

DEL SUEÑO A LA FICCIÓN: MACROBIO Y GUILLAUME DE LORRIS

From dream to fiction: Macrobius and Guillaume
de Lorris

KARINA VERÓNICA FERNÁNDEZ

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
“Dr. Amado Alonso” (IFLH - FFyL - UBA)
karina.v.fernandez@gmail.com

Resumen

El *Roman de la Rose* es uno de los textos franceses más importantes de la Edad Media. La obra utiliza la alegoría para relatar la iniciación amorosa de un joven y se vale de una mención a Macrobio para presentar el marco onírico en el que se incluye la búsqueda de una rosa. La crítica ha leído esta alusión como una mera invocación a una *auctoritas* que justifique el acto de escritura.

A diferencia de esa interpretación, el propósito de este artículo es analizar las diversas relaciones que el texto francés establece con el *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobio para demostrar cómo la referencia al autor tardoantiguo permite a Guillaume de Lorris crear un relato donde el velo de la ficción esconde una verdad que es, en sí misma, otra ficción.

Palabras clave *Roman de la Rose* - Macrobio - alegoría - comentario

Summary

The *Roman de la Rose* is one of the most important French texts of the Middle Ages. This work makes use of allegory to relate the amorous initiation of a young man and uses a reference to Macrobius to present the dreamlike framework in which the search for a rose is included. Critics have read this allusion as a mere invocation of an *auctoritas* that justifies the act of writing.

The purpose of this paper, however, is to analyze the various relationships that the French text has with Macrobius' *Commentarii in Somnium Scipionis* in order to demonstrate how the reference to the late antiquity author allows Guillaume de Lorris to create a narrative in which the veil of fiction hides a truth that is itself another fiction.

Keywords *Roman de la Rose* - Macrobius - allegory - commentary

El *Roman de la Rose* es considerado uno de los *best sellers* de la Edad Media, hecho atestiguado por los casi trescientos manuscritos que se conservan. Si bien su composición se divide en dos partes diferenciadas con claridad, ya que pertenecen a dos autores distintos (Guillaume de Lorris y Jean de Meun), separadas entre sí por unos cuarenta años, este artículo se centrará únicamente en la primera. Esta elección es posible porque el texto de Guillaume de Lorris puede entenderse como una totalidad en sí misma, mientras que el de Jean de Meun no puede leerse de manera independiente (Strubel, 2002).

Los cerca de 4000 versos que conforman la obra de Guillaume de Lorris fueron compuestos aproximadamente entre 1225 y 1230 y relatan la iniciación amorosa de un joven sin nombre propio, al que la crítica suele identificar con el nombre de Amante. En el mes de mayo, durante la *reverdie* (es decir, el retorno primaveral) el muchacho se adentra en un jardín protegido por una muralla decorada con imágenes que representan los defectos a evitar por quienes pretendan ser amantes corteses, entre los que se encuentran la Vejez o la Pobreza. Una vez que el personaje de Ociosa le permite ingresar en el recinto y, tras conocer algunas de las personificaciones que pueblan este vergel tipificado como un *locus amoenus*, el protagonista se topa con una fuente en la que observa un grupo de rosas y encuentra, entre ellas, una de tal belleza que lo enamora. Como consecuencia, es perseguido por el dios Amor, quien lo hiere con sus flechas y le infringe las heridas de la pasión. El Amante, que ahora arde de deseo por esa rosa, no tiene otra voluntad que conquistarla. Para ello, contará tanto con ayudantes como con oponentes, representados por personificaciones de diversos valores corteses (Cortesía o Alegría), dioses (Venus) o, según la interpretación de algunos críticos, estados psicológicos de la dama (Buen Recibimiento o Malaboca) (Louis, 1974).

Los sucesos ocurren en el marco de un sueño que el narrador revela como una anticipación: "(...) nada sucedió / ni un solo detalle, que después los hechos / no hayan confirmado tal como soñé" (vv. 28-30).¹ No obstante, a pesar de que el poema podría leerse como una representación alegórica de un hecho verdaderamente sucedido al narrador-autor-soñador –y esto es lo que propone el prólogo– en más de una ocasión el texto promete

¹ "(...) riens n'ot / Qui trestout avenu ne soit, / Si com li songes devisoit". Las citas de la versión en francés antiguo provienen de la edición de Armand Strubel (1992) y las de la traducción al castellano, de la edición de Juan Victorio (1998). En adelante solo mencionaré los números de verso correspondientes.

una explicación satisfactoria del relato que nunca llega (vv. 978-985; vv. 2065-2072). El final trunco permitió a Jean de Meun primero y a la crítica, después, volver sobre la historia y realizar una exégesis profana que permitiera hallar una clave de lectura para descifrar el contenido oculto del relato alegórico.

En el *Comentario a la Eneida* atribuido a Bernardo Silvestre (siglo XII) se sostiene que “El *integumentum* es un género de demostración que envuelve bajo un relato fabuloso un sentido verdadero” (Bernardo Silvestre, 1977: 3 [traducción propia]).² Es en esta perspectiva que podemos entender al *Roman de la rose*. La novedad del texto radica en el uso de elementos de larga tradición, como la alegoría y la exégesis, para relatar una historia que presenta los parámetros del amor cortés tal como los desarrolló la lírica de los trovadores: la ficción alegórica aparece “pour la première fois comme une fiction purement romanesque se suffisant à elle-même” (Jauss, 1962: 20). Para justificar esta novedad literaria, Guillaume de Lorris recurre a la utilización del sueño como dispositivo narrativo. A tal efecto, el autor apela a la *auctoritas* de Macrobio y a la clasificación de los sueños que realizó en su *Commentarii in Somnium Scipionis*. La crítica, sin embargo, suele remarcar que esta mención no va más allá de la mera justificación de la escritura y que muestra una instancia más de la recurrencia habitual a la *auctoritas*. Asimismo, no se considera que repercuta en la posibilidad de desciframiento de los significados segundos de la historia (Dahlberg, 1961; Strubel, 1984).

A contraluz de estas lecturas, nos proponemos analizar cómo la mención a Macrobio constituye el punto sobre el que se apoya la originalidad del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y una de sus posibles claves de lectura. Creemos que el autor se vale del escritor tardoantiguo para señalar la pretendida verdad que contiene el novedoso entrelazamiento de la temática cortés con elementos formales de la alegoría.

El *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobio: ¿Tan solo una *auctoritas*?

En *El comentario como género tardoantiguo*, Julieta Cardigni señala que este tipo de textos, en su búsqueda de un objetivo didáctico, puede considerarse una forma de crítica literaria, ya que

(...) se trata de una reflexión metatextual sobre una obra con la que se dialoga explícitamente a través de la lectura e interpretación. En este punto el comentario evidencia la puesta en práctica de determinadas estrategias exegéticas y de aprehensión del pasado literario. (Cardigni, 2013: 153)

² “Integumentum est genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis involvens intellectum”.

Cardigni explica que el *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobio se enmarca dentro del grupo de los comentarios *in extenso* (donde se copian los lemas y se comenta la totalidad del texto inicial). Entre las obras de este subgénero, el de Macrobio se destaca por poseer un largo prólogo, donde desarrolla, en cuatro capítulos, la comparación entre la *República* de Platón y la de Cicerón, la defensa del uso de la ficción en escritos filosóficos, una categorización de las ficciones y, finalmente, su clasificación de los sueños (Cardigni, 2013). Los tres últimos puntos resultan fundamentales para analizar la relación que se puede establecer entre el *Commentarii* y el *Roman de la rose*.

En la Antigüedad tardía, contexto en el que escribe Macrobio, se produjo una modificación en relación con los discursos que surgen como formas posibles de acceso a la verdad: “De hecho, la ficcionalización como recurso discursivo es un rasgo esencial de las transformaciones literarias de la época” (Cardigni, 2013: 376). Cardigni comenta que Macrobio, frente a la crítica que los epicúreos hacen al uso de la ficción, propone una interpretación de los mitos en una “clave mixta” que combina alegoría, ética y crítica genérica. Según el autor tardoantiguo, las ficciones o *fabulæ* se pueden clasificar según su utilidad (divertir o conducir al buen actuar) o según el nivel en que el relato se relaciona con la realidad. En algunas de ellas, como los relatos de Esopo, todo es ficcional. Pero Macrobio sostiene también que hay otro tipo de textos que, incluso si su forma es ficcional, contienen verdades filosóficas dignas de ser transmitidas: “En otras, en cambio, el argumento se apoya, ahora sí, sobre la base sólida de la verdad, pero esta misma verdad es presentada por medio de invenciones e imaginaciones” (Macrobio, 2006: 132).³ Esta última categorización establece, además, que, si una ficción tiene en su inicio una verdad, entonces esta se conserva a lo largo de la narración, más allá de la forma bajo la que se la esconda (Cardigni, 2013: 380). La verdad de estos textos puede no presentarse de manera evidente al receptor y, justamente por ello, es necesaria la exégesis que puede proveer el comentario. Es posible ver aquí cómo el discurso de Macrobio tiene más puntos en común con el *Roman de la rose* de los que la crítica ha aceptado usualmente. Macrobio no ofrece a Lorris únicamente una *auctoritas* sobre la que apoyar su historia de un sueño como profético, sino que también constituye una base para justificar su utilización de la alegoría en una obra cuya verdad puede cuestionarse, dado que no trata de una temática cristiana o filosófica, sino que es la composición de una “pura ficción romancesca”, como lo remarcó el ya mencionado trabajo de Jauss. Esta originalidad del texto francés también se encuentra avalada por las ocasiones en que es posible recurrir a la ficción que defiende el *Commentarii*. En Macrobio, cuando se trata de decir algo acerca de las “formas originales de las cosas” los filósofos no son capaces de transmitir la verdad sin recurrir a la ficción. Esto se debe a que, en estos casos, “tratan de consignar algo acerca

³ “(...) at in aliis argumentum quidem fundatur ueri soliditate, sed haec ipsa ueritas per quaedam composita et ficta profertur” (Macrobio, 2003: 6-7).

de estas realidades que rebasan no solo el lenguaje sino también el pensamiento humano” (Macrobio, 2006: 134).⁴ En el *Roman de la Rose*, estas realidades no son ya las Ideas platónicas a las que refiere Macrobio, sino que se trata de los diferentes aspectos y etapas de un arte de amar. Para hablar del Buen Recibimiento, el dios Amor o la Vergüenza se le impone al autor el uso de la alegoría como modo de tratar una verdad velada y superior. Una verdad que ya no es ni filosófica ni religiosa, sino romancesca, ficcional ella misma.

En el prólogo en que Guillaume de Lorris evoca el nombre de Macrobio, también nos dice que “Hay muchas personas que dicen que en sueños / *todo es una fábula, todo una mentira*; / no obstante, sucede que pueden soñarse / cosas que no son nada fabulosas” (vv. 1-4) [destacado mío].⁵ La rima del par sueño/mentira (*songes/mençonges*) no es novedosa para la literatura francesa medieval. Blumenfeld (1980) señala que una de sus primeras manifestaciones en el siglo XII puede hallarse en el *Roman d’Eneas*, pero también que es ampliamente utilizada, entre otros, por Chrétien de Troyes.⁶ Además, Guillaume de Lorris inserta el par en relación con la fábula o ficción, correspondencia que también establece el maestro *champanois* en *Le chevalier au lion* (vv. 160-172). Sin embargo, hay una diferencia en la significación de la rima. Mientras que en la literatura artúrica esta tríada tiende a marcar las dudas de los autores respecto de la verdad de los sueños (Blumenfeld, 1980: 387), en el texto de Guillaume de Lorris sucede lo contrario. El narrador pone de relieve la verdad de su relato ficcional afirmando que, en la realidad, todo sucedió tal como había tenido lugar en el sueño. Se trata de ese trasfondo verdadero que menciona Macrobio y que permanece oculto tras el velo de la forma narrativa alegórica. Es cierto que este tipo de justificación de las ficciones en virtud de que son valiosas porque esconden una verdad que debe revelarse no es exclusivo de Macrobio y es también probable que Guillaume de Lorris las haya recuperado sin nombrar a otras *auctoritates* para justificar su escritura.⁷ Sin embargo, es la particular reunión de la tríada sueño-ficción-verdad (y no solo la defensa de la ficción) aquello que el escritor de la primera parte del *Roman de la rose* toma de Macrobio.

En el autor tardoantiguo, la línea alegórica une tanto la ficción como los sueños. Si una ficción puede ser utilizada en un texto filosófico porque contiene una verdad que debe ser develada en el proceso de lectura, lo mismo puede decirse de los sueños. De acuerdo con Peden (1985: 60), establecer la validez de los sueños como fuentes de autoridad para

⁴ “Sed, si quid de his adsignare conantur quae non sermonem tantummodo, sed cogitationem quoque humanam superant (...)” (Macrobio, 2003: 8).

⁵ “Maintes genz cuident qu’en songe / N’ait se fable non et mençonge; / Mais on puet tel songe songier / qui ne sont mie mençongier”.

⁶ Una de las apariciones de la rima en el autor *champanois* se produce en Erec et Enide (vv. 2547-2548). Resulta de interés que hacia el final de este mismo *roman* Chrétien alude a Macrobio como garante de la verdad de una descripción (vv. 6730-6735). Otros usos del par rimado ocurren en Cligés (vv. 2091-2092) y *Le chevalier de la charrette* (vv. 6565-6566).

⁷ Sobre los diferentes sistemas de clasificación de los sueños en la antigüedad, véase Kessels (1969).

articular una verdad superior “is an extension of his famous defence of *fabula* as a vehicle of philosophic truth”. Macrobio señala que existen cinco tipos de sueños:

el *óneiros*, que los latinos llaman *somnium* (sueño enigmático), el *hórama*, denominado con propiedad *visio* (visión profética); el *chrēmatismós*, que recibe el nombre *oraculum* (sueño oracular); el *enýpnion*, llamado *insomnium* (ensueño); y el *phántasma*, que Cicerón, cada vez que tuvo necesidad de este término, tradujo por *visium* (aparición) (Macrobio, 2006: 137).⁸

En el prólogo al *Roman*, Guillaume de Lorris afirma que Macrobio creyó en la verdad de los sueños y que, por ello, sus lectores pueden tener confianza en lo que narrará a continuación. El autor del texto francés expresa la certeza “De que nos revelan el *significado* / del bien y del mal que ocurre a la gente” (vv. 16–17 [destacado mío]).⁹ Los sueños, si los leemos apropiadamente, nos descubren su verdad oculta. En virtud de ello, son pasibles de utilizarse como un dispositivo narrativo que se presta con facilidad a la creación de ficciones alegóricas, cuya base se sustenta en el par antitético mostrar/ocultar. Esto los relaciona de manera estrecha con el proceso de exégesis, en su búsqueda de traer a la luz una verdad que no se percibe de manera inmediata.

Ahora bien, esta clase de lectura puede hallarse en la constitución misma del género de los comentarios, forma discursiva que surge a partir de la explicación de un texto previo: “(..) la tarea hermenéutica de comentar un texto supone también un cierto tipo de relación entre la verdad y el tiempo: la verdad existe, pero no está definitivamente formulada, hay que buscarla, explicarla y explicitarla” (Cardigni, 2008: 78). Es así como Macrobio realiza una exégesis pedagógica de la alegoría onírica que presenta Cicerón, y Guillaume de Lorris se propone relatar la historia de un sueño que debe ser posteriormente interpretado.

Aunque existe más de un tipo de sueño que posee un significado que el soñador debe leer o descifrar, Guillaume de Lorris señala de forma expresa que su sueño es un *visio*, una visión profética: “Y en este mi sueño nada sucedió, / ni un solo detalle, que después los hechos / no hayan confirmado tal como soñé” (vv. 28–30).¹⁰

⁸ “Aut enim *óneiros* secundum Graecos quod Latini *somnium* uocant, aut est *hórama* quod *uisio* recte appellatur, aut est *chrēmatismós* quod *oraculum* nuncupatur, aut est *enýpnion* quod *insomnium* dicitur, aut est *phántasma* quod Cicero, quotiens opus hoc nomine fuit, *uisum* uocauit” (Macrobio, 2013: 10).

⁹ “que songe soit *senefiance* / Des biens au genz et des anuiz”.

¹⁰ “Mès onques riens ou songe n’ot / Qui avenu trestout ne soit, / Si cum li songes recontoit”. No coincidimos en este punto con Strubel (1984) quien señala que Macrobio aparece como una *auctoritas* utilizada de forma “incompleta”. Para el autor, Guillaume de Lorris toma únicamente del pensador tardoantiguo la idea general de que “hay sueños que no son mentira”. Este uso de Macrobio, que para Strubel es únicamente un artificio, termina llevando a una paradoja, ya que hay otras teorías del sueño en las que Guillaume podría haberse apoyado, pero no lo hace. Así, ante la falta de una teoría sólida de los sueños quedaría justificada la idea de que el uso de Macrobio es superficial.

Sin embargo, podríamos pensar que en el *Roman* confluyen otros dos tipos de sueños, mencionados por Macrobio. Por un lado, el *enýpnion* o ensueño, aquel inducido por una preocupación del alma. Entre las causas que Macrobio postula para su ocurrencia, se encuentra el momento en que “un enamorado sueña que disfruta del ser amado, o que está privado del mismo (...)” (Macrobio, 2006: 138).¹¹ Si tomamos el final trunco del relato de Guillaume de Lorris en el que no tenemos posibilidades de saber si la conquista de la dama de sus sueños también formó parte del sueño que el prólogo anuncia que se cumplieron, es posible entender que ese amor no correspondido provocó el sueño del autor/narrador. Por otro lado, respecto del *óneiros* o *somnium*, Macrobio señala que “se llama propiamente sueño a aquel que oculta con símbolos y vela con enigmas la significación, incomprendible sin interpretación, de aquello que muestra” (2006: 140).¹² Este sueño, que presenta cinco variantes (personal, ajeno, común, público o general), no puede “ser accesible para nosotros sin la ciencia de la interpretación” (141). Siguiendo esta definición, estamos frente a un sueño propiamente alegórico que requiere de la interpretación y la explicación que el mismo Guillaume de Lorris dice frecuentemente que ofrecerá (“Con tal de que sea capaz de entender / cuanto diga aquí, para que interprete / el significado de este sueño mío. / Ya que la verdad que se encubre en él, / llegado el momento, podrá descubrir, / y esto ocurrirá cuando lo haya expuesto, / pues aquí no habrá nada de engañoso” [vv.2070-6]).¹³

De acuerdo con Macrobio, el ensueño no cuenta con ningún valor una vez que ha finalizado. Son tan solo disposiciones del alma que “vuelan al mismo tiempo que el sueño y desaparecen con él” (Macrobio, 2006: 138).¹⁴ Pero, además, el sueño profético no daría lugar a una interpretación porque en aquel “alguien sueña algo que sucederá *tal cual se le había aparecido en sueños*” (140 [destacado mío]). Solo el sueño propiamente dicho se presta, por un lado, a la alegoría y la exégesis y, por el otro, a la ficción. Tanto el *somnium* como la narración fabulosa, de acuerdo con la definición de *fabula* que propone el autor tardoantiguo, pueden contener una verdad oculta que necesita leerse y descifrarse para ser comprendida en su totalidad. Al respecto, Jean Dornbush remarca que “For Macrobius, as for Guillaume, the *somnium* is thus the most ambiguous type of dream since it combines features of both true and false dreams” (Dornbush, 2000: 106). Aunque coincidimos en que Guillaume de Lorris explota de modo productivo la ambigüedad de esta clase de sueño, vinculado con una verdad oculta mediante símbolos, lo cual permite la metáfora del velo, consideramos que es posible confirmar la presencia de más de un tipo de sueño en el *Roman de la Rose*.

¹¹ “(...) si amator deliciis suis aut fruentem se uideat aut carentem” (Macrobio, 2013: 11).

¹² “Somnium proprie uocatur quod tegit figuris et uelat ambagibus non nisi interpretatione intellegendam significationem rei quae demonstratur (...)” (Macrobio, 2013: 13).

¹³ “Por quoi il veille tant atendre / Du songe la senéance. / Et la vos dirai sans grevance; / La verite qui est coverte / vos en sera lors toute aperte, / Quant espondre m’orroiz le songe, / car il n’a mot de mensonge”.

¹⁴ “(...) una cum somno auolant et pariter euanescunt” (Macrobio, 2013: 11).

Uno de ellos es la ensoñación que proviene de una “disposición del alma”, a la que son propensas las personas afectadas por el amor. De acuerdo con Macrobio,

Hay, en efecto, *enýpnion* cuando una preocupación nacida de la opresión del alma, el cuerpo o la fortuna se le presenta a alguien dormido con la misma forma con que le atormentaba despierto: del alma, cuando un enamorado sueña que disfruta del ser amado, o que está privado del mismo (...). De aquí su nombre el ensueño, no porque se tenga la visión durante el sueño –pues esto vale para esta categoría y para las demás– sino porque se le otorga crédito sólo durante el sueño, mientras se tiene la visión; tras el sueño, no deja nada de interés o significación (Macrobio 2006: 137-138).¹⁵

El sueño del narrador tiene lugar cuando cumple veinte años, momento de la vida en que “Amor toma posesión / de todos los jóvenes” (vv. 21-22).¹⁶ Según señala Peden (1985), sin embargo, Guillaume de Lorris incurre en una contradicción al enmarcar su sueño en aquellos que Macrobio estableció que tienen significado, pero luego procede a realizar una narración de tipo erótica que, para el autor tardoantiguo, no oculta ninguna verdad a develar. Por su parte, Dahlberg (1961) argumenta que esta contradicción entre un sueño propiamente dicho, con símbolos a interpretar y una verdad a encontrar, y un ensueño vivido al calor del despertar del amor, constituye la base de la ironía con la que se puede leer el *Roman*. En nuestra opinión, es posible entender esta aparente contradicción entre los tipos de sueños presentes en el texto como una forma de validar la original conjunción de una forma (la alegoría, velo de ficción que es vehículo de una verdad filosófica, a imagen de las narraciones fabulosas de Macrobio) y un contenido (la temática del amor cortés, cuya verdad –la aparición y posterior desarrollo del sentimiento amoroso– es interior al narrador).¹⁷

Así, en el *roman* de Guillaume nos encontramos ante una doble alegoría, posibilitada por la ambigüedad del *somnium*. Por un lado, el sueño en sí mismo se le presentó al narrador-soñador como una alegoría. El protagonista no recibe de una voz autorizada las reglas del arte del amor cortés, como ocurriría en un sueño del tipo oracular, sino que se le presentan a través de símbolos (por ejemplo, la rosa es el ser amado) o de personificaciones, como la Vergüenza, que identifican distintas reacciones de la mujer deseada frente al

¹⁵ “Est enim enýpnion quotiens cura oppressi animi corporisue siue fortunae, qualis uigilantem fatigauerat, talem se ingerit domienti: animi, si amator deliciis suis aut fruentem se uideat aut carentem (...) Hinc et insomnio nomen est, non quia per somnium uidetur – hoc enim est huic generi commune cum ceteris –, sed quia in ipso somnio tantummodo esse creditur dum uidetur, post somnium nullan sui utilitatem uel significationem relinquit” (Macrobio, 2013: 11).

¹⁶ “Ou point qu’amors prent le peage / Des joenes genz”.

¹⁷ No hay, como ya se mencionó, una realidad a la que haga referencia la alegoría, se trata siempre de una verdad interior al narrador: “Guillaume y institue sa subjectivité en référence absolue. C’est elle l’unique garant de la vérité de son rêve” (Strubel, 1984: 28).

cortejo masculino. Por el otro, el texto final que produjo ese mismo narrador tras despertar respeta la forma del sueño, con el velo de la alegoría recubriendo la verdad que se pretende transmitir. Sin embargo, el final trunco que no permite al receptor saber si el soñador logró conquistar a la rosa a través del asedio del castillo en el que se hallaba encerrada, perpetúa la ambigüedad de la alegoría. Al no ofrecer nunca una clave de lectura, la exégesis final quedará siempre en manos del lector, quien debe decidir cuál es la correspondencia de ciertos elementos (¿representa Malaboca a los maldicientes, que critican a la rosa por darle “Buen Recibimiento” al joven? ¿o se trata de un sentimiento interior de la amada frente a la posibilidad de que se susciten habladurías a partir de sus actitudes?).

Esta relectura de la sistematización de los sueños por parte de Macrobio a la luz del prólogo del *Roman de la Rose* no persigue un afán clasificatorio que intente justificar si la narración pertenece a uno u a otro tipo de sueño. Pero sí pretende, en contraste con la visión que la crítica ofrece sobre el uso del *Commentarii in Somnium Scipionis* en la primera parte del *Roman de la Rose*, observar cómo se entrelazan los tipos de sueños, la ficción, la alegoría (como forma) y la pretendida verdad de la historia, a fin de comprender mejor la alusión al texto tardoantiguo.

Guillaume de Lorris: interioridad e inestabilidad

A partir de los escritos de san Agustín, los autores medievales definieron la alegoría como “un tropo o figura en la que se dice una cosa y se significa otra” (Dahlberg, 1961: 574). Se trata de una técnica retórica en la que aquello que se expresa, su sentido literal, no es lo que se quiere decir en realidad, lo que constituye el sentido alegórico (Guynn, 2008: 50). En consecuencia, alegoría y exégesis se encuentran estrechamente unidas, en especial, en las lecturas de textos religiosos, donde el receptor debe extraer la verdad que se encuentra oculta bajo el sentido superficial o literal.¹⁸ Sin embargo, a diferencia de lo que podría pensarse en la actualidad, en la exégesis bíblica el sentido literal no es una ficción que recubre la verdad, debido a que, como revelación de la palabra de Dios, la Biblia es verdadera en los dos sentidos (Jauss, 1962).

En su recorrido por la génesis de la poesía alegórica en la literatura francesa medieval, Jauss (1962) señala que el prólogo del *Roman de la Rose* rompe con la equivalencia entre *fable* (ficción) y *mençonge* (mentira). Este quiebre se debe a que allí el narrador-soñador afirma que su relato, si bien tiene la forma de una ficción, oculta una verdad. Tal como

¹⁸ Rita Copeland y Peter T. Struck (2010) señalan que, en realidad, la alegoría como método compositivo es posterior a la alegoría como método de lectura. La confusión entre estos provoca, según los autores, muchas de las dificultades para definir la alegoría.

ocurre en el texto bíblico, el *roman* contiene una verdad de carácter doble: su sentido literal es verdadero (ya que el sueño es, de hecho, una realidad) y oculta, además, un sentido alegórico igualmente verdadero. De esta manera, dice Jauss, el *Roman de la Rose* se entronca con una línea de poetas religiosos y, en última instancia, con la hermenéutica de los exégetas de los textos sagrados. Ahora bien, esta es la verdadera novedad del *Roman* porque “pour la première fois, un ‘sensus literalis’ ressortissant d’une pure fiction est compris dans le rapport mystérieux qui auparavant, dans la tradition religieuse, ne servait exclusivement qu’à designer l’*historia*, vraie elle-même, de la Bible” (Jauss, 1962 : 12). Por consiguiente, en el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, la verdad de la alegoría no es más que una ficción.¹⁹ Es en este punto donde podemos ver la importancia del texto de Macrobio, puesto que permite a Guillaume de Lorris vincular la ficción (*fable*) con un trasfondo verdadero, no necesariamente teológico, y que emana de la interioridad del narrador a través de un sueño. Este reconocimiento de la ficción como la verdad de la alegoría no se limita solo a una suerte de declaración de principios del prólogo, sino que atraviesa todo el *Roman* debido a la temática que trata y a los tópicos que en él aparecen.

Veamos cómo. Al comienzo del sueño, el Amante se encuentra frente al muro de un jardín. En él están pintadas un conjunto de imágenes que se corresponden a defectos que impiden el surgimiento del amor cortés: Aversión, Traición, Villanía, Codicia, Avaricia, Envidia, Tristeza, Vejez, Hipocresía y Pobreza. Las pinturas del muro proporcionan, junto con la descripción de la primavera (el tiempo de mayo) y del enamoramiento, tópicos característicos del amor cortés. Aunque estas imágenes estáticas contrastan con el baile en ronda de los personajes que el soñador ve cuando logra entrar en el vergel,²⁰ no se trata aquí de pares opuestos simétricos de personificaciones de vicios y virtudes, como en el modelo alegórico de la *Psychomachia* de Prudencio. Esto se debe a que, dentro del vergel, no se presentan personificaciones como, por ejemplo, de Juventud o Riqueza, que serían las virtudes opuestas a las imágenes de Vejez y Pobreza pintadas en el muro. Se trata de la interioridad del protagonista (y, en todo caso, también la rosa) la que está representada en las personificaciones del vergel, que, además, posibilitan el desarrollo del amor. Por otra parte, no todos los personajes que aparecen en el sueño son personificaciones. Tal es el caso del Dios Amor o Venus, figuras antropomórficas de los dioses romanos. Sus presencias están motivadas por una larga tradición de relatos cortesanos donde, especialmente Amor,

¹⁹ No nos detendremos aquí en el recorrido completo que realiza Jauss, en un estudio que ya es por demás clásico, pero sí es importante destacar, entre los antecedentes del uso del sueño y la ficción en una escritura alegórica el de Raoul d’Houdenc en la *Songe d’Enfer*. Jauss señala que hay ya en este texto una idea de un sueño (en tanto que *sensus literalis*) como una pura ficción que, de todas formas, contiene una verdad: “Le rêve, à la fois fiction et vérité, légitime alors et pour la première fois les élaborations fictives des poètes” (Jauss, 1962: 16). La diferencia del texto de Houdenc se encontraría en la temática, porque este autor está todavía trabajando con temas religiosos, aunque ya nos encontremos en un camino hacia una posible laicización.

²⁰ Para un análisis del vergel en relación con la alegoría cortés, ver Strubel (1990).

son incitadores de los sentimientos de los protagonistas. Strubel (1984) ve en la presencia de Amor, que ya no es el propietario del espacio idílico (ese rol le corresponde a Deleite), la amenaza a la tranquilidad del lugar, pues los sentimientos que provoca transforman el vergel en espacio de lucha en pos de conquistar a la rosa. En este sentido, un texto “Do está contenido el arte de amar” (v. 38)²¹ requiere la aparición de tópicos y personajes profanos pertenecientes a la literatura cortés que, al mezclarse con las personificaciones de vicios y virtudes y con las representaciones de dioses antiguos, crean una inestabilidad descriptiva dentro de la alegoría. Por lo tanto, ante la falta de una clave de lectura proporcionada por el autor, los sentidos del relato quedan abiertos a las interpretaciones de los lectores que cumplen la función de exégetas laicos.

Esta ambigüedad en el significado es atribuible también a la rosa y a la descripción de la relación amorosa. En el prólogo, el narrador identifica a la rosa con la persona real que este encontró en sueños (“A Dios le suplico que sepa aceptarla / aquella a la cual yo se la dedico: / ella encierra en sí tan grandes virtudes / y tan grandes méritos para ser amada, / que el nombre de Rosa le debe ser dado” [vv. 40–44]).²² Sin embargo, la ausencia de una interpretación explícita, de acuerdo con las ideas del autor, provoca múltiples lecturas: la más usual, y que corresponde con la materia del amor cortés, es que la rosa no es otra que la amada en su totalidad. Pero, como señala Strubel (1984: 34), incluso si optamos por esta conclusión “clásica”, es imposible identificar quién es la rosa: ¿Es la rosa que aparece en el prólogo o la del soñador? Otras inferencias subrayan la falta de marcas genéricas inequívocas en la descripción de la flor. Si la rosa es un símbolo genital, ¿de qué genitales estamos hablando? El texto nos ofrece dos descripciones contrastantes de la rosa. En la primera se nos dice que “Puestas en un tallo recto como un junco, / al cabo del cual surgía el capullo / con gran altivez, que no se inclinaba” (vv. 1665–67). Mientras que, en la segunda, se dice: “Mucho me agradó / al ver que no estaba demasiado abierta / como para verse los granos / y que mantenía muy firmes aún / y de igual tersura sus pétalos todos, / los cuales se alzaban con gran elegancia / manteniendo prieto todo el interior” (vv. 3362–68).²³

²¹ “Ou l’art d’amours est toute enclose”.

²² “Or doit dieus qu’an gre le reçoive / Cele pour cui je l’ai empris. / C’est cele qui tant a de pris, / Et tan test digne d’estre amee, / Qu’ele doit estre rose clamée”.

²³ “La queue est droite comme jons, / Et par desus iert li botons / Si qu’il ne cligne, ne ne pent.” y “Par amont, ce m’abelissoit. / Encor n’iere pas si overte, / Que la graine fust descuberte, / Ençois estoit encor enclose / Dedenz les fueilles de la rose, / Qui amont droites s’en aloient / Et les places dedenz emploient”. De acuerdo con Guynn (2008), la presencia del mito de Narciso, uno de los episodios más estudiados del *roman* (ver Köhler, 1963 y Strubel, 1984), abona esta ambigüedad sexual, ya que, en la narración ovidiana, Narciso es deseado tanto por hombres como por mujeres y, al enamorarse de sí mismo, se está enamorando de una persona de su mismo sexo.

Es imposible también obviar que las imágenes de la flor, en el plano literal, no van más allá de las de un elemento de botánica. No hay indicios de que aquello que aparece en el sueño sea otra cosa que una rosa. Strubel (1984) considera que pensar la rosa como una dama o como sus genitales y los diferentes acercamientos que se narran (tocarla, arrancarle una hoja o besarla) expresan las distintas etapas del cortejo amoroso, constituyen en sí mismos el desarrollo de la metáfora y la elección de una lectura específica que no necesariamente equivale a lo que el relato pretende sostener. En un trabajo posterior, Strubel [fecha] marca que la alegoría directriz del *Roman de la Rose* no es la flor, sino la *quête* (la búsqueda). En otras palabras, la estructura de la alegoría determina su interpretación. No se trata de la rosa, sino del camino que recorre el protagonista para convertirse en un buen amante de acuerdo con los códigos de la cortesía: “aucun élément descriptif de la fleur n’est cependant transposé, et cet ‘objet’ a dans la construction de la *senefiance* un statut équivalent à celui du graal dans la *Quête*” (Strubel, 2002: 140).

Por otra parte, las personificaciones también muestran ciertos puntos de inestabilidad. En ciertas ocasiones, algunos personajes no actúan según el nombre que les ha dado. Por ejemplo, Peligro no es el contrario perfecto de Buen Recibimiento, sino que solo actúa como tal cuando el Amante se arriesga demasiado. Vergüenza encuentra a Peligro durmiendo apaciblemente y le reprocha que, por su falta de atención, la doncella está marcada por la Vergüenza y el Miedo (vv. 3670-75). El debería haberla protegido del riesgo que representaba Buen Recibimiento. La falla de Peligro provocará la crisis final de esta sección del *roman*, en la que Buen Recibimiento y el soñador finalmente se separan. Es posible entender estas dualidades si seguimos a autores que, como Jauss (1964) o Louis (1974), remarcan que en esta alegoría las diferentes personificaciones no son exteriores a los personajes, sino que representan diferentes estados de la psicología de la dama.²⁴ En este sentido, se puede reinterpretar a Malaboca y suponer que no refiere a las personas que hablan mal de la dama, sino como un pensamiento de la misma rosa respecto de las actuaciones del Amante, que no logra contener su pasión. En el *Roman de la Rose* no hay exterioridad posible, no hay un “mundo afuera” que la alegoría viene a representar. Por esta razón, las representaciones son ambiguas: no se trata de personajes que tienen una *senefiance* (sentido, significado) fijada a partir de un nombre o de características físicas más o menos definidas. Contra estos “seres ideales”, lo que en realidad aparece es el reflejo de las actitudes

²⁴ Strubel (1984) no comparte esta visión porque los dominios de referencia diversos de las personificaciones impedirían esa identificación unívoca. Si bien algunos elementos como Buen Recibimiento o Vergüenza podrían representar estados psicológicos de la dama, otros, como Malaboca, tendrían que ver con impedimentos sociales para el amor y algunos, incluso, con circunstancias externas de los personajes, como es el caso de Riqueza y Juventud.

de la dama, de sus pensamientos y sentimientos durante el desarrollo del acercamiento amoroso. Estas lecturas otorgan otro nivel de profundidad a la doncella/rosa que, de otra forma, aparece únicamente como un objeto deseado, desprovisto de agencia y de voz.

Sin embargo, la falta de estabilidad en las relaciones entre las personificaciones y sus nombres permite lecturas más modernas que se apoyan en la ambigüedad de la alegoría y la falta de una clave de lectura para describir, por ejemplo, la relación entre Buen Recibimiento y el Amante. Simon Gaunt (1998) destaca cómo el final del texto constituye un planto; no por la pérdida de la rosa, sino por la ruptura con Buen Recibimiento que provoca un verdadero dolor de amor en el narrador-soñador: “Mi querido amigo, tengo mucho miedo (...) / No puedo saber cómo están las cosas / pero duramente sentiría el golpe / si por un momento de mí os olvidarais” (v. 4047 y vv. 4052–4054).²⁵ Para Gaunt, la propia alegoría permite esta nueva lectura porque, aunque se nos menciona que la verdad de la narración se encuentra escondida bajo un velo, nuestras interpretaciones no pueden obviar el *sensus literalis* (de hecho, este es un primer paso para la exégesis bíblica). Es posible ver que en la superficie del texto tenemos únicamente una narrativa homoerótica en la que el Amante corteja a un personaje masculino. Venus, por ejemplo, describe a Buen Recibimiento (y no a la rosa) las bondades de besar a un ser como el Amante y alaba su belleza física. Claro que, Gaunt expresa, en el sentido alegórico se trata de persuadir a la rosa de que el joven es digno de recibir su beso. Pero, como metonimia de la rosa (que a su vez es una metáfora de la doncella), Buen Recibimiento “has more narrative reality than either the metaphor or its apparent referent: Bel Acueil speaks, acts, and above all, given this is a poem about erotic drives, he seems, unlike the rose, to have a body” (Gaunt, 1998: 71). De esta forma, el sentido literal del texto y el sentido alegórico ponen en tensión una narrativa homoerótica y una historia de amor heterosexual.

Por consiguiente, la ambigüedad propia del sueño alegórico y la falta de una conclusión explicativa por parte del autor ponen de relieve diferentes interpretaciones posibles y sentidos en disputa para el *Roman de la Rose*. La interioridad del “yo” que narra hechos que le sucedieron a él mismo (tanto en la ficción del sueño como en la ficción de la pretendida realidad) se desarrolla con contradicciones, con avances y retrocesos, que permiten múltiples lecturas. La alegoría encuentra así una nueva etapa en su desarrollo que la llevará a lo más alto de su popularidad en la Edad Media.

²⁵ “Or doi je bien avoir paor (...) / Je ne sai or comment il vait, / Mes durement sui esmaiez / Que entroblíe ne m’aiez”.

Entre el sueño y la ficción: a modo de conclusión

Como hemos adelantado, la crítica ha estipulado que la inclusión del intertexto de Macrobio en el prólogo del *Roman de la Rose* es una apelación al sistema de la *auctoritas* y que esta mención no va más allá de justificar el relato de un sueño que puede contener una verdad. Sin embargo, creemos que la clasificación de los sueños y las ideas sobre la ficción del autor tardoantiguo atraviesan el texto, cuestionando una y otra vez la estabilidad de una alegoría que busca narrar algo tan inasible en su totalidad como la interioridad de un sujeto. La introducción del sueño en tanto ficción erótica que tiene la forma de una alegoría, narrada por un personaje que es protagonista y no observador de lo que ocurre, hace que el sujeto sea la única justificación para la verdad que contiene el relato. No se trata de una verdad trascendental como la de la exégesis bíblica o los textos filosóficos, sino de una verdad individual (narrada en base a los valores del amor cortés). El yo y la ficción se bastan a sí mismos, y Macrobio es la *auctoritas* que reúne la posibilidad de que algo tan personal como el sueño, por un lado, y la fable, por el otro, puedan ofrecer una verdad digna de ser narrada. Esta verdad, sin embargo, se nos escapa. No necesariamente porque el final del texto no proporciona una clave de lectura, sino porque, como señala Kevin Brownlee (2010), no se trata de la articulación de una verdad filosófica. En el texto de Guillaume de Lorris, el lector se encuentra con un *roman* cortés en primera persona que busca transmitir valores cortesés. Es, como ya mencionó Jaus (1964), una pura ficción en el interior del poeta.

A pesar de que el narrador del prólogo señala que “Su materia es muy bella y muy nueva” (v. 39),²⁶ en el *Roman de la Rose* ni la forma (la alegoría) ni la temática (el *roman* cortés) son novedosas. Pero si lo es su conjunción, permitida por el sueño y habilitada por la interpretación de Macrobio, tanto de los sueños como de la ficción. En el poema de Guillaume de Lorris, ni los personajes ni el sueño ni la alegoría se presentan al lector como un suelo estable a partir del cual edificar una interpretación unívoca del texto. Esa, quizás, sea la razón por la que Jean de Meun pudo escribir su continuación y por la que, hasta el día de hoy, el texto nos sigue interpelando.

²⁶ “La matière en est bone et neue”.

Bibliografía

- Bernardo Silvestre (1977) *The Commentary on the First Six Books of the Aeneid of Virgil Commonly Attributed to Bernardus Silvestris*, Julian Ward Jones y Elizabeth Frances Jones (eds.) University of Nebraska Press.
- Blumenfeld, Renate (1980) “Remarques sur ‘songe/mensonge’”, *Romania* 101 (403.3), 385–390.
- Brownlee, Kevin (2010) “Allegory in the Roman de la Rose”, en Rita Copeland y Peter Struck (eds.) *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge University Press, 119–127.
- Cardigni, Julieta (2013) *El comentario como género tardoantiguo. Commentarii in Somnium Scipionis de Macrobio*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.
- _____ (2018) “Apropiación y traducción en un texto tardoantiguo: Comentario al sueño de Escipión de Macrobio”, *Circe* 12, 77–86.
- <<https://repo.unlpam.edu.ar/bitstream/handle/unlpam/4620/n12a06cardigni.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consultado el 10/10/2024].
- Chrétien de Troyes (1994) *Oeuvres complètes*, Daniel Porion (ed.) París: Gallimard.
- Copeland, Rita y Struck, Peter (2010) “Introduction”, en Rita Copeland y Peter Struck (eds.) *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge University Press, 1–11.
- Dahlberg, Charles (1961) “Macrobius and the Unity of the ‘Roman de la Rose’”, *Studies in Philology* 58 (4), 573–582.
- Dornbush, Jean (2000) “‘Songes est Senefiance’: Macrobius and Guillaume de Lorris’ *Roman de la Rose*”, en Renate Blumenfeld-Kosinski, Kevin Brownlee, Mary B. Speer y Lori J. Walters (eds.) *Translatio studii. Essays by His Students in Honor of Karl D. Uitti on His Sixty-Fifth Birthday*, Ámsterdam: Rodopi, 105–116.
- Gaunt, Simon (1998) “Bel Accueil and the Improper Allegory of the Roman de la Rose”, *New Medieval Literatures* 2, 65–93.
- Guillaume de Lorris (1998) *Roman de la Rose*, Juan Victorio (ed.) Madrid: Cátedra.
- Guillaume de Lorris y Jean de Meun (1992) *Le Roman de la Rose*, Armand Strubel (ed.) París: Le livre de poche – Lettres gothiques.
- Guynn, Noah D. (2008) “Le Roman de la Rose”, en Simon Gaunt y Sarah Kay (eds.) *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*, Cambridge University Press, 48–62.
- Jauss, Hans Robert (1962) *Genèse de la poésie allégorique au Moyen Âge (de 1180-1240)*, Heidelberg: Carl Winter.

- _____ (1964) “La transformation de la forme allégorique entre 1180-1240: d’Alain de Lille à Guillaume de Lorris”, en Anthime Fourrier (ed.) *L’humanisme médiéval dans les littératures romanes au XIIe au XIVe siècle. Colloque organisé par le Centre de philologie et littératures romanes de l’Université de Strasbourg du 29 janvier au 2 février 1962*, Paris: Klincksieck, 107-144.
- Kessels, A.H.M. (1969) “Ancient Systems of Dream-Classification”, *Mnemosyne* 22 (4), 389-424.
- Köhler, Erich (1963) “Narcisse, la Fontaine d’Amour et Guillaume de Lorris”, *Journal des savants* 2, 86-103.
- Louis, René (1974) *Le Roman de la Rose. Essai d’interprétation de l’allégorisme érotique*, Paris: Honoré Champion.
- Macrobio (2003) *Commentaire au Songe de Scipion*, Mireille Armisen-Marchetti (ed.), Paris: Les Belles Lettres.
- _____ (2006) *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*, Fernando Navarro Antolín (ed.) Barcelona: Gredos.
- Peden, Alison (1985) “Macrobius and Mediaeval Dream Literature”, *Medium Aevum* 54 (1), 59-73.
- Strubel, Armand (1984) *Guillaume de Lorris, Jean de Meun: Le Roman de la Rose*, Paris: Presses Universitaires de France.
- _____ (1990) “L’allégorisation du verger courtois”, en Jean Arrouyé (ed.) *Vergers et jardins dans l’univers médiéval*, Presses Universitaires de Provence, 343-157.
- _____ (2002) «Grant senefiance a»: *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris: Honoré Champion.