

A propósito de algunas reinterpretaciones de *La dame à la licorne*: ¿la sombra de Guillaume de Lorris es tan alargada?¹

Dulce M^a González Doreste
(Universidad de La Laguna)

En los últimos años la publicación de una serie de artículos sobre la tapicería de *La dame à la licorne* ha despertado el interés de los investigadores sobre esta célebre joya del Museo Nacional de la Edad Media de París. Son tres los trabajos que nos han llamado especialmente la atención por la innovadora interpretación que se hace en cada uno de ellos de la obra.

Hasta ahora la exégesis comúnmente admitida entre los estudiosos de la tapicería fue elaborada en los años veinte del pasado siglo por A. F. Kendrick (1924) quien ve en los tapices una alegoría de los Cinco Sentidos. Años más tarde esta hipótesis fue asumida y desarrollada por A. Erlande-Brandenburg (1978), director del antiguo Museo de Cluny, y sirvió de referencia para la disposición que siguen los tapices en el actual Museo Nacional de la Edad Media. Según A. Erlande-Brandenburg, redactor de la Guía Oficial del Museo, las tapicerías componen una alegoría de los Cinco Sentidos del hombre que concluyen con una imagen que sintetiza el conjunto y en la que destaca una enigmática divisa inscrita sobre un pabellón que domina el centro de este tapiz. Los Cinco Sentidos son, en el orden adoptado por el Museo, la Vista, el Oído, el Gusto, el Olfato y el Tacto, seguidos del tapiz-resumen que lleva como título la misteriosa divisa a la que nos hemos referido antes: “À mon seul désir” (a partir de ahora nos referiremos a ella como Deseo).

1. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación «Las relaciones texto-imagen en dos manuscritos del *Roman de la Rose*», subvencionado por el Ministerio de Educación y Cultura de España (proyecto PB97-1477). Han colaborado en él aportando valiosas opiniones e interesantes sugerencias José Oliver Frade y M^a del Pilar Mendoza Ramos, miembros del equipo de investigación. De forma especial quiero agradecer la preciosa colaboración del profesor Bruno Roy, (Universidad de Montréal) porque gracias a él surgió la idea de este trabajo el cual ha seguido muy de cerca aportándome utilísimos consejos, sugerencias, reflexiones, referencias bibliográficas, etc.

En 1995 Anna Nílsen publica un trabajo en el cual, si bien acepta globalmente la hipótesis de la alegoría sensorial, propone que se modifique el orden de numeración de los Cinco Sentidos para que se adapten mejor a las concepciones medievales relativas a la psicología racional. Por otra parte, Nílsen concede gran importancia a los aspectos heráldicos que, según ella, prevalecen en la tapicería. Con respecto a los Sentidos, esta autora propone que se inviertan las leyendas de dos de las seis imágenes, el Tacto y Deseo, ya que considera, basándose en la iconografía, que esta última representa mejor al Tacto, mientras que la que se atribuye al Tacto sintetiza mejor el conjunto. Esta corrección, aparentemente menor, va a conllevar, como veremos seguidamente, una reordenación de toda la serie.

Los filósofos medievales, influidos por el pensamiento aristotélico, concebían los cinco sentidos del hombre repartidos en dos grupos que obedecen a un orden creciente de “inmaterialidad”: en lo bajo del escalafón se sitúan el tacto y el gusto, que implican un contacto concreto con las realidades materiales; en el punto más alto están el oído y la vista, que perciben los objetos a distancia sin necesidad de tener un contacto físico con ellos. Entre estos dos grupos se encuentra el olfato, vinculado a las dos otras formas de percepción. Estos dos grupos juegan un papel diferente: los primeros son necesarios para la supervivencia, mientras que el oído y la vista son esenciales para la vida intelectual y espiritual. Aplicando estas consideraciones a la tapicería de *La dame à la licorne*, Nílsen sugiere una nueva disposición de las tapicerías que seguirían de esta forma una curva progresiva desde los sentidos más próximos a la materia hasta aquellos que afectan más directamente al ámbito de lo espiritual. La lectura, según esta propuesta, sería la siguiente: el Tacto (actual Deseo) y el Gusto seguidos del Olfato, sentido ambivalente que permite una transición hacia los sentidos superiores; después vienen el Oído y la Vista y a continuación Deseo (actual Tacto), tapiz que sintetiza y concluye la serie.

Según Nílsen esta progresión sensorial de una tapicería a otra no sólo no es arbitraria sino que se confirma por el papel que juegan el león y el unicornio como animales heráldicos. Estos participan íntimamente en la simbología de la tapicería conformando una segunda lectura superpuesta al simbolismo de los cinco sentidos. En total acuerdo con el título elegido por Nílsen para su estudio, el León y el Unicornio son representativos de la batalla que se libra entre el Deseo terrestre y la Pureza espiritual, polos opuestos entre los que se desarrolla la dialéctica de la percepción y por consiguiente del destino humano.

La novedad de esta interpretación reside en la integración de los aspectos alegóricos y heráldicos omnipresentes en la serie de las seis imágenes. La progresión introducida por la autora se basa en la jerarquía filosófica entre los cinco sentidos, que a su vez es asumida, resumida y confirmada bajo la forma de una oposición binaria entre los animales heráldicos. Esta compleja y un tanto rebuscada visión de Nílsen tiene un claro tinte moralizador que es más propio para una obra religiosa que para una obra de evidente carácter profano como la que nos

ocupa. En este trabajo la autora recoge algunas de las críticas formuladas por otros especialistas que advierten algunos puntos débiles en algunas de las imágenes asimiladas a otros tantos sentidos. En concreto, las damas que representan el Gusto y el Olfato ni degustan y huelen nada por lo que contradicen lo que hasta ahora nos han mostrado los cánones de la iconografía medieval. Ello será utilizado como parte de la argumentación de los otros dos estudios que vamos a resumir a continuación.

El artículo de Kate Gourlay (1997) tiene una cierta analogía con el trabajo de Nilsen pues también propone una relación entre los seis tapices en el marco de un guión que terminará con la victoria de uno de los dos campos opuestos, aunque esta vez el combate se sitúa en un terreno totalmente diferente al anterior. Desechando la tipología de los Cinco Sentidos, la autora describe la secuencia de las imágenes como si se trataran de etapas de la relación amorosa entre una dama y su amante. Como en el artículo de Nilsen, aquí también el unicornio va a jugar un papel de suma importancia en la relectura propuesta.

Según Gourlay, el conjunto de la tapicería representa una especie de novela en imágenes inspirada en la simbología cortés tal y como la podemos ver expresada en varios textos alegóricos del siglo XV y en el conjunto de la producción cultural cortés de los trovadores del siglo XII. En concreto cita las *cansos* de Rigaut de Barbézieux y de Thibaut de Champagne, algunas alegorías cortesas como *La Chasse et départ d'amours* y el *Bestiaire d'amours* de Richard de Fournival, así como las miniaturas que adornan los manuscritos literarios y algunos objetos decorados con motivos cortesas. El argumento de ese "pictorial romance", como ella misma lo define, sería el siguiente (Gourlay, 1997:52)

La vierge attire son Amant-Licorne grâce à ses nobles attributs, conformément au récit des bestiaires sur la capture de la licorne par une vierge. Dès que la licorne a succombé à ses charmes, la jeune femme peut la capturer et se l'attacher (...). Les vagues allusions des tapisseries aux sens pourraient ainsi être interprétées comme suggérant que l'amour est, en partie, un spectacle des sens²

En la lógica de ese relato, los tapices adquieren nuevas denominaciones que sustituyen las de los Cinco Sentidos conforme al siguiente esquema:

- 1) La persecución (el Gusto)
- 2) La armonía (el Oído)
- 3) El reconocimiento (el Olfato)
- 4) La capitulación (la Vista)
- 5) La captura (el Tacto)
- 6) La resolución (Deseo)

2. Traducción al francés de Bruno Roy.

Este resumen omite evidentemente detalles importantes del estudio de Gourlay, sin embargo hay que destacar un hecho curioso al hilo de esta interpretación y es que ahora la tapicería se ubica en un nuevo contexto, el del amor cortés. Hasta la aparición de este estudio se había hecho caso omiso a esta perspectiva en aras de una lectura ético-filosófica poco justificada por la iconografía profana medieval. Sin embargo el conjunto de tapices -por su refinada elegancia, por su profusión de colores y flores, por su exótica fauna, por su lujo extremado- reclamaba una lectura sensual y erótica más que filosófica y moralizante.

Entre el contexto cortés evocado por Gourlay y el que se describe en el *Roman de la Rose*, el más célebre texto francés de materia cortés, sólo había un paso que dar, lo que hará en su estudio, publicado en diciembre de 2000, Marie-Elisabeth Bruel, avalada por el trabajo de su tesis doctoral basado en el análisis de la iconografía de un amplio número de manuscritos del *Roman de la Rose* (Bruel, 1995). A Bruel le han llamado poderosamente la atención algunos detalles de las imágenes cuyo origen no puede ser otro, según ella, que el texto de Guillaume de Lorris. En concreto se centra en las representaciones de las damas que ilustran las alegorías del Gusto, el Deseo y el Tacto. La primera lleva una *sorquenie*, vestido que se abre en su parte delantera, a diferencia de las otras cinco que están vestidas con *cottes*, que se abrochan a la espalda. En el texto de Guillaume de Lorris la *sorquenie* es el vestido característico de Franqueza (vv. 1214-1221 de la edición de F. Lecoy), si a ello se añade la dulzura de su carácter, que Bruel ve figurada en el plato de golosinas que mantiene en sus manos la dama de la tapicería, podemos acordar con esta autora que la dama del Gusto sea en realidad Franqueza. La segunda Dama que se podría relacionar con el *Roman de la Rose* es la que figura en el centro del tapiz del Deseo por un detalle que Guillaume de Lorris atribuye con toda precisión a Generosidad: su carácter desprendido ha hecho que regalara su collar a una dama, por lo que su garganta luce desprovista de cualquier adorno (vv. 1161-1172). De la misma forma, la dama que protagoniza el tapiz del Deseo, a diferencia del resto, no lleva ninguna joya en su cuello, por lo que Bruel la asimila con la Generosidad del *roman*. En el caso de la tercera dama sus atributos son todavía más evidentes, según Bruel. El personaje de Riqueza tal y como está descrito por Guillaume de Lorris está cubierto de joyas, lleva una corona y de su cuello cuelga un collar con siete extrañas piedras preciosas en las que Bruel cree reconocer las llamadas *espreuves*, piedras con virtudes curativas. Bruel identifica a este personaje con la dama que figura en el tapiz que corresponde al Tacto. Identificadas de esta forma estas tres damas, la autora prosigue con sus comparaciones entre el texto de Lorris y la tapicería para conseguir identificar sucesivamente a Alegría, experta en el arte de la música, gracias al instrumento musical que acompaña a la dama que representa el Oído; a Ociosa con su espejo (la Vista) y a Belleza, la amiga de Amor, que se ocupa en la tapicería de trenzar una guirnalda de flores para su amigo (el Olfato).

De esta forma, Bruel reconoce en la tapicería a seis de las ocho damas que participan en la “carole”; faltarían las representaciones de Cortesía y Juventud, ausencias sobre las que Bruel pasa muy rápidamente, hecho que comentaremos más tarde. De esta forma, la autora deduce que el orden que debían seguir los tapices es el de la aparición de las Virtudes en la escena de la *carole*. Sintetizando, la propuesta de Bruel sería la siguiente:

- 1) Alegría (el Oído)
- 2) Belleza (el Olfato)
- 3) Riqueza (el Tacto)
- 4) Generosidad (el Deseo)
- 5) Franqueza (el Gusto)
- 6) Ociosa (la Vista)

El gran mérito de este tercer trabajo está en la precisión de los elementos que relacionan la tapicería con el texto del *Roman de la Rose* y de la inteligente lectura que de ellos hace su autora. No obstante, el análisis de Bruel, con el que estamos globalmente de acuerdo, adolece de varios puntos débiles que comentaremos seguidamente. Además de ciertos detalles de algunas de las imágenes que no coinciden o que contradicen las descripciones de Lorris o, por el contrario, elementos del texto que se pasan por alto -hechos que consideramos de menor importancia- la mayor objeción que se le puede hacer a este trabajo es el de haber prestado poca atención a algunos elementos iconográficos, como es el caso del león y el unicornio y de otras bestias, que en nuestra opinión juegan un importante papel, especialmente el unicornio y el mono, en la interpretación del conjunto de la tapicería. En efecto, Bruel cree que si los animales heráldicos no tienen la misma importancia en los seis tapices, ello es debido únicamente a razones “d’ordre esthétique” (2000:217). Por otra parte, como considera que cada uno de los tapices simboliza una virtud diferente y que las damas que las representan son entidades intemporales, llega a la conclusión de que las escenas no siguen un orden cronológico y que la acción en ellas es muy reducida, por lo que la tapicería en su conjunto es valorada como “une sorte de galerie de portraits” (2000:218).

Este tipo de conclusiones distancian considerablemente los trabajos de Gourelay y de Bruel, si bien en un principio parecían complementarse. Y en nuestra opinión un acercamiento entre ambos es posible si se tienen en cuenta en el análisis algunos aspectos que Bruel ha desdeñado o les ha restado importancia, como mostraremos a continuación.

Recapitulemos, Gourelay, apoyándose en los textos e imágenes que hemos citado, reconstruye el argumento de una pequeña novela cuya acción está representada en cada uno de los tapices. Bruel, experta conocedora de la iconografía que ilustra buena parte de los manuscritos del *Roman de la Rose*, no puede menos que advertir en la tapicería una serie de detalles que no pueden provenir sino del

texto de Lorris por lo que concluye que las damas que figuran en los tapices son las representaciones de las alegorías creadas por este autor.

Admitiendo que en efecto los personajes representados pueden hacer alusión o estar inspirados en algunas alegorías del texto cortés y teniendo en cuenta los elementos que alimentan el mito del unicornio y sus representaciones iconográficas en la edad media, el simbolismo erótico-amoroso que está patente en algunas versiones de la leyenda, así como algunos detalles presentes tanto en el texto de Lorris como en la propia tapicería, pensamos que es posible otra lectura de esta obra como una ilustración de los requisitos necesarios y de las diferentes etapas del amor cortés. Coincidimos con Gourlay en que la tapicería constituye una serie de imágenes que se relacionan entre sí para ilustrar las etapas de la relación amorosa entre una pareja de jóvenes nobles. Sin embargo, la lógica del orden que proponemos y la interpretación que planteamos es otra.

Esquemáticamente, la disposición de la secuencia representada en los tapices es la siguiente; a continuación expondremos nuestra argumentación con detalle siguiendo el orden de los tapices que proponemos:

- 1) La cortesía (Alegría, el Oído):
- 2) La belleza (el Olfato)
- 3) La aproximación o comienzo del juego amoroso (Franqueza, el Gusto)
- 4) La manifestación del deseo (Generosidad, el Deseo)
- 5) La seducción amorosa (Ociosa, la Vista)
- 6) La conquista del ser amado (Riqueza, el Tacto)

1. La Cortesía (fig. 1).

Bruel ha identificado naturalmente el personaje que en el tapiz ejecuta una pieza musical en un órgano con la alegoría de Alegría que en el texto es la dama que más habilidades musicales demuestra. En *Roman de la Rose* Alegría es una experimentada cantante pero no se dice de ella que ejecute ningún instrumento. De hecho, Bruel ofrece pocas explicaciones sobre este personaje siendo su referencia a él así de escueta (2000:233):



Dans le *Roman de la Rose*, Liesse est la chanteuse du groupe, celle qui entraîne les autres à la danse. Rien de particulier ne distingue son physique agréable. La tapisserie habituellement nommée *L'Oïïe* est en fait Liesse, jouant du positif pour entraîner les danseurs

Por ello, al no existir elementos concluyentes que identifiquen este personaje con Alegría, pensamos que, por las razones que expondremos a continuación, esta dama ilustra mejor la alegoría de la cortesía en un sentido amplio o, si se quiere, la atmósfera cortés en la que se va a desarrollar la conquista amorosa. En este tapiz la dama que toca el órgano está acompañada de una joven sirvienta en una escena típicamente cortés. Además del león y el unicornio, otros animales (liebres y lebreles en abundancia, símbolos de la fertilidad) aparecen en la escena en actitud sumamente pacífica, a excepción de un halcón que está cazando una garza.

El león y el unicornio enmarcan a la dama y es la única escena en la que aparecen de espaldas a ella, motivo central del tapiz, en lugar de mirar al centro como en el resto de los tapices. En esta escena el león lleva el estandarte y el unicornio el pabellón con la divisa de la familia Le Viste³. La conjunción de estos animales, león y unicornio, es frecuente tanto en la literatura como en la iconografía medieval. La tradición ha asociado estos dos animales poderosos, salvajes y exóticos a partir de su aparición en la Vulgata en el salmo 22: “Libera me ab ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam”, y posteriormente la literatura cortés utilizó a la pareja de bestias dándole un sentido diferente en función de sus concepciones. Así, el león tomó una simbología masculina y el unicornio se convirtió en un símbolo de la femineidad. De esta forma aparecen ambos animales en el *Roman de la dame à la licorne et du chevalier au lion*, texto cortés de principios del siglo XIV⁴ o en *Le livre des eschez amoureux moralisés*, escrito por Évrard de Conty alrededor de 1400, donde la dama mueve una pieza que lleva el nombre de *le chevalier à l'unicorne* y el caballero juega con otra apodada *le chevalier au lion*.

Sin embargo, no es éste, en nuestra opinión, el significado que toman en el tapiz. Las etapas de la seducción amorosa que configuran la obra artesanal están vistas desde la perspectiva y el protagonismo de la dama pues es ella quien va a poner en práctica una estrategia en la que va a demostrar que es una consumada experta en el arte de la seducción. La visión que tiene la sociedad de finales de la edad media de amor cortés no es la misma que inspiró a Guillaume de Lorris. En la época de la creación de la tapicería la mujer ha dejado de ser la dama dulce y cortés que inspira bellos poemas y gestas heroicas a sus enamorados para convertirse en una mujer más fría y calculadora que utiliza pone sus encantos femeninos al servicio de sus intereses personales. Como dice Bruel: «La femme tient les hommes enchaînés par les sens (...). Sous le pouvoir irrésistible du charme féminin, les hommes deviennent jouets» (2000:231).

3. Para una mayor información sobre los elementos heráldicos contenidos en la tapicería ver el artículo de A. Nilsen (1995).

4. Ms fr.12562 de la Bibliothèque Nationale, publicado en Dresde (1908) por Friedrich Gennrich. Algunos estudiosos como es el caso de Odell Shepard afirman que los tapices de *La Dame à la licorne* fueron realizados para ilustrar este texto (2000:98). Sin embargo, esta afirmación parece descabellada a la luz del argumento de la novela.

Por ello, un animal que en la literatura es presentado como un símbolo de la femineidad representa aquí al joven e inexperto caballero que va a caer en las redes seductoras que hábilmente le tiende la dama. Es obvio que esta interpretación está íntimamente ligada con la creencia legendaria y ampliamente difundida a lo largo de la edad media de que el unicornio sólo puede ser atrapado por la mediación de una joven virgen por la que se siente irremediabilmente atraído. Su captura tenía como motivo apoderarse de su cuerno ya que poseía innumerables virtudes curativas. Por ello, el unicornio juega en los tapices un papel importante, más protagonista que el del león, cuya actitud es pasiva y poco participativa en los acontecimientos que se desarrollan a su alrededor, como si se tratara de un mero espectador cuya misión es tan solo servir de compañía o de apoyo e incluso a veces de razonable consejero, lo que nos sugiere que podría representar al escudero o a un joven amigo del caballero. Aunque presencia en la tapicería puede deberse simplemente a la costumbre de asociar a estos dos animales.

Este primer tapiz de la serie representa la atmósfera propia de la cortesía en la que se va a desarrollar la aventura amorosa. La dama va acompañada de una sirvienta y ejecuta una pieza musical en un órgano, habilidad propia de una joven noble. La escena se desarrolla en un jardín de vegetación frondosa y los animales están todos en actitud serena, quizá apaciguados por la música. El león parece cumplir una función meramente decorativa y el unicornio adopta una pose más dinámica con su hocico vuelto hacia el órgano extasiado por la música. Sólo la cacería del halcón que pretende atrapar a la garza perturba la armonía de la escena y parece preconizar la cacería amorosa que se está preparando. Por otra parte, no es descabellado pensar que la música es también una forma de atraer y de amansar a los animales y de hecho Bartolomé el Inglés en su *Livre des propriétés des choses* dice que para cazar a los elefantes es necesario que un grupo de jóvenes vírgenes desnudas y descalzas canten para que el animal, atraído por la música, se acerque a ellas.

2. La Belleza (fig. 2).

Esta escena continua recreando la atmósfera cortés y sensual propicia para el desarrollo del amor. La dama ejecuta otra actividad propia de las jóvenes nobles: confecciona una guirnalda de flores que, según la costumbre, estaba destinada para ser entregada a un joven caballero. En el *Roman de la Rose* Belleza teje también una corona de flores para el dios Amor, su amigo⁵; del mismo modo que

5. En su trabajo Bruel dice refiriéndose a Belleza: “ elle est coiffée d’un *chapel* (couronne) de roses...”. Sin duda se trata de una errata pues debería decir “Il est coiffé...” ya que el único personaje femenino de la *carole* que lleva una corona de flores adornando su cabeza es Ociosa, además la continuación del texto de Bruel y los versos del *Roman de la Rose* a los que remite hacen alusión al dios Amor (2000:225-226).

también lo hará Alegría para su amigo Solaz. La profusión de flores que inunda esta escena y la actividad que desarrolla la dama han llevado a Bruel a identificar este personaje con la alegoría del texto de Lorris, relacionando la abundancia de claveles blancos y rojos con el singular vestido que lleva Amor confeccionado con una gran variedad de flores. En la escena representada en el tapiz, la dama va acompañada de una sirvienta que le tiende un recipiente dorado del que va cogiendo las flores. Un cesto conteniendo más flores se encuentra en un segundo plano y a su lado puede verse un mono que parece oler



una rosa. El león y el unicornio están sentados sobre sus patas traseras con sus cuerpos colocados en dirección a la dama a quien parecen observar atentamente, atraídos por su belleza, especialmente el unicornio de quien podría decirse que está a la expectativa. Han intercambiado sus enseñas, ahora es el león quien lleva el pabellón mientras que el unicornio empuña el estandarte y además han protegido sus cuerpos con un escudo. El resto de los animales, varias liebres, una leona y un corderito pacen serenamente. A.Nílsen, cuando describe este tapiz dice que se trata de una “peinture de rêverie, d’attente” y se aventura incluso a pensar que esta escena podría marcar “un point tournant dans le récit”⁶

El unicornio, que en la escena anterior prestaba muy poca atención a la dama, ahora la observa con cierto distanciamiento y gesto precavido. La progresión de su arrobamiento hacia la dama va a ir en aumento en los siguientes tapices, así como la pérdida gradual de su reserva. El cambio del pabellón por el estandarte sugiere una posible pérdida del control de la situación. En los dos tapices siguientes el león seguirá haciéndose cargo del pabellón y el unicornio del estandarte, mientras que en la escena que representa la seducción amorosa el estandarte pasa a manos del león y el pabellón desaparece; por último, en la escena final, la de la conquista, ninguno de los animales porta insignia alguna y el estandarte ha pasado a ser empuñado por la dama.

El mono, que aparece por primera vez en este tapiz en un segundo plano, seguirá estando presente en el resto de la tapicería ocupando una posición cada

6. En el *Roman de la Rose* Generosidad va acompañada por un caballero del linaje del Rey Arturo, de gran fama por sus grandes proezas y cuyos méritos militares se siguen aún hoy cantando (vv. 1173-1188). Una de las miniaturas que adorna el manuscrito del *Livre des Eschez amoureux moralisés* presenta una imagen de Palas, diosa de la sabiduría y también de las armas y de la guerra, ante una gran tienda militar. La alusión al carácter militar del caballero acompañante de Generosidad puede justificar la aparición de la tienda en el tapiz siguiendo la tradición iconográfica, sin embargo esta explicación no concuerda con la leyenda que aparece sobre la tienda ni parece coherente con el conjunto de nuestra interpretación.

vez más relevante. Este animal simboliza la sexualidad en la edad media y su primera aparición en una posición secundaria apunta al despertar de la sensualidad en el joven caballero y a la irresistible atracción que siente hacia la dama. El perfume embriagador de las flores aumenta el clima de sensualidad. En algunas versiones medievales de la caza del unicornio se dice que es el olor de la virginidad que exhala la joven el que atrae al unicornio. Philippe de Thaon, redactor en el siglo XII del primer bestiario en lengua francesa, hacía una interpretación cristiana de la caza del unicornio: “Quand l’homme la veut chasser/Il vient dans la forêt/Y place une pucelle/Qui dévoile son sein;/Exhalant un parfum/Que la licorne hume;/Elle s’approche de cette vierge,/Lui baise le tétin,/Puis auprès d’elle s’endort/Allant ainsi à sa mort./L’homme survient alors/Qui, endormie, la tue”. No podemos dejar de advertir un tono ciertamente erótico en los versos de Philippe de Thaon por más que la joven doncella represente la imagen de la Virgen María y el Unicornio la de Jesucristo.

3. La aproximación (fig. 3).

En esta escena todo parece cobrar vida si la comparamos con el estatismo y la rigidez que predominaba en el tapiz anterior. La dama alimenta a un loro de hermoso plumaje, que se ha agarrado a su dedo índice, con las golosinas que toma de una gran copa que su joven sirvienta le mantiene. Sobre la cola del vestido de la dama un perrito de compañía espera poder también alcanzar algún dulce. El león y el unicornio se han



puesto en pie y las insignias que llevan se agitan con el aire, así como las capas con las que se cubren, habiendo cambiado la mayor protección que les ofrecía el escudo por estas ligeras capas que el viento agita con facilidad. El primero, de perfil, parece decir algo, su gesto es airado y su mirada fiera se dirige al unicornio. El unicornio no le presta atención, parece estar distraído y su mirada según Nilsen está “empreint de coquetterie, comme si elle voulait retenir notre attention”. En la escena aparecen otros animales: liebres que parecen jugar en parejas, un lebrel que corretea, un zorro que acecha, una cabra en segundo plano que parece entretenerse con una liebre, el halcón que continúa persiguiendo a la garza y un mono en primer plano que se lleva algo a la boca. El conjunto denota dinamismo, movimiento.

Según Bruel, este tapiz representa a Franqueza. En efecto, algunos detalles que ella señala como el vestido de especiales características diferente a los que llevan las otras damas (la *sorquenie*), el velo que se agita con el aire típico de las

representaciones iconográficas de Villanía -el vicio opuesto a la franqueza- la reiterativa alusión a la dulzura de su carácter representada en el tapiz con las golosinas que la dama reparte, el detalle de la rosaleta, etc. parecen estar directamente inspirados de la alegoría de Lorris. Este además señala como otro de los rasgos propios del personaje, la compasión que siente hacia los hombres que se le acercan queriendo tenerla por amiga: “*ele n’ousast dire ne feire/a nului ruen qu’el ne deust;/ et c’ele un home coneust/qui fust destroiz por s’amitié/tost en eust, ce cuit, pitié./qu’ele ot le cuer si piteable/et si dolz et si amiable/que, se nul por lui mal tresist./ s’el ne li aidast, el crensisit/qu’el feist mout grant vilennie*” (vv. 1198-1207).

Además, como apunta Bruel, Franqueza será quien ayude al Amante a conseguir el único beso de la Rosa que va a recibir. Esta sensualidad inherente al personaje de Franqueza se ve reforzada por algunos elementos presentes en el tapiz, que denotan el nuevo sesgo que va adquiriendo la aventura amorosa. La actitud compasiva de la dama, dispuesta a conceder sus favores, se hace evidente por medio de su gesto al ofrecer las golosinas con su propia mano al loro que está muy próximo a ella. El loro y el perrito que espera ansioso representan a los jóvenes galanes que aspiran a conseguir su amistad. ¿Quizá la dama pretende de esta forma despertar los celos del caballero? Las carantoñas que hace a otros jóvenes no hacen sino alimentar el deseo de quien observa la escena. En efecto, el unicornio, que se ha puesto en pie, toma una actitud más participativa y mira expectante a la dama esperando también el ser merecedor de sus favores. La escena está llena de sensualidad como así lo revela también la presencia del mono, que llevándose una mano a la boca, ocupa un lugar central en el tapiz.

4. La manifestación del deseo (fig. 4).

Es obvio, como Bruel así lo ha puesto de manifiesto, que la dama representada en este tapiz puede haber estado inspirado en el personaje de Generosidad tal y como Guillaume de Lorris lo describe. En efecto, la dama que ocupa el centro de la escena se despoja de sus joyas depositándolas en un joyero que le ofrece su sirvienta. Lo primero de lo que se desprende es de su collar, dejando su cuello desnudo, algo



que en opinión de Guillaume de Lorris no le sienta nada mal ya que así se puede contemplar mejor su suave piel por debajo de su camisa (vv. 1164-1172). El león y el unicornio están desnudos.. El unicornio observa atentamente el gesto de la dama, el león continúa con la boca abierta, con gesto feroz. El perrito está ahora

algo más alejado de la dama, cómodamente instalado sobre un cojín. También él parece interesarse por lo que está pasando. Hay menos animales, el halcón prosigue con su cacería y el mono continúa imponiendo su presencia situándose en un primer plano de la escena, como imagen de una sensualidad que va *in crescendo*. La dama aparece ahora enmarcada por una especie de tienda militar⁷ que está ubicada detrás de ella y en la que se puede leer una divisa que reza: “À mon seul désir...”. Según Bruel, se trata simplemente de la divisa de los Le Viste “connue de tous, n’ayant pas besoin d’être inscrite dans sa totalité et sans lien avec la scène représentée” (2000:217). Sin embargo, al hilo de nuestra explicación, la leyenda resume perfectamente la etapa del amor de la que es cuestión en este tapiz. La continuación del *Roman de la Rose* escrita por Jean de Meung resume de esta forma el “deseo” del amante: “Lors m’avançoi por les mains tandre/a la Rose que tant desir,/por acomplir *tout mon désir*,” (vv. 14778-14780). El amante quiere tocar la rosa, acariciarla, para que se cumpla así todo su deseo. De esta forma, la inscripción que figura sobre la tienda no puede ser entendida como una dedicatoria a una persona desconocida o como la divisa de la familia Le Viste, sino que, por el contrario ilustra perfectamente el deseo que la dama ha querido provocar en el caballero con el gesto insinuante de alguien que empieza a despojarse de sus prendas para entregarse a su enamorado. La total desnudez del unicornio indica su cada vez mayor entrega a la dama y en consecuencia la pérdida gradual de su voluntad. El deseo ha anulado su razón y ahora sólo piensa en gozar de un instante de intimidad con su amada. En este contexto la tienda es una invitación a ello.

No podemos olvidar que la caza del unicornio toma en algunos textos tintes inequívocamente eróticos. Philippe de Thaon lo ha dejado entrever en el texto que hemos citado anteriormente y los frescos que adornan el castillo de Santángelo, en Roma, realizados entre 1543 y 1548, no dejan ninguna duda de la connotación erótica que ofrece a los artistas del siglo XVI la pareja formada por una joven virgen y un animal que posee un único y largo cuerno.

5. La seducción total (fig. 5).

En este tapiz la dama aparece por primera vez sentada y sin la compañía de su sirvienta. El unicornio, que ha perdido su estandarte que ahora sujeta el león,

7. En el *Roman de la Rose* Generosidad va acompañada por un caballero del linaje del Rey Arturo, de gran fama por sus grandes proezas y cuyos méritos militares se siguen aún hoy cantando (vv. 1173-1188). Una de las miniaturas que adorna el manuscrito del *Livre des Eschez amoureux moralisés* presenta una imagen de Palas, diosa de la sabiduría y también de las armas y de la guerra, ante una gran tienda militar. La alusión al carácter militar del caballero acompañante de Generosidad puede justificar la aparición de la tienda en el tapiz siguiendo la tradición iconográfica, sin embargo esta explicación no concuerda con la leyenda que aparece sobre la tienda ni parece coherente con el conjunto de nuestra interpretación.

está junto a la dama con sus patas apoyadas en su regazo, en actitud de abandono y de suma complacencia. El león vuelve la cabeza pudorosamente ignorando la escena. La dama tiende un espejo al unicornio en el que se refleja su imagen, su vestido aparece ligeramente replegado dejando entrever el forro de color rojo, y la mano que le queda libre reposa suavemente sobre el cuello del animal. El mono ha desaparecido y su lugar en un primer plano ha sido ocupado por una pantera.



Escenas muy parecidas a ésta (la dama sentada y el unicornio reposando en su regazo, como una especie de *pietà*) son conformes a la iconografía tradicional del unicornio y abundan en los manuscritos medievales. Citemos como ejemplo alguna de las miniaturas que ilustran el manuscrito 3516 (fol. 205 v^o) del Museo del Arsenal de París que contiene el texto del Bestiario de Pierre de Beauvais, o la que ilustra una copia del *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival (Ms. Fr. 412, fol. 232, B.N.P.) Es pues difícil ignorar la relación de esta escena con los episodios que relatan la caza del unicornio por una joven virgen

El espejo que lleva la dama en sus manos nos evoca inmediatamente a Ociosa, como así lo ha visto Bruel. En el *Roman de la Rose* lleva un vestido de color verde, una guirnalda de rosas en su cabeza y un espejo en su mano, Todos ellos son atributos clásicos de Venus como así lo muestran numerosos trabajos. Cito en especial el de J.B. Friedman que ve reunidos en el retrato de Ociosa de Guillaume de Lorris todos los distintivos necesarios para hacer de ella un modelo de erotismo (1977). Sin embargo de todos los atributos descritos aquí la dama del tapiz sólo conserva el espejo, lo que nos hace pensar que quizá haya sido muy apresurado identificar a esta dama con la Ociosa del *Roman de la Rose*, y más aún cuando conocemos la existencia de algunas recreaciones iconográficas de la caza del unicornio en las que la joven virgen es representada con un espejo en la mano⁸. Bruel también se ha dado cuenta de este inconveniente y de la enorme carga simbólica contenida en el tapiz. Sin embargo, como en anteriores ocasiones es bastante probable que el artista creador del tapiz haya tenido como fuente de inspiración la obra de Lorris. En este sentido, no podemos estar más de acuerdo con Bruel cuando dice (2000:225):

8. Se puede encontrar esta escena en una miniatura que adorna un breviario de principios del siglo XIV que se encuentra en la Biblioteca Real de La Haya (Ms. 78 D 40, fol. 9) o en un esmalte del francés del siglo XIV que se conserva en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich, así como en un cofrecillo francés de marfil de principios del siglo que está depositado en el British Museum de Londres.

Nous retrouvons donc là le thème du regard, du miroir, de la beauté et de la séduction, thème qui est au coeur du *Roman de la Rose*. Là encore, un animal symbolise l'homme face à l'amour. Ce n'est pas un sens, mais une attitude amoureuse qui est ice décrite. Car Oiseuse n'est pas tant la *Vue*, malgré le rôle fondamental joué par ce sens, que l'essence même de la séduction amoureuse.

En efecto, tal y como lo hemos indicado, este tapiz es la representación de la seducción amorosa como así lo muestran varios detalles del mismo. El caballero ha sido definitivamente seducido por la dama. La posición del unicornio simboliza al caballero que se arrodilla humildemente ante su dama. El espejo ha actuado como trampa y, como el tigre, el unicornio ha quedado cautivo de su propia imagen, momento que los cazadores aprovechan para hacerse con él. De esta forma su voluntad ha quedado a merced de la dama sin que ello parezca importarle. Algunos bestiarios indican que la joven virgen no debe llevar ropa para atraer al unicornio y ya vimos como Philippe de Thaon indicaba que sus senos deberían estar desnudos. Nuestra dama está elegantemente vestida pero los pliegues de su vestido han sido ligeramente recogidos por los cascos del unicornio, dejando adivinar la posición entreabierta de sus piernas y el color rojo del interior de su falda. El potencial erótico de la imagen habla por sí sólo. El mono, que hasta ahora hemos considerado símbolo de la sensualidad, ha desaparecido, al igual que la sirvienta. Los motivos de la desaparición no son los mismos. La ausencia de la joven es una muestra de respeto a la privacidad que necesita la pareja. La pantera que ocupa el lugar del mono es otro elemento que ilustra también la idea de la seducción y de la sensualidad pues el olor que desprende este animal, según la tradición, actúa como un irresistible imán para el unicornio.

6. La conquista del ser amado (fig. 6).

Este tapiz cierra la serie con lo que no podría ser otro final: la dama conquista definitivamente al caballero. En esta escena la dama aparece de pie en actitud victoriosa, con una mano empuña el estandarte y con la otra sujeta el cuerno del unicornio. Lleva una corona cuyo adorno central evoca el cuerno del unicornio. El unicornio ha perdido parte de su majestuosidad y su tamaño es más reducido que en las figuraciones anteriores de tal forma que si no es por su cuerno podría ser confundido con un pacífico carnero. El león parece sonreír y su apariencia es también dócil e inofensiva. Los otros animales presentes en la escena aparecen por primera vez



sujetos con collares. El mono ha reaparecido ocupando una posición secundaria y encadenado a un grueso rollo de papel.

La escena invita a varias lecturas. Bruel identifica a esta dama con la Riqueza del *roman* por la profusión de joyas con las que se adorna. Le llama especialmente la atención el collar d'*épreuves*, es decir, de piedras preciosas con virtudes curativas, como las que menciona Guillaume de Lorris a propósito de Riqueza y la espléndida piedra que luce en su tocado, con forma de cuerno, a la que reconoce como el carbunco. Explica el gesto de sujetar el cuerno del unicornio en relación con los poderes de riqueza contra los venenos, ya que el cuerno es el más poderoso de los antídotos.

La caza del unicornio tenía la finalidad de hacerse con su cuerno por sus inmensas virtudes curativas. Así, la dama ha terminado por doblegar definitivamente al unicornio, es decir, al caballero, utilizando sus encantos femeninos. Es ella la que lleva ahora el estandarte y el unicornio, convertido en un dócil animal en el que no se aprecia ni sombra de su antigua ferocidad y gallardía, se protege inútilmente con un escudo. Pero la prueba más evidente del triunfo absoluto de la dama es el enorme carbunco que luce en su corona. Según algunos textos, el valor máspreciado del unicornio era la piedra preciosa que crecía en la base de su cuerno, como se pone de manifiesto en el *Alexanderlied* de P. Lamprecht (s. XII) donde la reina Candace hace entrega a Alejandro de un unicornio que lleva en su entrecejo un enorme carbunco. También en el *Parzifal* de W. Von Eschenbach se hace alusión al carbunco del unicornio usado como remedio medicinal⁹. Así pues, el don máspreciado del caballero, su libertad, ha pasado a ser de la exclusiva posesión de su dama. La docilidad de los animales con sus collares, como símbolo de domesticación, confirma la idea de la posesión y de la entrada en una nueva etapa en la que la libertad ha dejado de ser absoluta. Todo hace pensar en el compromiso matrimonial, idea que se ve reforzada por la figura del mono encadenado a un rollo de papel: ¿el contrato? ¿la sexualidad legitimada por el matrimonio?

No es aventurado pensar que en efecto la tapicería en su conjunto simboliza las etapas de la conquista amorosa protagonizada por una dama cuya última aspiración es el matrimonio. Si esta tapicería fue encargada par ofrecerla como presente de matrimonio, como algunos sugieren, no cabe duda que el motivo de la tapicería es de lo más adecuado para la ocasión, aunque sin duda debemos convenir que se trata de un regalo cargado de ironía y de buenas dosis de humor, que quizá no fuera del agrado del novio.

En otro de orden de cosas y en respuesta a la interrogación que da título a este trabajo es obvio que, en efecto la resonancia de la creación de Guillaume de Lorris llegará hasta los últimos periodos de la edad media, como es bien sabido. Gourlay y Bruel han dado una interesante e innovadora interpretación del célebre tapiz de la *Dame et la Licorne* dentro del contexto de la cultura de la aristocracia y del amor cortés que hasta ahora no había sido tenido en cuenta y, en el caso de

Bruel, poniendo además en relación los motivos iconográficos de la tapicería con las alegorías que protagonizan el *Roman de la Rose*. De esta forma la obra adquiere una nueva dimensión que propicia una relectura sensual y erótica más acorde con las imágenes del conjunto de la tapicería y con el pensamiento amoroso de la sociedad de la época.

Si bien no es posible, en nuestra opinión, demostrar una identificación de todos los personajes de la tapicería con sus correspondientes en el *roman*, sí se puede admitir sin vacilación la influencia del espíritu de la obra en la concepción de la tapicería y en la plasmación de ciertos detalles de la misma. De la misma forma que también es manifiesta, como hemos pretendido demostrar, su vinculación con el mito de la caza del unicornio y sus representaciones iconográficas a finales de la edad media. De esta forma, hemos creído conciliar las posiciones de Gourlay y Bruel en nuestra propuesta ya que sintetiza de alguna forma lo esencial de las dos teorías e invita a una nueva lectura de la tapicería en la que sus elementos se integran en un todo coherente y armónico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUEL, M.-E. (1995), *L'illustration du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris dans les manuscrits des bibliothèques parisiennes. Étude des rapports du texte et de l'image*, thèse de l'université Paris-IV, 1995. Vid. Resumen en *Perspectives médiévales* 22 (1996), p. XX.
- BRUEL, M.-E. (2000), «Les tapisseries de la *Dame à la Licorne*, une représentation des vertus allégoriques du *Roman de la Rose*», *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 2000, p. 215-232.
- DAYRAS, M (1965): «Réflexions sur l'origine de la tenture de la *Dame à la licorne*», *Actes du 88^e Congrès national des Sociétés savantes*, Clermont-Ferrand 1963, Section d'archéologie, Paris, 311.
- DE VAIVRE J.-B. (1974), «Messire Jehan Le Viste, chevalier d'Arcy, et sa tenture au lion et à la licorne», *Bulletin monumental* 142-1, pp. 397-434.
- ERLANDE-BRANDENBURG, A. (1977), «La tenture de *La Dame à la licorne*», *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Paris, pp. 165-179.
- GONZÁLEZ DORESTE, D. M., OLIVER FRADE, J.M., «La 'mise en page' de la fiesta en dos manuscritos del *Roman de la Rose*», *Écrire, traduire et représenter la fête*, Edición a cargo de Elena Real, Dolores Jiménez, Domingo Pujante y Adela Cortijo, Universidad de Valencia, 2001, pp. 57-70.

- GONZÁLEZ DORESTE, D. M. (1998), Imagen y discurso en un manuscrito del *Roman de la Rose*», Garcia-Sabell, T. et al., *Les chemins du texte. VI Coloquio da APFFUE. I.: Literatura*, Santiago de Compostelle, p. 263-274.
- GONZÁLEZ DORESTE, D. M (2000), «La représentation du beau et du laid dans le *Roman de la Rose* (manuscrit 387 de la Bibliothèque de l'Université de Valence)», *Le beau et le laid au Moyen âge (Senefiance, 43)*, Aix-en-Provence, p. 155-175.
- GOURLAY, K (1997),«*La Dame à la Licorne: A Reinterpretation*», *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1997, p. 47-72.
- JOUBERT, F. (1987), *La tapisserie médiévale au Musée de Cluny*, Paris.
- KENDRICK A. F. (1924), «Quelques remarques sur les tapisseries de la *Dame à la Licorne* au Musée de Cluny. Les ateliers de tapisserie en Angleterre», *Actes du Congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'Histoire de l'art français, Paris, 26 sept. - 5 octobre 1921*, Paris, pp. 662-666.
- LEGARÉ, A.-M., ROY, B., TESSON, F. (1991) *Les Échecs amoureux* («Trésors de la Bibliothèque Nationale», 6), Paris, Éd. du Chêne.
- NÍLSEN, A.(1995), «The Lady with the Unicorn. On Earthly Desire and Spiritual Purity», *Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom*, Taidehistoriallisia Tutkimuksia, Konsthistoriska Studier, 16, p. 213-235.
- OLIVER FRADE, J. M. (2000), «Texto e imagen: acerca de algunas miniaturas del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris», *La philologie française à la croisée de l'an 2000. Panorama linguistique et littéraire*, Universidad de Granada, p. 169-178.
- ROY, B. (1988), «*Cristals est glace endurcie par molt d'ans*», *Le Nombre du temps. Mélanges Paul Zumthor*, Paris, Champion-Slatkine, 1988, p. 255-261. (repris dans *Une culture de l'équivoque*, Paris-Montréal, 1992)
- ROY B. (1992), «Sur une image allégorique: le corps divisé contre lui-même», en D. Buschinger (éd.), *L'Image au Moyen âge*, Amiens, Université de Picardie («Wodan. Recherches en littérature médiévale», v. XV, série 3, n° 5), pp.. 271-279.
- ROY B., GUICHARD TESSON, F. (1993), *Évrart de Conty, Le Livre des Échecs amoureux moralisés. Édition critique*, Montréal, Éd. Ceres («Bibliothèque du Moyen Français», 2).
- SCHNEEBALG-PERELMAN, S. (1967),. «*La Dame à la Licorne* a été tissée à Bruxelles», *Gazette des Beaux-Arts*, 70, pp. 253-278.
- VERLET, P. (1957), «Communication sur les origines de la tenture de la *Dame à la Licorne*», *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, Paris, pp. 85-90.