



**El Medievo latino y la *Naturaleza*: la *imagen del jardín* en el *Roman de la Rose*
The Latin Middle Ages and *Nature*: the *image of the garden* in the *Roman de la Rose***

A medievalidade latina e a *Natureza*: a *imagen do jardim* no *Roman de la Rose*
Adriana MARTÍNEZ¹

Resumen: La imagen del jardín, sinécdoque de la naturaleza, que atraviesa el Medievo latino se sustenta en la cultura judeo-cristiana que elabora el concepto de Paraíso. Sin embargo, en el siglo XII se produce una renovación en la manera de pensar la naturaleza no sólo como un universo de símbolos sino también como una realidad exterior, inteligible, y en la siguiente centuria un texto como el *Roman de la Rose* instala un concepto de naturaleza donde el jardín se convierte en el escenario privilegiado del amor, en un nuevo Paraíso.

Abstract: The image of the garden, synecdoche of nature, which traverses the Latin middle ages is based on judeo-christian culture that makes the concept of Paradise. However, in the 12th century a renewal is produced in thinking nature not only as a reality outside, intelligible, and in the following century, a text like the *Roman de la Rose* installed a concept of nature where the garden becomes the privileged stage of love, a new Paradise.

Keywords: Middle Ages – Garden – *Roman de la Rose*.

Palabras-clave: Edad Media – Jardín – *Roman de la Rose*.

ENVIADO: 31.08.2018
ACEPTADO: 10.01.2019

La palabra naturaleza deriva del verbo latino *nascor*, venir al ser en cuanto generado, y su participio futuro *natura* le otorga un matiz de vida y de movimiento.² En la etimología, pues, está implícito su sentido primero que se relaciona con lo que va a nacer, con un estadio de vida latente. Ella en un sentido amplio, abarcante, y el jardín

¹ Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. E-mail: martinezdileo@fibertel.com.ar.

² Cf. MAGNAVACCA, Silvia, *Léxico Técnico de Filosofía Medieval*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005, p. 462.



como su reflejo reducido y contenido son considerados por el mundo medieval en términos relacionales en cuanto la Naturaleza es entendida como una potencia creada por Dios y subordinada a él aunque poseyendo cierta autonomía.

Si bien en el Medioevo la naturaleza o para ser más precisos la idea de la naturaleza entendida como la concepción del mundo físico es predominantemente simbólica debemos señalar algunas precisiones.

El pensamiento patrístico había recibido y transformado algunos temas de la literatura helenística referidos a las *mirabilia* así como la visión global de la física que devino una visión religiosa del cosmos. Esta visión buscó aprehender en el mundo creado un sistema de símbolos, un “lenguaje figurado de Dios que le recuerde a los hombres las verdades de orden ético y religioso, según un estricto paralelismo entre naturaleza y Escritura. Como dice Agustín, *liber sit tibi pagina divina, ut haec audias; liber tibi sit orbis terrarum, ut haec videas*”.³

Por otra parte, en la alta Edad Media latina sólo quedaron algunos nichos de la tradición científica antigua luego del derrumbe de la cultura clásica y helenística. La ciencia griega pervivió en el comentario de Macrobio sobre el *Somnium Scipionis*, en *De nuptiis Mercuri et Philologie* de Marciano Capella y en la traducción y comentario de la primera parte del *Timeo* realizados por Calcidio. Tres obras que receptionan la tradición platónica.

Ya en el marco del renacimiento carolingio, en su enciclopédico tratado *De universo*, Rábano Mauro señala la analogía entre la inteligencia de la Escritura y la inteligencia de la Naturaleza y siguiendo el modelo de la hermenéutica bíblica distingue entre la letra y el espíritu, entre la historia y la alegoría. Retoma así una tradición tardo-antigua y patrística que se rastrea en el *Physiologus*, en el *Hexameron* de Ambrosio, en las *Moralia in Job* de Gregorio Magno y en los textos de Isidoro de Sevilla. Por su parte Escoto Eriúgena retomando el pensamiento del Pseudo-Dionisio presenta con mayor peso

³ Cf. AGUSTÍN, *Enarrationes in Psalmos*, 45, 7, P. L. 36, 518. Gregory, Tullio, *Speculum naturale. Percorsi del Pensiero Medievale*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. 1. Con respecto a este tema, Alain de Libera considera que hasta los años 1100 la naturaleza se aborda desde una perspectiva cosmogónica, ya sea simbólica o metafísica, que se despliega en una obra alegórica o en un comentario filosófico del Génesis. Cf. de Libera, Alain, *La Philosophie médiévale*, Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p. 53.



teórico, tanto en sus traducciones como en sus comentarios y especialmente en su *Periphyseon*, la visión simbólica del cosmos.⁴

A partir del siglo XII se produjo una renovación en la manera de pensarla tributaria de un nuevo contexto económico y cultural. Las fluidas relaciones entre el Occidente latino y el Oriente bizantino y árabe posibilitan el encuentro de las diversas culturas y el nacimiento de un nuevo espíritu científico como lo evidencia ejemplarmente la legendaria escuela de Salerno fundada por un latino, un griego, un árabe y un hebreo. Italia meridional y España, puntualmente, se convierten en centros de traducción de textos científicos y filosóficos griegos y árabes que son recibidos en los ámbitos escolásticos primero y luego en las universidades.

Estos textos presentan otra concepción del mundo y del hombre, de la filosofía natural y de la metafísica puesto que fueron concebidos anteriormente a la experiencia religiosa cristiana o fuera de ella. De hecho, el pensamiento escolástico, enriquecido por esta nueva biblioteca, permite superar la teología cristiana occidental elaborada por los Padres, sustituyendo una naturaleza concebida en la voluntad de Dios como enseñaba Agustín según *mensura, numerus y pondus*, por una naturaleza como *ordo, nexus y series causarum*.⁵ Al retomar las ideas naturalistas de la filosofía antigua atesorada en los libros y difundir conocimientos de Oriente, la naturaleza, ya sea en el planteo de Honorio Augustodunensis en su *Clavis physicae*, en el cosmos simbólico continente de las visiones de Herrade de Landsberg e Hildegarda de Bingen así como en *De natura rerum* de Alejandro Neckam y Tomás de Cantimpré se convierte en un objeto de investigación física.

En este contexto racional aparece una naturaleza fundada sobre “relaciones y razones dotadas de una autonomía propia, liberada de las transposiciones y de las interpretaciones simbólicas, separada de la esfera de lo sagrado, dotada de una consistencia ontológica propia y de una capacidad causal ligada de manera más directa a la idea del hombre”.⁶

Por otra parte, los códigos del amor cortés expresan una nueva sensibilidad en los sentimientos amorosos y el paisaje florido que por antonomasia es el jardín, es un

⁴ Cf. GREGORY, Tullio, *ibid*, p. 2; GREGORY, Tullio, *L'idea di Natura nella Filosofia Medievale prima dell'ingresso della Fisica di Aristotele. Il secolo XII*, Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1964, p. 10.

⁵ Cf. “*ipsa quippe rerum natura habet naturam suam, Dei scilicet voluntatem*”. AGUSTÍN, *De civitate Dei*, XXI, 8, 2, P. L. 4, 721.

⁶ Cf. GREGORY, Tullio, *op. cit.*, pp. 11-12; GREGORY, Tullio, *Speculum naturale. Percorsi del Pensiero Medievale*, p. 4.



elemento imprescindible para crear el ámbito mágico y much as veces onírico en el que se desarrolla el amor. El tropo clásico del *locus amoenus* y la poesía erótica latina encarnada paradigmáticamente en el *Ars Amatoria* de Ovidio alimentan una literatura que tiene en Andreas Capellanus uno de sus más importantes representantes. En *De Honeste Arte Amandi*, una obra escrita en prosa latina hacia fines del siglo XII posiblemente entre 1174 y 1186, Capellanus describe un jardín de amor, una alegoría de un espacio paradisíaco pero que fundamentalmente da cuenta de un modo de ver el mundo, entendido como una obra de Dios que debe leerse y descifrarse como un libro.⁷ Y en el siglo siguiente el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y de Jean de Meun instala una tipología del jardín como escenario del drama amoroso que atraviesa los siglos postreros del medioevo.

I. *Le Roman de la Rose*

Pues bien tomaremos esta obra paradigmática, el *Roman de la Rose*, donde el jardín aparece no sólo como continente de una acción narrativa, sino que, en cuanto espacio, adquiere un rol protagónico.

Este extenso poema de 21. 750 octosílabos, escrito en lengua vernácula y estructurado en dos partes, realizadas cada una de ellas por un autor de diferente formación y espíritu, Guillaume de Lorris y Jean de Meun respectivamente, dejaron su impronta tanto en lo estilístico como en lo ideológico. La obra puede ser considerada un relato alegórico de una conquista amorosa y también un texto didáctico-moral, pero además sus autores insertan en la obra tanto extensos pasajes casi literales como comentarios de textos elaborados por los llamados “poetas de la Escuela de Chartres”.

La primera parte escrita por Guillaume de Lorris alrededor de la tercera década del siglo XIII, posiblemente hacia 1235, comprende poco más de cuatro mil versos. La obra se presenta como un tratado amatorio elaborado en forma alegórica donde, como su prólogo nos anuncia “está contenido el arte de amar”. En tanto que Jean de Meun retoma y concluye el texto que su predecesor dejó inacabado entre los años 1268-1280, agregándole casi dieciocho mil versos, pero con un tono diferente y un

⁷ Este tratado fue realizado a pedido de María de Champagne, hija de Luis VII de Francia y de Leonor de Aquitania. Andreas Capellanus desarrolla en tres libros una sistematización doctrinaria del amor cortés. El autor comienza con algunas definiciones y consideraciones para luego por medio de diálogos ideales, entre Capellán y Valterio, promover la instrucción en el arte de hacer el amor; el texto termina con historias de juicios llevados a cabo en los tribunales de amor por las damas de la nobleza. Cf. LEWIS, C. S., *La alegoría del amor*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A., 2000, p. 34.



vocabulario más crudo, satirizando con gran libertad a su siglo e intercalando pasajes de gran erudición en el desarrollo narrativo.

Desde el siglo XIII la alegoría se abre a la aprehensión sensible de la naturaleza. En cuanto la alegoría se origina en un “ver” de diferente manera, se plasma en un “hablar” y en un “leer” de diverso modo, produce un discurso de doble sentido o separa un doble sentido del discurso. El movimiento hermenéutico y poético postula la *translatio*, es decir un corrimiento, un transporte, que invita a ver en el texto un desplazamiento de sentidos. De hecho la escritura alegórica se presenta como un develamiento; nuevamente una metáfora, el velo, que ayuda a ver, a develar, pero que puede también enmascarar, ocultar; ambigüedad pues, que abona la tradición alegórica del paisaje.⁸

Y precisamente Guillaume de Lorris instala una alegoría narrativa dentro de un marco espacio-temporal. El espacio, el vergel, se convierte en el único soporte de la acción narrativa -hasta la aparición del dios del Amor- en cuanto todo gira en torno al amante que descubre y explora ese lugar maravilloso. Él presenta a su héroe, el Amante, desplazándose en un espacio que se va achicando progresivamente y además instala un juego dialéctico con el tema de lo abierto y lo cerrado.⁹

II. El espacio

El espacio pues es un paisaje. Paisaje que en su concepción premoderna está atravesado por la noción de límite tanto visual como espacial pero también por la idea de belleza. El autor presenta varios espacios: el primero, el paisaje no construido, el de la naturaleza, en donde “reside la belleza, la ley y la forma perfecta, naturaleza virgen en la que se devela lo sublime” que está surcado por un río.¹⁰ Luego aparece un segundo espacio, el vergel de Solaz, un maravilloso jardín al que se accede luego de atravesar la muralla perimetral particularmente alta y de forma cuadrada pintada con imágenes alegóricas de los vicios y por último ya en el interior, un tercer espacio, el rosedal, también cercado. Este espacio, después de ser visitado por el enamorado, es nuevamente cercado no sólo por un seto vegetal sino ahora también por una muralla.

⁸ Cf. IMBERT, Christophe; MAUPEU, Philippe (dir.), *Le paysage allégorique*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 9-11. [Internet](#).

⁹ *Ibidem*, p. 343-357.

¹⁰ Cf. BERTUZZI, María Laura, *Paisajes Intermedios. Materiales para la construcción de un paisaje contemporáneo*, Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2005, p. 9.

El primer espacio, que está estructurado a partir de un río cuya agua bajaba de una colina cercana y de un hermoso prado que llegaba hasta sus orillas, se presenta como un *continuum*, un paisaje que se despliega espacialmente contenido solo por la mirada que lo abarca, mientras que el jardín y el matorral de rosas se constituyen como *lugares*, en cuanto quiebre de la infinitud e imposición de una clausura, de un límite. La idea de límite está asociada indisolublemente al Paraíso en cuanto, como señala Arturo Graf, la creencia más generalizada concebía al Paraíso como una extensión acotada que permitía rodearlo de un muro.¹¹

Ahora bien, para acceder al lugar, aquí el jardín, el protagonista debe superar una prueba, la de encontrar y atravesar “un portillo pequeño y estrecho, que estaba bien cerrado”. El espacio está cercado por un alto muro como señalamos, pero además está clausurado por una puerta también cerrada que no se abre sino al joven que al atravesar ese límite comienza a poseer en cierta medida ese lugar.

El interior de ese hermoso jardín “perfectamente cuadrado, igual de ancho que de largo” donde se escucha “el canto de los ruiseñores, de los mirlos y de otros pájaros” que “cantaban como si fueran ángeles”, tiene una gran variedad de árboles, flores de distintos colores y de extraordinarios perfumes, plantas y diversos animales. Esta descripción responde al sentimiento de gozo del visitante en el jardín de Déduit y a su deseo de explorar, de conocer y de contemplar.

De hecho, precisa que primero recorre todo el jardín antes de detenerse en algún lugar y luego comienza a distinguir los detalles. Así, por ejemplo, enumera una importante cantidad de árboles frutales, de árboles exóticos y de especies literaria y simbólicamente connotativas como el pino que recuerda el *Cantar de Roldán* o el *Yvain* de Chrétien de Troyes, así como el laurel asociado a las Musas. Todos estos componentes placenteros, los *topoi*, los *loci communes* -pájaros con cantos melodiosos, bellos animales, árboles frutales, abundancia de hierbas aromáticas y de flores- son característicos del *locus amoenus* de la tradición clásica.

Por medio del recurso retórico de la acumulación el poema alcanza una saturación discursiva que se constituye en sustituto de lo real, como señala Strubel.¹² Pese a este catálogo de cosas bellas, este tropo general y al mismo tiempo ubicuista, el *locus amoenus*, se contrapone en cierto sentido con el jardín, el vergel en el que aparecen

¹¹ Cf. GRAF, Arturo, *Mitti, Leggende e Superstizione nel Medio Evo*, Bologna: Mondadori, 1965, p. 58.

¹² Cf. STRUBEL, Armand, “Le Verger de Déduit, un Paradis Artificiel?”, en: *Cuadernos del Cemyr*, Universidad de la Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2013, n° 21, p. 91.



elementos nuevos como la clausura y la organización del espacio a partir de un centro.¹³

El texto plantea una doble lectura. Armand Strubel señala que: “El doble sentido que emplea la alegoría descansa sobre una deducción que va de la “superficie” de la letra, es decir la escritura, a la “profundidad” del sentido gracias a una red de analogías. En el poema alegórico del siglo XIII, la letra (la escritura), manifiesta una lógica [...] la coherencia del segundo sentido. Ella (la alegoría) da a los sistemas conceptuales un orden que le es ajeno, pero que enriquece su comprensión...”.¹⁴

III. La plasmación icónica

Estas consideraciones respecto al texto literario nos permitimos trasladarlas al texto icónico en donde también se establece un discurso dialéctico entre la “superficie” y la “profundidad”. Para ello tomaremos como referente unos manuscritos del *Roman de la Rose*, el Egerton 1069 conservado en Londres, en The British Library, realizado en el norte de Francia, probablemente a comienzos del siglo XV, ca. 1400. Se trata de un códice elaborado sobre pergamino que consta de ciento cuarenta y ocho *folios* más dos hojas de guarda al principio y otras dos al final.

Las medidas actuales de los *folios* son de 29, 1 cm. de alto y 20, 2 cm. ancho. Está escrito en cursiva gótica a dos columnas y profusamente ilustrado; además del frontispicio tiene ochenta y cinco pequeñas miniaturas, dibujos a pluma e incluso algunos de ellos coloreados, y pequeñas iniciales.

El frontispicio, *folio 1 recto*, está delimitado por un sutil marco floral y zoomorfo compuesto por dos aves enfrentadas en la zona superior y una mariposa en la inferior de variados colores. Este marco contiene el inicio del texto y dos ilustraciones de diferente tamaño: la mayor en la mitad superior del *folio* y la menor en la mitad inferior, sobre el lado izquierdo. Puesto que ésta ocupa sólo el ancho de la primera columna y la tercera parte del espacio, inmediatamente debajo de la imagen se inicia el texto. Éste comienza con una capital ornada con motivos de flores sobre fondo dorado que ocupa cuatro renglones y continúa luego en la segunda columna. De este modo imagen y texto se enlazan gráficamente, pero también significativamente en cuanto se ilustran de

¹³ Cf. *op. cit.* STRUBEL, Armand, “L’allégorisation du verger courtois”, pp. 343-357. Cabe señalar que, además de la influencia del *Anticlaudianus*, la tirada -versos 4249-4328- del *Roman de la Rose* es prácticamente la traducción de *De planctu naturae*.

¹⁴ Cf. STRUBEL, Armand, “Introduction”, en *Le Roman de la Rose*, Paris: Livre de poche, coll. “Lettres gothiques”, 2004, p. 14-18.

manera clara y concisa el comienzo de la historia y a continuación los momentos más relevantes del texto de Guillaume de Lorris.

Imágenes 1 y 2



Los primeros versos del *roman* se plasman icónicamente en la imagen más pequeña, ubicada en la mitad inferior del *folio*. La escena está enmarcada en un cuadrado de color y tiene sobre el lado derecho, además, una decoración floral que no sólo orna la representación, sino que también funciona como elemento que separa la imagen de la segunda columna del texto escrito. En un hermoso dormitorio, recostado en un lecho, de lado y con su cabeza apoyada sobre su mano, con el cortinado del baldaquino recogido se ve alprotagonista.¹⁵

Este espacio ficcional es a la vez onírico lo que permite que el narrador-soñador se mire a sí mismo, es decir que se desdoble y “en una subjetividad descarnada alcance lo

¹⁵ Esta postura del personaje indica visualmente el sueño; este recurso se rastrea ya en la antigüedad. Cf. GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Significations et symbolique*, Paris: Le Léopard d'Or, 1982, p. 117.

universal”.¹⁶ Para expresar este desdoblamiento, el miniaturista eligió plasmar el sueño que sueña el narrador-protagonista en otra imagen ubicada inmediatamente sobre ésta. En la mitad superior del *folio*, esta segunda imagen que ocupa el espacio de las dos columnas también está contenida en un marco de color. Esta representación, importante por su tamaño y por su iconografía, antecede compositivamente al mismo texto escrito e instaura la preeminencia de lo visivo. Por otra parte, ella enlaza dos instancias temporales, el primer remite al ingreso al jardín: “... me encontré con un jardín alegre y grande que estaba completamente rodeado por un alto muro”. La segunda instancia al momento en que el protagonista se acerca a la fuente: “Llegué a un sitio bellissimo, algo apartado, en el que encontré una fuente bajo un pino”.¹⁷ Pero también establece dos espacios, uno externo y otro interno. Siguiendo el texto:

La tierra se vuelve tan presumida que quiere tener un vestido nuevo: no le resulta difícil, pues dispone de cien pares de colores: la hierba y las flores, violetas, azules y de muchos tonos distintos [...] Los pájaros [...]a la llegada de mayo [...] se ponen tan contentos que muestran con el canto el gozo que tienen en el corazón [...] me encaminé a un río [...] el agua bajaba de una colina cercana [...] era clara y tan fría como la de pozo o fuente.

La miniatura presenta un lugar pleno de verdor atravesado por un río de aguas cristalinas y con pájaros.

A través del prado, junto a la orilla del río, fui bajando el curso de agua. Al cabo de poco tiempo, me encontré con un jardín” nos dice Guillaume de Lorris. Ese jardín, en este *folio*, tiene una forma circular contradiciendo el texto:

... di la vuelta muy de prisa alrededor de la construcción y de la tapia cuadrada” quizás porque el iluminador consideró que la curvatura le permitía un mejor batimiento de la imagen y así representar de manera más cabal tanto el espacio interno como el espacio externo. En esta elección, más allá del interés y de las competencias del miniaturista, está presente el pensamiento de Geoffroy de Vinsuf que describe el jardín como una superficie plana y separada, trazada en forma de círculo, en cuyo centro se ubica un árbol con follaje en forma de bóveda que alberga pájaros o una fuente.¹⁸

Ese espacio que está cerrado por una muralla almenada como la de una de fortaleza, el “alto muro” está elaborado plásticamente “la parte de fuera de la pared tenía dibujos, esculturas y rótulos pintados con gran riqueza”. En ese muro ciego están representados los vicios que no podían estar dentro del jardín y que deberían ser

¹⁶ Cf. STRUBEL, Armand, *Le Roman de la Rose*, Paris: P.U.F., 1984, p. 29.

¹⁷ Cf. GUILLAUME DE LORRIS; JEAN DE MEUN, *op. cit.*, p. 64.

¹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 52.

rechazados de acuerdo con la ética del *amour courtois*. Cabe señalar que se cuenta con escasa información respecto a las fuentes utilizadas por Guillaume para realizar los diversos retratos de estas alegorías lo que hace pensar que la inventiva del autor ocupa un rol relevante en la descripción de los vicios, tan caros por otra parte a la imaginación colectiva.¹⁹

El iluminador eligió plasmar en el fragmento murario que muestra la miniatura, cuatro de los diez vicios mencionados en el poema -Codicia, Avaricia, Envidia y Tristeza-a través de figuras alegóricas. Presentadas como figuras femeninas están resueltas plásticamente como si fueran esculturas ubicadas en nichos rectangulares. La paleta de color es restringida en cuanto están tratadas en grisalla; esta técnica busca subrayar su carácter negativo al tiempo que contrasta con el interior colorido. Por otra parte, cada una de ellas está acompañada de un *tituli* que las identifica.

Ubicadas de izquierda a derecha, siguiendo el orden que ocupan en el relato, encontramos a Codicia, Avaricia, Envidia y Tristeza.

El ingreso está señalado, una puerta, “un portillo pequeño y estrecho”, un motivo iniciático que tiene en el cristianismo la impronta juanina. El narrador nos dice: “...me abrió el portillo [...] una doncella noble y hermosa: tenía cabellos rubios [...] la frente brillaba, tenía las cejas arqueadas y el entrecejo separado, amplio y bien proporcionado; su nariz estaba bien hecha y sus ojos eran vivos”.

El miniaturista pone en imagen las palabras y presenta a Oiseuse con rubios cabellos y un agradable rostro. Sin embargo no la representa con un nimbo de seda y oro con una guirnalda de rosas ni con guantes blancos y una cota verde con un cordoncillo bordado, como la describe Guillaume de Lorris, sino con una vistosa cota roja con detalles blancos. Más allá de estas diferencias que no son en sí mismas demasiado relevantes, es al menos sugerente que el ilustrador haya omitido una información que aparece en el texto: “tenía en la mano un espejo”.

Aunque este objeto no aparece en todos los manuscritos del *Roman de la Rose*, cuando se representa a la joven con el peine que recoge su cabellera, la guirnalda de rosas que corona su cabeza y con un espejo en su mano como dice el texto, se le otorgan al

¹⁹ Cf. MÉNARD, Philippe, “jardins et vergers dans la littérature medieval”, en *Jardins et vergers en Europe occidentale (VIIIe.-XVIIIe. siècle)*, Gers, Centre culturel de l'abbaye de Flaran, 1989, p. 186 y 190.



personaje los símbolos de la lujuria.²⁰ Esta ilustración no sigue fielmente el texto escrito pero aporta un sutil detalle en relación con el momento del ingreso al jardín. El Amante atraviesa la puerta de la mano de la joven. Este gesto es leído por algunos estudiosos como una insinuación erótica lo que se refuerza con la puerta ligeramente abierta que invita a ingresar.²¹

En el interior del jardín, inmersa en una flora y una fauna abundante está la fuente en la que se mira el protagonista y en cuyo reflejo ve, siguiendo el relato de Guillaume de Lorris, a la Rosa, el objeto de su búsqueda amorosa. En esta iluminación se pone de manifiesto un marcado interés por la representación de la naturaleza característico de la miniatura del siglo XV. En cuanto al mundo vegetal, se seleccionan algunas flores y árboles como el pino, pero también animales.²² En este jardín de ensoñación se rastrean especialmente la tradición del *locus amoenus*, los mitos de la Antigüedad que aluden a los espacios de felicidad asociados a la abundancia y a la armonía entre los animales y los hombres así como también el relato del *Génesis*.

El río que regaba el Paraíso se dividía en cuatro brazos, pero en esta imagen la fuente o siendo más específicos, el estanque es cuadrado y tiene una sola boca por la que se derrama el agua; juego simbólico de inversión numérica que alude a un espacio fuertemente connotado. Fuente que cumple una doble función, la de reflejar el mundo exterior, es decir la de ser un *speculum mundi*, y la de ser el instrumento inspirador del amor.²³

Si bien la imagen remite a los espacios profanos, cotidianos, puntualmente al “*verger de plaisance*” que encarna en el imaginario cortés el lugar de exaltación de los sentidos, un jardín cerrado con plantas y flores, con árboles umbrosos, atravesado por el murmullo del agua y el canto de los pájaros e invadido por intensos perfumes, éste se mimetiza con el Edén bíblico.

²⁰ Cf. FRIEDMAN, J. B., “L’iconographie de Vénus”, en: *L’érotisme au moyen âge*, Montréal: Éditions l’Aurore, 1997, p. 82; GONZÁLEZ DORESTE, Dulce María, “La représentation du beau et du laid dans *Le Roman de la Rose*”, *Le beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2000. [Internet](#).

²¹ Cf. LEWIS, Suzanne, “Images of Opening, Penetration and Closure in the *Roman de la Rose*”, *Word and Image*, vol. 8, p. 214-242, 1992.

²² Cf. VV. AA., *Sur la terre comme au ciel. Jardins d’Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 98.

²³ Cf. *op. cit.* STRUBEL, Armand, *Le Roman de la Rose*, p. 67.

En esta imagen, por otra parte, se produce un desplazamiento de sentido que va más allá de las cuestiones que acabamos de señalar en cuanto atañe a la elección de núcleos de significación.

El protagonista que en el *Roman de la Rose*, en sueños, se ve ingresando al jardín y luego acercándose a la fuente, en la imagen aparece representado con ligeras diferencias como el cambio en su cabellera y en su vestimenta dando cuenta quizás de las distintas instancias temporales, el ingreso al jardín y posteriormente su acercamiento a la fuente.

En el texto literario, el Poeta ingresa en el jardín y lo recorre. Él es un espectador hasta el momento en que descubre la fuente de Amor y se convierte en un integrante privilegiado de ese universo que es el jardín. Un protagonista que narrando en primera persona emite un discurso sobre el arte de amar. En cuanto a esta última instancia, en la representación aparece un elemento aún más relevante, la imagen reflejada en el estanque no es la del matorral de rosas sino la de áquel que se asoma a sus aguas. Así pues podemos considerar que el iluminador deslizó sutilmente el episodio de Narciso sobre el encuentro virtual del joven Amante con su objeto de deseo, la imagen del rosedalen el instante en que se produce su enamoramiento.²⁴

En el texto de Lorris el Amante luego de su apacible recorrido, casi exploratorio del jardín, se acerca con cierta precaución a la fuente en tanto que Narciso, el cazador agotado por el ejercicio de la caza y sediento por el calor busca ansiosamente calmar su sed en las aguas de la fuente. Si este último es un simple cazador, el Amante es un hombre de Iglesia conmovido por la belleza de la naturaleza y ávido de conocimiento. Un intelectual que domina los sentidos inferiores y que no se precipita hacia la fuente sino que con su mirada la reconoce y no se queda en la superficie de las aguas sino que escudriña su fondo, despojado de reflejos ilusorios se enfrenta a la imagen del rosedal.²⁵

²⁴ Algunos autores plantean la posibilidad de que la metáfora del reflejo de Narciso sea una indicación del Amante enamorado de sí mismo bajo el motivo aparente de su enamoramiento de la Rosa. Cf. STAKEL, Susan, *False Roses: Structures of Duality and Deceit in Jean de Meun's "Roman de la Rose"*, Saratoga (California): Anma Libri, 1991, p. 110.

²⁵ Hacia los años en que Guillaume de Lorris escribe su *roman* hay un renovado interés por los estudios ópticos que se evidencia en la obra de Robert Grosseteste, así como en numerosos textos árabes. Por otra parte, el dispositivo de la fuente de Narciso se asemeja a un sermón de Meister Eckhart en el que propone tomar un cuenco lleno de agua y colocar en él un espejo y exponerlo al sol. Esta experiencia está contenida en un marco teológico que busca constatar que el sol no pierde calor al iluminar el espejo, así como Dios reside en el alma sin dejar de estar donde él está. Jean de Meun al continuar la obra introduce un extenso discurso sobre la óptica en donde cita a Alhazen y al

Pues bien, volviendo a la miniatura encontramos junto al límite interior de la muralla, a la izquierda y a una cierta distancia del Amante, a una segunda figura. Ésta, un hombre de edad avanzaday barbado, hace un gesto con su mano izquierda como increpando al joven asomado a la fuente. En los últimos tramos de la primera parte del *roman* aparece el personaje de Rechazo, el guardián de los rosales, que “se ocultaba en un rincón, cubierto por la hierba y el follaje, para espiar y sorprender a quienes tendieran la mano hacia las rosas” del que de Lorris nos dice que “era grande, negro y peludo” y que “tenía los ojos encendidos como ascuas, la nariz arrugada, el rostro abominable”.

De ese modo el miniaturista une dos escenas, la del joven que se asoma a la fuente y la de Rechazo prohibiéndole tomar la rosa. Así pues, podemos conjeturar que no fue azarosa la representación del rostro del Amante reflejado en las aguas de la fuente ni la inclusión de la figura de Rechazo, sino que el iluminador seleccionó estos elementos como un modo de incluir la voz del narrador alertando sobre los peligros del amor. La miniatura tiene como referente el texto, pero además se integra en el programa iconográfico en donde cobra su pleno sentido.

De este modo podemos considerar que ese jardín paradisíaco es una metáfora de las bellezas del mundo, un *hortus deliciarum*.²⁶ Un jardín que es imagen pero que al mismo tiempo es *exemplum*, imagen en tanto que visibiliza el desenvolvimiento de la acción y ejemplo en cuanto es el vehículo de un mensaje aleccionador, un Paraíso recuperado o dicho en otros términos, un nuevo Paraíso.

Fuentes

- AGUSTÍN, *Enarrationes in Psalmos*, (Dekkers et al.), Corpus Christianorum, Series Latina, Turnhout, Brepols, 2005.
 _____ *De civitate Dei*, (Dombart et al.), Corpus Christianorum, Series Latina, Turnhout, Brepols, 1955.
 GUILLAUME DE LORRIS; JEAN DE MEUN, *El Libro de la Rosa*, Madrid: Siruela, 2003.

tratado de Vitello. Cf. WIRTH, Jean, “La fontaine de Narcisse dans le *Roman de la Rose*”, en EL-WAKIL, Leila, PALLINI, Stéphanie, Umstätter-Mamedova, Lada (dir.), *Études transversales: mélanges en l'honneur de Pierre Vaisse*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 14.

²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 13.



Bibliografía

- BERTUZZI, María Laura, *Paisajes Intermedios. Materiales para la construcción de un paisaje contemporáneo*, Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2005
- DE LIBERA, Alain, *La Philosophie médiévale*, Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- FRIEDMAN, J. B., “L’iconographie de Vénus”, en: *L’érotisme au moyen âge*, Montréal: Éditions l’Aurore, 1997.
- GARNIER, François, *Le langage de l’image au Moyen Âge. Significations et symbolique*, Paris: Le Léopard d’Or, 1982.
- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce María, “La représentation du beau et du laid dans *Le Roman de la Rose*”, *Le beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2000.
[Internet.](#)
- GRAF, Arturo, *Mitti, Leggende e Superstizione nel Medio Evo*, Bologna: Mondadori, 1965.
- GREGORY, Tullio, *L’idea di Natura nella Filosofia Medievale prima dell’ingresso della Fisica di Aristotele. Il secolo XII*, Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1964.
- _____, *Speculum naturale. Percorsi del Pensiero Medievale*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.
- IMBERT, Christophe; MAUPEU, Philippe (dir.), *Le paysage allégorique*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 9-11. [Internet.](#)
- LEWIS, C. S., *La alegoría del amor*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A., 2000.
- LEWIS, Suzanne, “Images of Opening, Penetration and Closure in the *Roman de la Rose*”, *Word and Image*, vol. 8.
- MAGNAVACCA, Silvia, *Léxico Técnico de Filosofía Medieval*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005.
- MÉNARD, Philippe, “jardins et vergers dans la littérature medieval”, *Jardins et vergers en Europe occidentale (VIIIe.-XVIIIe. Siècle)*, Gers, Centre culturel de l’abbaye de Flaran, 1989.
- STAKEL, Susan, *False Roses: Structures of Duality and Deceit in Jean de Meun’s “Roman de la Rose”*, Saratoga (California): Anma Libri, 1991.
- STRUBEL, Armand, “L’allégorisation du verger courtois”, *Vergers et jardins dans l’univers medieval*, Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 1990.
- _____, *Le Roman de la Rose*, Paris: Livre de poche, coll. “Lettres gothiques”, 2004.
- _____, “Le Verger de Déduit, un Paradis Artificiel?”, en: *Cuadernos del Cemyr*, Universidad de la Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2013.
- VV. AA., *Sur la terre comme au ciel. Jardins d’Occident à la fin du Moyen Age*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- WIRTH, Jean, “La fontaine de Narcisse dans le *Roman de la Rose*”, en El-Wakil, Leila, Pallini, Stéphanie, Umstätter-Mamedova, Lada (dir.), *Études transversales: mélanges en l’honneur de Pierre Vaisse*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2005.