

## EL ESPEJO Y LA POLEA EN *LE PUIITS*: REFLEXIVIDAD Y AMORALIDAD DEL *ROMAN DE RENART*

Meritxell SIMÓ TORRES  
Universitat de Barcelona

*Le Puits*, una de las ramas más antiguas del *Roman de Renart*<sup>1</sup> (Martin, IV; Strubel, Va), fechada por Foulet hacia 1178, ha suscitado un intenso debate crítico, centrado en torno a dos cuestiones principales: la tradición manuscrita del texto y la identificación de las posibles fuentes utilizadas por el autor.

El interés ecdótico de la rama obedece a que ésta nos ha llegado en tres versiones distintas que, no coincidentes con la clásica tripartición de la tradición manuscrita del *RdR*, han suscitado diversas hipótesis en torno a su filiación y cronología. En lo referente a la cuestión de las fuentes, el argumento de *Le Puits* (que nos cuenta cómo Renart, que se ha precipitado al fondo de un pozo engañado por los reflejos del agua, logra salir y dejar a Isengrin en su lugar beneficiándose del mecanismo de la polea), nos remite a la universalidad del folclore,<sup>2</sup> pero también conserva la huella de modelos cultos fácilmente reconocibles por el público. Desde la tesis de Foulet de 1914, la mayoría de los críticos apuntan como fuente más directa de la rama al *exemplum xxiii* de la *Disciplina Clericalis*, que sería a su vez la reelaboración de un relato hebraico insertado en el comentario del *Talmud* del rabino Raschi de Troyes.<sup>3</sup> En el relato de la *Disciplina Clericalis* el lobo abandona una presa segura que había capturado para ir en búsqueda de un queso que le ha prometido el zorro y que, en realidad, no es más que el reflejo de la luna sobre las aguas de un pozo.<sup>4</sup> El zorro se introduce primero en el pozo y, como en nuestra rama, utiliza el mecanismo de los dos cubos para salir y dejar al lobo en su lugar. De acuerdo con la tradición del apólogo, el *exemplum* acaba desvelándonos la enseñanza moral que se esconde bajo la ficción: sacrificando un bien seguro por un futuro incierto, el lobo perdió con toda justicia su presa y el queso prometido.

Aunque no han dejado de aparecer nuevas hipótesis sobre las fuentes de la rama o sobre la cronología de las diferentes redacciones conservadas,<sup>5</sup> nuestro interés se centrará en los mé-

1. En adelante *RdR*.

2. El motivo del reflejo y el artificio de los dos cubos, que constituyen núcleo del relato, figuran en el repertorio de Aarne-Thompson (1961) con los números 32 y 34 respectivamente.

3. Sobre esta tradición judía, cfr. Batany (1989: 97-100).

4. Como ha apuntado Subrenat, el motivo aparece también en la fábula LVIII de María de Francia, *De vulpe et umbra lunae*, en que un zorro confunde el reflejo de la luna con un queso (Subrenat, 1985: 352).

5. Tras los estudios de Foulet (1914), destacan las aportaciones de Adler (1958), Jauss (1959: 114-77), Subrenat (1985), Strubel (1996), Varty (1991, 1996), Harano (1997), Nieboer (1997), Rossi (1998), Bonafin (1998, 1999).

ritos literarios de una de estas redacciones, la conocida como versión larga, que consta de 557 versos en la edición de Strubel, correspondiente al ms. H.<sup>6</sup> Independientemente de los canales por los que le llegara la fábula del pozo, nos proponemos analizar cómo el autor de esta versión ha querido hacer evidente que ha leído e interpretado su fuente en clave «renardiana», a través de la reelaboración paródica de un amplio espectro de productos literarios, que abarca desde el registro culto de la lírica provenzal y del *roman courtois*, al registro burlesco del *fabliau*, pasando por los relatos de viajes al más allá, tan en boga a finales del siglo XII. Dicho de otro modo, es nuestra intención mostrar que el alto grado de elaboración literaria de nuestra rama reposa tanto en la vasta red de relaciones intertextuales que la conectan a la literatura contemporánea como en el carácter autorreflexivo de un texto que, bajo la máscara de la ficción y a través de una sofisticada arquitectura compositiva, se complace en desvelar las estrategias de escritura que rigen de la materia renardiana.

#### Delectatio y utilitas *en la materia renardiana*

El prólogo de *Le Puits* reviste un gran interés, tanto por la marcada voluntad de presentación metaliteraria del texto (más de la mitad de las ramas del *RdR* conservadas carecen de prólogo) como por la habilidad con que el narrador maneja los tópicos retóricos que establecen la relación entre público, autor y materia, hasta subvertir paródicamente el *docere et delectare* al que aspiraba el *exemplum* de la *Disciplina Clericalis*.

Como corresponde al estilo juglaresco propio del *RdR*, la voz del recitante rompe el silencio con la tópica llamada de atención al público:

Or me covient tel cose dire  
Dont je vous puis tous faire rire  
Car je sai bien, çou est la pure,  
Que de sermon n'avés vous cure  
Ne de cor saint oïr la vie:  
De ce ne vous prent nule envie,  
Mais de tel cose qui vous plaise. (vv. 1-7)<sup>7</sup>

Pese a que esta singular *captatio benevolentiae* define el perfil de un público que, harto de sermones y de vidas de santos, sólo quiere reír, el narrador no renuncia al didactismo, ya que su historia no sólo hará reír sino que también puede «instruir» a la audiencia:

Or gart bien cascuns qu'il se taise,  
Que de bien dire sui en voie,  
Et bien garnis, se Dieus m'avoie!  
Se vous me voliés entendre,  
Tel cose porriés aprendre  
Qui bien feroit a retenir. (vv. 8-13)

La misma ambivalencia domina la caracterización del narrador, pues, si bien éste elige para presentarse el viejo estereotipo del loco, que cuenta con una larga tradición en la literatu-

6. El manuscrito 3334 de la Biblioteca del Arsenal, designado por la sigla H en la nomenclatura de Martin, contiene además, a 35 folios de distancia, la llamada versión corta, de la que es el único testimonio.

7. Tanto las citas del *RdR* como la numeración de las ramas corresponden a la edición de Strubel (1998).

ra cómica y burlesca desde Guilhem de Peitieu,<sup>8</sup> inmediatamente se apresura a recomponer su imagen prometiéndonos una sabia enseñanza:

Si me suet on por fol tenir,  
Mais j'oi dire a l'escole:  
«De fol home, sage parole». (vv. 14-16)

La evocación de la que es para el público una materia conocida no sólo disipa la intriga suscitada sino que deja bien clara la intención paródica del autor al recurrir en los versos precedentes al tópico del *delectare et prodesse*:

Lons prologes n'est preus a faire;  
Or dirai, ne vous voel plus taire,  
Une branche et un seul gabet  
De celui que tant set d'abet.  
C'est Renars, bien le savés,  
Et bien oi dire l'avés. (vv. 17-22)

El universo del *RdR*, donde los animales hablan y mimetizan conductas humanas, escapa abiertamente a la categoría del *docere et delectare*, que la teoría literaria medieval había asignado a las fábulas de animales. Baste recordar que, frente a la justificación moral que la tradición de los *Ysopets* concedía a la mentira de unas bestias que hablan,<sup>9</sup> el *RdR*, situándose en el peligroso terreno de la mera *delectatio*, proclamaba ostensiblemente la gratuidad del *adynaton* del lenguaje animal:

Cil Diex, si li vient a plaisir,  
Puet encore bien consentir  
A parler les bestes sauvages,  
Et les usurers fere larges.  
*Les enfances de Renart*, XXV (vv. 227-230)

Está claro que en el *RdR* los animales no hablan para desvelarnos una enseñanza *ad mores hominum* sino únicamente para *ferre rire* (cfr. Scheidegger, 1989: 195-223). Podríamos preguntarnos, pues, ¿qué tipo de enseñanza pretende ofrecernos el autor?

Si la mera evocación de la materia de Renart sitúa el texto en la órbita del *conte a rire*, la secreta connivencia entre narrador y personaje que se insinúa en la presentación del protagonista ya nos informa sobre el tipo de enseñanza que nos depara el relato o, lo que es lo mismo, ya nos sugiere la ambigüedad moral que debemos asumir como una de los elementos constitutivos del *RdR*. Indesligable de la subversión paródica del *docere* aparece así la *amplificatio* a que da pie la mención de Renart:

8. Cfr. Shapiro (1978).

9. En la moralidad (el *docere*), oculta bajo la envoltura ficticia de la *fabula* (la *delectatio*), encontraba su justificación el *adynaton* del lenguaje animal, como bien atestigua la célebre clasificación de Isidoro («Fabulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae. Quae ideo sunt inductae, ut fictorum mutuum animalium inter se conloquio imago quaedam vitae hominum nosceretur», *Etymologiae* I, XLIV, 5) o, entre otros múltiples testimonios, la definición del apólogo en la *Poetria* de Juan de Garlandia («quod omnis apologus est fabula, sed non convertitur. Est enim apologus sermo brutorum animalium ad nostram instructionem, ut in Aviano et in Ysopo»).

De Renart n'a nuls hons adrece;  
 Renars fait tout le mont destrece;  
 Renars atrait, Renars acole:  
 Molt est Renars de male escolle.  
 De lui n'a nuls corroies ointes,  
 Ja tant ne sera ses cointes.  
 Molt par est saiges et voisous  
 Renars et si n'est pas noisous.  
 Mais en cest monde n'a si sage  
 Qui bien ne face aucun folage. (vv. 23-32)

Los procedimientos retóricos utilizados por el narrador dejan entrever, lejos de la censura, la admiración y la simpatía hacia su incorregible héroe. Si bien lo más evidente es el efecto intensificador de la anáfora, que engrandece y exalta la astucia infalible del zorro (cfr. Rychner, 1971: 312), la *repetitio* de los conceptos *sagesse*, *folie*, *escole*, desvela una interesante analogía entre ese yo *fol* y *sage* que busca seducir a su audiencia y el protagonista de su relato. Como ha mostrado E. Baumgartner, estudiando los prólogos de las ramas conservadas, es precisamente esta analogía entre las cualidades del autor y las de su personaje la que define la posición de los autores del *RdR* en el horizonte literario de la época. Frente a la justificación moral de la escritura o la reivindicación de un saber libresco, el *RdR* exhibe como garante de la verdad del discurso a un narrador astuto, experto en el arte del engaño, en perfecta simbiosis con la naturaleza de su personaje (cfr. Baumgartner, 1990). Buena prueba de ello nos dan el Pierre de Saint-Cloud de la rama I:

Perrot que son enging et s'art  
 Mist en vers faire de Renart... (vv. 1-2)

o el juglar que tanto sabía *de force et de guile* de la rama XII:

L'estoire tesmoigne a veraie  
 Un boins conteres, la veraie,  
 Car i l'oï conter le conte  
 Que tout les conteors sormonte  
 Qui soient de ci trusqu'en Puisse,  
 Si set molt de force et de guille.  
 Molt tesmoigne l'estoire a voire  
 Et por çou la devons miex croire. (vv. 7-14)

Los autores del *RdR*, pues, quieren hacernos reír y se presentan como émulos de su personaje. Jugando hábilmente con este horizonte de espera, el prólogo de *Le Puits* logra la subversión paródica del *delectare et prodessse* característico de la tradición del apólogo en la que se inscribe el relato de la *Disciplina Clericalis*, fuente probable de nuestro texto: la discreta *delectatio* a que aspira el apólogo es suplantada por la risa, y la enseñanza moral por un poco edificante ejemplo de *sagesse renardienne*.

La novedad que nos depara nuestra rama es el insólito comportamiento del astuto Renart que anticipan los dos últimos versos del prólogo invirtiendo sorpresivamente el «*de fol home sage parole*»: *en cest monde n'a si sage / qui bien ne face aucun folage* (vv. 31-32).

*La quête de Renart: la exaltación del ethos renardiano*

El relato empieza con la que es la secuencia inicial de la mayoría de las ramas (cfr. Suomela-Härmä, 1988): la salida de Renart en busca de una presa anónima, que sirve de introducción a las aventuras que seguirán. Sorprende, sin embargo, el carácter antropomórfico que adquiere el zorro por momentos, más propio del registro épico de las ramas ambientadas en la corte del rey Noble que del registro de la fábula en que se inscribe la búsqueda del alimento. Como ha hecho notar A. Strubel, tanto la descripción del camino que recorre el zorro como los estilemas épicos a que recurre el narrador para evocar sus movimientos manifiestan la voluntad de construir un paralelismo entre la salida de Renart y el tema privilegiado del *roman courtois*: «l'aventure chevaleresque constitue un arrière plain discret mais permanent» (Strubel, 1998: 1016). Así, por ejemplo, el verbo *querre* (v.35), referido a la búsqueda de alimento y asociado por la rima a la expresión *autre terre* (v.36), nos trae desde los primeros versos un eco lejano de la errancia caballeresca, que mantiene y acentúa la descripción de la granja de la abadía a la que llega Renart dispuesto a *faire une joste* (v. 68) como una fortaleza inexpugnable, *molt bien asise*, (v. 69) rodeada de un foso y protegida por recios muros *de roce bise* (v. 70). Expresiones ambiguas, como «*Renart se remet a l'ambleüre*» (v. 46), o incluso algunas fórmulas épicas del tipo «*onques ne fu ses frains tenus*» (v.87), nos hacen imaginar por unos instantes al zorro montado sobre un caballo, «*tous abrivés de faire assaut*» (v. 86) (cfr. Strubel, 1998: 1016-1018).

La transfiguración de Renart en caballero andante estudiada por Strubel es indesligable de la adhesión que muestra el narrador hacia su héroe. Tanto es así que, analizando precisamente los 183 primeros versos de esta rama, Rychner introdujo la noción de «*style de la sympathie*» para designar la particular modalidad expresiva del *RdR*, caracterizada, a juicio del crítico, por el circuito de solidaridad y afecto que se establece entre público, narrador y personaje (cf. Rychner, 1971). Esta participación afectiva del narrador en las aventuras y los sentimientos del personaje se hace particularmente evidente en los momentos de mayor peligro o intensidad dramática, como cuando el zorro se dispone a entrar en el gallinero que, por azar, los monjes han dejado abierto:

Or est Renars en gran balance  
 Car se on puet apercevoir  
 Qu'il les voelle decevoir,  
 Li moine rentenront son gaige  
 Et lui meïsmes en otaige!  
 Car felon sont a desmesure!  
 Cui caut? Tout est en aventure... (vv. 100-106)

Si ahora, además de reconocer una intención paródica, nos interrogamos sobre el funcionamiento de los mecanismos paródicos, cierto es que podríamos aplicar a esta aventura preliminar las conclusiones a que llega Roger Bellon en su estudio sobre la parodia épica en las primeras ramas del *RdR* y decir que la comicidad del episodio reside en el contraste entre la elevación épica creada por una serie de expresiones formularias y la vanalidad/animalidad de la acción (cfr. Bellon, 1984). El mismo Bellon cita dos versos de nuestra rama para ilustrar la abrupta ruptura (v. 88) de la ilusión épica (v. 87) que provoca la risa:

onques ne fu ses frains tenus  
 tant qu'es as capons venus. (vv. 87-88)

No obstante, más allá de limitarnos a constatar este efecto cómico de contraste, podríamos también preguntarnos cuál es su finalidad en el marco de esta secuencia introductoria. En este sentido, y a diferencia de lo que ocurre en las ramas de corte decididamente épico estudiadas por Bellon, un dato a tener en cuenta a la hora de analizar con más detalle los mecanismos paródicos del episodio es la inscripción de nuestra rama en la tradición de la fábula, dato que ya resaltaba Foulet como una de sus características más llamativas. Renart, fuera de la corte del rey Noble e inmerso en una *queste* de alimento, toma la apariencia del depredador. Aunque *a priori* podamos sentir la tentación de buscar en el pasaje un atisbo de sátira contra la bestialidad de los nobles medievales, resulta obvio que no van en esa dirección las intenciones del autor, pues en este caso los monjes son los *felon a desmesure* y el depredador el que suscita, desde el prólogo, las simpatías de público y narrador.<sup>10</sup> Travistiendo a un zorro hambriento de caballero o, lo que es lo mismo, combinando dos tradiciones literarias, la de los *Ysopets* y la del *roman courtois*, el *roman* no ataca a la institución caballeresca, busca la distorsión paródica del código ético asociado al modelo literario que imita: el *roman courtois*.

El elemento que orienta la reescritura paródica del intertexto cortés es el universo de la fábula, donde los animales luchan por la comida y donde no triunfa otra virtud que la habilidad para el robo y el engaño. Es esta ausencia cualquier *thelos* moral en la fábula la que desvía el código del *roman courtois*, desmantelando la celebración caballeresca de cualquier orden social o moral: Renart no busca la reina o el graal sino gallinas; el coraje es remplazado por el miedo; el código del honor, por la astucia y el engaño; la proeza útil, por una incursión devastadora. Podemos concluir que la función de esta primera aventura no es otra que la de presentar al protagonista y dar el tono del relato, dicho de otro modo, la subversión paródica del *ethos* caballeresco exalta la amoralidad del protagonista y del relato. El *ethos* caballeresco es remplazado por el *ethos* renardiano o, lo que es lo mismo, nuestro texto celebra el triunfo de la astucia, el robo y el engaño.

### *La reescritura renardiana de la fábula del pozo*

Tras esta secuencia introductoria, la aventura del pozo da entrada al tema de la rama anunciado en el prólogo: *en cest monde n'a si sage qui bien ne face aucun folage*.

Ahora no es el hambre sino la sed lo que conduce a Renart hasta el pozo de la abadía:

Si ot molt grant talent de boire  
Cius qui sot bien la gent deçoivre. (vv. 143-144)

Pero en esta ocasión el astuto zorro *ne puet engien savoir* (v. 153) para llegar hasta el agua. La apelación al auditorio advierte de la inminencia de una aventura que viene a resolver esta situación de *impasse*:

Signor, or escoutés mervelles!  
En ce puc i avoit deus selles:  
Quant l'une vient, et l'autre vait. (vv. 155-157)

10. Batany desmarca netamente el *RdR* de la actitud antinobiliaria que comparten muchos autores clericales y monásticos: «ces animaux prédateurs ont une physionomie assez sympathique, toute différente de celle de la *militia-malitia* vilipendiée du haut des chaires» (Batany, 1989: 185).

Al asomarse al interior del pozo, Renart confunde el reflejo de su rostro con la imagen de su esposa y, engañado por el eco de su voz, se desliza sobre uno de los dos cubos y se precipita al fondo del pozo:

Lors l'ont diauble deceü  
 De son ombre qu'il a veü:  
 Cuida que ce fust Armeline,  
 Sa feme, qu'aime d'amor fine,  
 Qui herbegie fust la dedens.  
 Renars fu pensis et dolens.  
 Il a demande: «Qui es tu?  
 Di moi, la dedens, que fais tu?»  
 La vois dou puc vient contremont,  
 Renars l'oÿ, drece le front:  
 Il rapela une autre fois:  
 Contremont resorti la vois  
 Renars l'oï: molt se mervelle.  
 Ses pies a mis en une selle.  
 Ains ne sot mot, si vint aval... (vv. 163-177)

Por primera vez, Renart, *qui tant mal a fait* (v. 158), no es víctima de un rival más hábil, sino de su propia estupidez: Renart *ne prise un bouton tot son sens* (v. 199). La aventura del pozo ilustra, pues, el *folage* de Renart.

Como sabemos, este pozo procede presuntamente de las fuentes mediolatinas de la rama; sin embargo, el reflejo de la luna tomado por un queso ha sido sustituido por la *folie* de un zorro *grains et maris et trespensés* (v.160) que confunde su propio reflejo con la imagen de aquella a la que ama con *amor fine*; imagen ciertamente singular y en la que reconocemos la huella de un intertexto que no nos remite ya al ámbito de la literatura clerical sino al de la literatura cortés en lengua vulgar. La mención explícita de la *fin'amors* y la alusión implícita al mito de Narciso han llevado a algunos críticos a reconocer en este nuevo avatar del zorro una malévolamente caricatura del narcisismo inherente a la experiencia del *fin amant*.<sup>11</sup> Sin embargo, si queremos captar el mecanismo y todas las implicaciones de la parodia, conviene, a nuestro juicio, separar los dos modelos literarios que se superponen en la escena y acaban confundiendo en los comentarios críticos que ha suscitado: por una parte, la *fin'amors* y, por otra, la historia de Narciso, personaje que, aunque aparece a menudo en los versos de los trovadores, no es un *fin amant*.

En lo que respecta a la alusión a la *fin'amors*, está claro, y así lo han visto la mayoría de los críticos, que ésta no tiene otro objetivo que el de ilustrar el *folage* de Renart. Si antes el autor travestía al zorro de caballero para celebrar un épico robo de gallinas, ahora lo disfraza de *fin amant* para mostrarnos su estupidez, como si el *folage* de que es víctima constituyera la pauta de conducta que dicta el amor cortés. La conexión entre el *amor fine* de Renart y el motivo del reflejo resulta evidente si recordamos que la *lauzeta* de Bernart de Ventadorn tan sólo

11. Así lo interpretan Reichler (1979: 123-124) y Strubel (1998: 1020). Más allá va Scheidegger, que remarca la degradación cómica del mito cortés atribuyendo una connotación obscena a la imagen del pozo y elabora una interpretación del episodio en clave psicoanalítica a la luz de las relaciones intratextuales que éste mantiene con otras ramas del *RdR* y de los datos que aportan algunas versiones griegas de la historia de Narciso (Scheidegger1989: 318-338). Poco convincente nos parece la hipótesis de Subrenat que, sorprendentemente, no detecta intención paródica en el episodio. Descartando la inspiración ovidiana, el crítico apunta como modelos posibles a una serie de textos en los que el escenario de la fuente se asocia a un encuentro amoroso, como el *Lai de Lanval* o el de *Graelent*, y también a algunos relatos, como el *Tristan* o el *Lai de l'Ombre*, en los que el motivo del reflejo desempeña una función narrativa (Subrenat, 1985).

es la más célebre de una larga lista de textos líricos en que el trovador hace de la dama un espejo en el que contempla complacido su propio rostro.<sup>12</sup> Sin entrar ahora a analizar el complejo simbolismo del reflejo en la lírica trovadoresca, motivo, por otra parte, no necesariamente vinculado al del mito de Narciso, limitémonos a constatar que la *fin'amors* pasa por reconocerse en la imagen del otro. Volviendo ahora a la peripecia del zorro, detectamos una paródica distorsión de la situación trovadoresca: Renart no ve su propio reflejo en los ojos de su amada, sino que ve a una amada ilusoria en su propia sombra. Renart, contemplando extáticamente su propia imagen y maravillado por el sonido de su propia voz, caricaturiza, en efecto, al *fin amant* de la lírica trovadoresca, seducido por su propio canto.

Haciendo de la experiencia del *fin amant* un espejismo que acaba con la brusca caída del zorro, el autor se ríe, y mucho, del amor inalcanzable de los trovadores, pero también nos invita a completar el sentido episodio a través de un modelo literario que alcanzó un éxito extraordinario en la Edad Media: el mito de Narciso. Si, como acabamos de ver, el tratamiento de la *fin'amors* ilustra hasta qué punto el *RdR* es un espejo deformante para los modelos literarios de los que se alimenta, pensamos que la alusión intertextual a la historia de Narciso podría desvelarnos otro aspecto del *roman*: la amoralidad del universo renardiano.

La historia de Narciso asumió un valor de *exemplum* para la cultura cortés. Como tal se propone explícitamente el anónimo *Narcisse*, adaptación francesa del texto contenido en las *Metamorfosis*, y que, junto a la *Philomena* de Chrétien de Troyes y al *Pyrame et Thisbé*, constituye un espléndido testimonio de la moda ovidiana que invadió las escuelas y las cortes del siglo XII. Como se desprende del prólogo y del epílogo del *Narcisse*, la historia quiere ser una advertencia para los amantes a los que incita a guardarse del orgullo y de la incapacidad de amar que llevó al joven Narciso a la muerte:<sup>13</sup>

Narcisus, qui fu mors d'amer,  
 Nous doit essanple demostrer.  
 Amors blasmoit et sa poisçance,  
 Ki puis en prist aspre venjance:  
 A tel amor le fist acilin  
 Dont il reçut mort en la fin. *Narcisse* (vv. 35-40)

Los autores que se han interesado por el aspecto literario de nuestra rama han visto en los motivos del eco y la seducción del reflejo dos indicios de intertextualidad que apuntan al mito de Narciso; sin embargo, es curioso que no haya llamado la atención de los críticos un aspecto del relato mítico íntimamente vinculado a la intención paródica del episodio: su dimensión de *exemplum*, esto es, la dimensión de castigo ejemplar que atribuyen Ovidio y los autores medievales al final trágico de Narciso, y la estrecha relación entre la falta del personaje y la naturaleza del castigo que recibe.

El castigo de Narciso obedece a la vieja ley del talión: el culpable es pagado con su misma moneda. Es la aplicación de esta ley del talión la que exigen aquellos a quienes el joven ha

12. Es obligada la referencia a algunos trabajos clásicos como los de Frappier (1959), Goldin (1967), y Agamben (1977: 73-83).

13. Podríamos también recordar otras versiones francesas del relato, como la que aparece en el *Roman d'Alexandre* o probablemente la más célebre, la que encontramos en el *Roman de la Rose*. Aunque esta última obra es claramente posterior a nuestro texto, ilustra muy bien el carácter ejemplar que adquirió el mito. Baste recordar que, en el lugar donde el protagonista presumiblemente debería haber encontrado la flor en que se transformó Narciso, halla un texto escrito que glosa la ejemplaridad del castigo mítico. De la lectura de dicho texto, el soñador extrae una lección que aplica a su propia experiencia y que le permite modificar el desenlace trágico: desviando la mirada del propio reflejo hallará a la rosa.

rechazado cuando invocan a la justicia divina para que Narciso experimente el mismo sufrimiento que ha causado. Todos los que han amado a Narciso no han podido alcanzar el objeto de su amor, es por eso que el castigo que merece el personaje no puede ser otro que el de concebir una demencia (en el *Narcisse, folie* v. 797), que le haga enamorarse de algo que jamás podrá poseer, algo tan inalcanzable como su reflejo sobre el agua: *sic amet ipse licet, sic non potiatur amato*. Aquí reside la moralidad de la historia.

Llegados a este punto, tras haber recordado la dimensión ejemplar del relato, podríamos preguntarnos: ¿No está evocando esta misma ley del talión el narrador al presentarnos a Renart como *cius qui sot bien la gent decoivre* (v.144), al inicio de una aventura que acabará con Renart *deceüs* (v. 180, v. 198) en el fondo del pozo?

Sabemos bien cuál es la falta de Renart: el engaño. El instrumento de este engaño es la palarería del zorro. Si bien la crítica ha inventado la figura del *decepteur* o del *trickster* para definir la esencia de Renart, también podríamos asimilarlo a la figura coloquial y familiar del charlatán o del embaucador: Renart promete a sus víctimas un objeto apetecido y codiciado, lo embellece con la retórica y las empuja a hacia una trampa, donde no hallarán más que frustración del deseo despertado por las palabras del zorro.

Lo ha descrito muy bien Batany: «Dans l'attaque de cet archer-là, si la proie est atteinte, ce n'est pas parce qu'elle ne voit pas la flèche, mais au contraire parce qu'elle la regarde, parce qu'elle est hypnotisée par elle au point que l'arc qui l'a lancée échappe à son attention. Car la flèche de Renart, c'est un discours ou un jeu par lequel la victime est engagée dans un univers imaginaire créé comme un piège pour la prendre, et qui la fascine.» (Batany, 1989: 38-39).

Como sus víctimas Renart es *deceüs* por una voz seductora, el eco de su propio discurso, que le hace creer que en el fondo del pozo encontrará lo que no es más que una imagen ilusoria; Renart, cazador cazado con sus mismas armas, también recibe su merecido, y el narrador no deja de subrayar la justicia del castigo:

A bon droit est cius cunchiés  
 Qui toz jors met tout son pooir  
 A tout le monde decevoir. (vv. 190-192)

Hemos constatado, pues, la analogía entre el castigo aleccionador que recibe Narciso y el que recibe Renart, veamos ahora cómo la función de esta analogía no es otra que la de resaltar la deformación paródica a que el autor somete una vez más el modelo de escritura. Si la intención del autor al presentarnos al gran *decepteur deceüs* ha sido evocar la acción justiciera de los dioses (Némesis en el relato de Ovidio, Amor en el *Narcisse* o incluso, más tarde, el Dios cristiano en el *Roman de la Rose*) nuevamente el paralelismo no hace sino resaltar aún más la desviación del modelo, la distancia indispensable a toda parodia, pues, mientras que Narciso muere ahogado en las aguas de la fuente, nuestro Narciso-zorro resucita al cabo de pocos versos y, lo que es más interesante, lo hace con la ayuda del mecanismo de los dos cubos que le ha precipitado al fondo del pozo, cuya lógica, *quant l'une vient, et l'autre vait*, está muy lejos de simbolizar la balanza de la justicia divina, que castiga a los pecadores y recompensa a los buenos.

La ley que gobierna la polea no es el *fatum* trágico sino el principio cíclico de la materia renardiana, cuya estructura permanentemente abierta exige de forma sistemática convertir la trampa mortal de Renart en lugar de resurrección. El mecanismo más fácil, como sugiere el movimiento circular de los cubos, es sacar al zorro del pozo y dejar a otro en su lugar.

Éste no puede ser otro que Isengrin, que, llegado este punto, pasa oportunamente junto al pozo de la abadía y se aproxima con la intención de aplacar la sed.

Isengrin, inexplicablemente *grains et maris et trespensés* (v. 220), también confunde su propio reflejo con la imagen de su esposa, pero él no la ve sola sino... ¡en compañía del eterno rival! Descendemos bruscamente del registro lírico de la *fin'amors* al registro burlesco del *fabliau*:

A son ombre dist: Qui es tu?  
 Que penses tu, pute provée,  
 Quant o Renart t'ai ci trovée?  
 La vois resorti contremont:  
 Si li samble que li respont;  
 Lors a hurlé une outro fois:  
 Contremont resorti la vois. (vv. 231-237)

La aventura de Isengrin ante su reflejo constituye una sensacional reescritura paródica en clave de *fabliau* de la *fine amor* de Renart, a lo que contribuye eficazmente la integración de la rama en el tronco, esto es, el conocimiento por parte del público del episodio desencadenante de la rivalidad entre el zorro y el lobo: el adulterio de Hersent y Renart. La grotesca indignación de un *Isengrin-gilos* increpando a su propia sombra, una Hersent imaginaria, en la que se funden las imágenes contradictorias del hada de la fuente, la *domina* trovadoresca y la mujer frívola del *fabliau*, completa magistralmente la reescritura paródica de la *folie* de la *fin'amors* sobre la que se construye la primera parte del episodio.

La segunda parte de la aventura del pozo nos reserva una divertida exhibición del talento que el *sage* Renart habrá de desplegar para salir de la trampa en que ha caído. La actuación de Renart, que hará creer a Isengrin que ha muerto para atraerle al fondo del pozo, se perfila como una lograda variación de la estratagema de la muerte ficticia, tipificada en la tradición de los bestiarios como una astucia diabólica propia de la especie vulpina, y ampliamente representada en el *RdR* como uno de los clásicos trucos del protagonista. No obstante, del mismo modo que antes destacábamos la originalidad de la *folie* del zorro, seducido por su propio discurso, la forma que reviste el motivo de la muerte ficticia en esta rama tampoco tiene equivalente en el *RdR*. A la habilidad de Renart para fingirse muerto, se sustituye aquí su habilidad para contar la historia de su muerte. Como ha explicado M. Combarieu, la razón es literaria: no se trata sólo de salvar al zorro sino de mostrar ese peculiar aspecto de la *sagesse* de Renart que consiste en su virtuosismo retórico para seducir al oyente (Combarieu, 1991). Y bien podríamos añadir que nuestro autor comparte el talento de su personaje, pues al reescribir la fábula de la *Disciplina Clericalis* no ha dudado en optar por «el más difícil todavía» y prescindir, junto con el reflejo de la luna confundido con un queso, del recurso más fácil para conducir al lobo al fondo del pozo: detrás de las visiones que harán caer a Isengrin en la trampa no habrá más ilusión óptica que la creada por las palabras del zorro.

La intervención de Renart empieza así con un apóstrofe que, muy oportunamente, nos trae un eco de la *sagesse renardienne* exaltada por el narrador en el prólogo:

Ki es çou, Dieus, qui m'aparele?  
 Ja tien ge ça dedens escole. (vv. 253-254)

La *male escole* de Renart (v. 26) reaparece en el momento preciso adecuadamente disfrazada de *schola caritatis*, como impone el ambiente monástico de la abadía. La voz de Renart mimetizará ahora los moldes expresivos del discurso religioso, un discurso que ya no evoca, como antes el eco, la autorreferencialidad del canto trovadoresco, sino que se apoya en la letra de las Sagradas Escrituras y en la *auctoritas* del saber proverbial. Aplicando la

distinción teórica que propone C. Segre, deberíamos hablar aquí, más que de intertextualidad, de interdiscursividad: más que un código literario, el discurso de Renart parodiará a partir de ahora un lenguaje codificado en el sistema cultural de la época, como es el de las órdenes monásticas.<sup>14</sup>

Renart responde así a las injurias del lobo con una seductora *captatio benevolentiae* destinada a aplacar su ira:

Ja sui je vostre bon voisins  
 Qui fu jadis vostre compere.  
 Plus m'amiés que vostre frere!  
 On m'apele, par foi, Renart  
 Qui tant sai et d'engien et d'art. (vv. 256-260)

Y a continuación, en un discurso que parodia el registro edificante del sermón, le habla de su muerte «atraveso il ricorso ad alcuni stereotipi del registro didattico-morale: tutti dobbiamo morire (v. 245), il giorno del trapasso è fissato da Dio (v. 248), la vita è *martire* (v. 250), l'anima del defunto attende di contemplare il Signore (v. 249) e necessita del perdono dei vivi (v. 252)» (Bonafin, 1998: 85).

Persuadido Isengrin de la muerte y de las buenas intenciones de su enemigo, Renart pasa a describir las delicias de su nueva vida en el paraíso, que lógicamente sitúa en el fondo del pozo:<sup>15</sup>

Se tu es ou regne terrestre,  
 Je sui en paradis celestre.  
 Ciens sont les gaaigneries,  
 Li bos, li plain, les prairies,  
 Ciens a riche poucinaille;  
 Ciens puet on veoir mainte ouaille  
 Et maine oe et mainte chievre,  
 Ciens puet on veoir maint lievre  
 Et bues et vaiches et moutons.  
 Espriviers, ostours et faucons! (vv. 291-300)

La parodia se construye ahora sobre un motivo concreto, el tópicus del *locus amoenus*, que, procedente de los Campos Eliseos de los paganos (Virgilio, *Eneida* VI, vv. 638 y ss.), los autores monásticos habían utilizado para representar el paraíso celestial bajo la forma de un vergel florecido:<sup>16</sup> sustituyendo el elemento vegetal por un desfile de animales de granja que harán las delicias del voraz Isengrin, Renart contradice cómicamente el carácter desinteresado de la contemplación del paraje idílico, que pauta la configuración del *topos*.<sup>17</sup> Pese a que, tras se-

14. A analizar el rendimiento paródico de las alusiones, explícitas e implícitas, a los cistercienses que aparecen en la rama se han dedicado los trabajos de Henderson (1978) y Simpson (1990: 104-129).

15. Bonafin ha estudiado recientemente la singular imagen del más allá construida por Renart, atendiendo tanto a la construcción literaria propiamente dicha como a las posibles fuentes manejadas por el autor (Bonafin, 1998). En lo referente a esta última cuestión, el estudioso manifiesta su desacuerdo con la hipótesis de Rossi, según la cuál el intertexto de la rama sería el *Purgatorium Sancti Patricii*, obra que ejerció una gran influencia en el desarrollo de la literatura de visiones y viajes al más allá durante los siglos XII y XIII (Rossi, 1998).

16. La dificultad que comportaba construir un lugar placentero de carácter espiritual se sorteaba en cierto sentido anulando los sentidos más bajos y privilegiando los placeres visuales, fónicos y olfativos, vinculados a los sentidos considerados más nobles (cfr. Segre: 1990).

17. Trasgresión que encontramos también en otros textos paródicos, como en el *fabliau Des chevaliers, des clercs et des vilains*, donde la última categoría social «consume» el lugar ameno de manera escatológica; en

mejante descripción, Isengrin ya arde en deseos de bajar al fondo del pozo, Renart retrasa deliberadamente su descenso con absurdas disquisiciones sobre la culpa o la confesión, e imponiéndole una grotesca penitencia;<sup>18</sup> lo que deja bien claro una vez más que a nuestro autor no le interesa el *docere*, el edificante castigo de la avaricia del lobo, sino el *delectare*, la delirante puesta en escena del más allá ficticio diseñado por Renart.

Para convencer a Isengrin de que monte sobre uno de los cubos, Renart completa la transfiguración sacra del pozo asimilando el dispositivo de la polea a la balanza sobre la que se pesan las almas:

Au doi li a mostré la selle.  
Or escoutés une meruelle!  
Renart set bien son sen expandre:  
Pour voir li avoit fait entendre  
Que les selles qui la estoient  
Poises sont de bien et de mal,  
Par Dieu le pere espirital! (vv. 325-331)

A la inversión de la relación cielo-infierno, que el simbolismo cristiano concibe a partir de una relación ascendente, se corresponde la inversión de la lógica de la balanza:<sup>19</sup>

Que quant l'ame dou cors se part  
U bien li siece u bien li griet,  
A une poise bien s'assiet;  
Diex par est ainsi poissans  
Se li hons est bien repentants  
Il se devale cha dejus  
Et li maus remaint tout lassus. (vv.336-342)

Isengrin entra en uno de los cubos y su peso, mayor que el de Renart, hace que él descienda rápidamente mientras el zorro sube en el otro cubo. Cuando se cruzan, Renart invierte irónicamente la situación, atribuyendo tan repentino cambio a la *costume* del pozo:

C'est la costume qui avient!  
Je vois en paradis la sus  
Et tu vas en enfer la jus. (vv. 432-434)

En contraste con la conclusión edificante del *exemplum* de la *Disciplina Clericalis*, la conclusión del relato no es una sentencia didáctica de la que se pueda extraer una lección de moral práctica o una regla de comportamiento sino, como ya hizo notar Jauss, una constatación empírica sobre el curso impredecible de los acontecimientos (Jauss, 1959). En otras palabras, la balanza de la justicia divina ha sido suplantada por la Rueda de la Fortuna. El autor no sólo ha sabido adaptar la fábula del pozo al horizonte de expectativas de su público sino, que ex-

---

el *De Amore* de Andreas Capellanus, donde el jardín de las delicias alberga lechos para uso y disfrute de las damas y de los caballeros; o en el mismo *RdR*, donde el *locus* se convierte en *amoenus* o deja de serlo en función de la presencia o ausencia de comida, como ha hecho notar R. Bellon estudiando la utilización del *topos* que hacen los autores de distintas ramas (Bellon, 1993: 179-181).

18. La parodia de la religión y del más allá cristiano en este episodio ha sido analizada con detalle por Strubel (1998: 1023-1026) y Bonafin (1998).

19. Cfr. Bonafin (1998: 86).

plotando las sugerencias del reflejo y del movimiento de los cubos, ha convertido el pozo en una metáfora emblemática del texto renardiano. En la terminología de Dällenbach, podríamos hablar de *mise en abyme* metatextual (Dällenbach, 1977: 123-138), ya que el funcionamiento del pozo nos desvela las dos estrategias fundamentales que gobiernan la escritura renardiana: la especularidad y la amoralidad en que se sustenta el carácter cíclico de la obra.

### *Reflexividad y amoralidad del RdR*

El espejo, aplicado a la literatura medieval, es, como ha señalado P. Zumthor, «moins miroir que surface miroitante» (Zumthor, 1972: 114): la superficie del *roman* no refleja una realidad hipotética sino otros textos. El *RdR* exaspera este procedimiento de *miroitement* característico de los textos medievales, construyendo la trama de su propio discurso a través de una voraz asimilación de motivos, símbolos y retóricas textuales, que somete a un proceso de distorsión paródica. Pero el espejo del pozo no es sólo un espejo deformante sino también el lugar de la seducción y del engaño. El *Roman de Renart* no se contenta con deformar los códigos literarios del *roman courtois*, del cantar de gesta, de la lírica trovadoresca, el discurso monástico o la elocuencia jurídica en las llamadas ramas judiciales, sino que, apropiándose de estos lenguajes y sometiéndolos a un uso desviado, subvierte el sistema de valores que éstos soportan. Renart se convertirá en caballero errante para robar gallinas, reconocerá su estupidez al caer en la meditación obsesiva del *fin amant*, el castigo aleccionador de Narciso, lejos de corregirle, le servirá para aprender a renovar su capacidad de engaño y, al prometer una satisfacción imposible a Isengrin, no hará más que llevar a sus últimas consecuencias esa paradójica analogía entre el mundo espiritual y el físico que pauta la descripción cristiana del más allá.

Ésta es la peculiaridad del lenguaje renardiano que han querido explicitar autores como P. Zumthor: «le récit entier est déception, parodie de son propre discours» (Zumthor, 1972: 380); o Scheidegger al referirse al *roman* que nos ocupa como *texte de la dérision* (Scheidegger 1989).

Los códigos retóricos absorbidos por el *roman* «se renardizan» y, vaciados de su contenido ideológico, se asimilan al lenguaje seductor y falaz del zorro, estableciéndose así una secreta analogía entre el discurso del personaje y el discurso del relato, entre la *sage parole* de un narrador *fol* y la *sage parole* del *fol* Renart.

La finalidad de esta perversión de todos los discursos posibles no es otra que la de rechazar la existencia de cualquier ley, evidenciando la amoralidad que fundamenta la lógica interna del ciclo. El complemento necesario de la imagen del reflejo es, pues, el mecanismo de la polea, cuyo principio de funcionamiento, «cuando uno viene el otro va», no obedece a ninguna ley y garantiza, además, la duración indefinida del relato haciendo coincidir la caída de un personaje con la ascensión sincrónica del otro. Esta constatación nos permite enlazar con uno de los aspectos más característicos de la materia renardiana, como es su carácter cíclico: mientras que los ciclos épicos se construyen en torno a un eje temporal lineal, el carácter cíclico de la materia de Renart reposa sobre la posibilidad de generar relatos siempre nuevos e iguales en torno al núcleo invariable de los engaños del zorro. La estructura permanentemente abierta del *RdR*, que no puede tener un desenlace dramático, sugiere así un tiempo repetitivo que excluye el devenir histórico (cfr. Boutet, 1999: 187-191).

Pese a los meritorios intentos de Foulet por establecer la cronología de las ramas, no hace falta que leamos el capítulo del estudio de Scheidegger titulado *Les ordres illusoriers* para darnos cuenta de la imposibilidad de una reconstrucción cronológica: la mejor prueba es que el orden de las ramas difícilmente coincide de un manuscrito a otro. A diferencia de los ciclos

épicos, donde la cronología se revela el principio organizador, las ramas del *RdR* se inscriben en un presente indefinido e invariable: «Renart ne peut pas mourir (ce serait clore une structure par définition ouverte) ni changer de nature (la “renardie” fait partie de l’horizon d’attente du public, et les auteurs renchérisent sur ce point)» (Boutet, 1999: 190). Renart es juzgado una y otra vez pero siempre logra escapar de las garras de la justicia; *Les enfances de Renart* no nos explican el nacimiento de Renart, que ya existía antes de la creación por parte de Eva de una animal *qui Renart senefie*; la muerte de Renart no cierra el ciclo, pues de nuevo el zorro logra engañar a todos y sale de la tumba.

Esta ubicación de las peripecias de Renart en un presente eterno e indefinido explica la amoralidad del relato o, lo que es lo mismo, la ausencia de una justicia divina que en la Edad Media sólo puede manifestarse en un devenir teleológico, en un tiempo definido y orientado por un principio y un fin. Los avatares de la rueda de la Fortuna, que gobiernan el universo de Renart, magistralmente simbolizados el movimiento circular de los dos cubos, distan mucho de convertir a la diosa ciega en el brazo ejecutor de Dios. Bajo la broma inocente de unos cuentos de animales, el autor de nuestra rama ataca el punto fundamental de la doctrina: en un mundo donde no hay recompensa ni castigo todo está permitido. ¿Qué salva al autor de la sospecha de defender algo tan grave? Aparentemente, no está hablando del mundo de los hombres, sino de una sociedad imaginaria de animales. Si la verdad moral que encierra el apólogo disculpa la mentira del lenguaje animal, la máscara del lenguaje animal disculpa la amoralidad del *RdR*, permite a sus autores transgredir todas las reglas y subvertir todos los valores morales.

## BIBLIOGRAFÍA

- AARNE, Antti / THOMPSON, Stith (1961): *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- ADLER, Alfred (1958): «Observations on Branch IV of the *Roman de Renart*». *Symposium*. Vol. 12, p. 183-188.
- AGAMBEN, Giorgio (1977): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Turín: Einaudi.
- BATANY, Jean (1989): *Scène et coulisses du «Roman de Renart»*, París: CDU/SEDES.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle (1990): «Les Prologues dans le *Roman de Renart*». DUFOURNET, J. (ed.): *Le Goupil et le Paysan*, París: Champion.
- BELLON, Roger (1984): «La parodie épique dans les premières branches du *RdR*», *BEFF*, 4 (1984), p. 71-94.
- BONAFIN, Massimo (1998): «L’aldilà nel pozzo. Intorno alla *branche 4* del *Roman de Renart*». BARILLARI, S. M. (ed.): *Immagini dell’Aldilà*, Roma: Meltemi.
- BONAFIN, Massimo (1999): «La *branche IV* del *Roman de Renart* e le sue diverse redazioni». *Rivista di Studi testuali*. Vol. I, p. 53-80.
- BOUTET, Dominique (1999): *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française 1100-1250*. París: PUF.
- COMBARIEU DU GRÈS, Micheline de (1991): «Faire la morte vieille: la ruse de la mort feinte dans le *Roman de Renart*». *Bulletin de Liaison de l’Équipe de Recherche sur la Littérature d’Imagination du Moyen Âge*, 7, p. 153-169.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. París: Éditions du Seuil.

- FOULET, Lucien (1914): *Le Roman de Renard*. París: Champion, cap. XIV [Reimpr. París: Champion, 1968]
- FRAPPIER, Jean (1959): «Variations sur le thème du Miroir de Bernard de Ventadour à Maurice Scève». *CAIEF*. Núm. 11, p. 134-158.
- GOLDIN, Frederick (1967): *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*. New York: Ithaca.
- HARANO, Noboru (1996): «Le Texte gamma de la branche IV du *Roman de Renart*». *Reinardus*. Núm. 9, p. 51-58.
- HENDERSON, Arnold Clayton (1978): «Foolish Foxes and Comic Cistercians: the *Roman de Renart*, branch IV». *BEFF*. Vol. 2, p. 49-57.
- JAUSS, Hans Robert (1959): *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tubinga: Niemeyer, p. 114-177.
- NIEBOER, Ettina (1997): «Classes et familles à la lumière de la branche IV: «*Le puits*»». MATSUBARA, H. / SUZUKI, S. / FUKUMOTO, N. / HARANO, N. (ed.): *Les animaux dans la littérature* Actes du Colloque de Tokyo de la Société Internationale Renardienne. Tokyo: Keio University Press, p. 239-254.
- REICHLER, Claude (1979): *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*. París: Éditions de Minuit.
- ROSSI, Luciano (1998): «Renart e Isengrin dans le puits». FAUCON, J. Cl. / LABBÉ, A. / QUÉRUEL, D. (ed.): *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*. Ginebra: Slatkine, p. 1123-1137.
- RYCHNER, Jean (1971): «Renart et ses conteurs ou le style de la sympathie». *Travaux de Linguistique et de Littérature*. Núm. 9, p. 309-322.
- SCHEIDEGGER, Jean (1989): *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*. Ginebra: Droz..
- SEGRE, Cesare (1990): *Fuori del mondo*. Turín: Einaudi.
- SHAPIRO, Marianne (1978): «"Fols naturaus": the born fool as a literary type». *Romances Notes*. Núm. 19, p. 243-247.
- SIMPSON, James R., (1996), *Animal Body Literary Corpus: The Old French «Roman de Renart»* Amsterdam: Rodopi.
- STRUBEL, Armand (1996): «Deux versions de "Renart dans le puits" (manuscrit H)». ROSSI, L. / JACOB-HUGON, Ch. / BÄLHER, U. (ed.): *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à M.R. Jung*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 437-449.
- STRUBEL, Armand (1996): *Le Roman de Renart*. Édition publiée sous la direction d'Armand Strubel, avec la collaboration de Roger Bellon, Dominique Boutet et Sylvie Lefèvre. París: Gallimard.
- SUBRENAT, Jean (1985): «Le reflet dans l'eau (à propos de la branche IV du *Roman de Renart*)». *L'eau au Moyen Age*. Aix-en-Provence: Cueur Ma, p. 351-361 (Sénéfiance, 15).
- SUOMELA-HÄRMÄ, Elina (1981): *Les structures narratives dans le Roman de Renart*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- VARTY, Kenneth (1991): «La Datation des contes de Renart le goupil, et la branche IV, *Renart et Ysengrin dans le puits*». VARTY, K. (ed.): *A la Recherche du Roman de Renart*. New Alyth / Perthshire, U.K.: Lochee Publications. Vol. 2, p. 330-340.
- VARTY, Kenneth (1996): «Renart et Isengrin dans le puits: la version courte, la version longue et la version plus longue de la branche IX du *Roman de Renart*», ROSSI, L. / JACOB-HUGON, Ch. / BÄLHER, U. (ed.): *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à M.R. Jung*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, p. 451-463.
- ZUMTHOR, Paul (1972): *Essai de Poétique médiévale*, París: Éditions du Seuil.

## RESUMEN

*Le Puits*, una célebre rama del *Roman de Renart* (Martin, IV; Strubel Va), que narra las aventuras de Renart e Isengrin en el pozo de una abadía de monjes cistercienses, ha suscitado un intenso debate crítico centrado en torno a dos cuestiones que a menudo han eclipsado los méritos literarios del relato: la identificación de las fuentes manejadas por el autor y el establecimiento de la cronología de las versiones conservadas. El propósito de este artículo es mostrar el alto grado de elaboración literaria de una de las versiones de la rama conservadas. Esta tarea pasa en primer lugar por el reconocimiento de la vasta red de relaciones intertextuales que conectan el relato con la literatura contemporánea y en segundo lugar por el análisis del carácter autorreflexivo del texto que, bajo la máscara de la ficción y a través de una sofisticada arquitectura compositiva, se complace en desvelar las estrategias de escritura que rigen la *matière renardienne*.

PALABRAS CLAVE: Renart, fábula, parodia, literatura satírica, epopeya animal.

## ABSTRACT

*Le Puits*, a famous branch of the *Roman de Renart* (Martin, IV; Strubel Va) that recounts the adventures of Renart and Isengrin in the well of a Cistercian abbey, has prompted heated critical debate regarding two issues that have often obscured the literary merits of the work: identifying the sources used by the author, and establishing the chronology of the extant versions. The aim of this article is to show the high degree of literary craft evinced by one of the versions that have come down to us. This involves firstly surveying the vast network of intertextual relations that connect this tale with the literature of its time, and secondly analysing the reflexive nature of the text, a text which, under the mask of fiction and through a sophisticated compositional architecture, delights in revealing the writing strategies that govern the *matière renardienne*.

KEY WORDS: Renart, fable, parody, satirical literature, animal epic.