

Guillaume de Lorris y Jean de Meun

# El Libro de la Rosa

Introducción de Carlos Alvar



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Título original: *Le Roman de la Rose*  
Traducción: Carlos Alvar y Julián Muela

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada  
Ilustración de cubierta: Amantes en un jardín (detalle de una miniatura conservada en el palacio de Chantilly, Francia).  
© Tarker / Bridgeman Images  
Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© de la traducción: Carlos Alvar y Julián Muela, 2020  
© de la introducción: Carlos Alvar, 2020  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2020  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-9181-979-0  
Depósito legal: M. 8.458-2020  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

- 9 Introducción
- 37 Nota sobre la traducción
  
- 39 Guillaume de Lorris, *El Libro de la Rosa*
  
- 121 Jean de Meun, *El Libro de la Rosa*
  
- 463 Relación alfabética de los temas más importantes tratados en la obra, de los nombres de personajes alegóricos utilizados en la obra y de los nombres de personajes alegóricos utilizados en la traducción, con su correspondencia en francés medieval
  
- 473 Bibliografía



# Introducción

El *Libro de la Rosa*, a pesar de tener cosas buenas –y por eso es más peligroso, ya que lo bueno que contiene es auténtico, como he dicho en otras ocasiones–, dado que la naturaleza humana se inclina al mal, digo que puede ser causa de malvada y perversa exhortación a mantener abominables costumbres, recomendando la vida disoluta con su doctrina llena de engaños, camino de condena, difamación pública, causa de sospecha e infidelidades, vergüenza para muchos; su lectura puede llevar al error y a la deshonestidad en varios momentos...

Estas palabras de la famosa Christine de Pisan, dirigidas a Gontier Col, secretario del rey de Francia, a fines del año 1401, pueden servir de muestra para comprender el éxito de la obra siglo y medio después de ser escrita, y para entender las apasionadas actitudes que suscitaba su lectura a pesar del transcurso del tiempo.

El 13 de septiembre del mismo año, Gontier Col había escrito una carta a la misma autora en la que califica a Jean de Meun de «auténtico católico, solemne maestro y doctor en santa teología, filósofo muy profundo y excelente conocedor de todo lo que puede saber el entendimiento humano, cuya gloria y fama viven y vivirán en los tiempos futuros». Dos días más tarde, el mismo secretario real escribe de nuevo a Christine, intentando sacarla del error:

En mi carta de anteayer te aconsejaba, exhortaba y rogaba que corrigieras tu error manifiesto, la locura o demencia que te ha llegado... Por segunda vez te ruego, te aconsejo y te suplico que corrijas tu error, te desdigas y cambies con respecto al muy excelente e intachable doctor en Santas Escrituras, alto filósofo, sabio muy profundo en las siete artes liberales...

Ni tanto como pretende Gontier Col, ni tan poco como dice Christine de Pisan.

Desde el último cuarto del siglo XIII se designa con el nombre de *Roman de la Rose (Libro de la Rosa)* a una extensa obra de casi 22.000 versos; e incluso, muchos lectores de finales de la Edad Media identificaban con este título la segunda parte de la misma obra, escrita por Jean de Meun. Sin embargo, la continuación de este autor es medio siglo posterior a la primera parte, redactada por Guillaume de Lorris. A los 4.000 versos del comienzo, que dejaban el libro sin finalizar, Jean de Meun añadió otros 18.000. Casi medio siglo separaba las dos partes; y las dos partes se pueden distinguir sin ningún tipo de difi-

cultad. Entre la primera y la segunda, el mundo cortés se ha eclipsado, dejando el paso libre a una nueva escala de valores.

Guillaume de Lorris es uno de tantos escritores de la primera mitad del siglo XIII que ocultan de forma intencionada su personalidad. De no haber sido por Jean de Meun, que alude a él en varias ocasiones, la primera parte del *Roman de la Rose* nos hubiera llegado como obra anónima. Pero las alusiones del continuador valen de poco, pues apenas ofrecen más datos que el nombre y el lugar de origen del primer poeta: los esfuerzos de los estudiosos en busca de alguna luz no han dado frutos dignos de consideración.

Parece bastante seguro que el autor de la primera parte era natural de la ciudad de Lorris, lugar frecuentado con asiduidad por la corte de Francia. De su obra se deduce que tenía cierta cultura y un indudable conocimiento de la vida de corte, lo que hace sospechar que pertenecía a una familia noble, posiblemente al servicio de la casa real francesa.

De las alusiones que hace Jean de Meun, se concluye que Guillaume de Lorris dejó el libro sin acabar y que Jean reemprendió la narración cuarenta años después de la muerte de su predecesor, ocurrida cuando el continuador aún no había nacido.

Por distintas referencias internas de la obra se puede llegar a la conclusión de que Jean debió de iniciar su trabajo entre 1268 y 1278, y no era demasiado joven al comenzar la labor, a juzgar por los conocimientos literarios y estilísticos que muestra en la parte que redactó.

De ser ciertas estas deducciones, Jean de Meun tendría por lo menos veinticinco años al escribir la segunda parte del *Roman de la Rose*, y debió de nacer entre 1240 y 1250; Guillaume ya había muerto para entonces; y, posiblemente, escribió los primeros 4.000 versos hacia 1225, a la edad de veinte años («*el vintieme an de mon âge*»), más o menos.

La parte del *Roman de la Rose* redactada por Guillaume de Lorris es ante todo un arte de amar, como el mismo escritor deja en claro desde el principio, en unos versos que son de todos conocidos:

*ce est li Romanz de la Rose  
ou l'art d'Amors est tote enclose.*

Estas palabras sitúan la primera parte de la obra en una corriente literaria perfectamente definida: el didacticismo erótico, que se remonta –para el hombre de la Edad Media– al *Ars Amatoria* de Ovidio. Además, es una obra de carácter alegórico, heredera de una tradición no menos rica, que tendría su recuerdo más antiguo en la *Psychomachia* de Prudencio.

Guillaume de Lorris escribió una historia de amor: el poeta (enamorado y protagonista a la vez) intenta conseguir los favores de la dama a la que dedica la obra; en su porfía encontrará aliados y enemigos, ayudas y obstáculos, que no son otra cosa que las distintas facetas del comportamiento femenino. Este relato amoroso se divide en nueve núcleos fundamentales, con un breve prólogo en el que el poeta habla de Macrobio y da el nombre de la destinataria del poema. Estos núcleos son:



1. Prólogo: marco del sueño; el poeta habla de Macrobio y da el nombre de la destinataria del poema (vv. 1-44).
2. Descubrimiento del jardín rodeado de muros y la descripción del recinto exterior (vv. 45-515).
3. Entrada y descripción del jardín de Diversión (vv. 516-1422).
4. Fuente de Narciso (vv. 1423-1612).
5. Hallazgo de la rosa y del mundo que ésta le revela (vv. 1613-2054).
6. Arte de Amar y mandamientos de Amor (vv. 2055-2748).
7. Episodio del beso de la rosa (vv. 2749-3480).
8. Venganza de Celos (vv. 3481-3974).
9. Lamento del enamorado y fin de la parte de Guillaume de Lorris (vv. 3975-4028).

Los últimos versos (3975-4028) sirven de despedida, en el momento en que el enamorado lamenta su desdicha, pues se encuentra lejos de la amada, y con pocas posibilidades de llegar a ella.

Los continuadores medievales de la obra de Guillaume de Lorris se inclinaron a favor de un final que culminaba con el éxito amoroso. Luego, el poeta despertaba de su sueño y quedaba cerrado de este modo el marco narrativo en el que se inserta la visión.

Es de suponer que no faltaba mucho para llegar al final de la obra que tenía pensada Guillaume de Lorris, a pesar de que Jean de Meun se esforzó en darle una extensísima continuación: no extrañará que en algún manuscrito aparezcan 78 versos que servían de final a la

parte compuesta por Guillaume de Lorris; es una adición ajena a los dos autores conocidos, y anterior a Jean de Meun.

La unidad de los distintos núcleos narrativos queda confiada al marco general de la obra y a la figura del protagonista: tanto el anónimo continuador de los 78 versos, como Jean de Meun respetaron esa estructura, cerrando ambos la obra con el despertar del poeta. Este tipo de marco narrativo tiene su origen en el *Somnium Scipionis* de Cicerón, conocido en la Edad Media a través del comentario de Macrobio, texto que tuvo un extraordinario éxito.

En cuanto al protagonista, es el que recorre los jardines, recibe los consejos de Amor y es víctima de la enemistad de Celos: en el fondo nos hallamos ante la técnica narrativa del *roman*, con un viaje inacabable, una búsqueda o demanda, con la presencia de aliados y enemigos.

Por otra parte, al ser el asunto amoroso, es necesaria la presencia de la dama. En contra de lo que se podría esperar, el personaje femenino se desdobra en múltiples personificaciones, cada una de las cuales representa una actitud, un sentimiento de la amada, o un vicio habitual en el mundo de la corte. De este modo, el poeta-enamorado-narrador cuenta sus desdichas amorosas, analizando con detenimiento cada una de las reacciones de la dama, que son expresadas –mediante un recurso que se remonta a Prudencio– en plena acción, como partícipes de un combate interior.

El desdoblamiento del personaje femenino en múltiples personificaciones alegóricas permite cierta objetivi-

dad en el análisis de la fenomenología amorosa, pues el poeta aparenta limitarse a la descripción de una realidad que está viendo con todos sus detalles. Pero esa realidad le afecta muy directamente, de forma que el poeta no puede sustraerse a intervenir interpretando sus propias vivencias con un elevado lirismo: en la fusión de estos dos factores, objetividad y lirismo, encontramos una de las más altas cualidades de Guillaume de Lorris como escritor, y en esa fusión reside uno de los más sublimes valores de la primera parte del *Roman de la Rose*. La alegoría se convierte así en algo más que el hábil movimiento de unas personificaciones; es algo más que una «metáfora prolongada»: acaba siendo el único cauce válido para la expresión de unos sentimientos que de otra manera habrían sido descritos con cierta frialdad mediante soliloquios o monólogos interiores, según la técnica impuesta en los *romans* de la materia clásica, un siglo más antiguos.

Con respecto a la forma alegórica, hay que recordar que Guillaume de Lorris había tenido notables precursores. Desde que Prudencio había adquirido carta de naturaleza en la literatura de tema psicológico o religioso, basta recordar los nombres de Claudiano, Sidonio Apolinar, Ennodio, Marciano Capella y Venancio Fortunato dentro de la tradición de «epitalamios», o a Boecio y Fulgencio como máximos cultivadores de la personificación y del comentario alegórico. Junto a estos autores de la tardía latinidad encontramos a los poetas de la Escuela de Chartres (siglo XII), encabezados por Bernardo Silvestre y, sobre todo, por Alain de Lille, de claro influjo boeciano. En lengua vulgar tampoco faltan textos ale-

góricos: desde el curioso debate del trovador Guilhem de Sant Leidiar (segunda mitad del siglo XII), hasta el *Bestiario de Amor* de Richard de Fournival (mediados del siglo XIII), la tradición se puede seguir de forma clara, gracias a la abundancia de testimonios conservados.

Si nos apoyamos en esta rica tradición alegórica, encontraremos sin demasiada dificultad un significado concreto a cada uno de los elementos que constituyen la narración.

Clive S. Lewis señala en su libro clásico sobre la alegoría de amor que, en sentido literal, el escenario en que se desarrolla la acción está formado por la orilla de un río, por el muro que rodea el jardín, por el jardín mismo y por la rosaleda que queda protegida con el seto. Sin embargo, en sentido alegórico, el escenario estaría formado por el río de la vida, el mundo de la sociedad cortés y el ánimo de la joven amada que vive en este ambiente.

Algo similar ocurre con la historia que se nos cuenta: el poeta, siguiendo el curso normal de su vida, llega al punto de tener que entrar en el mundo cortés; en ese momento se entera de los principales vicios que impiden a cualquiera comportarse con cortesía; iniciado ya en los modos y actitudes de esta sociedad noble, pasa el tiempo sin hacer nada, limitándose a la contemplación de cuanto le rodea. Tanto por la edad como por la estación del año, como por el mundo en el que se mueve y por el ocio en el que vive, es normal que se enamore; por eso, le sigue incesantemente el dios del Amor. Mientras tanto, el poeta –no enamorado aún al comienzo de la obra– se en-

cuentra con una joven, a la que le dirige la palabra, y que le trata con buenas maneras (Buen Grado, Franqueza, etc.); en el transcurso de su relación con la doncella, el protagonista se detiene a contemplar los ojos de la joven (los cristales de la Fuente de Narciso), que no solo le devuelven el recuerdo de cuantas cosas buenas ha conocido en el mundo cortés, sino que además le revelan otras muchas que todavía le quedan por descubrir, a la vez que –de acuerdo con las ideas medievales– el poeta comienza a enamorarse: es el momento en que descubre entre todas las rosas un capullo hermosísimo, de fragancia sin par, que no es más que el tierno amor de la joven, meta del protagonista a partir de ahora. El resultado es que el poeta se enamora, recibe una tras otra todas las flechas de Amor y termina rindiéndose al despiadado dios.

El joven poeta se mantiene en buenas relaciones con la amada y sigue la senda del amor cortés: empieza ocultando sus sentimientos, sin atreverse a descubrirlos; se debe limitar a recordar las experiencias vividas (Dulce Pensamiento), a mantener inocentes conversaciones (Dulce Conversación) y a contemplar a la dama (Dulce Mirada). Pero llega un momento en que el enamorado decide avanzar un paso, y se dispone a confesar su amor a la joven. Alegóricamente, pretende atravesar el seto que protege a las rosas. La amada acoge al poeta con cortesía y buenos modales (Buen Grado), a la vez que el enamorado considera esta actitud como una invitación a amar. Sin embargo, el comportamiento del protagonista despierta cierto temor en la amada, y como consecuencia desaparecen discretamente las buenas maneras, dejando

paso libre a la resistencia o, incluso, a la animadversión (Peligro), fruto de las envidias de la corte (Mala Lengua), del miedo que siente la joven por su propia reputación (Miedo, Vergüenza) y de la preocupación de la mujer que no se atreve a conceder libremente sus propios encantos (Celos).

La amada, a pesar de sus temores, se comporta con buenos modales hasta que el enamorado le descubre sus sentimientos: la mujer duda entre rechazar a su acompañante o aceptarlo y, por fin, lo aleja de su lado. Abatido por el fracaso, el joven reflexiona sobre el amor (aparece Razón) y se da cuenta de la imposibilidad de alejar de sí mismo sus propios sentimientos. En tal situación, decide buscar un confidente que le ayude en sus pretensiones y que alivie sus penas (Amigo); este le recomienda que regrese al lado de la amada. El poeta pide perdón a la muchacha, que acepta su presencia siempre que no intente cometer nuevos excesos.

De este modo se mantienen las relaciones durante algún tiempo, hasta que la amada deja de preocuparse y vuelve a tratar con buenos modales al poeta. Empieza entonces una época agradable para ambos, un período en el que procuran conocerse: vista de cerca, la forma de ser de la amada es mucho más agradable de lo que el protagonista había podido concebir.

Al cabo de algún tiempo, el enamorado le pide un beso a la amada; esta teme pecar contra la castidad, pero, a pesar de todo, está dispuesta a concederlo. Los amores de la pareja van por buen camino; la amada no se enoja, ni rechaza al joven pretendiente. Tras el momento de duda, la muchacha le da el beso: el enamorado ha con-

seguido avanzar un paso importante en su relación amorosa.

El peligro que acechaba a los enamorados era que sus relaciones dejaran de ser secretas; los envidiosos, los murmuradores y los maldicientes abundaban y estaban dispuestos a divulgar cualquier asunto que pudiera poner fin a un amor incipiente. Por otra parte, la amada siente inevitables remordimientos por haber cedido a las pretensiones del joven: teme que este se propase, pues ella ya no siente vergüenza ante su proximidad; el peligro es evidente. En la alegoría, Desenfreno y Lujuria amenazan a Castidad.

A partir de este momento intervienen elementos ajenos a la pareja. Ya habíamos visto la presencia de los maldicientes de la corte; ahora es el círculo de los allegados (¿padres?, ¿marido?, ¿tutores?): sienten preocupación por el cariz que está tomando el amor de los jóvenes, y deciden custodiar a la muchacha más estrechamente. En el plano alegórico, es la construcción del castillo. Al lado de la joven habrá una vieja, dispuesta a evitar cualquier nuevo acercamiento. En esta situación, queda inacabada la obra.

Es evidente que una narración alegórica como la de Guillaume de Lorris no puede ser perfectamente coherente; tampoco es imprescindible tal perfección. El autor ha contado de forma bastante nueva la historia de su amor; los detalles que proporciona son innumerables, aunque a veces falle la clave para reinterpretarlos; pero es mucho más importante que haya sabido captar el proceso amoroso con todas sus dudas e inseguridades, y que haya logrado que un solo beso dé materia para setecien-

tos versos. El lector medieval veía en la obra de Guillaume de Lorris un manual de doctrina cortés; así lo pretendía el autor desde el comienzo, y así fue considerado después. En efecto, el *Roman de la Rose* es un sueño alegórico en el que el poeta aspira a conseguir la rosa de mayor belleza; es, también, la historia de las vicisitudes amorosas de un joven, y una guía para enamorados. Por eso, no extraña la extensión que ocupan los Mandamientos de Amor (alrededor de setecientos versos): la teoría amorosa y las normas de comportamiento constituyen una parte importante dentro del conjunto.

Guillaume de Lorris ha sabido entrelazar perfectamente los tres planos, con el consiguiente éxito: en su obra se podía encontrar tanto un inocente esparcimiento, si el lector se limitaba al plano literal, como una historia más atrevida, para los iniciados que interpretaran el plano alegórico; e incluso, se podía obtener una información válida si se aspiraba a entrar en el mundo del amor cortés.

Esta multiplicidad de sentidos –frecuente en la literatura de la Edad Media– aseguró la fama del *Roman de la Rose*: las «lecturas» posibles dependían en gran manera de la madurez de los lectores y, por tanto, el libro se leía y releía a cualquier edad; el público buscaba una doctrina o, al menos, cierto didactismo, y lo encontraba sin dificultad. Resulta curioso que gran parte de los manuscritos antiguos estén recogidos en volúmenes que contienen –además– otras obras, de asunto religioso o moralizante en general.

A partir del último cuarto del siglo XII el *Roman de la Rose* es, ante todo, la obra de Jean de Meun; Guillaume



de Lorrís casi ha sido olvidado, aunque la narración siga empezando con sus 4.000 versos.

La continuación de Jean de Meun apareció o fue el resultado de un momento crucial de la Historia de la civilización occidental: los ideales cortesés se habían hundido o estaban heridos de muerte; la sociedad feudal se tambaleaba en toda Europa, a la vez que las ciudades y los grupos burgueses adquirían una fuerza significativa; las crisis de todo tipo se suceden. En la universidad, y fuera de ella, discuten franciscanos y dominicos. El espíritu laico gana terreno a costa de grandes esfuerzos, a la vez que el poder papal choca incesantemente con el Emperador; las herejías se multiplican. El mundo intelectual se agita insatisfecho con este estado de cosas. En ese ambiente lleva a cabo su trabajo Jean de Meun: su actividad se desarrolla como traductor (Vegecio, Boecio, Abelardo) y como autor, entre otras obras de menor importancia, de la segunda parte del *Roman de la Rose*. Jean de Meun no puede sustraerse a las corrientes más vivas y poderosas de su momento: por una parte, se muestra estoico y hedonista, neoplatónico; por otra, revela un saber amplísimo, con intenciones didácticas y de divulgación que lo convierten en uno de los autores de «enciclopedia» de la segunda mitad del siglo XIII, y también en uno de los escritores satíricos más crueles de su época.

Entre 1268 y 1278 Jean de Meun debió de iniciar la continuación del libro que Guillaume de Lorrís había dejado inconcluso. La primera parte del *Roman de la Rose* mostraba, en sus 4.000 versos la pauta que debería haber desarrollado el continuador; en cualquier caso,

quedaba claro que el enamorado debía conquistar la rosa y que el poeta debía despertar del sueño, poniendo fin de este modo a la obra. Pero Jean de Meun no se conformó con seguir unas directrices, ni siquiera aceptó que la segunda parte fuera un *arte de amar*, como había definido Guillaume de Lorris a su libro; buscó algo más, haciendo que su continuación se convirtiera en un «espejo de enamorados», como nos indica el propio autor en los versos 10463-10648.

Es indudable que los lectores de la primera parte no se limitaban a la interpretación literal de la obra: las enseñanzas morales que podían derivar de una lectura alegórica eran muchas. Jean de Meun, al continuar el libro de Guillaume, también procedió a la interpretación, aunque concediendo muy poca importancia al desarrollo de la historia inicial y reduciendo en gran medida el juego alegórico: el didactismo ya no procede tanto de los símbolos y de las imágenes, como de una voluntad clara del autor en este sentido; Jean de Meun no puede sustraerse a exponer de forma poética sus abundantes conocimientos y a tomar partido en las más importantes polémicas intelectuales de la segunda mitad del siglo XIII, que afloran por doquier en su continuación del *Roman de la Rose*. Ni siquiera la parte de Guillaume de Lorris queda al margen de la crítica de Jean, pudiendo considerarse que el continuador llevó a cabo una obra antagónica de la que le había servido de base.

Posiblemente, la continuación del *Roman de la Rose* es la primera obra de relieve de Jean de Meun, que, no obstante, ya disponía de una amplia cultura al emprender la redacción. En una epístola dirigida a Felipe IV el Her-

moso, rey de Francia, que le había encargado la traducción de *De consolatione Philosophiae* de Boecio, enumera las obras que había escrito (siguiendo un hábito frecuente, como muestra Chrétien en su *Cligès*), y manifiesta un indudable orgullo con respecto a la continuación del *Roman de la Rose*:

Yo, Jean de Meun, que en el *Roman de la Rose* enseñé la manera de tomar el castillo y alcanzar la rosa a partir del momento en que Celos encerró en prisión a Buen Grado, y que traduje del latín al francés el libro de Vegecio sobre la Caballería, el *Libro de las maravillas de Irlanda*, la *Vida y epístolas* de Pedro Abelardo y Eloísa su mujer, y el libro de Aelred sobre la *Amistad espiritual*, ahora envió la *Consolación* de Boecio, que he trasladado del latín al francés.

De las obras citadas, se han perdido el *Libro de las maravillas de Irlanda*, cuya versión original en latín fue obra del polígrafo Giraud de Berri (obispo de Saint David, muerto en el año 1223), y las *Amistades espirituales* de Aelred de Rievaulx (muerto en el año 1166). En la lista faltan el *Testamento* y su *Codicilo*, que se atribuyen a Jean de Meun en numerosísimos manuscritos. Parece lícito pensar que la enumeración sigue un orden cronológico; al menos, así autorizan a hacerlo las fechas más seguras (*Roman de la Rose*, entre 1268 y 1278; Vegecio, 1284).

Además de esta información, podemos extraer valiosos datos de la obra de Jean de Meun. El autor de la continuación era natural de Meung-sur-Loire, cerca de Orleans, de la misma región que Guillaume de Lorris. Al

parecer, estuvo vinculado a la Universidad de París y –como su poema atestigua– no pudo evitar tomar parte en las disputas que encendían los ánimos en la ciudad, enfrentando a religiosos y laicos por la enseñanza universitaria. De ahí que los estudiosos lo recuerden en reiteradas ocasiones asociado al enigmático poeta satírico Rutebeuf. Ambos poetas se oponen a los privilegios que Alejandro IV había concedido a las órdenes mendicantes, especialmente a los franciscanos, a través de las bulas *Nec insolitum* (22 de diciembre de 1254) y *Quasi lignum vitae* (14 de abril de 1255): igual que Rutebeuf, Jean se alinea en el bando del polémico Guillaume de Saint-Amour. Por eso, nada de extraño tiene que el *Roman de la Rose* sea atribuido erróneamente en muchos manuscritos a este maestro universitario, y no extrañan las abundantes diatribas de Jean de Meun contra los franciscanos, a quienes simboliza con la figura de Falso Semblante.

Jean de Meun no solo tomó del ambiente universitario la animadversión contra la orden de frailes menores; es posible que sintiera también ciertas inclinaciones hacia las ideas filosóficas averroístas, aunque el platonismo heredado de Bernardo Silvestre y de Alain de Lille constituye la base principal del pensamiento de la segunda parte del *Roman de la Rose*. El averroísmo de los comentarios a Aristóteles ya era conocido por Michael Scotus (†1235) y por san Alberto Magno, que en 1267 le dedicó *De unitate intellectus (contra Averroem)*, senda que seguirá santo Tomás de Aquino poco tiempo más tarde. Stephan Tempier, obispo de París, condenó a los averroístas en 1270, condena que corroboraría

en 1277 con el apoyo del arzobispo de Canterbury, Robert Kilwardby.

Jean de Meun, si estaba en París por entonces, debió de conocer estas prohibiciones y condenas, así como el ambiente de la Facultad de Artes, en la que discutían filósofos y teólogos averroístas, aristotélicos, platónicos, dominicos y agustinos...

En cualquier caso, parece indudable que Jean de Meun pasó los diez últimos años de su vida, por lo menos, en París, hasta su muerte en 1305. En la capital de los estudios poseía una casa, en la conocida rue de Saint-Jacques, cabeza de peregrinaciones y centro de la actividad extraacadémica, dada su proximidad al Colegio fundado en 1253 por Robert de Sorbon.

Jean de Meun adquirió fama por su continuación del *Roman de la Rose*, en la que cambia totalmente el ritmo y la intención de Guillaume de Lorris. Para comprobar las diferencias, bastará con hacer un somero análisis del contenido y de su distribución en episodios:

1. Fin del lamento del enamorado (vv. 4029-4190).
2. Presencia de Razón: llegada (vv. 4191-4198); discurso, interrumpido por las intervenciones del enamorado (vv. 4199-7198); marcha de Razón (vv. 7199-7200).
3. Presencia de Amigo: llegada (vv. 7201-7206); diálogo de Amigo con el enamorado (vv. 7207-7252); discurso de Amigo (vv. 7253-7764); intervenciones del enamorado (vv. 7765-7854); fin del discurso de Amigo (vv. 7855-9972).
4. Encuentro con Dulce Pensamiento y Dulce Conversación (vv. 9973-10020).