

Nuevas consideraciones sobre el programa iconográfico del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (ms. Vit. 24/11 de la BNE)

José M. Oliver Frade
Universidad de La Laguna

En nuestro afán de intentar comprender mejor el hecho literario medieval, en los últimos años nos hemos ocupado de estudiar las relaciones entre texto e imagen en algunos manuscritos del *Roman de la Rose*¹. De esta manera hemos querido propiciar un acercamiento a la obra medieval en toda su integridad material, es decir, teniendo en cuenta una parte importante de su soporte físico y, más en concreto, la recreación o interpretación que se hace del texto a través de las ilustraciones que decoran el manuscrito.

Con el fin de dar continuidad a dos trabajos anteriores (González Doreste, 1998; Oliver Frade, 2000), en esta ocasión nos proponemos seguir analizando la *mise en image* de la primera parte del *Roman de la Rose* en el manuscrito del siglo XIV conocido como Vit. [vitrina] 24/11 de la Biblioteca Nacional de Madrid (BNE)². En estos dos estudios se han analizado las trece primeras miniaturas que aparecen en el manuscrito y que corresponden, aproximadamente, a la cuarta parte del texto.

1. Estos trabajos –al igual que el presente– se han realizado en el marco del Proyecto de Investigación PB97-1477 de la DGICYT del Ministerio de Educación y Cultura.

2. La parte de este manuscrito perteneciente al texto de Guillaume de Lorris ha sido publicada por Carlos Alvar (1985) junto a su traducción al español y la reproducción en blanco y negro de las 23 miniaturas correspondientes. Remitimos a esta edición (pp. 31-32) para los detalles relativos a la historia y características del manuscrito, y a González Doreste (1998, pp. 263-265) y Oliver Frade (2000, p.171) para lo concerniente a la disposición de las letrinas, rúbricas e ilustraciones. Las citas del texto que reproducimos seguirán la edición de Alvar. Las imágenes nos han sido facilitadas por el «Servicio de manuscritos, incunables y raros» de la Biblioteca Nacional de España para el proyecto de investigación antes citado.

La inserción de las ilustraciones en el manuscrito³ fue, precisamente, una de las primeras cosas que llamó nuestra atención, pues pudimos constatar que el pasaje dedicado al encuentro del poeta-amante con las imágenes pintadas en el exterior del muro del jardín de Deduit (vv. 1-466) acapara el interés principal del preparador del manuscrito desde el punto de vista iconográfico. Nos encontramos, así, con diez ilustraciones en los primeros cuatro folios del manuscrito (*recto* y *verso*); mientras que en los veintiseis folios restantes sólo se han emplazado trece pinturas para ilustrar el resto de la obra (vv. 467-4053): la entrada del narrador (o “amante”, “autor”, “actor”, como es llamado a lo largo de toda la obra) en el jardín, su encuentro con los distintos personajes que lo frecuentan y, finalmente, con la tan ansiada rosa. Es decir, mientras la parte inicial del *roman* está profusa y regularmente representada por medio de miniaturas (a razón de una imagen cada 45 versos aproximadamente), no ocurre lo mismo con los casi 3600 versos restantes, donde los dibujos se van distanciando para representar a los personajes que se incorporan a la narración o ilustrar determinadas escenas más o menos significativas.

Ya hemos señalado (Oliver Frade, 2000: 172) que esta irregularidad que se da en el plano iconográfico justamente en la parte que podemos considerar más rica o variada de la obra se puede deber, en algunos casos, al hilo argumental del relato o a una cierta tradición pictórica; sin embargo, creemos que todavía es preciso ahondar más en este estudio, sobre todo comparando el emplazamiento de las imágenes en otros manuscritos. Ahora nos corresponde continuar con la descripción y análisis de las diez miniaturas restantes.

En este recorrido en paralelo por el texto y las ilustraciones que lo acompañan en este manuscrito, nos encontramos que a partir del v. 1012 Guillaume de Lorris reanuda, en la persona del joven narrador, la descripción del séquito que acompaña al dios del amor. El primero de los personajes que el poeta nos presenta ahora es Beauté (vv. 1016-1043), pero aquí el programa iconográfico nos da otra sorpresa: al igual que ocurre con el jardín o con la escena en que el protagonista descubre la *carolle*, el iluminador obvia a este personaje que tanto se presta a ser representado gráficamente y opta por solo dibujar a su acompañante. En efecto, más o menos a la mitad de la columna *a* del folio 9 v^o, justo antes del v. 1108, se inserta la decimocuarta ilustración, que ocupa unas once líneas y representa al personaje de Richesse, tal y como indica la rúbrica en rojo situada encima, al final del verso precedente.

Al igual que en las demás imágenes, el fondo está decorado con figuras geométricas, si bien destacan aquí las flores de lis que se insertan en medio de esas figuras. Aunque esta flor se presta a una interpretación simbólica muy variada (Gamier, 1989: 204 y ss.) e, incluso, ya fuera emblema de la casa real francesa

3. Véase la tabla que incluimos como anexo, donde se describe la ubicación de todas las ilustraciones de esta parte del manuscrito.

desde el siglo XII, el hecho de que también aparezca en el fondo de la ilustración 23 nos hace pensar que en este caso no es más que un elegante motivo pictórico y que no guarda relación con el personaje representado. Respecto al texto, la imagen se presenta en medio de la semblanza que el autor hace del personaje (vv. 1044-1151). Como se puede observar, *Richesse* aparece sola, tomando con su mano derecha el antebrazo izquierdo; esta postura está asociada en la iconografía medieval al dolor y a los sentimientos de



ilustr. 14: *Richesse*

impotencia o de culpabilidad (Garnier, 1982: 198; Garnier, 1989: 102), pero nada en el texto nos hace pensar que sea éste el caso. Del mismo modo que ocurre en muchas otras imágenes del manuscrito, el ilustrador no puede competir con el escritor en sus retratos, teniendo que limitarse –bien por las dimensiones de la miniatura, bien por su capacidad artística– a destacar los rasgos más sobresalientes del personaje descrito en el texto. Apreciamos, en este caso, que el rico vestido que se describe en el *roman*⁴ se ha convertido en una sencilla prenda, si bien el artista ha tenido cuidado en plasmar los principales adornos y características físicas del personaje a los que el poeta dedica una considerable atención: el cinturón, la diadema, el pelo⁵.

Si hasta aquí hemos podido asistir a una presentación de las miniaturas bastante acorde con el *tempo* de la trama del relato, a partir de aquí el preparador del manuscrito va a economizar la iluminación del mismo, distanciando los lugares donde se insertan las miniaturas, por lo que nos da la impresión de que el ilustrador se ha podido ver, en cierta medida, obligado a dejar un poco de lado la fidelidad sincrónica respecto al texto de la que hasta este momento ha hecho gala, teniendo que hacer una selección de los personajes o escenas que va a trasladar en imágenes.

Creemos que un claro ejemplo de lo que venimos diciendo se halla en este mismo folio 9 v^o, donde en los vv. 1134-1151 el texto nos dice que *Richesse* tenía cogido de la mano a un muchacho muy hermoso y elegante, “que era su verda-

4. “Richece ot d’une pourpre robe, / ... / qu’en tout le monde n’ot si riche / si belle, ne si envoissie. / Elle fut toute orfroisisee, s’i avoit pourtrait a orfroiz / histories de ducs et de rois. / A noiaux d’or au col fermee / d’une bande d’or novelee / fut richement la cheveçaille, / et s’i ot, ce sachiez sans faille, / de riches pierres grant planté, / qui moult gettoient grant clarté” (vv. 1078-1091).

5. “Richece ot un moult cointe ceint / ... / La boucle d’une pierre fu / qui ot grant force et grant vertu. / ... / D’une pierre estoit li mordenz /.../ Li clo furent d’or esmeré, / qui furent ou tisú doré; / si estoient groz et pesant, / en chascun ot bien un besant. / Richesse ot sur ses trosses sores / un treçouer... / ... il fut de fin or recuit /... / Rubiz i ot, saphirs, jagonces, / esmeraudes plus de .x. onces; / mais devant ot par grant maistrise / une escharboncle bien assise...” (vv. 1092-1126).

dero amigo” y al que sufragaba todos sus gastos⁶. Sin embargo, como ya hemos visto, el caballero en cuestión no acompaña a Richesse en la imagen que la representa—tal vez porque la miniatura se ha colocado antes que este pasaje del texto—, pero sí nos lo encontramos en la siguiente ilustración, aunque junto a otra dama.

La decimoquinta imagen del manuscrito se halla al final de la columna *b* de este mismo folio, ocupa unas ocho líneas y se sitúa después del verso 1151; carece de pie, pero tiene una indicación al margen en la que se puede apreciar—a pesar de lo ilegible— el nombre de Largesce. La letrina que encabeza el verso 1152 (ya en el folio 10 v^o) nos indica que nos encontramos con otro pasaje del relato; Guillaume de Lorris prosigue su descripción de los personajes de la cohorte del dios de Amor con los que se encuentra el joven aprendiz de amante. A partir de aquí comienza la descripción de las virtudes sociales de Largesce (vv. 1152-1187), para continuar con los detalles físicos del personaje⁷; seguidamente el texto aclara que Largesce (no Richesse) estaba acompañada por un caballero del linaje del rey Arturo, “el que sostenía el estandarte de valor y gonfanón”, que venía de conseguir muchos triunfos en honor de su amada en un torneo (vv. 1200-1213).

En esta imagen el ilustrador nos presenta a un personaje (el joven caballero) del que el texto ya nos ha dado noticias en el pasaje precedente (vv. 1134 y ss.) y a otro (Largesce) que se describirá tras la miniatura. Ambos se encuentran sentados sobre un banco de mármol, vestidos con lujosos ropajes, cogidos de la mano, y en actitud de comunicación sincera, como indican la mano en el pecho del joven y el índice extendido de la muchacha (Garnier, 1982: 165, 184). Si retomamos el texto, podemos comprobar que en el pasaje en el que está insertada esta ilustración (vv. 1152-1212) no se dice nada de los rasgos físicos ni del vestido de este caballero, del mismo modo que tampoco se señala que Largesce estuviera cogida de la mano de nadie; sin embargo, como ya hemos apuntado, en la escena que precede a esta miniatura se indica claramente que era Richesse quien sujetaba por la mano a un joven (v. 1134).



ilustr. 15: *Largesce y un caballero*

6. “Richece tint par mi la main / un varlet de grant beauté plain / qui fut ses amis veriteux. / Ce est un qui beaux hostieux / maintenir moult se delictoit. Il se chauçoit bien et vestoit, / si avoit granz chevaux de pris; / ... / Pour ce avoit il l’acointance / de Richece et la bienvueillance, / car il avoit en son pourpenz / de demener les granz despenz; / et il les pavoit bien souffrir / et les granz despenens maintenir, / et si donnoit autant deniers / con s’il les puisast en greniers” (vv. 1134-1151).

7. “Largesce ot robe toute fresche / d’une pourpre sarrasinesche, / le vis ot bel et bien fourmé; / et avoit le col desfermé, / pour ce qu’avoit fait en present / a une dame un present, / n’avoit guesres, de son fermail. / Et si ne lui fist mie mal / que la cheveçaille iert ouverte, / car la gorge fut des-couverte / si que par oultre la chemise / li blancheoit la char alise” (vv. 1188-1199).

Podríamos considerar, pues, que el ilustrador se ha equivocado, pero más bien nos inclinamos a pensar que nos encontramos ante una prueba más (Oliver Frade, 2000: 175) de que el artista ha sabido interpretar la alegoría literaria que propone Guillaume, identificando a los personajes femeninos “positivos” (Oiseuse, Leesce, Richesse, Largesce, Franchise...) con uno solo: la amada.

La siguiente estampa que encontramos en el manuscrito ocupa unas diez líneas y se ubica casi al final de la columna derecha del folio 10 rº, después del v. 1213; carece de pie, pero al margen, en letra pequeña y antigua, se lee “Ci est de pluseurs ymaiges qui s’entretiennent”.

La ilustración, en efecto, representa a siete personajes: tres en primer plano, cogidos de la mano, y otros cuatro en segundo plano, uno de ellos casi oculto. En el lugar del manuscrito en que está inserta, el texto reanuda la descripción que hace el poeta-amante del séquito de Amour. Así, se nos presenta con todo detalle a Franchise (vv. 1214-1246), que estaba escoltada por un hermoso muchacho, del que desconoce el nombre, pero supone que es hijo del señor de Windsor (vv. 1247-1251); a continuación se describe a Courtoisie (vv. 1252-1267) y a su amable y diestro acompañante (vv. 1268-1273); luego a la bella Oiseuse, que se mantenía cerca del narrador (vv. 1275-1281); por último, se introduce a Jonesse con su amigo “que la besaba siempre que quería” (vv. 1282-1301). Tras esta presentación, el poeta-actor hace un breve comentario sobre el conjunto de nobles y educados personajes que se encontraban en aquel jardín danzando (vv. 1302-1323).



ilustr. 16: *Siete personajes*

Al observar la miniatura podemos apreciar que los personajes aparecen entrecogidos de las manos en una especie de corro, como si estuvieran ejecutando una danza, tal y como también nos lo hace pensar el hecho de que dos de las figuras hayan sido pintadas mostrando sus piernas en movimiento. Creemos que con esta imagen el ilustrador ha querido, por un lado, retratar a los personajes que se citarán luego en el texto, al mismo tiempo que ha querido reflejar las repetidas alusiones al baile que se hacen en este pasaje del *roman* (vv. 1255, 1294, 1302, 1309, 1314). Creemos que sería algo aventurado proceder a la identificación de los personajes dibujados, ya que el artista no ha podido trasladar a la pintura los principales rasgos que de ellos nos aporta el texto, pero si recurrimos a éste tal vez podamos descifrar algo. La presentación que realiza Guillaume se estructura a través de cuatro parejas, donde los protagonistas son los personajes femeninos. De Franchise dice que es blanca como la nieve, de cabellos rubios y largos, y que llevaba un elegante vestido blanco; del joven Windsor que la acompaña sólo se dice que era bello. De Courtoisie el autor subraya que es morena y estaba junto a

un caballero cortés. De Oiseuse dice que ya nos la ha presentado, por lo que no nos cuenta nada más. Y, finalmente, de Jonesse y su besuqueador amigo no precisa ningún rasgo físico. A partir de estos pocos datos, únicamente nos atrevemos a decir que podríamos ver en la primera muchacha de la izquierda a Franchise, pues su vestido es distinto al de las demás, aunque su cabello no es tan rubio como el de otras jóvenes de la imagen. El cabello castaño de la muchacha de la derecha nos hace pensar en Courtoisie. Más difícil resulta distinguir a Oiseuse y Jonesse, pues son casi idénticas (solo las diferencia la diadema que llevan), del mismo modo que son una repetición de las imágenes de Oiseuse, Leesce y Richesse que se retratan en las ilustraciones 11, 12 y 14. Por otra parte, a nadie se le escapa que en esta ilustración falta un personaje masculino; nos inclinamos a pensar que se trata del aprendiz de amante, pues interpretamos que el artista lo ha colocado en su mismo observatorio de espectador, es decir, fuera del hecho pintado o relatado, ya que, aunque el joven poeta sea protagonista de la escena, no deja de ser alguien que interpreta lo que se narra.

Tanto el texto como la miniatura recuperan aquí el hilo argumental que se inició setecientos versos antes, cuando el aprendiz de amante queda fascinado al descubrir a Dedit y a sus amigos y amigas danzando la *carolle* al son de las canciones de Leesce y de la música de “flautistas, ministriles y juglares” y de “mujeres que tocaban las castañuelas y la pandereta” (vv. 717 y ss.). En ese momento el muchacho acepta la invitación que Courtoisie le hace para unirse al corro, pero más que bailar lo que hizo fue dedicarse a contemplar “los cuerpos, las formas, los rostros, el aspecto y las maneras de los que estaban bailando” (vv. 822 y ss.) y comenzar a describirlos. Así se ocupa con todo detalle de Dedit y Leesce, que se ilustran en la miniatura 12, y de Amour y Douz Regart, a los que el artista plasma en la decimotercera ilustración (Oliver Frade, 2000). Consciente de que su discurso le estaba separando del objetivo inicial que se había trazado, el narrador retoma el hilo⁸ y prosigue, como ya hemos indicado, con Beauté, Leesce y Largesce. Se puede considerar, pues, que el escritor siente la necesidad de resituar al lector oyente (que tal vez ande un poco perdido por tantas descripciones de los personajes que se reúnen en esta extensa escena); y esto mismo es lo que hace el miniaturista con esta imagen: recordar a algunos de los protagonistas y que estos se encontraban juntos bailando.



El narrador, al finalizar el baile, nos relata su recorrido por el jardín de Dedit con

ilustr. 17: *El poeta ante la fuente*

8. “Or reviendrai a ma parole. / Des nobles gens de la karolle / m’estuet dire les contenances / et les façons et les semblances” (vv. 1012-1015).

gran profusión de detalles mientras era perseguido por Amour con sus flechas ya dispuestas (vv. 1324-1447).

Cuatrocientos versos después de la decimosexta ilustración del manuscrito encontramos la siguiente imagen, que ocupa unas once líneas del folio 13 rº, al inicio de la columna *b*, entre los versos 1619 y 1620. El pie de la miniatura dice “Ci se mire l’acteur en la fontaine et vit .i. rosier chargé de roses”; en el margen se lee el mismo texto en letra pequeña de la misma época.

En esos cuatrocientos versos que median entre una imagen y otra, el joven amante relata su llegada a un bello y apartado lugar donde descubre una fuente en la que se lee “Se mourut li beaux Narcisus” (vv. 1448-1461) y seguidamente (sin advertencia o introducción alguna) Guillaume inserta la célebre historia de este personaje mítico (vv. 1462-1531). Es de destacar aquí que, en este lugar (tras el v. 1461), nuestro manuscrito contiene una rúbrica en tinta roja que dice “Ci devise la fontaine Narcisus”, lo que Alvar (1985: 117) considera el “pie de una miniatura que no llegó a realizarse”; aunque si esto fuera así, el copista tendría que haber dejado un hueco (que no existe) en el folio para emplazarla.

En esta imagen, donde se observa al amante-actor contemplando la fuente, el ilustrador ha plasmado algunos de los detalles que se relatan en el texto. Por ejemplo, al fondo podemos apreciar el seto que rodea este lugar, al que Guillaume de Lorris dedica una especial atención a lo largo de la obra⁹ y que volveremos a ver representado de manera idéntica en la ilustración nº 20. Del mismo modo, el artista también evoca en su recreación pictórica el riachuelo de agua y el pino, aunque éste no logra parecer tan esplendoroso como el que describe el poeta¹⁰. El asunto central de esta parte del *roman* es el descubrimiento de la fuente de Narciso, de ahí que el ilustrador haya puesto cuidado en reflejar en la miniatura algunos de los muchos detalles que se relatan en el texto, tanto antes como después del lugar en el que se ubica la imagen en el manuscrito. No obstante, se echa en falta la citada inscripción en la lápida que permite al muchacho identificar la fuente; lo que el artista podría haber resuelto fácilmente, pues tiene espacio suficiente para ello. A pesar de este pequeño detalle, lo que más nos llama la atención en esta miniatura es la meticulosidad con la que ha pintado el rosal que se refleja en el agua de la fuente, rosal que asimismo destaca el poeta de entre todas las demás cosas preciosas que ve en ella¹¹ y que tiene un significado evidente.

9. A partir de este episodio, el seto que guarda a la tan anhelada rosa se hace presente en el texto en numerosas ocasiones: vv. 1635, 1819, 2794, 2812, 2945, 3117, 3148, 3197, 3216, 3232, 3345, 3688, 3734, 3744 y 3754.

10. “En un trop beau lieu m’arrestai / au derrenier, ou je trouvai / une fontaine soubz un pin. Mais puiz Charles le filz Pepin / ne fu aussi beaus pinz veus, / et si estoit si hault creus / que ou verger n’ot si hault arbre” (vv. 1448-1454).

11. “Adéz me plut a demourer / a la fontaine et seiourner / pour les cristaulx, qui me mostroient / mil choses qui illec estoient” (vv. 1620-3); “Ou mirouer entre mil choses / choisi rosiers chargez de roses” (vv. 1632-1633).

Como podemos advertir, el miniaturista no se ha preocupado en dibujar el rosal verdadero, pues ya el narrador ha explicado prolijamente que el agua de la fuente es como un espejo mágico en el que se refleja todo lo que hay en el jardín¹².

En los versos que siguen a esta ilustración (vv. 1636 y ss.), el joven narrador nos cuenta cómo sufre, al contemplar el rosal reflejado en la fuente, una especie de enajenación que le empuja a los verdaderos rosales y, tras muchas dudas y titubeos, elige una roja y olorosa flor; sin embargo, cuando se disponía a cogerla, las zarzas y espinas que la rodeaban le hicieron desistir.

Nuestro manuscrito presenta en ese momento de la narración la miniatura n^o 18 (en medio de la columna derecha del folio 13 v^o; entre los vv. 1697-8); ocupa unos diez renglones y está precedida de una rúbrica que dice “Ci endroit est que le dieu d’Amours navra l’amant de ses saiettes”¹³. Se podría pensar que nos encontramos aquí con una de las ilustraciones que guarda más “fidelidad” al texto, pues en la imagen se presentan los elementos más característicos de la secuencia narrativa subsiguiente: así, la posición de los personajes –y sobre todo la



ilustr. 18: *Amour hiere al poeta con sus flechas*

pose del poeta, en actitud de mirar hacia atrás—nos sugiere la persecución a la que Amour ha sometido al joven, ya anunciada 672 versos antes (vv. 1325-1343); del mismo modo, se destaca la higuera, el arco de Amour tensado y el efecto animado de la flecha que se dirige directamente al ojo del poeta. Sin embargo, apreciamos un detalle en la figura del dios de Amor que nos llama la atención: en la anterior ocasión en que ha sido retratado (ilustr. 13), éste tiene la apariencia de un ser alado, tal y como se señalaba en el texto¹⁴ y como se volverá a percibir en la ilustración siguiente. A pesar de este pequeño detalle, lo más importante de esta

12. “Quant li soliaux, qui tout agaite, / ses rais sur la fontaine gette / et la couleur aval descent, / lors perent couleurs plus de cent / ou cristal... / Si ot li cristaux merveilleux, / itel face que tous li lieux, / arbres et flours, et quan qu’aourne / li vergiers, i pert tout a ourne. / Et pour faire la chose entendre, / un exemple vous vueil aprendre: / aussi comme un mirouer monstre / les choses qui sont a l’encontre / et i voit on sanz couverture / et la coulour et la figure, / tout autressi vous diz je voir / que le cristal sanz decevoir / tout l’estre du vergier encuse / a cellui qui en l’eave muse; / car, tousjours, quelque part qu’il soit, / l’une moitié du vergier voit; / et s’il se tourne, maintenant / si peut veoir le remenant; / si n’i a si petite chose, / tant responte ne tant enclose, / dont demonstrance ne soit faite / com s’el iere ou cristal pourtraite” (vv. 1562-1589).

13. Al margen se lee una variante de esta rúbrica, probablemente debida al copista o preparador del manuscrito, en la que se lee “Ci endroit *devise comment* le dieu d’Amours navra l’amant de ses saiettes”.

14. “Qu’il sembloit que ce fut uns angres / qui venist tretout droit du ciel” (vv. 929-930).

miniatura está en que actúa de cuadro-resumen de lo que Guillaume relata a continuación¹⁵.

Hasta la siguiente imagen del manuscrito, el resto de la narración refiere de manera pormenorizada los efectos que hacen en el amante las cinco flechas de oro que sucesivamente Amour le ha ido disparando en su huída, y de las que el narrador ya nos había hablado con bastante anterioridad (vv. 951-984). Finalmente, malherido por los efectos de las saetas, el joven es alcanzado por el dios de Amor. La programación de las iconografías prosigue el desarrollo argumental del *roman* al insertar la decimonovena ilustración justo después de concluir esta escena y antes de que Amour le pida al amante que se rinda y lo haga su vasallo¹⁶.

La imagen se ubica al principio de la columna derecha del folio 15 r^o. Ocupa unos diez renglones, incluyendo el pie que dice “Le dieu d’Amours qui vient a l’amant pour le prendre”; en el margen hay una anotación raspada y, por tanto, ilegible. En ella apreciamos la figura de Amor en actitud de coger al joven; en ambos casos, la representación de estos personajes guarda casi completa similitud con las de las miniaturas en las que han aparecido anteriormente: el muchacho de las ilustraciones 11, 17 y 18 lleva el mismo tocado y vestido; de igual manera, Amour, que siempre lleva la misma corona y el mismo lujoso ropaje, vuelve a tener las alas con las que aparece en la ilustración n^o 13.



ilustr. 19: *Amour atrapa al amante*

La disposición y postura de los personajes nos aventura a hacer alguna interpretación. Así, nos parece que el joven, con la cara vuelta hacia Amour, muestra una actitud de entrega o conformidad con su rendición, lo que corrobora con la mano en el pecho, gesto que en la iconografía medieval se relacionaba con la sinceridad y la aceptación (Garnier, 1982: 184). Del mismo modo, la postura de Amour, apoyando sus manos en la espalda del muchacho, suele ser interpretada como signo de coacción, fuerza o poder (Garnier, 1982: 190), pero también cabría pensar que su actitud es, más que la de un captor, la de un guía que dirige al aprendiz de amante; al fin y al cabo, el *Roman de la Rose* no es más que un manual de aprendizaje del amor cortés.

15. “Li dieux ‘Amours, qui, l’arc tendu, / avoit toute jor attendu, / a moi poursuivre et espier, / s’iere arrestez lez un figuier; /... / Il a tantost pris une fleiche; / quant la corde fut mise en coiche, / il l’entesa jusqu’a l’oreille / l’arc qui estoit fort a merveille / et trat a moi par tel devise / que par mi l’ueil m’a ou cuer mise / la saiette par grant roideur” (vv. 1697-1712).

16. “Lors est tout maintenant venuz / li dieux d’Amours les saulz menuz. / En ce qu’il vint, si m’escria: / Vassaulz, priz iez, rien n’i a / du destourner ne du defendre, / ne fais pas dangier de toi rendre” (vv. 1898-1903).

La secuencia narrativa que sucede a esta imagen está compuesta por un prolongado diálogo (vv. 1901-2761) entre el joven poeta y el dios de Amor, en el que se insertan los célebres “Commendemens d’Amour”. En todo este extenso fragmento de la obra, nuestro manuscrito no incluye ninguna miniatura, pero sí encontramos varias rúbricas, escritas en tinta roja, intercaladas en el texto y que se acompañan casi siempre de una leyenda idéntica en el margen del folio¹⁷. Creemos que estas anotaciones, al preceder al verso en el que interviene el personaje anunciado, cumplen la función de avisar de que se produce un cambio de interlocutor en ese diálogo; es decir, que cumplen el papel de una anotación escénica, propia tal vez de la *performance* en voz alta de la obra que, como era habitual en la época, ejecutaría uno o varios lectores. Sería interesante hacer un estudio más detallado acerca de las rúbricas del manuscrito, pues en algún caso –como la que antecede al v. 1945 (“Ci endroit parle le dieu d’Amours a l’acteur”)– se podría pensar que también podía ser una indicación del copista para que se insertara una ilustración. Aquí el tiempo no nos lo permite.

A lo largo de esta amplia escena, Amour ha instruido al joven en el arte amoroso cortés, pidiéndole fidelidad, advirtiéndole de los peligros que encontrará, dándole consejos sobre la vestimenta y el comportamiento, etc.; cuando el dios considera haber finalizado sus enseñanzas desaparece poniendo al servicio del muchacho tres bienes: Doulz Pensers, Doulz Parlers y Doulz Regart (vv. 2749-2761). Una vez solo, el poeta reanuda su *quête* en pos de la rosa y relata su encuentro con Bel Acueil, quien le ayuda a franquear el seto que la rodeaba (vv. 2784-2810); traspasada la cerca, descubre a Dangier (“el villano guardián de todos los rosales”, vv. 2824-2825) y a sus acompañantes Male Bouche, Paour y Honte, a los que describe someramente (vv. 2830-2860). A continuación, el muchacho retoma la conversación con Bel Acueil, a quien se encomienda al ver la flor tan fuertemente custodiada; sin embargo, éste al conocer sus verdaderas intenciones, le exhorta a no tocar la rosa y dejarla crecer (vv. 2881-2914). Es en ese momento cuando Dangier entra en escena y se inserta la vigésima imagen en nuestro manuscrito.

El hecho de que la anterior ilustración se halle siete folios antes nos ratifica en nuestra idea de que el programa de iluminación del manuscrito se ha visto notablemente alterado y que alguna de las rúbricas existentes entre una miniatura y otra (como la ya citada del v. 1945) debía referirse a una escena que no se llegó a realizar. Como quiera que fuese, la imagen nº 20 se encuentra en medio

17. Éstas son las rúbricas de este pasaje de la obra (indicamos entre paréntesis los versos entre los que se encuentran): “L’acteur respond” (vv. 1915-6), “Ci endroit parle le dieu d’Amours a l’acteur” (vv. 1944-5), “Le dieu d’Amours respond” (vv. 1976-7), “Ci respond l’acteur” (vv. 1991-2), “Le dieu d’Amours parle” (vv. 2009-10, aunque debería estar un verso antes), “L’acteur respond” (vv. 2057-8), “Le dieu d’Amours” (vv. 2065-6), “Ci commencent les commendemens au dieu d’Amours” (vv. 2091-2), “Ci parolle l’acteur” (vv. 2583-4), “Ci parle le dieu d’Amours” (vv. 2060-1) y “L’acteur parle” (vv. 2761-2).

de la columna derecha del folio 22 r^o, antes del v. 2920; sobre ella, al final del verso anterior, hay una rúbrica en rojo en la que se lee “Dangier”.

El dibujo plasma, en efecto, el momento en que Dangier intercepta el paso al amante-poeta y a Bel Acueil, a los que increpa y amenaza¹⁸. La disposición de los tres personajes que aparecen en la imagen es significativa. Teniendo en cuenta el sentido de la lectura (de gran importancia en la iconografía), observamos que el interés principal de la escena se centra en las dos figuras que son retratadas por primera vez, lo que corrobora la posición algo apartada que ocupa el joven poeta y el hecho de que su dedo índice se



ilustr. 20: *Dangier, Bel Acueil y el amante*

dirija hacia ellos; por otra parte, inspirándonos en el análisis de otras imágenes (Garnier, 1989: 154), ese mismo gesto y la postura ladeada del muchacho nos sugiere un sentimiento de inquietud o temor. Asimismo, se advierte que el poeta sigue luciendo la misma indumentaria con la que ha sido presentado en las tres miniaturas anteriores; del mismo modo, y como señalamos más arriba, aquí podemos apreciar de nuevo el seto que rodea el jardín donde está la rosa y que el amante-actor ha vuelto a poner de relieve en varias ocasiones a lo largo de este pasaje¹⁹. En cuanto a la representación de Dangier y Bel Acueil, estimamos que el ilustrador se ha esforzado en materializar los rasgos más sobresalientes que el texto aporta de cada uno. Así, Bel Acueil es dibujado como un “joven muchacho, hermoso y elegante, sin ninguna imperfección”, tal y como el poeta nos lo había descrito con anterioridad (vv. 2786-7). La apariencia de Dangier, en cambio, responde (teniendo en cuenta las limitaciones del artista) al retrato que de él se hace justo antes de la ilustración²⁰; en consonancia con tal semblanza, las ropas que luce son las propias de un “villano” (v. 2940). Nos ha llamado la atención, asimismo, la inclusión de dos elementos que caracterizan al personaje y que no se mencionan en el texto hasta mucho más tarde; se trata, en concreto, del bastón que lleva sobre su hombro (v. 3152) y la capucha de su ropaje (v. 3726).

18. “Atant sault Dangier li vilains / de la ou il estoit muciez. / ... / et s’ecrie comme forsenez: / ‘Bel Acueil, pour quoi amenez / entour ces roses ce vassault? / Vous faites mal, se Dieux me sault, / qu’il bee a vostre avillement. / Dehaiz ait, sanz vous seulement, / qui en ce pourpris l’amena! / Qui felon sert, itant a. / Vus li cuideiez grant bonté, / et il vous fait honte et contraire. / Fuiiez, vassal, fuiiez de ci! / Pour poi que je ne vous occi!” (vv. 2915-2931).

19. “Li rosier d’une haie furent / clox environ...” (vv. 2774-5), “Ainsi com je me pourpensoie / s’oultre la haie passer” (vv. 2784-5), “Beaux amis doulz, se il vous plest, / passez la haie sanz arrest” (vv. 2794-5), “Par rosiers et par esglantiers, / dont en la haie avoit assez” (vv. 2811-2), “La haie me fait ressaillir / a grat paour et a grant heste” (vv. 2941-2).

20. “Grans fu et groz et hericiez, / s’ot les ieux rouges comme feux, / le vis froncié, le néz hideux” (vv. 2917-2919).

Tras el encuentro con Dangier y Bel Accueil, el poeta reanuda, a partir del v. 2938 del manuscrito, el relato de sus penas hasta que divisa a un nuevo personaje, Raison, en el v. 2966; seguidamente –y como es norma cada vez que aparece alguien en escena– el narrador se ocupa de describirnos sus cualidades físicas y sus poderes (vv. 2973-2990). Tras este retrato literario se coloca la siguiente ilustración, cuya ubicación en el manuscrito rompe el discurso, pues se sitúa entre el v. 2991 (“Ainsi com je me demantoie,”) y el 2992 (“atant es vous Raison comance”), cortando por la mitad la frase que da pie a la intervención en estilo directo de Raison. Sin duda, nos hallamos aquí ante un error de cálculo del copista o preparador del manuscrito, error que se reproduce al iniciar ese v. 2992 con una letrina, algo que era normal tras una miniatura, pero cuya función principal era la de indicar que se producía un cambio discursivo. Este hecho nos lleva a pensar también que copista e iluminador realizaban sus trabajos de forma totalmente independiente, pues la imagen se debía haber colocado un verso después.

Esta vigésimoprimera ilustración se ubica casi al final de la columna derecha del folio 22 v^o y ocupa unas diez líneas, incluida la leyenda “Raison qui parle a l’amant” situada encima. Como se aprecia, la imagen reproduce fielmente la rúbrica; vemos a Raison y al amante-poeta situados frente a frente, posición propia de dos personas que están manteniendo una conversación. La postura del muchacho, con los brazos cruzados y una mano bajo la axila, simboliza una actitud pasiva (Garnier, 1982: 216), mientras



ilustr. 21: *Raison y el amante*

que la figura de Raison, al tener los brazos separados y a distinta altura, podría significar la expresión de un conflicto interior (Garnier, 1989: 146). En cuanto a la representación de los personajes, cabe decir que el retrato de Raison se muestra conforme con el canon estético que el ilustrador del manuscrito tiene de una noble dama y con lo que señala el texto²¹, y el poeta aparece ataviado, una vez más, de la misma manera que en otras imágenes del manuscrito.

En relación con el texto, la miniatura se halla al principio del diálogo que mantienen ambos protagonistas. Entre los vv. 2993 y 3067 Raison toma la palabra para recontar las peripecias sufridas por el joven amante desde que Oiseuse le abriera la puerta del jardín de Deduit, aconsejándole sobre cómo debe comportarse con Dangier, Honte y Male Bouche. Antes del v. 3068 hay una rúbrica interlineada que dice “L’amant” y da paso a la respuesta del poeta a las anteriores palabras de Raison (vv. 3070-3090).

21. “El ne fu ne joene de chanue, / ne fut trop haulte ne trop basse, / ne fut trop maigre ne trop crasse. / Li oeil qui en son chief estoient / comme chandelles, reluisoient / si ot ou chief une couronne: / moult sembloit bien haulte personne” (vv. 2973-2979).

A continuación, una vez Raison abandona al joven enamorado, éste prosigue su relato, dando cuenta de sus penas y de su encuentro con un nuevo personaje: Ami, quien tomará la palabra para reconfortar al poeta y animarlo a que pida perdón a Dangier (vv. 3120-3140). Seguidamente, el narrador retoma el hilo de su historia, comenta su nuevo encuentro con Dangier y da paso a una serie de intervenciones en estilo directo por parte de ambos (vv. 3154-3183, 3189-3197, 3198-3201) y de Ami (vv. 3202-3211), que reaparece en escena. Cuando el muchacho se queda solo, continúa con la exposición de sus aventuras por el jardín hasta que se encuentra con las protagonistas de la siguiente ilustración del manuscrito.

Al igual que en otras ocasiones, este fragmento de la obra también presenta varias rúbricas que sirven para señalar las intervenciones que los distintos personajes hacen a continuación²².

La vigésimosegunda miniatura que encontramos en el manuscrito se halla al principio de la columna derecha del folio 24 v^o, antes del v. 3249. La rúbrica que la precede se sitúa, curiosamente, al final de la columna anterior (en el mismo folio), lo que se puede explicar porque ocupa dos líneas: “Ci prient Franchise et Pitié Dangier pour l’Amant”.

La escena representa, en efecto, el encuentro de Franchise y Pitié con el guardián del jardín, lo que en el texto se empieza a relatar entre los vv. 3242-3249. La ilustración se inserta, pues, cuando en el texto se señala que Franchise es la primera en hablar²³, por lo que cumple la función de anunciar al lector quiénes son los personajes que van a intervenir a continuación. La colocación de las figuras resulta significativa, ya que, teniendo en cuenta el sentido de la lectura, siguen el orden en que se producen los sucesivos discursos. Como hemos señalado anteriormente, los retratos de Franchise y de Dangier (con su bastón al hombro) son fieles reproducciones de otros que aparecen en el manuscrito. Sin embargo, Pitié, que ocupa el lugar destacado de la imagen, no ha sido descrita (ni lo será) a lo largo de la obra; es decir, aquí el iluminador ha tenido que hacer gala de su ingenio para retratar a un personaje de quien el texto no le proporciona ningún dato. Como se puede observar, Pitié aparenta ser una noble dama, tal vez algo mayor que su acompañante, y va muy bien vestida. La posición de las manos, por otra parte, es la propia de situaciones conversacionales. Sin embargo, destaca el hecho de que Pitié tiene la



ilustr. 22: *Franchise, Pitié y Dangier*

22. Estas rúbricas son: “L’amant” (vv. 3067-8), “L’amant parole” (vv. 3145-6), “Dangier” (vv. 3188-9), “L’amant” (vv. 3198-9, aunque debe ir un verso antes), “Amis” (vv. 3201-2) y “L’amant” (vv. 3211-2).

23. “La parole a premier prise, / soue merci, Dame Franchise” (vv. 3250-1).

palma derecha hacia arriba y hacia afuera –gesto que en el lenguaje iconográfico se interpreta como un signo de aprobación (Garnier, 1982: 174)– y que dirige su mirada hacia Franchise; todo ello nos lleva a pensar que, en este contexto, el ilustrador trata de mostrar que Pitié acepta y apoya los argumentos de su compañera.

Tras esta miniatura, se desarrollan las alocuciones que estos dos personajes dirigen a Dangier (Franchise en los vv. 3252-3279, Pitié en los vv. 3280-3319) y, luego, Franchise a Bel Acueil (vv. 3323-3336). A partir de ahí es el poeta quien retoma la palabra para proseguir su relato, dando cuenta de su reencuentro con Bel Acueil (vv. 3337-3380), de su nueva visión de la rosa (a la que “un poi la trouvai engrossee”, v. 3353) y de la conversación que mantiene con ése en estilo directo (el amante en los vv. 3381-3389, Bel Acueil en los vv. 3390-3403).

Hasta la aparición de la siguiente imagen, el texto alterna la crónica del amante, que sigue narrando su periplo por el jardín, con las intervenciones de algunos de los personajes con los que se encuentra, tal y como podemos observar en la siguiente tabla:

vv. 3405-3436	Narración del poeta-amante. Encuentro con Venus.
vv. 3437-3467	Discurso de Venus a Bel Acueil intercediendo por el amante.
vv. 3468-3529	Narración del poeta-amante. Beso a la rosa. Enfrentamiento con Honte, Male Bouche y Jalousie.
vv. 3531-3547	Discurso de Jalousie a Bel Acueil.
vv. 3548-3562	Narración del poeta-amante.
vv. 3563-3595	Discurso de Honte a Jalousie.
vv. 3596-3632	Respuesta de Jalousie a Honte.
vv. 3633-3643	Narración del poeta-amante. Presentación de Paour.
vv. 3644-3663	Discurso de Paour a Honte.

Como se puede apreciar, en esta secuencia aparecen en el relato nuevos personajes; algunos son descritos por el poeta con mayor o menor lujo de detalles (Venus en los vv. 3419-3431, Honte en los vv. 3559-3560), pero de otros, en cambio, no se aporta ningún rasgo físico (Male Bouche y Jalousie).

Una vez más se constata que el preparador del manuscrito no creyó oportuno –a pesar de haber tema y personajes suficientes para ello– incluir en este fragmento ninguna ilustración, teniendo que transcurrir tres folios hasta encontrar la siguiente.

La miniatura nº 23 es la última de este manuscrito que se incluye en la parte del *Roman de la Rose* escrita por Guillaume de Lorris²⁴. Se encuentra casi al final

24. Hay que decir, no obstante, que existe una ilustración más antes de la parte correspondiente a Jean de Meung (folio ¿30 rº b?, vv. ¿?), que representa al poeta de Lorris en su escritorio. No hemos creído oportuno incluir esta miniatura en nuestro estudio por no guardar relación con el texto del *roman*.

de la columna izquierda del folio 27 v^o, entre los vv. 3663 y 3664; al pie, escrito en rojo, se lee: “Paour et Honte qui viennent a Dangier et l’esveillent”.

Tal y como se puede advertir, la imagen –en cuyo fondo ornamental volvemos a encontrar la flor de lis– representa el momento en que Honte y Paour se deciden a despertar al guardián del jardín con el fin de reprenderle por no haber vigilado atentamente el lugar.



ilustr. 23: *Paour, Honte y Dangier*

La ubicación de la iconografía en el manuscrito hace que ésta cumpla una función proléptica, ya que precede justamente al fragmento del *roman* en que el narrador describe ese momento; de esta manera, el iluminador presenta el escenario en el que se va a desarrollar la obra seguidamente²⁵. Nos resulta llamativo, en este caso, el esmero que ha puesto el artista en esta miniatura, pues se ha preocupado por plasmar fidedignamente algunos de los detalles que el texto proporciona a continuación (el arbusto bajo el que duerme Dangier, su almohada), además de volver a reproducir con exactitud la imagen de este personaje (rostro, ropas, bastón) que ya nos ha sido presentado en las ilustraciones 19 y 22. Las personificaciones de Honte y Paour, en cambio, aparecen por primera vez en el programa pictórico del manuscrito. En este caso, el ilustrador apenas ha podido disponer de referentes textuales en los que inspirarse, pues el *roman* sólo aporta (poco más de cien versos antes de donde se halla la ilustración) una escueta referencia al aspecto de Honte²⁶, de ahí tal vez que sean retratadas de manera prácticamente idéntica: llevan el mismo tocado y van ataviadas con sencillos vestidos. Lo más ilustrativo de estos dos personajes está en el gesto que hacen con sus manos, señalando a Dangier con el dedo índice, lo que podemos interpretar –a la luz del texto– como señal de reprobación o acusación.

Tras la miniatura y la explicación del relato que la inspira, se suceden las interpelaciones de Honte y Paour a Dangier (vv. 3673-3706 y 3708-3725, respectivamente) y la respuesta de éste (vv. 3731-3749). A continuación, el joven poeta enamorado reemprende la narración de su sueño, lamentándose de su suerte (vv. 3750-3791), describiendo la inexpugnable fortaleza que Jalousie mandó construir alrededor de la rosa (vv. 3792-3861) y la guarnición que la custodiaba (vv. 3862-3910), relatando el cautiverio a que es sometido Bel Acueil (3911-3942), para acabar con nuevas lamentaciones ante la confusa situación en que se

25. “A ce conseil se sont tenues, / puiz si sont a Dangier venues, / si ont trouvé le paisant / dessoubz un aubepin gisant. / Il ot en lieu de chevecel / soubz son chef d’erbe un grant moncel / et commençoit a sommeillier; mais Honte l’a fait esveillier / qui le laidange et lui queurt seure” (vv. 3664-72).

26. “Et ot un voile en lieu de guimple / ainsi com nounain d’abbaié” (vv. 3559-60).

encuentra (vv. 3943-4053). En ese momento acaba, como es sabido, la parte del *Roman de la Rose* que escribió Guillaume de Lorris.

A lo largo de este largo recorrido en paralelo por las ilustraciones que adornan el texto de este manuscrito, hemos ido apuntando (tanto en el presente trabajo como en los precedentes) algunas ideas acerca de su programa iconográfico; ahora, y para no extendernos más, sólo recogeremos brevemente algunas apreciaciones a modo de conclusión.

En primer lugar, nos parece evidente que el artista tenía un buen conocimiento del texto en su conjunto, como lo prueba el hecho de que en algunas miniaturas presenta detalles que, en la mayoría de los casos, recuerdan descripciones o escenas relatadas con anterioridad y, en otros, las anuncian con bastante antelación. Podemos pensar, pues, que las imágenes que acompañan al manuscrito funcionan, en cierta manera, como una especie de *aide-mémoire* que proporciona algunas referencias para facilitar la lectura y comprensión del texto.

Por otra parte, tal y como se puede apreciar en la tabla que incluimos como anexo, la distribución de las miniaturas a lo largo de esta parte del manuscrito no guarda un ritmo uniforme. Da la impresión de que el preparador del pergamino ha iniciado su labor con mucho entusiasmo —o con muchos medios; no olvidemos que la iluminación era muy costosa— para luego ir distanciando la inserción de las pinturas. Así es como nos explicamos que, en los cuatro primeros folios, nos encontremos con diez miniaturas, nueve de las cuales están dedicadas a retratar las imágenes que el joven paseante ve pintadas en los muros del jardín, y que se corresponden con las escenas que se relatan en poco más de 300 versos (vv. 129-462); y a partir de ahí, donde se desarrolla la parte principal del texto (la más rica, variada y extensa) la iluminación del manuscrito pierde paulatinamente esa regularidad, dándose el caso extremo de que entre las ilustraciones 19 y 20 median siete folios, algo más de mil versos. No es fácil suponer razones que justifiquen esta distribución, pero en ningún caso creemos que se deba a una falta de temas dignos de ser representados pictóricamente; más bien nos inclinamos a pensar que fueron motivos económicos (ya fueran materiales o de tiempo) los que hicieron que sólo se incluyeran trece imágenes más en los casi 3600 versos restantes.

Por último, consideramos que sería de gran interés efectuar un estudio comparativo con otros manuscritos, ya que ello nos permitiría conocer si existía un canon que marcaba la ilustración de esta obra literaria, cuáles eran los motivos o escenas preferidos de los iluminadores, etc. Una parte de este trabajo ya ha sido realizada por M.-É. Dever-Bruel en lo concerniente a los manuscritos custodiados en las bibliotecas de París²⁷; ahora nos toca a nosotros proseguir en este

27. Vid. Su tesis doctoral inédita titulada *L'illustration du "Roman de la Rose" de Guillaume de Lorris dans les manuscrits des bibliothèques parisiennes* (Université de Paris IV-Sorbonne, 1995). Asimismo, un precedente de este tipo de trabajo se debe a John Fleming, *The "Roman de la Rose". A Study in Allegory and Iconography* (University of Princeton, 1969).

empeño de tratar comprender mejor el texto medieval en su integridad y, más en concreto, la traducción en imágenes del *Roman de la Rose*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, C. (1985): *Guillaume de Lorris, Le Roman de la Rose. El Libro de la Rosa*. Introducción, edición, traducción y notas por Carlos Alvar. Barcelona: El Festín de Esopo-Quaderns Crema.
- GARNIER, F. (1982): *Le langage de l' image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. París: Le Léopard d'Or.
- GARNIER, F. (1989): *Le langage de l' image au Moyen Âge. II: Grammaire des gestes*. París: Le Léopard d'Or.
- GONZÁLEZ DORESTE, D. M^a (1998): “Imagen y discurso en un manuscrito del *Roman de la Rose*”. En *Les chemins du texte.VI Coloquio de la APFFUE. Tomo I: Literatura*. García-Sabell, T. et alii [coord.]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela - APFFUE, 263-274.
- OLIVER FRADE, J.M. (2000): “Texto e imagen: acerca de algunas miniaturas del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris”. En *La Philologie Française à la croisée de l' an 2000*. M. Serrano et alii [ed.]. Granada: APFFUE, tomo I, pp. 169-178.

ANEXO

Relación de miniaturas contenidas en la parte atribuida a Guillaume de Lorris del *Roman de la Rose* (ms. Vitr. 24/11 de la BNE).

Ilustración	Ubicación
1. El poeta-actor	fol. 1 rº, a + b; inicio
2. Haine (Malquerencia)	fol. 2 rº, a; vv. 138-9
3. Felonie (Felonía)	fol. 2 rº, b; vv. 154-5
4. Couvoitise (Codicia)	fol. 2 vº, a; vv. 167-8
5. Avarice (Avaricia)	fol. 2 vº, b; vv. 193-4
6. Envie (Envidia)	fol. 3 rº, a; vv. 234-5
7. Tristece (Tristeza)	fol. 3 vº, a; vv. 289-90
8. Viellesse (Vejez)	fol. 3 vº, b; vv. 338-9
9. Papelardie (Hipocresía)	fol. 4 vº, a; vv. 406-7
10. Povreté (Pobreza)	fol. 4 vº, b; vv. 440-1
11. Oiseuse (Ociosa) y el poeta	fol. 5 vº, b; vv. 581-2
12. Dedit (Solaz) y Leesce (Alegria)	fol. 7 vº, a; vv. 826-7
13. Amours (Amor) y Doulx Regars (Dulces Ojos)	fol. 8 rº, a; vv. 891-2
14. Richesse (Riqueza)	fol. 9 vº, a; vv. 1107-8
15. Largesse (Generosidad) y un caballero	fol. 9 vº, b; vv. 1151-2
16. Siete personajes	fol. 10 rº, b; vv. 1213-4
17. El actor-poeta ante la fuente	fol. 13 rº, b; vv. 1619-20
18. Amours (Amor) dispara sus flechas al amante	fol. 13 vº, b; vv. 1697-8
19. Amours (Amor) atrapa al amante	fol. 15 rº, b; vv. 1897-8
20. Dangier (Rechazo), Bel Acueil (Buen Recibimiento) y el poeta	fol. 22 rº, b; vv. 2919-20
21. Raison (Razón) y el amante	fol. 22 vº, b; vv. 2991-2
22. Franchise (Franqueza), Pitié (Piedad) y Dangier (Rechazo)	fol. 24 vº, b; vv. 3249-50
23. Miedo (Paour), Vergüenza (Honte) y Rechazo (Dangier)	fol. 27 vº, a; vv. 3663-4