

LA DESCRIPCIÓN EN *L'ESCOUFLE* DE JEAN RENART

ESPERANZA BERMEJO LARREA

Universidad de Zaragoza

La presencia de elementos descriptivos en el relato¹ medieval se desarrolla rápidamente, para convertirse en el s. XIII en una instancia esencial del mismo. La retórica integra la *descriptio* en el universo de los mecanismos de la *amplificatio*², pero la utiliza también como uno de los *praeexercitamenta* o prácticas escolares que desarrollan los *officia* del *genus demonstrativum*: *laus* y *vituperatio*³. En cierto modo, la Edad Media comprende la descripción como la alternativa del elogio o del vituperio de su objeto. Por otra parte, en cuanto técnica de amplificación, la descripción establece sus modelos, sin preocuparse demasiado de la reproducción exacta de la realidad, pues *de-scribere* significa «escribir a partir de un modelo».

A ese modelo ideal debe ajustarse la clasificación temática de la descripción ofrecida por los teóricos: *chronografía* (tiempo), *topografía* (paisajes), *prosopografía* (apariencia exterior de un personaje), *etopeya* (moral de un personaje), *prosopopeya* (alegoría), *retrato* (de lo físico o moral de un personaje), y *cuadro* o hipotiposis. Su interés es desigual. Los dos primeros tipos citados se unifican en la evocación de la *reuerdie* o del *locus amoenus*, obertura habitual de los *romans* artúricos; los retratos, por su parte, adquieren progresivamente más

¹ El término *relato* traduce el francés *récit* utilizado por E. Baumgartner como genérico de un conjunto de obras compuestas durante los siglos XII y XIII, que se modulan a partir de la instancia del narrador. E. Baumgartner, *Le récit médiéval*, París, Hachette Supérieur, 1995.

² Véase E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, París, H. Champion, 1971, pp. 75-84. También E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de M. F. Alatorre y A. Alatorre, 2 vols., México, FCE, 1955, pp. 224 ss.

³ H. Lausberg, *Manual de Retórica literaria*, trad. de J. Pérez Riesco, 3 vols., Madrid, Gredos, 1975-1976, pp. 410-428.

relieve. Los textos coetáneos van proporcionando, por su parte, paradigmas que serán imitados por un gran número de escritores. Así, Roldán ofrece su fuerza y su orgullo, Alejandro exhibe su generosidad, Helena ensombrece con su belleza la de todas las demás mujeres, el arrojo y la probidad de Héctor son proverbiales. La práctica retórica no es el único fundamento para preparar una descripción. Los libros sobre las siete maravillas del universo, los lapidarios, los bestiarios serán incorporados, desmenuzados, para re-construir a cada instante todo el saber del mundo.

Sin pretender entrar directamente en el debate a propósito de la subjetividad⁴ en el relato medieval, este análisis está orientado a descubrir la función de ciertos elementos descriptivos en un texto muy conocido de Jean Renart, considerado como la enseña de lo que se ha clasificado bajo la rúbrica «roman realista», el relato de *L'Escoufle*. Punto de partida imprescindible resulta el brillante estudio de Faith Lyons⁵ sobre este tema. Su reflexión sobre el significado del adjetivo «realista» insiste precisamente sobre el nuevo valor de la descripción de escenas de la vida cotidiana, privada o en grupo y, finalmente, fundamenta sus conclusiones sobre la presencia de un contenido preciso más que sobre un tratamiento distinto de una materia conocida. Y, sin embargo, en lo concerniente al personaje, Lyons observa que «los personajes están vistos a través de la impresión de otros, que actúan como testigos»⁶. Se entiende el valor funcional (y semántico) de las modalidades de inserción de la descripción en el discurso narrativo, pues el acento recae en el «cómo se describe» y no en el contenido de esta descripción. En definitiva, se trata de apreciar la distancia «descripti-

⁴ Para M. Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, Jean Renart representa el momento de inflexión de las obras medievales hacia el autor y su propia creación subjetiva, abandonando el recurso al pasado como garantía de legitimación de sus obras. Por este mismo camino discurre la búsqueda sobre el autor en algunos textos medievales llevada a cabo por M. Stanesco, «Figures de l'auteur dans le roman médiéval», *Travaux de Littérature*, 4 (1991), pp. 7-19.

⁵ F. Lyons, *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIIIe siècle*, Ginebra, Droz, 1965. El estudio de la descripción en la Edad Media ha sido objeto de un interesante coloquio cuyas actas están recogidas en la revista *Bien dire et bien apprendre*, 11 (1993), *La Description au Moyen Âge (Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille II, 25-26 sept. 1992)*, réunis par A. Petit. Sobre la noción de «realismo» en Jean Renart, tanto en su obra en general, como en la descripción en particular, o sus fuentes literarias, resultan imprescindibles los libros de R. Lejeune-Dehousse, *L'oeuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen âge*, Lieja-Paris, Fac. Philos. et Lettres, Droz, 1935, pp. 328-332. A. Fourier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen âge*, Paris, Nizet, 1960. L. Renzi, *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*, Florencia, Olschki, 1964, pp. 48-61.

⁶ F. Lyons, *ob. cit.*, p. 86.

va» que separa al autor de los personajes⁷ en un texto que se revela particularmente rico a este respecto, y cuyo valor literario parece que se articula sobre una sensibilidad nueva, aunque sin borrar la moda de los relatos bretones y de aventuras.

1. La descripción desde la focalización cero

En principio, el narrador es la instancia privilegiada de la descripción. Puede aminorar la progresión de los acontecimientos o incluso introducir digresiones; la tradición estética y retórica le proporciona un sistema de reglas extremadamente coherente. En lo que respecta a la belleza, por ejemplo, San Isidoro de Sevilla recomienda que debe combinar la suavidad de los colores con la armonía de las proporciones. La frescura de la piel es esencial, porque reproduce la cualidad primera de la sangre: el calor vital que ahuyenta la frialdad y la palidez. Esta paleta rosada⁸ exigida por un rostro hermoso se concilia con los cabellos rubios o castaños para recordar las llamas del Espíritu Santo. La armonía del cuerpo combina el equilibrio de las cifras seis y diez. Los teóricos de los siglos XII y XIII adoptan estas consideraciones de San Isidoro, para enriquecerlas y dibujar el canon de la *descriptio puellae* consagrado por el *Ars Versificatoria* de Matthieu de Vendôme⁹. El orden de la descripción debe reproducir el del Pintor Universal: se comienza por la cabeza (bien formada), llegando hasta los pies (pequeños), a través de la frente (clara), las cejas (bien separadas), los ojos (brillantes y vivos), las mejillas, la nariz (fina y proporcionada), los labios (rojos), los dientes (blancos y apretados), la barbilla, el cuello (largo y fino), la nuca, los hombros, los brazos, las

⁷ Este trabajo se inscribe dentro de la tendencia inaugurada por J. Rychner en su artículo sobre las modalidades de voz y punto de vista en Marie de France, «La présence et le point de vue du narrateur dans deux récits courts: le *Lai de Lanval* et la *Châtelaine de Vergi*», *Vox Romanica*, 39 (1980), pp. 86-103. Está recogido en J. Rychner, *Du Saint Alexis à François Villon. Études de littérature médiévale*, préface de J. Monfrin, Ginebra, Droz, 1985, pp. 289-307. C. Segre apuesta por esta nueva perspectiva en la crítica literaria medieval en «Perspectives des voix et perspectives de la vision dans les recherches sur le roman médiéval», *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, edit. por D. Kremer, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 462-469.

⁸ Citado por E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, trad. de A. Suárez, 3 vol., Madrid, Gredos, 1958, t. I, pp. 92 ss. y t. II, pp. 189 ss.

⁹ Véase E. Faral, *ob. cit.*, pp. 129 ss. y pp. 214-215 para la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf. Para el estudio de la descripción de personas, siguen siendo de gran utilidad los libros de A. Colby, *The portrait in twelfth-century French Literature*, Ginebra, Droz, 1965 y L. G. Donovan, *Recherches sur le Roman de Thèbes*, Paris, SEDES, 1975, cap. IV, pp. 107-148.

manos, el pecho, la cintura, el vientre (a menudo velado por el pudor moral) y las piernas. El modelo permanece vigente durante toda la Edad Media y sólo a partir del siglo XIII una visión más negativa de la figura femenina dará lugar a las descripciones de la vejez o incluso de la decrepitud forzada por el tiempo. Es el «anti-canon» de Dame Maroie en el *Jeu de la Feuillée* o de la Vieja del *Roman de la Rose*, por no recordar los *Regrets de la Belle Heaumière* de Villon.

En *L'Escoufle* no se encuentra ningún caso de descripción pornografiada como las aludidas más arriba. Los retratos de personas, tanto hombres como mujeres, han sido esbozados a grandes pinceladas, que sugieren como referente el modelo anterior, pero enormemente sintetizado. Unas veces se alude al motivo de los ojos, otras es el color de los cabellos, pero la referencia más frecuente consiste en las variaciones en torno a la armonía cromática del rojo y el blanco¹⁰. Así la condesa de Génova, madre de Guillaume, hace gala en el día de su boda de un claro rostro, que se compara con la flor de lis:

Mais tot ausi comme li lis
 Vaint de biauté mainte autre flor,
 Ausi fait ceste de coulor
 El de biauté toutes les autres. (vv. 1724-1727)¹¹

El tópico es resaltado mediante una hipérbole que realza la superioridad de la misma frente a las demás mujeres que le acompañan en este día. Merece mención especial el hecho de que se compare la felicidad del conde Richard en el día de su boda con la del rey Marco al contraer matrimonio con Iseo, de manera que la célebre leyenda medieval aparece ya como uno de los telones de fondo al que remite velada pero invariablemente la obra.

Solamente en una ocasión Jean Renart describe el rostro de Aélis refiriéndose a la boca y a los ojos, en una enumeración sucinta y sin desarrollar en sus detalles:

¹⁰ Esta combinación constituye uno de los elementos fundamentales de la estética de los primeros *romans* medievales. Aparece por primera vez en el retrato de Athon en *Thèbes*, siendo recogida posteriormente en el retrato de Camille del *Enéas* anónimo, por Benoît de Sainte-Maure y por Chrétien de Troyes en *Le Conte du Graal*, en el que construye el episodio de las gotas de sangre sobre la nieve, alegoría lírica del rostro de Blanche fleur. Su origen está relacionado con la pintura mural medieval, en la que los rostros son representados mediante la oposición del rojo con el blanco. *Vid.* P. Deschamps et M. Thibout, *La peinture murale en France, le haut moyen âge et l'époque romane*, París, Plon, 1951, pp. 81-82, citado por A. Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIe siècle*, 2 vol., París-Ginebra, Champion-Slatkine, 1985, p. 531.

¹¹ Todas las citas de *L'Escoufle* remiten a la edición de F. Sweetser, París-Ginebra, Droz, 1974.

De Guillaume ne d'Aelis.
 Qui les eüst par tot eslis
 Ne trovast il .ij. si pareus
 De vis ne de bouche ne d'ex.
 Il samblent estre suer et frere. (vv. 1943-1947)

La descripción no sirve en este caso para individualizar diferenciando rasgos en uno y otro personaje, sino que los iguala hasta el punto de parecer hermanos mejor que futuros amantes¹². La justificación de este hecho puede ser múltiple. Por una parte el autor pretendería reforzar la idéntica existencia llevada por ambos niños, a pesar de la notable diferencia de rango social que los separa, pues el compromiso planteado entre el emperador de Roma y el conde de Normandía crea una unidad más allá de la familiar que engloba a ambos. También podría incidir en su inocencia, pues sus relaciones fraternales solo estarán viciadas en la mente de algunos mayores que les rodean. La edad de ambos niños podría, finalmente, explicar la semejanza de sus retratos. Todavía no han cumplido los diez, por lo tanto no forman parte del universo de los adultos al que pertenecen los retratos modelos de las artes poéticas. Éste es, justamente, el sentido del comentario que hace el narrador a propósito de la belleza de Guillaume en su etapa de bebé:

Jamais ne quit que feme enfant
 Si bel enfant, et bien puet estre;
 Et de tot ce k'on puet biax estre
 Ot mis en lui assés nature;
 Mais en si jovene creature
 Ne se puet la biautés estendre. (vv. 1782-1787)

La belleza no está suficientemente desarrollada en la infancia¹³, por lo tanto Jean Renart se contenta con declarar el potencial natural

¹² Según P. Bancourt, la felicidad idílica se asienta sobre la paradójica igualdad total tanto en lo físico como en la educación de los dos sexos. «Bonheur et innocence: regard sur l'image du bonheur idyllique et des «amours enfantines» dans quelques romans du XIIe et XIIIe siècles», *L'idée du bonheur au moyen âge. Actes du Colloque d'Amiens de mars 1984*, publiés par les soins de D. Buschinger, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1990, pp. 49-57. R. Lejeune sostiene una opinión contraria a la anterior. La utilización del término «frere» por Aélis para referirse a Guillaume, oculta la de «ami», mucho más fiel a la verdadera naturaleza de su sentimiento. La autora insiste en la diferente educación recibida por ambos jóvenes, «Le personnage d'Aélis dans le *Roman de l'Escoufle* de Jean Renart», *Mélanges de langue et de littérature romanes offerts à J. Lods*, Paris, École Normale Supérieure des Jeunes Filles, 1978, pp. 378-392, pp. 381.

¹³ La Edad Media asocia belleza con altura, por eso los enanos son feos y los niños son ignorados o, en ocasiones, asimilados a personajes o tipos marginales. Esta es la

de Guillaume. Pero el texto es lo suficientemente ambiguo como para permitir una segunda lectura. No existe un modelo retórico desarrollado sobre la belleza de los niños, por lo tanto al narrador no le es dado extenderse en los detalles. La subjetividad del autor se expresa a través de un comentario quizá irónico, por el que crea una distancia entre él y su texto que le permite reflexionar sobre la creación literaria, es decir, sobre la tarea del escritor en relación con los paradigmas que la retórica le proporciona.

Jean Renart imprime un sello personal a los cánones estéticos tradicionales. Como Lyons señalaba, su actualización consiste con mucha frecuencia en ligarlos a circunstancias concretas de la intriga, aumentando de este modo su realismo o cuando menos su verosimilitud. Tal es el caso de los colores blanco y bermejo del rostro de Aélis, iluminados por el sol poco antes de llegar a Toul:

Cele avoit ml't clere et vermeille
La face por le kaut soleil. (vv. 4370-4371)

o la comparación de ambos tonos con el rubí y la perla, vistos a la luz de las velas en el castillo de la dama de Montpellier, que provocan la admiración de todos los caballeros presentes en la cena:

... Fist avoec li mangier la dame
Celi qui est rubins et gemme
Avers celes qui laiens sont.
N'i a chevalier qui mot sont,
Ains l'esgardent a grant merveille,
Qu'ele est si bele a la candeille
C'onques sa pers ne fu veüe. (vv. 5739-5745)

La descripción más larga de Aélis olvida el retrato físico, es decir, la *prosopografía*, para adentrarse en un terreno moral, más cercano a la *etopeya*, por el que se resaltan cualidades espirituales o habilidades manuales:

Ml't lor sot bien chanter chançons
Et conter contes d'aventure.

tesis de D. Lett en su artículo «L'enfance: *Aetas infirma, aetas infima*», *Médiévales*, 15, 1988, pp. 85-95. Por otra parte, el niño recién nacido era envuelto en bandas para que sus miembros no se deformaran, lo que podría explicar la imposibilidad de describir su belleza. Véase M. Salvat, «L'accouchement dans la littérature scientifique médiévale», *L'enfant au moyen âge. CUER MA, Senefiance*, 9 (1980), pp. 87-107. Esta costumbre es recogida también por B. S. Anderson y J. P. Zinsser, *Historia de las mujeres: Una historia propia*, Vol. I. Barcelona, Crítica, 1991, pp. 133-134. Sobre el niño en *L'Escoufle* puede leerse el artículo de J. Larmat, «L'enfant dans *L'Escoufle* de Jean Renart», *L'enfant au moyen âge*, pp. 271-283.

Portraire l'ami et l'amie;
 Et sachiés bien que ne vieut mie
 Tant attendre c'aucuns li quiere:
 Bel anel ou bele aumosniere,
 Ou ataches, quant el les a
 Faites, tos li premiers les a
 Qui li demande, et volentiers.
 Il n'estoit deduis ne mestiers
 Dont pucele deüst savoir
 Qu'el n'i atort si son savoir
 K'ele en set plus c'une autre feme. (vv. 2058-2071)

Una vez más, Jean Renart recupera la tradición literaria que describe a las damas nobles, como la reina Iseo cantando dulces sonos, o la todavía más antigua de la mujer tejedora que, arrancando de Penélope y su célebre tapiz, llega hasta el siglo XVI, cuando Ronsard evoca en un bello soneto la imagen de su amada Hélène de Surgères, tejiendo al calor del fuego mientras conversa con su criada. El bordado constituye una de las más genuinas actividades de la dama noble. En *L'Escoufle* se actualiza este rasgo descriptivo al dotarlo de una importante función narrativa. Aélis se establece en Montpellier como bordadora, tras abandonar la búsqueda de Guillaume por infructuosa. Son precisamente sus trabajos —un cinturón y una limosnera— los que la pondrán en contacto con el conde de Saint —Gilles y, a través de él, posibilitarán la reunión con su amigo. Su calidad como bordadora está unida a la generosidad de la que hace gala con las prendas que confecciona, pues las regala de inmediato a quien se las pide. La novedad no radica tanto en la cualidad evocada como en la asociación de la descripción con la narración aunando la utilidad y el ornato, y alejando la descripción de su primitiva función eufrástica. Esta misma conjunción se observa en la descripción de la casa en la que residen Aélis e Isabel, pues allí se trabaja «lavando cabezas de hombres»:

Si vit de ce qu'ele desert
 A laver les chiés as haus homes.
 Ainc puis celi dont vos disomes
 Feme si bien ne lava chief. (vv. 5508-5511)

pero también se celebran las más divertidas fiestas y reuniones del lugar (vv. 5520-5527). Lo útil se asocia con lo agradable, tanto en los elementos que configuran el relato cuanto en la intriga misma, pues el trabajo de Aélis y de Guillaume es decisivo para su rehabilitación social. La poética de Jean Renart unifica las funciones que aparecían disociadas en los *romans* del siglo XII —*docere* para la materia antigua, *delectare* para la de Bretaña—, a la vez que matiza el significado del

término «instruire» desde una perspectiva manual y pragmática, no culta y enciclopédica como en el modelo anterior.

El retrato del héroe masculino tiene también sus fuentes latinas. El héroe debe provocar la admiración por su valor y también por su sabiduría. Desde los *romans antiques* el héroe fusiona las dos cualidades de la pareja latina *fortitudo* y *sapientia*¹⁴, que aparecían disociadas en buena parte de los cantares de gesta, como muestra la caracterización de Roldán y de Oliveros. En cierta medida, esta fusión reúne dos de las funciones del esquema tri-funcional europeo: la fuerza para el combate del gobernador y la sabiduría del sacerdote. El conde Richard de Montevilliers —padre de Guillaume— es el único personaje en *L'Escoufle* que hereda esta tradición. Su descripción exalta su coraje, pero al mismo tiempo su bondad y generosidad, nunca igualadas desde la época de Alejandro:

Maint chevalier fist de noient
 Riche et manant en son eage
 Par biax dons et par mariage.
 Ml't par savoit li cuens de guerre,
 Et ceus par k'il pooit conquerre
 Donoit quanqu'il tenoit as poins;
 ...
 A lor femes, a lor oissors
 Envioit plichons et mantiax.
 Bons chevaliers fu et ml't biax
 Et frans et larges, et cortois;
 ...
 En lui avoit toutes bontés
 K'ainc puis que morut li bons hons
 K'engerra li rois Phelippons
 Ne fu cuens, si com nos disons
 Et nos tesmoigne la leçons,
 Ki vausist cestui de proece
 Ne de bonté, ne de largece
 Selonc ce que il aqueroit. (vv. 80-105)

La extensión y el tono laudatorio de esta descripción todavía llaman más la atención por la ausencia de un fragmento paralelo referido

¹⁴ E. R. Curtius, *ob. cit.*, pp. 252 ss. Sobre su funcionamiento en el cantar de gesta, especialmente en *La Chanson de Roland*, puede consultarse R. Menéndez Pidal, «*La Chanson de Roland* desde el punto de vista del tradicionalismo», *Coloquios de Roncesvalles* (agosto 1955), Zaragoza, IPV, 1956, pp. 15-37, pp. 30-33; M. de Riquer, *Les Chansons de geste françaises*, trad. de I. Cluzel, París, Nizet, 1968 (2.ª ed.), p. 82; P. Aebischer, *Rolandiana et Oliveriana. Recueil d'études sur les chansons de geste*, Ginebra, Droz, 1967, pp. 99-141 y 141-177.

al emperador de Roma, padre de Aélis, que representa la máxima autoridad de la obra. El primer díptico que estructura *L'Escoufle* está destinado a realzar las cualidades de este personaje, que mitigan, en cierta medida, la condición social inferior de Guillaume con respecto a Aélis y demuestran las bondades inherentes al linaje del muchacho.

Por otra parte, es el único caballero descrito a caballo y armado antes del combate para liberar la ciudad de Jerusalén (vv. 1096-1121). El retrato del conde Richard se inspira en los modelos de los héroes troyanos consagrados en la Edad Media por el *Roman de Troie*. Tres son los rasgos subrayados por Jean Renart: la esbeltez del cuerpo, realzada por la del cuello que recuerda a la del hermoso Troilo o a la estatura de Patroclo, la anchura del pecho y de espaldas, rasgo que remite directamente a Aquiles y la fortaleza de las caderas que podría reiterar la opulencia de Ajax¹⁵. La hipérbole, figura que caracteriza la descripción del héroe épico, enmarca todo este fragmento, realizando la superioridad de este guerrero sin igual en ninguno de los dos ejércitos. Esta descripción entronca con el único episodio «épico» de la obra: la cruzada en que desemboca la peregrinación del conde de Normandía. Guillaume, el hijo, realiza su propia peregrinación en busca de su enamorada desaparecida, pero la realización de esta aventura sigue unos derroteros muy distintos, más propios de las clases sociales más desfavorecidas y de oficios burgueses, que de los quehaceres de la nobleza. Ahora bien, resulta curioso comprobar que al final de la obra, cuando Guillaume y Aélis reunidos de nuevo por el azar de un gavián, son coronados como emperadores de Roma, exhiben los mismos atributos que los del progenitor en el comienzo del relato:

Mais tant dirai ains que je fin
 Que ml't fu preus li noviaus quens.
 Ses avoires n'estoit pas tous suens,
 Ançois en prent qui prendre en velt.
 Avoec la largece qu'il eut
 Est trop biaus et trop preus as armes;
 Plus bel tenoit par les enarmes
 L'escu devant lui en cantel
 Que dame ne fait son mantel

¹⁵ Sobre Aquiles dice el *Roman de Troie*: «Achillès fu de grant beauté / Gros ot le piz, espès e lè, / Et les membres granz e pleniens» (vv. 5157-5159). El detalle del cuello, cuya hechura es la más conveniente para el manejo de las armas, como reza la descripción del conde Richard, es atribuido a Troilo: «Menton quarrè, lonc col e dreit, / Tel com as armes coveneit» (vv. 5411-5412). Quizás sea Ajax el más fornido de todos: «Aïaus fu gros e quarrez / De piz, de braz et de costez: / Auques ert granz e espauluz, / Toz jorz ert richement vestuz;» (vv. 5179-5182). *Le Roman de Troie* par Benoît de Sainte-Maure, publié par L. Constans, 6 vol., Nueva York, Johnson Reprint Corporation, 1968 (reimpresión de la edición de París, SATF, 1904-1912).

Qui tient le nés el sebelin
 Bien trait a l'esclate et al lin
 Dont il issi, ci n'a que dire. (vv. 8476-8487)

Los rasgos con que le dotó la naturaleza en su nacimiento y que entonces no podían ser descritos, se han desarrollado a lo largo de su andadura, emulando a los de su padre. El niño de antes es ahora el nuevo *conde*, al mismo tiempo que el *cuento* termina. La ficción, como el anillo robado por el gavilán, tienen una estructura circular¹⁶, y como el mismo Jean Renart apostilla, Guillaume es digno vástago de su padre, igualándolo en generosidad, valor y porte con las armas, sólo que en esta ocasión la manera de llevar el escudo sobre el brazo izquierdo, y no sobre el pecho como en el momento del combate, sugiere la gracia con que una dama tapa su nariz con el manto cibellino, ligero matiz que permite vislumbrar un ideal masculino alejado de la rigidez hierática épica.

En *L'Escoufle*, los objetos no remiten al mundo mágico y maravilloso de la literatura celta, como tampoco poseen la riqueza, el ingenio o exotismo propio de los *romans antiques*. Su presencia en la obra se justifica, como se ha visto en el caso de la descripción, por la función que en la misma desempeñan, descubriendo su utilidad pragmática. El ejemplo más sobresaliente es la copa que el conde Richard ofrece al templo de Jerusalén, en conmemoración de su viaje a dicha ciudad. Esta pieza de orfebrería reproduce en sus grabados la historia de Tristán e Iseo¹⁷. El modelo más cercano es la copa de *Floire et Blanche-*

¹⁶ Véase R. Dragonetti, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, París, Seuil, 1987, p. 72 ss.

¹⁷ Las relaciones existentes entre *L'Escoufle* y la leyenda de Tristán e Iseo han sido estudiadas bien a partir de los grabados de la copa, bien a través de las alusiones a aquélla, diseminadas a lo largo de la obra. L. Cooper, «L'ironie iconographique de la coupe de Tristan dans *L'Escoufle*», *Romania*, 104, 1983, pp. 57-76, plantea la ironía del objeto en sí mismo y de su significación, de su contenido literario en un contexto de «realidad» y, finalmente, de la yuxtaposición de estos elementos en la escena del templo, en relación con otras paradojas existentes en la obra desde el mismo prólogo. La perspectiva de R. Lejeune, «La coupe de la légende de Tristan dans *L'Escoufle* de Jean Renart», *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic. Essays in Honour of David J. A. Ross*, Kraus Publications, 1982, pp. 112-124, difiere de la anterior. Defiende la existencia de una copa de orfebrería, posible fuente de este episodio, a partir del análisis pormenorizado de la distribución de los episodios de la leyenda en las distintas partes de la copa. L. Sudre, «Les allusions à la légende de Tristan dans la littérature du Moyen Âge», *Romania*, 15 (1886), pp. 534-557, afirma que las referencias a Tristán en la obra de Jean Renart derivan tanto de la versión de Béroul como de la de Thomas, pero con mayor insistencia de la primera. M. R. Blakeslee, «Les allusions aux romans de Tristan dans l'oeuvre de Jean Renart. Étude des sources», *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial*, Göppingen, Kümmerle, 1986, pp. 42-58, concluye que las fuentes de Jean Renart están constituidas por la mayor parte de los textos franceses del

fleur, que relata la historia de Troya¹⁸. Su aspecto más sorprendente deriva de la paradoja que se crea entre el destinatario de la misma: el templo, es decir, la religión, y el contenido marcadamente adúltero e incluso transgresor de la leyenda. Este contraste se justifica por su valor de «mise en abyme», que integra dentro de la propia obra una de sus fuentes más directas. En cualquier caso, la copa del conde Richard se incardina en la ficción como uno de los elementos utilizados por Jean Renart en la composición de la misma.

El anillo tiene una gran tradición en el relato medieval¹⁹. En unos casos constituye una prueba de amor, como el que Iseo regala a Tristán o Laudine a su esposo Yvain antes de su partida del castillo. En otros casos, el anillo tiene poderes mágicos, en virtud de su origen ligado al mundo de las hadas, como ocurre con el de Lancelot entregado por su madre, un hada acuática, que le hace invencible, o con el anillo regalado por Lunette a Yvain que le permite ser invisible para sustraerse al peligro. En la tradición cortés, la entrega del anillo marca un momento decisivo en la relación entre el caballero y la dama. Por esta razón la aceptación del don de un anillo forma parte de los consejos formulados por la madre de Perceval, en el momento en que éste abandona la casa materna, consejo que, malinterpretado por el muchacho, dará lugar a un episodio cómico.

Jean Renart recoge este motivo, pero adaptándolo a su concepción del relato:

Le millor anel de son doit
Li a baillié la mere en garde
Par chiere, n'el ne se prent garde
K'el ne le doie au main ravoir.

siglo XII, si bien una de las alusiones haría referencia a un posible *lai* independiente hoy perdido. D. Poirion, «Fonction de l'imaginaire dans *L'Escoufle*», *Mélanges de Langue et de Littérature offerts à Charles Foulon*, Rennes, 1980, pp. 287-293, estudia la significación de las imágenes del milano, del anillo y de la limosnera como superposiciones del «imaginario» del autor sobre las historias de Piramo y Tisbe y de Tristán e Iseo, sobre las cuales está construida la obra. Finalmente R. Dragonetti, *Le mirage des sources*, pp. 59-130, concluye que las referencias a Tristán (como fuente del libro) y al viejo cuento del milano sirven de contrapunto para poner en evidencia la verdadera fuente oculta: el genio creador del autor.

¹⁸ E. Faral, *Sources*, p. 342. La función de la misma es estudiada por J.-L. Leclanche en el prólogo a su edición de la obra, *Le conte de Floire et Blancheflor*, París, H. Champion, 1983, p. 13.

¹⁹ *Ibidem*, p. 340. J. Frappier, *Étude sur Yvain ou Le chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, París, SEDES, 1969, pp. 106-108, liga este motivo a la tradición de los cuentos de hadas y a la literatura celta, sin olvidar el origen clásico. Sobre el don de un anillo por un hada benéfica puede verse también el libro de L. Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Ginebra, Slatkine, 1984, p. 45, p. 283 (anillo de juventud), p. 304 (anillo de Lancelot).

El l'amoit plus c'un grant avoir
 Por la richece de la pierre
 Ki plus ert vers que fuele d'ierre,
 Et si avoit ml't grant vertu. (vv. 3806-3813)

El valor del anillo es relativizado, pues es el mejor de todos los que su madre lleva en la mano, pero sin que la comparación se extienda a otros lugares del mundo ni se extrapole a otros tiempos pasados. Por otra parte, Jean Renart ni siquiera nombra la piedra preciosa que en él está engarzada. Se conforma con elogiar su valor por el color verde intenso de la misma, sugiriendo una esmeralda, o ¿por qué no una malaquita? Parece que su deseo sea evitar el complejo mundo de los símbolos de las piedras preciosas, prefiriendo engastar el objeto en la narración e introduciéndose él mismo en la descripción, mediante un comentario prospectivo que adelanta lo que sucederá al día siguiente, es decir, rompiendo la verticalidad de la digresión para inscribirla en la horizontalidad de la intriga.

Jean Renart muestra en *L'Escoufle* su preferencia por los espacios interiores, ya sean habitaciones, casas, castillos o ciudades. El espacio abierto —bosque, landa o mar—²⁰ de la ficción cortés, donde el caballero afrontaba las más peligrosas aventuras, desaparece casi totalmente, convirtiéndose en un lugar de tránsito, que soporta el viaje obligado o querido por el personaje. Lyons afirmaba ya en su estudio que una de las novedades descriptivas de este autor consistía precisamente en su maestría al evocar los espacios privados de reuniones, banquetes o, simplemente, de la humilde vida cotidiana²¹. Un trabajo más reciente sobre el simbolismo de la ciudad y de las viviendas en la obra de Jean Renart descubre una interpretación femenina, maternal pero también «sintética» o conciliadora de las ciudades y moradas de *L'Escoufle* y de *Guillaume de Dole*²². La ciudad de Toul ostenta un lugar privilegiado en *L'Escoufle*, pues es en sus cercanías donde tiene lugar el episodio del robo del anillo por el milano, hecho que desata la

²⁰ M. L. Chênerie consagra un capítulo al estudio de la tipología y significación del espacio en el relato artúrico, en *Le chevalier errant dans les romans arthuriens du XIIe et du XIIIe siècle*, Ginebra, Droz, 1988, cap. III. El reciente trabajo sobre la concepción del espacio por el hombre medieval realizado por P. Zumthor combina, en un sugestivo análisis, la perspectiva retórica con una interpretación simbólica, a partir de conceptos durandianos anclados en el inconsciente medieval, *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, París, Seuil, 1993.

²¹ Vid. F. Lyons, *ob. cit.*, pp. 93 y 100 ss.

²² Vid. M. Cl. Struyf, «Symbolique des villes et demeures dans les romans de Jean Renart», *Cahiers de Civilisation médiévale*, 30, 1987, pp. 245-261. J. Larmat presenta una relación de los elementos que integran la descripción de la ciudad medieval a partir de *L'Escoufle*, «La ville dans *L'Escoufle* de Jean Renart», *L'image de la ville dans la littérature et l'histoire. Razo*, 1, 1979, pp. 47-54.

separación y posterior búsqueda de los personajes. Pero, además, desde un punto de vista técnico, es el único lugar cuya descripción es asumida por distintas voces a partir de focalizaciones diferentes a lo largo de la obra. La primera presentación de esta ciudad corre a cargo del narrador:

Tant ont erré k'a la monjoie
 Vindrent de Tol en Loheraine:
 C'est uns des plus biax lius du raine,
 De bos, de près et de riviere. (vv. 4354-4357)

El fragmento reproduce parte de los tópicos de la *descriptio civitatis*²³. Los árboles, la hierba y el agua constituyen tres de los elementos que configuran un *locus amoenus*. La alabanza de la belleza del lugar (superior a la de otras ciudades del reino), formulada de una manera vaga, sin precisar, sigue las reglas de la práctica textual de la mayor parte de ciudades hasta el siglo xv. Por consiguiente, Jean Renart se mantiene dentro de la tradición más ortodoxa. Pero, un poco más adelante, el narrador insiste en la descripción de Toul, matizándola ligeramente:

La cités ert et riche et noble;
 Ele est entree el grant vignoble;
 De nule part ne la vit l'en. (vv. 4865-4867)

Aunque se mantiene, en el primer verso, el mismo apunte general de la descripción anterior, la referencia a los viñedos constituye un rasgo peculiar de la ciudad de Toul. Convención literaria y realismo se dan la mano para servir a la narración, pues la espesura de los viñedos

²³ E. Faral, *Les Arts*, pp. 147-148, desarrolla la descripción de un jardín según Matthieu de Vendôme. Sobre el tópico de la descripción de una ciudad y su fortuna literaria véase E. R. Curtius, *ob. cit.*, pp. 228-229. J. K. Hyde, «Medieval Descriptions of cities», *Bulletin of the John Rylands Library*, 48, 1966, pp. 306-340. E. Caldarini define la ciudad ideal medieval como una mezcla de realidad y de presencia literaria, que la aleja de la visión utópica que prevalece en el Renacimiento, «Le città ideali nel medio evo: Realtà, retorica, immaginazione», *Studi di letteratura francese*, 1985, pp. 7-25. A. I. Galletti: «Gerusalemme o la città desiderata», *Mélanges de l'École Française de Rome*, 96, 1, 1984, completa la visión ideal de la ciudad medieval desde una perspectiva religiosa y bíblica. Sobre la integración en torno al nombre de Constantinopla de elementos procedentes de Troya, Jerusalén, Tierra Prometida y de Revelación y de Bizancio, fuente de riquezas y de cultura, puede leerse E. Baumgartner, «Troie et Constantinople dans quelques textes du XIIe et du XIIIe siècles: fiction et histoire», *La ville. Histoires et mythes*, (Textes réunis et présentés par M.-Cl. Bancquart), Univ. de Paris X-Nanterre, 1984, pp. 6-16. La contextualización del tópico de la ciudad ideal en los *romans antiques* puede leerse en el libro de C. Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XIIe siècle*, Paris Champion, 1994.

cobija y aísla a Aélis de los demás, en su desesperación al descubrir la ausencia de su amigo. La transformación en el aspecto de la ciudad se armoniza perfectamente con la intriga. En la primera descripción, el aspecto idílico de Toul coincide con un momento de alegría para la pareja: todavía están juntos y saborean las delicias de la vida en común a lo largo de su huida. Por el contrario, la desilusión de Aélis, que no comprende las razones de la desaparición de Guillaume, se adecúa con el descubrimiento de una realidad más pragmática.

2. La descripción desde la focalización del personaje («focalisation interne»)

L'Escoufle presenta otro tipo de modalidad descriptiva asumida por el narrador como en el caso anterior, pero a través de la focalización o punto de vista de un personaje de la ficción²⁴. La diferencia estriba en el hecho de que el saber o el conocimiento necesario para llevarla a efecto no proviene del narrador, por lo tanto no es ilimitado, sino que se circunscribe a transmitir lo que el personaje ve en un determinado momento. Existe, pues, una restricción en el objeto descrito, ligada a la contemplación de un sujeto, que capta instantáneas irreproducibles en otro contexto. Teóricamente, esta modalidad obliga al autor a alejarse de las reglas retóricas, o cuando menos a adaptarlas con visos de verosimilitud.

Todas las ocurrencias de esta modalidad variante combinan la misma fórmula, con algunas variantes: el narrador describe a un personaje —pues el objeto focalizado son mayoritariamente Guillaume y Aélis— tal como otro personaje de la ficción lo ve. Lyons observa que, en algunas ocasiones, los personajes son vistos a través de la impresión que provocan en otros. Son, según sus palabras, *testigos*. Cabría matizar esta afirmación, enmarcándola en el contexto general de la descripción, como un estadio intermedio de una nueva concepción de la misma. Los personajes son testigos oculares de lo que sucede en la ficción, pero este conocimiento no les da autonomía suficiente como para convertirse en narradores ocasionales, como ocurre en la novela moderna. Representa, por lo tanto una fórmula híbrida que pretende conciliar la tradición con la modernidad.

El conde Richard, el emperador de Roma y otros personajes secundarios se convierten en focalizadores que permiten a Jean Renart

²⁴ Las modalidades descriptivas que este trabajo tipifica constituyen una adaptación a la poética medieval de las fórmulas aisladas por Ph. Hamon en la novela de los siglos XIX y XX. Véase «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, 12, 1972, pp. 465-485, y en el libro *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

presentar aspectos inéditos de los protagonistas Guillaume y Aélis. Así, el narrador cuenta cómo ambos padres observan a sus retoños jugando sin que éstos adviertan su presencia:

Et Guillaume, le debounaire,
 Et Aelis qu'il ne het mie
 S'en vont com amis et amie,
 Deduisant parmi le vergier,
 Et font samblant de fruit mangier.
 Il s'entredachacent et boutent,
 Puis s'entregardent, que il doutent
 L'aperceavance de lor peres. (vv. 2092-2099)

Si el contenido de la descripción no resulta novedoso por sí mismo, sí que lo es la utilización que de él hace el autor, rematándolo con un pasaje en estilo directo por el que capta los pensamientos del emperador en el momento de la contemplación de la escena:

Et pense: a els apareillier
 Devroit penser trestos li mondes. (vv. 2106-2107)

Se ha producido una inflexión en la focalización: el sujeto focalizador pasa a ser focalizado, de manera que el interés se reparte entre ambas instancias. El pensamiento del emperador, desligado de la responsabilidad del narrador a través de la fórmula discursiva elegida, apunta a la posibilidad de que ambos niños se conviertan en modelos universales. El narrador no puede pronunciar tal juicio de valor, pues algunos versos más arriba ha manifestado abiertamente su impotencia para describir las cualidades de Guillaume, por estar todavía en una tierna edad. Pero lo que le está (retóricamente) negado a él, puede ponerlo en boca de un personaje que es creación suya y que por lo tanto escapa a las reglas. Es un subterfugio de escritura creado por Jean Renart para escapar del rígido corsé que ha heredado y renovar la poética descriptiva. La pausa narrativa queda corroborada por el respetuoso silencio del conde de Normandía, que le acompaña y que, observando su ensimismamiento, no se atreve a romper el momento (v. 2112-2113).

El punto de vista del emperador también prevalece en la descripción de los niños, que comparecen ante él respondiendo a su llamada:

... Ja en lor vivans
 Ne verront (il) .ij. ausi biax:
 Il sont d'un drap d'or a oisiax
 Vestu, a flors et a lunetes.
 Ml't poi ot ja de mameletes
 La pucele sor les costés.

Li damoisiax s'est acostés
Lés li, si l'a par la main prise. (vv. 2316-2323)

La tónica general de este episodio es la ambigüedad. Por una parte, la presencia del futuro «verront» descubre una focalización universal u omnisciencia propia del narrador, y tradicional en la literatura oral, donde los comentarios prospectivos del recitador rompen el suspense. Por otra parte, la focalización interna del emperador permite retener la naturalidad del gesto de Guillaume, al mismo tiempo que da cuenta de una vestimenta infantil perfectamente adaptada a las circunstancias.

En ambos casos se observa un rasgo común: la movilidad de uno de los personajes, bien sea la de los niños que acude a la llamada del emperador, bien sea la del emperador que se pasea por el jardín, o como en el caso siguiente se dirige a la habitación donde están su hija y Guillaume. El narrador sigue con sus palabras el desplazamiento realizado, lo que constituye un marco narrativo perfecto para justificar la introducción de la escena descriptiva, garantizando la verosimilitud de la misma. De este modo, la descripción se acerca más a la «verdad» requerida por el propio Jean Renart en el prólogo de la obra, pues la adopción de este tipo de mecanismos queda todavía muy lejos de la codificación a la que llega en la novela moderna.

Otra de las condiciones necesarias para justificar la descripción desde el punto de vista de un personaje es lo que Philippe Hamon denomina «la transparencia del medio»²⁵. La narración debe facilitar la posibilidad de ver, ya que si existe un obstáculo opaco entre focalizador y focalizado la descripción deja de ser percibida como verosímil. Esta exigencia implica inmediatamente la presencia en el marco narrativo que precede a la descripción, de ventanas, puertas u otros elementos favorecedores de la visibilidad. Jean Renart intuye este procedimiento, aunque no lo explicita abiertamente, como se desprende del momento en que el emperador va a la habitación de Aélis para prohibir a Guillaume que permanezca por más tiempo en los aposentos de su hija:

Il sont jusc'a la chambre alé
Ou sa fille est et ses puceles,
Dont il i ot assés de beles,
Ki font orfrois et aumosnieres.
...
Ele meïsme par deduit
Fist .j. fresel de soie estruit
De qu'en dut faire las a hiaumes.

²⁵ Vid. Ph. Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?», p. 473.

Par delés li jouoit Guillaumes
A. ii. damoisiaus a la mine.

...
Si cavel sont et crespé et sor,
Ondoiant tot delés la face.

...
Et dist qu'il avoit estendue
Lonc la mine la jambe destre.
Ses mantiax pent au bras senestre;

...
Al senestre genol s'acoute
Et tint sa jambe sous lui chambre;
Et l'emperere entre en la chambre. (vv. 2964-2996)

La descripción de esta escena coincide con una pausa narrativa, perfectamente marcada por el narrador mediante los paréntesis de obertura —el emperador se dirige a la habitación— y de cierre —el emperador entra—, así que el motivo del umbral queda plenamente justificado: desde ahí se ve lo que ocurre en el interior. La descripción está organizada a partir de indicadores cardinales que distribuyen espacialmente sus elementos con arreglo al punto fijo del espectador —el emperador— que la contempla como si de un cuadro se tratase: «delés», «destre», «senestre». Sin embargo, junto a esta autonomía del personaje, el narrador no puede menos que comentar ciertos pasajes, usando un tono superlativo que recoge el tópico del sobrepujamiento²⁶, habitual en las descripciones de héroes:

Jamais ne cuit, non, que Diex face
Si bel tant com li siecles vive. (vv. 2980-2981)

El episodio del milano marca un cambio brusco en la intriga, que se organiza asimétricamente en un *antes* y un *después*. Supone la separación de Guillaume y Aélis y, por lo tanto, el final de su vida idílica y de su posición social privilegiada. A partir de este momento, deberán emprender una azarosa búsqueda del otro y se verán obligados a trabajar para poder subsistir. Y todo esto sucede muy cerca de la ciudad de Toul, que se convierte en emblema de la crisis individual que les afecta. La primera descripción que Jean Renart ofrece de Aélis, tras la dolorosa toma de conciencia de su nueva realidad, recoge la focalización de un muchacho anónimo que la encuentra por casualidad:

Lués qu'il la vit entre les piés
Del mul gesir toute pasmee,
Ml't la en son cuer enamee

²⁶ Vid. E. R. Curtius, *ob. cit.*, pp. 235-239.

Por ce que si bele la voit.
 La bele cape k'ele avoit
 Li a ml't bel sous son chief mise;
 ...
 Or est li valles ml't a aise
 Qui voit qu'ele a les iex ouvers. (vv. 4772-4787)
 L'aigue qui li descent des ex
 Sor le bel vis ou li vermex
 Est si bien el blanc entailliés;
 Encor soit il adés moilliés,
 S'est il plus fins que nule rose.
 ...
 De li veoir quidoit il estre
 Ml't honerés; si ert il voir. (vv. 4819-4827)

La descripción se mezcla con la narración, difuminando sus fronteras. De igual modo, la focalización del narrador, que advierte el sentimiento amoroso nacido espontáneamente en el muchacho por la belleza de Aélis, se entretiene con la del personaje para dar cuenta de la primera reacción de la doncella. Los colores blanco y rojo, tópicos en la descripción femenina, como ya se ha visto, reaparecen, pero matizados en un rosa por la acción de las lágrimas que arrasan sus ojos. La convención retórica está contextualizada, integrada en la narración gracias a la presencia del focalizador que recoge la instantánea.

Esta visión se completa con la que recibe Isabel, la muchacha de Toul que se convertirá de ahora en adelante en la fiel amiga de Aélis:

Cele se mist plus pres del mur,
 S'assist ses pos hors de la voie;
 Ne se mouvra dusqu'ele voie
 Qui cele est qui si vient errant.
 Bele Aelis lués, tot errant,
 La salue comme cortoise.
 N'est pas de li loins une toise
 Tant l'avoit li muls aprocie.
 Ele tint la teste embroncie;
 Ele la voit et bele et simple,
 Et vit qu'ele ot moillié sa gimple
 De suor, ses ex et sa face,
 ...
 Mais bien perçoit al biau samblant
 ...
 Qu'ele estoit de gentil lignage. (v. 4894-4910)

Aélis cabalga sobre un mulo, pero esta descripción nada tiene que ver con el motivo de la mujer a caballo. En este caso, el animal pasa

inadvertido, pues lo único que importa es plasmar la turbación y el desorden que afectan a la protagonista. La descripción cumple una clara función psicológica, pues da cuenta, lo mismo que las palabras y los lamentos de la heroína, de la desazón que le embarga. Definitivamente, la fuerza de la ficción se ha impuesto sobre los preceptos de escuela. Isabel, focalizadora de excepción de este momento, tiene la primicia del encuentro en la ciudad y, aunque el aspecto exterior de Aélis no lo revele, descubre en ella su alto linaje. Isabel, a su vez, ha sido vista por Aélis instantes antes, en el momento que salía de su casa con dos cubos para coger agua del pozo:

Et de si loins comme .j. home rue
 Ele voit issir d'une porte
 Une meschine, et cele porte
 .II. pos en sa main a .j. puis
 Ki n'estoit gaires loing de l'uis
 Ne de l'ostel ou ele maint. (vv. 4878-4883)

La sencillez de la muchacha revela su humilde extracción, sirviendo de contraste a la distinción de Aélis. Pero lo que es importante es que el descubrimiento ha sido recíproco y casi simultáneo. A partir de este momento, dos mundos entran en contacto: el de la nobleza, momentáneamente apartado de su marco habitual y de su decorado brillante, y el de las gentes humildes y sencillas propias del espacio urbano en el que Aélis ha penetrado. La amistad concilia los dos universos en una síntesis prometedora que ayudará a Aélis a recuperar su rango, perdido tras la huida del castillo de sus padres y el posterior episodio del milano. La igualdad entre ambas jóvenes queda subrayada por el idéntico tratamiento funcional dado por el narrador al momento del encuentro, en el que abandona la narración «autorial» para describirlas a través de una narración «actorial»²⁷, que prefigura lo que en adelante ocurrirá con sus vidas. Las jóvenes se han alejado de los padres, de la autoridad y del universo de protección que ello representaba, en el futuro serán ellas las que gobiernen sus vidas y configuren su propio destino.

El milano, responsable de la conmoción que altera por completo la vida de Guillaume y Aélis, vuelve a hacer su aparición en el desenlace de la obra, durante una cacería en la que participa Guillaume como criado del conde de Saint-Gilles. En presencia del causante de sus

²⁷ Los términos «autorial» y «actorial» distinguen dos tipos de narración, atendiendo a la percepción del objeto narrativo por el narrador o por un personaje. Existe, también, entre ellos una diferencia en la profundidad de la perspectiva. Véase J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le «point de vue»*. *Théorie et analyse*, París, José Corti, 1981, pp. 42-66.

desdichas, el joven reacciona cruel y violentamente, vengándose de todos los sufrimientos que le ha infligido:

Li maistres et si damoisiel
 Esgardent tout quanqu'il velt faire.
 Grant atrait fist et grant affaire
 D'estraim, d'esteule et de sechons.
 Or saciés bien que li pochons
 U li fus est n'est mie loing.
 Je ne sai pas pour coi j'aloing
 La cose, ains doi dire briément
 Comment il mist par mautalent
 Le fu el fuere et es rainciaus.
 Bien fait samblant li damoisiaus
 Qu'il n'aime mie cel escoufle:
 Il atise le fu et souffle
 Tant qu'il estoit partout bien pris.
 Il a lués droit l'escoufle pris,
 Si le depece membre a membre.
 Or saciés bien qu'il li remembre
 Del grant anui qu'il li fist ja.
 Autres ocist dont il manga
 Le cuer, ains n'i ot pain ne sel. (vv. 6884-6903)

El señor y los criados observan perplejos la inaudita reacción de Guillaume, legitimando con su presencia la autenticidad del episodio, que de otro modo podría parecer absurdo o irreal²⁸ y permitiendo en un ulterior momento su difusión, de manera que llegue a oídos de Aélis y la reunión final pueda tener lugar. Bien es verdad que el narrador no ha abandonado del todo los hilos de la descripción, pues en un momento dado comenta la necesidad de contar brevemente lo que resulta un poco dilatado, pero salva su responsabilidad al introducir este episodio que podría resultar chocante en el contexto general de la obra. Jean Renart actualiza en cierta medida el tópico del *testigo*, que presencia unos hechos de los que luego da cuenta, dotando al personaje de individualidad al mismo tiempo que de una función narrativa. Desde el punto de vista del contenido, el episodio forma parte de la tradición del motivo del *coeur mangé*²⁹, aunque en la versión más co-

²⁸ G. Péron propone una nueva acepción de «maravilloso» a partir de las obras de Jean Renart, especialmente del episodio del milano comido por Guillaume, que daría cuenta de la evolución de este concepto a lo largo de los *romans* del XII y del XIII, «Meraviglioso e verosimile nel romanzo francese medievale: Da Benoît de Sainte-Maure a Jean Renart», *Meraviglioso e il verosimile tra Antichità e Medioevo*, edit. por D. Lanza, Florencia, Olschki, 1989, pp. 293-323.

²⁹ Este motivo es central en el relato de la misma época *Le roman du Chastelain de Couci et de la Dame de Fayel* de Jakemes (edit. por A. M. Babbi, Schena, 1994; ver

mún es la dama quien come el corazón de su amante ignorando de qué manjar se trata, consumándose de este modo la venganza del marido burlado.

El análisis de esta modalidad descriptiva descubre el interés de Jean Renart por renovar la tradición literaria que ha heredado, para lo cual dota al personaje de ficción de una cierta autonomía que le permite convertirse en testigo de las escenas que describe. Los personajes son captados en la instantaneidad de sus gestos rompiendo con el hie-ratismo de las descripciones retóricas. La obra se tiñe de una cierta dosis de subjetividad, derivada de la percepción que acompaña a estos fragmentos. Curiosamente, la evolución hacia una descripción más «objetiva» conlleva su «subjetivización» por parte del personaje de la ficción. Es una entre las muchas paradojas que pueblan *L'Escoufle*.

3. La descripción desde la focalización y la voz del personaje

La tercera modalidad descriptiva que aparece en *L'Escoufle* entra por completo dentro de la esfera de acción del personaje narrativo. La descripción forma parte del diálogo o monólogo de un personaje; constituye, por lo tanto, un «nivel intradiegético», en términos de Genette³⁰. Aúna la focalización y la voz del personaje, por lo que escapa totalmente al área de influencia y de responsabilidad del narrador. Coincide plenamente con una de las variantes descriptivas aisladas por Philippe Hamon en sus estudios sobre la descripción, a los que se ha hecho referencia más arriba, en la narrativa moderna y contemporánea. El primer ejemplo de esta tipología es ofrecido por Guillaume, momentos después de conocer la decisión del emperador de separarle de Aélis:

La colors blanche et la vermeille
Si soutilment vo face aorne,
Ki cerqueroit le monde a orne,

pp. 18-21). Aparece también en el *Lai d'Ignauré* y en la *Vida* de Guilhem de Cabestanh. A.-M. Cadot estudia su relación con otros temas de la fin'amors en «Le coeur mangé. Fine amor et gastronomie macabre dans un roman du XIIIe siècle», *Eidolon*, oct. 1982, pp. 23-49. Véase también J.-J. Vincensini, «Figure de l'imaginaire et figure du discours. Le motif du «coeur mangé» dans la narration médiévale», *Le «Cuer» au Moyen Âge. Réalité et «Senefiance»*, *CUER MA, Senefiance*, 30 (1991), pp. 439-459.

³⁰ El término *intradiegético* define en G. Genette un relato de acontecimientos puesto en boca de un personaje, es decir, perteneciente a un segundo nivel narrativo. Aunque en este caso se trata de una descripción y no de un relato, la utilización del mismo pretende dar cuenta de su adscripción al personaje y no al narrador, que asume la mayor parte de las descripciones de la obra. *Figures III*, París, Seuil, 1972, pp. 238-243.

N'i seroit pas vo pers trovee.
 ...
 Car autresi comme la rose
 Vaint de biauté totes les flors
 Autresi fait vostre douçors
 Totes les dames de cest monde;
 Ne puis le tans Yseut la blonde
 Ne fu mais vostre pers veüe;
 Ceste chose est par tout seüe.
 On dist k'Yseus fu bele et sage:
 Ce ne set nus fors par usage,
 Car cascuns dist: Je l'oï dire;
 Mais en vos en cui biautés mire,
 Si com je sai et com je voi,
 Quant giete mes iex et avoi
 En vos regarder, et je pens
 Qu'il convient afiner par tens
 Cest regart et cest parlement, (vv. 3424-3461)

El retrato de Aélis es totalmente convencional. Guillaume repite el mismo estereotipo de los colores rojo y blanco sin añadir ningún detalle o matiz que los individualice. La comparación con la rosa, así como la ponderación de la belleza inigualada desde los tiempos remotos de la reina Iseo, reproduce los tópicos del discurso panegírico más tradicional. Sin embargo, Guillaume lo acompaña de una argumentación tremendamente clarificadora de lo que podría ser el pensamiento del autor. Guillaume contrapone en su discurso los términos «par usage» y «je voi», es decir, «je l'oï dire» y «je sai». La belleza de Iseo la rubia es celebrada por la costumbre o por la tradición³¹ que de ella da cuenta, sin que exista ninguna realidad objetiva que lo pruebe, sin embargo, la de su amiga está legitimada por su propio testimonio, ya que la está mirando en el mismo instante en el que le habla, y por lo tanto puede dar fe de sus palabras. Guillaume antepone el presente al pasado, su propia experiencia a la de las voces anónimas que fraguaron la

³¹ La acepción del término *usage* es «habitude», es decir, costumbre. F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, 10 vol., Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1969, (reimpr. de la ed. de París, 1895). D. Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, París-Ginebra, Champion-Slatkine, 1992, p. 253, define el término según la *Summa de Legibus*. Erich Köhler responsabiliza a la *costume* y *usages* (fundados sobre el derecho consuetudinario germano) del tradicional retrato del rey Arturo que aparece en *Érec et Énide, L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, préface de J. Le Goff, París, Gallimard, 1974, p. 12. La tradición poética es, según P. Zumthor, uno de los aspectos de la «coutume», que rige la sociedad medieval, *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972, pp. 79 ss.

leyenda. La importancia de esta reflexión se revela mayor si se tiene en cuenta el trasfondo de esta obra, escrita con el referente implícito de la leyenda de Tristán e Iseo. Aunque Jean Renart cita en su prólogo un viejo cuento sobre el milano como fuente directa de su obra, no cabe duda de que la leyenda es uno de los puntos de mira intertextuales del autor. La copa que el padre de Guillaume regala al templo de Jerusalén lleva grabados, como ya se ha dicho, episodios de las distintas versiones de la leyenda. Por otra parte, no se pueden obviar las continuas referencias que a ella se hacen a lo largo de la obra. Tristán e Iseo, su historia de amor y muerte, constituyen uno de los modelos seguidos por Jean Renart. Y como tal, lo son también de sus personajes, como prueban las palabras de lamento de Guillaume, por no poseer la astucia de Tristán para poder burlar la prohibición paterna:

Diex! fait-il, com fu sage Yseus
 Et Tristans; tant sorent de gile
 K'aïnc ne fu tant n'en bos n'en vile
 Gardee par si grant destrece
 K'il par lor sens et par proueece,
 N'assamblaissent malgré le roi. (vv. 3122-3127)

La posición de Guillaume es la del *novus* que anhela poseer las artes del *doctus* para su beneficio amoroso; de ahí la queja. Pero, posteriormente, cambia su actitud para con los famosos amantes, rechazándolos como modelos. Daniel Poirion afirma que la inflexión con respecto a esta leyenda se produce en Santiago de Compostela, en el momento que Guillaume encuentra la mula de Aélis y reinicia su búsqueda, esta vez más seguro de su éxito final³². Sin embargo, las palabras del muchacho a propósito de la belleza de su amada permiten matizarla, o cuando menos adelantarla con respecto al momento en el que él la sitúa.

La descripción de un personaje puesta en boca de su homólogo proporciona información suplementaria sobre el sujeto que la realiza. Ha quedado demostrado en el caso anterior, no sólo por la visión que de la literatura tiene Guillaume, sino también porque se acompaña del lamento por no poder seguir disfrutando de su contemplación. Lo mismo ocurre con la singular imagen de Aélis a la luz de la luna en la que se acentúa la emotividad de los versos, que reflejan la alegría de Guillaume:

Fait il: «Ml't ai la lune chiere
 Qui cel biau vis vos enlumine. « (vv. 4048-4049)

³² Vid. D. Poirion, *ob. cit.*, p. 288.

Se podría decir que Jean Renart realiza con la ciudad de Toul en esta obra un ejercicio de estilo descriptivo. Las variaciones en torno a ella afectan tanto a la perspectiva como a la voz, jugando siempre con las instancias del narrador y Aélis. La panorámica general llevada a cabo por el narrador se completa desde el punto de vista temático con la que realiza Aélis poco antes de su llegada a Toul:

Fait ele: «Amis, ml't m'esmerveil
 Kel païs c'est ki si est biaux.
 Vés com biax tertres, com biax vaus,
 Quex praeries, quel vignoble!
 Cele cités est riche et noble
 De tors, de clochiers, de maisons.
 Je voel que nos i herbejons
 Sempres de haute eure ambedui,
 Car ml't m'avra anuïe hui
 La matinee, et li grans chaus
 M'a hui tant fait mal et enchaus
 Que li chiés me delt orendroit» (vv. 4372-4383)

El marco descriptivo es subjetivo e incluso impresionista, ya que los versos resaltan el entusiasmo que la ciudad provoca sobre Aélis, y que a su vez quiere transmitir a su acompañante. Está construida con arreglo a dos parámetros: la naturaleza y la industria del hombre, es decir, la civilización. La primera le dota de belleza por la armonía del paisaje, descrito con frases nominales, anafóricas, que al mismo tiempo están contrapuestas: los montes y los valles, las praderas y los viñedos, o lugares de cultivo. La riqueza y la nobleza, que corren parejas, vienen dadas por las construcciones. Los edificios, enumerados asindéticamente, corresponden a los tres *ordines* de la sociedad medieval: *bellatores* —las torres—, *oratores* —los campanarios—, y los *laboratores* —las casas—. Constituye, pues, un microcosmos perfecto de la sociedad medieval, a la vez que invita al reposo y descanso tras la dureza del camino. Toul se yergue en centro totalizador en el que convergen los elementos contrarios que componen la obra: el idilio del espacio natural en la huida amorosa de ambos jóvenes, y el drama de la pérdida del otro, la nobleza y las gentes humildes, el pasado abandonado voluntariamente por los personajes y el futuro por trazar, la tradición retórica con que se inicia la descripción y la renovación del marco subjetivo. Por todo ello, se explicaría la insistencia descriptiva de Jean Renart para con esta ciudad como una proyección de su propia encrucijada personal como escritor.

En *L'Escoufle*, Jean Renart toma como punto de partida para sus fragmentos descriptivos la tradición de las *Artes* o de los modelos textuales del siglo anterior. Utiliza su omnisciencia narrativa para alejarse de ellos, creando una distancia que le permite desarrollar su ironía, a través de la cual se manifiesta su reflexión poética sobre la insuficiencia de los mismos (la descripción de Guillaume recién nacido).

Los modelos paradigmáticos son contextualizados, renovados a partir de las circunstancias de la intriga. De ello se deriva la apariencia de una objetivación, por cuanto los aspectos que concurren en la descripción la hacen más auténtica, o cuando menos más verosímil. Existe, pues, una coherencia entre el principio de veracidad, enunciado por el autor en el prólogo³³, y el tratamiento de la técnica descriptiva. El personaje exhibe nuevos rasgos (Aélis lavadora de cabezas o Guillaume hostelero), que dan respuesta en eco a la realidad social del siglo XIII³⁴.

La descripción, subjetivizada a través de la focalización del personaje testigo, ofrece dos cauces de interés: su contenido propiamente dicho y la psicología del personaje que en ella se refleja. Descubre una nueva utilidad de la descripción en el interior de la obra de ficción, que nada tiene que ver con los objetivos originales, que atendían hacia valores afectivos o eufrásticos.

Un nuevo elemento aparece para legitimar la descripción: la *mira-da*. Ésta se opone a la costumbre o a la tradición, por cuanto sólo es realizable en el «hic et nunc» de la enunciación de un sujeto, que coincide con un personaje y no con el narrador. La descripción se subjetiviza a medida que camina hacia nuevos parámetros menos codificados.

A partir de estos elementos Jean Renart se entrega a un juego de miradas y voces en torno a un mismo motivo: la ciudad de Toul, o los retratos de los protagonistas de la ficción — Guillaume y Aélis —, que recuperan el modelo paterno al final de la obra, pero por un camino distinto al de su predecesor, individualizado y renovado. La perspectiva atemporal e ideal del narrador (*locus amoenus*), se adecúa con la temática de la primera parte de la obra: el relato idílico. A ella se

³³ Car mol't voi conteors ki tendent / A bien dire et a recorder / Contes ou ne puis acorder / Mon cuer, car raisons ne me laisse; / Car ki verté trespasse et laisse / Et fait venir son conte a fable, / Ce ne doit estre chose estable / Ne recetee en nule court; / Car puis que mençoigne trescort / Et vertés arriere remaint, / Ceste chose sevent bien maint / K'a cort a roi n'a cort a conte / Ne doit conteres conter conte» (vv. 10-22).

³⁴ Sobre las circunstancias políticas evocadas por Jean Renart en sus distintas obras véase A. Limentani y L. Pegolo, «Marote ou de l'amour bourgeois», *Épopée animale, fable, fabliau. Actes du IV Colloque de la Société Internationale Renardienne*, París, PUF, 1984, pp. 323-331, pp. 328 ss.

yuxtapone la visión del personaje descriptor, que la completa en función de su mayor proximidad y de sus necesidades psicológicas: reposar tras la fatigosa jornada de viaje, coincidiendo con el final de la primera parte. Finalmente, la visión del personaje a través de la voz del narrador la armoniza con la nueva realidad surgida tras el episodio del milano: la soledad de Aélis.

La descripción en *L'Escoufle* constituye un pequeño microcosmos de la poética de Jean Renart. Como en muchos otros aspectos de su relato, el autor se asienta sólidamente sobre la tradición, para alejarse después en un ejercicio de escritura que se pretende personal e individual. De ahí la importancia del personaje, de su mirada, de su voz que matizan en el transcurso de la ficción los presupuestos que han heredado, objetivizándolos aun cuando corran el riesgo de caer en el subjetivismo.

El autor ensaya nuevas vías de expresión tanto a nivel temático —la andadura en solitario de Guillaume y de Aélis—, como a nivel formal: la restricción en el enfoque de la descripción, ligada a la presencia del personaje en la ficción. La coherencia sintagmática legitima un proceso que se desliga progresivamente de sus anclajes paradigmáticos. El protagonismo recae sobre la nueva obra escrita y no sobre sus modelos.