otras que tocan las castañuelas. Son los personajes que han sido representados anticipadamente en la miniatura que ya hemos comentado.

²² Solaz hacía que bailaran en medio de la rueda dos doncellas muy hermosas, que vestían sólo la cota y tenían el cabello trenzado; no es necesario cantar la elegancia con que bailaban: una se acercaba a la otra y, cuando ya estaban juntas, aproximaban las bocas de forma que os parecería que iban a besarse en el rostro. Bien sabían moverse.

VII.- Versos 803-825. La letrina emplazada en el primer verso introduce una secuencia cuya protagonista es Cortesía, a quien Guillaume de Lorris ha dado voz propia para que invite al joven a formar parte del corro.

Una vez más, el manuscrito de Valencia denota una mayor riqueza iconográfica, al introducir en el folio donde se encuentran estos versos dos miniaturas, que ponen de relieve la secuencia narrativa que representan.

En la columna izquierda, una miniatura pequeña, que ocupa el lugar de una docena de versos, se antepone al discurso de Cortesía. En ella se muestra la danza de Solaz y su corte, teniendo un especial protagonismo el personaje del dios Amor. Éste aparece en lugar destacado y es reconocible gracias a sus alas, elemento distintivo que el miniaturista ha tomado de la metáfora textual que compara la belleza del dios a la de un ángel venido del cielo.

En el mismo folio, ocupando el ancho de las dos columnas, otra miniatura ofrece una visión más amplia del corro, recreando esta vez a todos los personajes que participan en él, los cuales van a ser descritos uno a uno en versos posteriores. Como en el caso anterior, la miniatura va a dividir la página en dos, separando también dos secuencias narrativas, de tal forma que el verso 825 es el último de la columna derecha en la parte superior de la miniatura. En su parte inferior comienza la descripción pormenorizada e individual de todos los personajes alegóricos que participan en el corro.

El manuscrito de Madrid, más pobre desde el punto de vista iconográfico, cierra también esta secuencia con una pequeña miniatura que representa a los personajes de Solaz y Alegría y que se acompaña de una rúbrica que reza así: *Deduit et Leesse qui s'entretiennent par les braz tous droiz.*

Sin embargo, a partir de este verso (825), en el manuscrito de Valencia habrá que esperar hasta el verso 1.301 para ver de nuevo otra ilustración, mientras que el manuscrito de Madrid presenta tres que recrean a los personajes de Amor y Dulces Ojos (v. 891), Riqueza (v. 1.107) y Generosidad (v. 1.151). A lo largo de estos versos (827-1.301), el manuscrito de Valencia no contiene ninguna otra ilustración, ya que los personajes ahí descritos son aquellos que han sido representados en la escena del corro. Una rúbrica con el nombre de cada personaje precede a su retrato.

Para finalizar podríamos decir que el estudio de la secuencia narrativa que describe el mundo festivo en los dos manuscritos descubre dos lecturas diferentes de un mismo texto, pero muy próximas entre ellas. Estas diferencias impli-

can una lectura y una concepción del texto distintas, debidas al copista y con él, quizá, a un taller o a una escuela determinada. Si bien Carlos Alvar advierte que por dificultades tipográficas no ha podido reproducir las letrinas con que comienzan un buen número de versos,²³ su edición del manuscrito de Madrid se nos antoja un tanto caprichosa con respecto al emplazamiento de las sangrías que representan gráficamente la secuenciación del texto, tal y como se puede observar en la tabla anexa. Las marcas gráficas que distinguen los párrafos están colocadas siguiendo, en algunos casos, criterios subjetivos y poco fieles al manuscrito base.

Por otra parte, el manuscrito de Valencia denota una cuidadosa elaboración, tanto en cuanto a la disposición de la escritura, como en la colocación de las miniaturas. Sin embargo, el manuscrito de Madrid, como ya se ha comentado, parece haber previsto mayor número de miniaturas que las ejecutadas finalmente. Resulta a todas luces evidente la mayor riqueza iconográfica del primero. La interpretación simbólica de algunos de los elementos iconográficos de las ilustraciones del manuscrito de Valencia insertas en la secuencia estudiada insisten en el carácter de *ars amandi* que el miniaturista ha querido imprimir a estas escenas. El ambiente festivo y multitudinario que se exterioriza, tanto en el texto como en las miniaturas, pone de manifiesto una concepción profana y sensual de la fiesta. Se trata de una fiesta participativa en la que no existen espectadores y que sitúa en un lugar destacado la armonía entre los dos sexos y el placer físico. La fiesta, como señala Philippe Walter, permite expresar unas conductas de tipo lúdico que establece la supremacía del placer por encima de las reglas cotidianas de la sociedad, cuyos valores son invertidos en el mundo festivo.²⁴

De esta forma, la fiesta constituye un valor esencial de la vida cortés y es el prolegómeno de toda aventura amorosa; por ello no es de extrañar que en esta imagen idealizada del mundo cortés sean puestos en relevancia unos valores éticos y estéticos cuya posesión es indispensable para poder acceder al mundo de la fiesta.

Este tipo de trabajo pone de manifiesto, a nuestro modo de ver, que la edición de textos debe ser una labor minuciosa y ajustada al manuscrito que se

²³ Alvar, Carlos, *Op. cit.*, p. 31.

²⁴ Philippe, Walter, *Op. cit.*, p. 423.

transcribe para no crear en el lector moderno una imagen desvirtuada, y en algunos casos alejada, del manuscrito original.

Tabla I. Distribución de letrinas, miniaturas y sangrías (vv. 645-825).

Manuscrito de Madrid		Edición de C. Alvar	Manuscrito de Valencia	
Letrinas	Miniaturas	Sangrías	Letrinas	Miniaturas
645	-	645	645	-
657	-	657	657	657
687	-	687	687	-
701	-	-	-	-
-	-	709	-	-
717	-	-	717	-
727	-	727	-	-
-	-	-	735	-
-	-	-	743	-
753	-	-	753	752
-	-	757	-	-
769	-	769	769	-
803	-	803	803	-
-	-	-	810	-
-	827	-	-	827