



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**DE LA DIVERSIDAD DE FUENTES A
LA UNIDAD POÉTICA EN *RAZÓN DE AMOR***

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LITERATURA ESPAÑOLA)

**PRESENTA:
EDUARDO GARCÍA ANAYA**

TUTOR
DRA. MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS_UNAM

MÉXICO, D.F., MARZO DE 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
1. FUENTES DEL TEXTO	7
1.1. Fuentes de la “ <i>Amorosa visione</i> ”.	8
1.1.1. Poesía lírica española previa.	9
1.1.2. Literatura Mediolatina.	13
1.1.3. Literatura francesa.	16
1.1.3.1. Vidas y <i>razos</i> provenzales.	16
1.1.3.2. <i>El Caballero del León</i> .	18
1.1.3.2.1. La amorosa visión.	27
1.2. Fuentes de los “Denuestos”.	31
1.2.1. Denuestos y disputas en la literatura latina medieval.	32
1.2.1.1. <i>Denudata veritate</i> .	33
1.2.2. El verso “ploro e fago la v leuar.”	41
2. UNIDAD DEL POEMA	50
2.1. La crítica ante el problema de la unidad.	50
2.2. Aspecto intratextual: el marco.	58
2.3. Aspecto externo: la música.	64
2.3.1. Posibles fuentes musicales.	71
CONCLUSIONES	76
ANEXO DISCURSO DE CALOGRENANT	86
BIBLIOGRAFÍA	91

DE LA DIVERSIDAD DE FUENTES A LA UNIDAD POÉTICA

EN *RAZÓN DE AMOR*

INTRODUCCIÓN

Cuando uno, después de descubrir el gusto que le produce la literatura medieval, en particular la poesía, decide dedicarse a ella y, por tanto, enfrentar el reto de escribir una tesis, lo primero que se piensa es cuál podrá ser la obra a la que se le dedicará esa tesis. Así, al acercarme a lecturas y profesores que orientaran hacia dónde debía dirigir mis pasos, más de uno sugirió *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*¹, a partir de ahí este poema ha estado muy cercano a mí.

Sin embargo, cuando se empieza a buscar información sobre *Razón de amor* y se encuentra con el minucioso y monumental trabajo que Enzo Franchini ha realizado sobre este poema, lo menos que uno siente es tristeza, ¿después de ese trabajo, ¿qué se puede hacer? ¿Qué se puede decir? Y aún así, cuando el poema le vuelve a decir a uno: “Qui triste tiene su coraçon, / benga oyr esta rason”² y, de ese modo lo que uno ha buscado, leído y tratado de organizar como ideas que sean dignas de presentarse en una tesis resurgen y el ánimo reaparece. Más todavía si tenemos en cuenta las dos últimas rimas: “Mi Razon aqui la fino, / e mandat nos dar uino. / Qui me scripsit scribat: / Se[m]per cum domino bibat.”, es por eso que aquí sigo.

Razón de amor es un poema que a lo largo del tiempo ha admitido una serie de lecturas e interpretaciones que, en muchas ocasiones, resultan contradictorias entre sí; y sin embargo, el poema parece admitir todas esas lecturas. Tal vez estas interpretaciones no sean sino acercamientos parciales que evidentemente el poema admite de forma parcial; sin embargo, quizá falte hacer una interpretación que tenga en cuenta la totalidad de las circunstancias en que se escribió *Razón de amor* y, posiblemente, encontremos una interpretación adecuada,

¹ Para no abrumar al lector, a partir de aquí utilizaré *Razón de amor* para referirme al poema completo, con sus dos partes, puesto que el título extenso, *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*, en lugar de aclarar sigue dejando dudas acerca de la unidad de ambos fragmentos. Por otra parte, quizás el título más adecuado sería *Razón feyta d'amor* que es como de algún modo se menciona en el texto.

² Las referencias al poema las hago a partir de mi propia versión del mismo, salvo en el caso que se encuentren en citas de otros autores, en cuyo caso, respeto su propia versión. Mi texto se apoya en las ediciones que del poema han hecho Ramón Menéndez Pidal, Gardiner H. London, Enzo Franchini, y Mario Barra Jover.

sobre todo si consideramos que en la Edad Media existía un gusto notable por la contradicción: las cosas más aparentemente contradictorias en la literatura como el oxímoron, y posiblemente, la forma poética del sirventés.

El hecho de que exista un poema tan contradictorio en apariencia, se puede deber en gran medida a que el saber de la época, el conocimiento en general, se encontraban en pocas manos, de ese modo no resultaba extraño que una misma persona poseyera una cultura enorme, lo cual, necesariamente le proporcionaría los conocimientos más disímolos entre sí. Lo que sí ocurre, visto desde nuestra época, una época de especialistas: el que alguien posea conocimientos de más de dos campos nos parece algo realmente extraordinario, algo que no era necesariamente cierto en la Edad Media.

También, creo advertir que el autor, quienquiera que sea, debió ser un personaje notable: un clérigo que estaba al tanto de todos los tipos de poesía que se podían encontrar en España y que además poseía conocimientos en otros campos, como pudieran ser el aspecto religioso (incluyendo las diversas manifestaciones del arte), médico, musical, alquímico y, tal vez esotérico: un personaje culto a más no poder, pero, quizá, también, bastante socarrón, al estilo del Arcipreste de Hita. Y si esto es así, hace posible que las múltiples interpretaciones que hasta ahora se han hecho no sean excluyentes sino, posiblemente, complementarias.

El trabajo lo he dividido en dos capítulos. En el primero trato el aspecto de las fuentes de *Razón de amor*. En este caso distingo, como todos los críticos que defienden la unidad del poema (y aún de algunos que consideran que se trata de dos) con dos partes: sin embargo, aquí, sustituyo la nomenclatura tradicional que ha llamado al encuentro amoroso como “Razón de amor” puesto que este nombre se refiere a la totalidad del poema y no sólo a este fragmento, además de que este uso generalizado ha traído confusión a la hora de estudiar el poema, por mi parte sugiero que el encuentro se denomine: “*Amorosa visione*”³; la segunda parte del poema no se presta a confusión y, por tanto, dejo el nombre tradicional, los “Denuestos”.

Entre las aportaciones de esta tesis para el estudio del poema, puedo citar éstas: la relación de marco que se aprecia en el poema, es decir, que existe una narración enmarcada, compuesta de dos partes, la *Amorosa visione* y los Denuestos, puesta de manifiesto en los

³ Más adelante preciso por qué utilizo este término y no considero el de “Razón” para el encuentro amoroso como hacen todos los críticos.

primeros y últimos versos del poema, como en ese tiempo sucedía en la narrativa española, por ejemplo, las colecciones de exempla como son: *Disciplina clericalis*, *Sendeban* o *Calila e Dimna*.

Señalo, también, una fuente no literaria en latín, que menciona el proyecto de construcción de la abadía de Saint-Gall, donde se habla de tres de las plantas que van a aparecer en el huerto de *Razón de amor*: la salvia, las rosas y el lirio, dichas plantas se encuentran en una parte del huerto de la abadía donde se siembran plantas medicinales, lo cual permite considerarlas de la misma manera, como plantas que se empleaban en medicina con fines curativos. Por otra parte, en la primera mitad del siglo IX, Valafrido (Walahfrid) Estrabón en el breve poema didáctico *Liber de cultura hortorum*, menciona éstas y otras plantas medicinales.

Otra fuente, que hasta el momento ha sido poco valorada, si no es que completamente ignorada, es *El Caballero del León*, de Chrétien de Troyes, *roman* en verso, en pareados, lo que recuerda la forma en que está escrita *Razón de amor* de forma predominante, y que, además podría ser el origen de diversos fragmentos de nuestro poema. Estos diversos fragmentos, que he llamado viñetas por su aspecto visual, son escenas que podemos ver.

En cuanto a las fuentes de los Denuestos, si bien es cierto que gran parte de los mismos tiene su origen en dos poemas mediolatinos como son: *Denudata veritate* y el *Goliae dialogus inter aqua et vinum*, ambos poemas del siglo XII; existen otros textos que bien pudieran ser fuentes de *Razón de amor*, por ejemplo: el *Colloquium*, de Alfrico (Aelfric Grammaticus); la disputa entre la Primavera y el Invierno y entre la Rosa y el Lirio, el conflicto entre los Vosgos y el Rhin, el *Conflictus ovis et lini* (disputa entre la oveja y el lino), el debate entre Filis y Flora, y la disputa entre la rosa y la violeta (ambas flores dentro del huerto de *Razón de amor*).

Mención especial merece la que considero una fuente no textual sino icónica, como son todas las imágenes a las que posiblemente tuvo acceso el autor de *Razón de amor* para escribir el verso: “ploro e fago la v leuar.” Verso no exento de diversos tratamientos e interpretaciones.

En el segundo capítulo trato de la unidad del poema. Trato de los críticos que han abogado por la unidad del poema, entre ellos: Ramón Menéndez Pidal, Alfred Jacob, Leo Spitzer, Alicia C. de Ferraresi, Olga Tudorica Impey, Santiago Fernández Mosquera, Juan

Leyva, Mario Barra Jover y Enzo Franchini. Los críticos que están por que se trate de dos poemas son: Alfred Morel-Fatio, Giuseppe Petraglione, Carolina Michaëlis⁴, Gardiner H. London y Enrique de Rivas.

Ya entrado en materia sugiero que existen dos aspectos que nos permiten confirmar la unidad de *Razón de amor*; uno interno: del que debo destacar que gracias al trabajo de Juan Leyva, me ha permitido sugerir la posible relación entre *Razón de amor* con tantos romances inconclusos en el sentido que presentan una historia inconclusa, o con un final brusco, aunado con su construcción de romance: un verso blanco y uno con rima asonante. Y, al destacar estos aspectos de los romances y *Razón de amor*, de alguna manera se acerca también a *El Caballero del León*.

También amplió lo mencionado sobre el marco narrativo como punto de partida para la estructura del poema. Además, creo, refuto la apreciación de Gardiner H. London respecto a la postura de que se trata de dos poemas, al hacer caso de María Cristina Azuela Bernal que menciona las expectativas que crea el autor y que luego no cumple, como si tratara de crear suspenso, siendo el más acusado cuando la paloma mezcla los líquidos.

El segundo aspecto que considero para confirmar la unidad del poema es externo y consiste en la música que seguramente acompañaba a *Razón de amor* cuando se escenificaba ante un público. En este sentido, lo primero que destaco es la estrecha relación que se da entre poesía y música en el sentido formal de ambas, es decir, ambas tienen una forma de medirse: *compar numerus syllabarum* en la música y el famoso “a sílabas contadas” del *Libro de Alexandre* para la poesía culta, de la cual forma parte *Razón de amor*. Dado el carácter unitario que poesía y música poseían, aunado a que fue escrito por un escolar formado dentro de la tradición musical culta y que por lo mismo debía dar gran importancia a esa relación y, sobre todo, que la conocía de forma amplia, se puede suponer que *Razón de amor* es un poema que se acompañaba con música.

La música de *Razón de amor* no quedó registrada seguramente debido a que se trata de un poema profano y a que no trata sobre temas edificantes que son los que se consideraban dignos de ponerse por escrito en el pergamino que resultaba tan costoso a principios del siglo XIII. Lo caro del pergamino pudiera ser también la razón por la cual el poema del manuscrito

⁴ No me ha sido posible acceder directamente a los trabajos de Morel-Fatio, Petraglione ni Michëlis, los conozco indirectamente a través de los textos de Menéndez Pidal, Franchini y London.

latino 3576 de la Biblioteca Nacional de París no se encuentra escrito en verso, sino a renglón seguido.

1. FUENTES DEL TEXTO

Por razones claramente explicables, buena parte de este primer capítulo será básicamente un resumen de lo que diversos investigadores han escrito sobre las fuentes de *Razón de amor*, sin embargo, no dejará de haber alguna aportación de mi parte.

El primer problema que plantea el estudio de las fuentes de *Razón de amor* es la forma en que debe acercarse uno a él. En este caso he decidido separar en los dos grandes segmentos que conforman el poema, esto es, por una parte el encuentro amoroso, la “*Amorosa visione*”, y por la otra, los “Denuestos”. Sin embargo, dado que se perciben más fuentes en la parte de la “*Amorosa visione*”, he decidido emprender esta parte de mi trabajo, dividiendo a su vez en poesía lírica española previa, literatura mediolatina y literatura francesa. En cambio para los “Denuestos” sólo tomaré en cuenta los denuestos y disputas en la literatura latina medieval, particularmente *Denudata veritate*.

Otro aspecto a considerar es lo que se va a entender por fuentes. Resulta claro que no serán tantas debido a que las lenguas romances apenas se estaban estableciendo como vehículo literario y, por tanto, sus ejemplos son escasos. Además, ¿qué tratamiento se debe dar a los diversos *topoi* que se encuentran en el poema? ¿Son fuentes o son recursos para los creadores literarios de la Edad Media? Creo que para responder estas preguntas se debe precisar que una fuente sería aquella lectura que el autor pudiera hacer patente en su escrito, como si se tratara de un reflejo y no sólo de temas que pudieran ser accesibles, o estar a la mano de los creadores por ser los aires de la época. Por otra parte, es importante señalar que dado al desarrollo en que se encontraban las lenguas romances en el siglo XIII, no debe extrañar que las posibles fuentes sean, en este caso restringidas; en cambio, la tradición mediolatina pudiera ser más amplia a todas luces.

Ahora bien, para no hacer una labor que otros estudiosos ya han llevado a cabo, sobre todo el extenso trabajo de Enzo Franchini⁵, dedicaré más tiempo a lo que parece no se ha mencionado con respecto a las fuentes de *Razón de amor*.

⁵ Franchini, Enzo. *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la “Razón de amor”*.

1.1. Fuentes de la “*Amorosa visione*”.

Quizá la crítica debería hacer énfasis en el título del poema que, por razones más o menos evidentes, se ha identificado por sinécdoque con la primera parte, la amorosa visión, y hacer comprender que la totalidad del poema es *Razón de amor*. Si bien todos los críticos han llamado a la primera parte del poema de nuestro estudio “Razón de amor” o simplemente “Razón”, me parece que es tiempo de intentar un cambio que dé mayor claridad al asunto, puesto que este uso ha traído, lamentablemente, algunas confusiones. Confusiones que se ven reflejadas, sobre todo, en el aspecto de la unidad del texto, donde no se termina de precisar si se trata de uno o dos poemas. El bienintencionado título de *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* no termina de solucionar el problema, sino más bien le da largas al asunto.

Para tratar de terminar con la confusión, propongo para el poema entero el título de *Razón de amor*; para la parte del encuentro amoroso o amorosa visión, “*Amorosa visione*”; y para el pleito de los líquidos, “Denuestos”. Me permito el término *Amorosa visione*, así, en italiano, porque existe una tradición con ese nombre, al mismo tiempo que sería un pequeño homenaje al crítico que hasta hoy ha hecho el trabajo más extenso y por tanto, más completo sobre *Razón de amor*, y también, desde luego, a otro italiano, en este caso un creador: Boccaccio que escribió una *Amorosa visione*. Si pudiera parecer pretencioso de mi parte introducir esta nomenclatura, debo decir que fue Leo Spitzer el primero en hablar de una *amorosa visione*⁶ en la primera parte de *Razón de amor*, por tanto, lo único que hago es retomarlo para hacer más precisas las dos partes del poema y dejar claro que *Razón de amor* se compone de dos partes.

Dicho esto, se puede empezar con el trabajo de las fuentes.

⁶ Spitzer, Leo. “*Razón de amor*”, en *Sobre antigua poesía española*, p. 45.

1.1.1. Poesía lírica española previa.

Seguramente el aspecto de las fuentes debería iniciarse por la herencia mediolatina, dado el hecho que del latín derivan las lenguas romances, sin embargo, por motivos de cercanía iniciaré con una somera revisión a las fuentes de origen español.⁷

Tres son las posibles fuentes que parecen incidir en *Razón de amor*: el mester de clerecía: básicamente Gonzalo de Berceo y el *Libro de Alexandre*, la lírica popular (que se recoge tardíamente), la poesía galaicoportuguesa. A estas tres fuentes podemos agregar de manera muy restringida el *Poema de Mio Cid*. Finalmente, y sólo como posible arranque estructural, esto es, como narración enmarcada, las colecciones de exempla como *Disciplina clericalis*, *Sendebat* o *Calila e Dimna*.

Franchini considera de manera acertada que la Introducción de *Razón de amor* es semejante al inicio del *Libro de Alexandre*, los *Los Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo y la *Vida de Santa María Egipciaca* pues “todos estos poemas [. . .] arrancan con una llamada destinada a captar la atención del público oyente, anuncian un tema, elogian el contenido o la forma de la obra por su veracidad o hermosura y hacen alusión al efecto que la recitación va a surtir en el público”⁸. El otro aspecto que menciona Franchini en el marco de *Razón de amor* es la despedida al final del poema, “mi razón aquí la fino, / e mandat nos dar vino” que sin lugar a dudas recuerda el final del *Poema de Mio Cid* y la petición que Berceo hace en *La Vida de Santo Domingo de Silos* por su labor.⁹

Otros aspectos que menciona Franchini son la descripción y el canto de la doncella. En ellos encuentra básicamente, de nuevo de forma acertada, ecos de la poesía galaicoportuguesa, principalmente las cantigas de amigo, que manifiestan un “amor sensual, que se expresa de forma espontánea, natural, extrovertida y desenfrenada, sin código social y moral como el exigido por el amor cortés. Para la doncella el amor tiene una clara

⁷ En este sentido doy al término español un concepto amplio, quiero decir, que entenderé por español a la lírica que se produce en la Península Ibérica, por tanto, incluyo en este apartado la lírica galaicoportuguesa que, como es bien sabido, está en los orígenes de la lírica española propiamente dicha. Menciona Franchini: “El mundo ideológico de la doncella, mencionado explícitamente en su canción, es España, en el sentido medieval de las tierras reconquistadas por los cristianos en la Península Ibérica, es decir también Galicia y Portugal”. Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 325.

⁸ *Ibid.*, p. 262.

⁹ *Ibid.*, p. 261.

orientación corporal y es capaz de enloquecer”¹⁰ y, de éstas, una derivación, las pastorelas, pues como menciona Franchini, siguiendo una cita de Allan Deyermond: “«Mientras las pastorelas presentan en la mayor parte de Europa el intento de seducción de una pastora por un caballero, las galaico-portuguesas se sirven, en cambio, del encuentro principalmente como pretexto para una canción de la pastora en torno a su amor». La analogía de la *Razón de amor* salta a la vista”¹¹ (aunque, evidentemente no se trata de una pastora). Y, por supuesto también, los ecos que se perciben de la lírica de tipo tradicional.

He dejado para el final de este segmento el *locus amoenus*. Nuevamente, Franchini tiene razón al mencionar el *Libro de Alexandre* y, sobre todo, la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*. Empero, él trabaja básicamente con las estrofas 937-940 del *Libro de Alexandre*: Menciona Franchini que tanto *Razón de amor* como el *Libro de Alexandre* coinciden en la fuente perenal, el frío agradable que la rodea, el prado, la sombra, las flores y el aroma (“buen olor”). Sin embargo, el vergel del *Libro de Alexandre* sólo tiene la función “de servir de escenario selecto para un consejo de guerra que el emperador va a celebrar junto con los más nobles de sus seguidores (941c: «de solo ricos omnes fizo un grant concejo»). El punto de enlace asociativo entre el lugar y el consejo es, pues, el de la nobleza. El vergel es un sitio noble, en el que no «cabe ave si non fues palaçiana» (*Alex.*, 939d)”.¹² De igual forma, sigue Franchini, que Berceo también toca el tema del *locus amoenus* en los *Milagros de Nuestra Señora* y lo relaciona con los otros dos poemas por el aspecto de la nobleza: “Es cierto que también Berceo evoca este tema en el *locus amoenus* de los *Milagros* (10c: «Que avié de noblezas tantas diversidades») y no cabe duda tampoco de que el clérigo distinguido y cortés de la *Razón de amor* se compagina perfectamente con las exquisiteces del huerto”.¹³ Sin embargo resalta la diferencia de los *Milagros de Nuestra Señora* y *Razón de amor* al decir que en estos dos el vergel tiene un sentido más profundo: el aspecto reparador del huerto y todas las características que lo hacen un lugar agradable para quien llega a él:

la idea fundamental es en ambos poemas la misma, aunque a lo divino en los *Milagros* y a lo profano en la *Razón de amor* (con la particularidad de que el poeta de ésta última es mucho más escueto y enigmático que Berceo, quien se esfuerza por explicar bien el meollo de su alegoría).

¹⁰ *Ibid.*, p. 327.

¹¹ *Ibid.*, p. 329-330.

¹² *Ibid.*, p. 274.

¹³ *Loc. cit.*

En el prado paradisiaco (14a) de Berceo el hombre, comparado con un peregrino cansado por las durezas y sufrimientos de la vida mundana aparece con las siguientes ideas metafóricas: romería, cansancio, sudor (que implica calor y agobio), cuidados. El huerto místico, por otro lado, ofrece refresco, descanso, repaire (19b), medicina (25d), y hace perder los cuidados y sudores.

Elementos figurativos similares, con otra intención, se hallan en el huerto de la *Razón de amor*, que se describe como una especie de oasis, como un paraíso para el enfermo y sediento de amor. En el ámbito del amor profano el sufrimiento y el deseo amorosos están metaforizados por medio de la «calentura» (con su doble sentido) y el motivo de la sed (*beuiera d'ela de grado*). El huerto alivia, pues ofrece reposo (*oliuar, sobre un prado pus mi tiesta*), medicina (*nuncas mas enfermarya*), y frescor (*esfryado, non sentir el calor, frydor*). En suma, el huerto ofrece satisfacción. Estas semejanzas de intención y metaforización producen escenas paralelas en superficie —pero con un significado distinto dentro del contexto global de la obra— como la de aligerarse de ropa para «estar más viçioso» o, como reza la *Razón de amor*, para que no «fizies mal la calentura».¹⁴

De ese modo termina su explicación al respecto Franchini, explicación que considero satisfactoria, pero con posibilidad de ser ampliada. En este sentido, a mí me parece que es importante señalar las estrofas 1169-1175 del *Libro de Alexandre*; de las cuales Franchini únicamente menciona la 1173 y 1174 como complemento de las estrofas 937-940. He aquí las estrofas citadas:

Marras quand' ovo Bacus	a India subjugada,	1169
escaeçió en Libia	con toda su mesnada;	
avié por unos yermos	fecha muy grant andada,	
era toda la hueste	de sed mal acuitada.	
La tierra era seca	de fuentes muy mañera,	1170
non podién aver agua	por ninguna manera,	
rogó Bacus a Júpiter	que les diesse carrera,	
por do oviessen agua	que menester les era.	
Pareçió yus un árbol,	çerca d' una costana,	1171
un cabrón todo blanco,	bien cubierto de lana,	
firié con el pie diestro	sobre la tierra llana,	
asmaron que podrié	allí aver fontana.	
Mandó allí cavar,	salió luego la vena,	1172
los que cavar querién	non sufrieron grant pena,	
ixió grant abastança,	llenava el arena,	
fueron todos alegres,	ovieron buena çena.	
Consagró la fuent Júpiter	que fuesse perenal,	1173
de la virtud de Bacus	que fuesse por señal,	
ivierno e verano	manasse comunal,	

¹⁴ *Ibid.*, p. 274-275.

en verano fues fría e calient' en lo al.

Con todas estas buenas, avié otra natura: 1174
de día era fría quando fazié calura,
tibia era de noche a la mayor friura,
omne que bebéis della serié de grant ventura.

Avié çerca la fuent una grant santidad, 1175
sanava de cutiano mucha enfermedad,
non pediré atal cosa ome de voluntat,
que oído non fuesse de su neçessitat.¹⁵

Se aprecia en estas estrofas una buena cantidad de tópicos que creo importante señalar. Las estrofas 1169-1171 sirven de antecedente para lo que se narrará a continuación. Llama la atención que Baco siendo un dios (y sobre todo del vino) no tenga poder para él mismo aliviar la sed de su hueste y tiene que recurrir a su padre, Júpiter. Estamos ante una escena maravillosa: en el desierto de Libia, Baco ruega a Júpiter para conseguir agua y, en seguida, aparece un cabrón blanco bajo un árbol, en pleno desierto, que indicará con su pie derecho donde manará la fuente. Hecho que recuerda un sin fin de fundaciones mitológicas, a partir de un hecho portentoso, por citar alguno, la fundación de Tebas, luego que se pide a Cadmo seguir una vaca sin huellas de haber llevado yugo, y toda la historia posterior cargada de sucesos maravillosos.¹⁶ A partir de la estrofa 1172, en efecto, empiezan a suceder cosas maravillosas: los que cavan no se cansan, la fuente brota en gran cantidad, la fuente es perenal, en verano es fría y en invierno lo contrario, a un nivel más cotidiano hay un reflejo: de día es fresca cuando hace calor y de noche es tibia cuando hace frío, si alguien bebiese de ella sería afortunado, cerca se encontraba un santuario donde se curaban muchas enfermedades si se pedía con fervor: el agua de esta fuente se parece mucho a la de *Razón de amor*: ambas son perenales, son templadas y quien de ellas bebiese sería afortunado por los beneficios curativos que comparten.

¹⁵ Cañas, Jesús (ed.). *Libro de Alexandre*, p. 346.

¹⁶ Ovidio, *Metamorfosis*, III [vol. I], v. 8-130, p. 141-144.

1.1.2. Literatura Mediolatina.

Como primera aclaración he decidido emplear el término de Literatura Mediolatina y no solamente circunscribirme a la lírica mediolatina, debido a que algunos de los textos que mencionaré no son poemas líricos, incluso algunos no son siquiera literatura, sino textos variados. También cabe decir en este punto que, nuevamente, el trabajo de las fuentes es excelente por parte de Franchini, sobre todo al señalar lo siguiente: Franchini destaca que la poesía mediolatina da preferencia al mes de abril en lo que se refiere a la temporalidad en que sucede el encuentro amoroso, a diferencia de la literatura romance que prefiere que sea mayo.¹⁷ Este hecho refuerza el origen culto de *Razón de amor*, el autor, conocedor del latín, traslada el mes de abril a la poesía romance, pero no tendrá seguidores puesto que la tradición popular para ese entonces ya estaba muy asentada y tenía predilección por el mes de mayo.

Otro aspecto fundamental que señala Franchini es la semejanza de *Razón de amor* con varios textos escritos en latín, destacan entre ellos el *Carmen Buranum* número 79¹⁸, “por los mismos años en que se compondría la *Razón de amor* el gran retórico Boncompagno da Signa, (profesor en Bolonia, nacido en 1170 en Signa y muerto antes de 1250, probablemente en 1240, en Florencia) describe un sueño erótico en dos pasajes de su obra *Rota Veneris*”¹⁹, y, sobre todo, “los *Carmina erotica* de Ripoll, única colección de poemas goliárdicos de la Península Ibérica (segundo tercio del s. XII), contienen dos poemas que se sirven de la técnica de la visión o del sueño (*Ripoll*, 7 y 8). Con respecto a la *Razón de amor* es de máximo interés el primero de ellos, titulado *De somnio*, ya que presenta una sorprendente afinidad contextual con el poema romance”²⁰. Las características que destaca son las siguientes:

Cronológicamente anterior y geográficamente muy próximo, existe, por lo tanto, un poema goliárdico que combina algunos de los rasgos decisivos de la *Razón de amor*:

- Escenario primaveral (abril) de la pastorela
- Poeta que reposa en un prado
- Narración en primera persona
- Visión erótica con aparición de una virgen
- Los dos amantes se ven por primera vez
- La doncella es noble, y no una pastora

¹⁷ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 271.

¹⁸ *Ibid.*, p. 276-277.

¹⁹ *Ibid.*, p. 278-279.

²⁰ *Ibid.*, p.305.

- Representación en diálogo
- La doncella requiere de amores al joven y lo seduce
- La doncella elogia al poeta²¹

Tal vez, el único punto que no es tan convincente sea el que “la doncella requiere de amores al joven y lo seduce”, no al menos en la parte de la seducción, pues a mi modo de ver, no resulta tan evidente en *Razón de amor*.

Quizá valdría la pena señalar algo acerca de los árboles mencionados en *Razón de amor*: el olivo y el manzano y sus connotaciones, de las cuales también habla Franchini. Sobre el olivo concluye coincidiendo con Olga Tudorica Impey, que “es el símbolo de la sabiduría y de la paz. Aunque esto me parece innegable creo que en el contexto amoroso evocado por el poema el olivo aparece en primer plano como símbolo de la abstinencia y la castidad”²² y añade, lo mismo que otros estudiosos, que se trata del árbol consagrado a Palas Atenea (Minerva) en la Antigüedad y que por tanto se trata del emblema de la castidad.²³ Por su parte, del manzano menciona: “Bíblicamente hablando es el árbol del pecado original y de la fruta prohibida. De ahí que en la tradición erótica el manzano y su fruto se relacione casi siempre con la tentación, el amor sensual y en particular con la unión sexual. Un valor afín posee el manzano también fuera del cristianismo, en la poesía latina”²⁴. Lo cual es cierto, pero, en su afán por tratar el tema erótico, a Franchini se le escapa un pequeño detalle (o no profundiza en él): la manzana no sólo tiene que ver con el erotismo, el pecado y la unión sexual, sino que, además, refleja u ocasiona problemas, a veces gravísimos problemas, lo mismo en el Paraíso bíblico, que en el juicio de Paris para determinar cuál de las tres diosas era la más bella, o el final del episodio en que Atalanta pierde la carrera con Hipomenes y, al no agradecer a Venus son transformados en los leones que guían el carro de la diosa Cibele,²⁵ e incluso en Blancanieves; por tanto, no resulta extraño que a la sombra del manzano ocurra la disputa entre el agua y el vino, bajo el patrocinio de la manzana tendrá lugar una discordia, un problema a fin de cuentas.

²¹ *Ibid.*, p. 306-307.

²² *Ibid.*, p. 276.

²³ *Ibid.*, p. 277. Entre los críticos que han tratado el tema del olivo como árbol consagrado a Palas Atenea se encuentran: Eglá Morales Blouin, citada por Franchini, Leo Spitzer, Alfred Jacob, Olga Tudorica Impey y de manera un tanto descuidada Enrique de Rivas.

²⁴ *Ibid.*, p. 278.

²⁵ Ovidio. *Op. cit.*, X [vol. II], v. 560-707, p. 114-118.

A continuación, como ya lo señalé, presento algunos ejemplos que Franchini no menciona, con ellos pretendo ampliar el aspecto de las fuentes mediolatinas. En primer lugar el siguiente comentario de Jan Dhondt:

Para concluir pasaremos una breve revista a las plantas medicinales. Un proyecto de construcción, que se ha conservado, de la abadía de Saint-Gall revela la existencia de una parcela, separada del huerto y situada en las cercanías de las estancias de los enfermos, destinada exclusivamente al cultivo de las plantas medicinales: en especial, lilas, rosas, salvia, ruda (*Ruta graveolens*), así como lirios, menta, hinojo y poleo (menta acuática) [. . .]

En el breve poema didáctico *Liber de cultura hortorum*, que Valafrido (Walahfrid) Estrabón, posteriormente abad del monasterio de Reichenau, redactó en la primera mitad del siglo IX sobre su propio jardín, dedicado al cultivo de hierbas medicinales, menciona también otras plantas.²⁶

Resulta notable que en un proyecto de construcción de una abadía se destine una parcela para plantas medicinales, y que entre éstas se encuentren tres de las que menciona *Razón de amor*: rosas, salvia y lirio²⁷. Es obvio que el autor no las pone sólo por su aspecto artístico sino, también, por sus propiedades medicinales que eran reconocidas por todas las personas que supieran de medicina. Por otra parte se debe recordar que la abadía de Saint-Gall es un centro cultural muy importante en la Edad Media: es ahí donde surgieron las secuencias en música que posteriormente se expandieron por Italia, Alemania, España e Inglaterra, no resultaría extraño que lo mismo que el género musical, las plantas medicinales que se cultivaban hicieran el mismo recorrido por diversas abadías y conventos, y se integraran, también, a la lírica mediolatina, el poema de Valafrido Estrabón sirve de prueba. Ahora bien, ¿podría ser que Valafrido Estrabón cultivaba las mencionadas anteriormente y otras? ¿Podría ser el primero en tratar estos temas? Algo más sobre este autor:

El gran poeta Valafrido Estrabón, natural de Suabia, enviado en el 824 a cursar los estudios de teología a Fulda, lugar donde trabajaba Rábano Mauro, desde donde, al finalizar su formación, se trasladó a la corte de Luis el Piadoso para convertirse allí en el instructor del hijo de éste, el futuro rey Carlos el Calvo. Escribió Valafrido Estrabón la obra *De imagine tetrici*, representada en la plaza situada frente al palacio de Aquisgrán, por entonces ornamentada con la estatua ecuestre de Teodorico el Grande. En la obra diserta Valafrido satíricamente sobre las costumbres de la época sin respetar siquiera a Carlomagno, aunque elogiando a Luis el Piadoso, cuya segunda esposa había tomado bajo su protección al autor. En otra de sus obras, *Hortulus*, describe de forma placentera los encantos de las

²⁶ Dhondt, Jan. *La Alta Edad Media*. p. 98.

²⁷ De manera extraordinaria, hay quienes identifican las “lilas” que se mencionan en la cita con las “violas” del poema, lo cual no deja de ser factible y así las cuatro flores que se mencionan en *Razón de amor* formarían parte del repertorio de plantas medicinales que se cultivaban en las abadías.

plantas del jardín monacal de la abadía de Reichenau, de la que fue abad por nombramiento de Luis el Piadoso.²⁸

Es de destacar lo del jardín y sus plantas. Quizás un acercamiento directo a la obra de Valafrido Estrabón nos permita conocer el sentido de su *Liber de cultura hortorum* u *Hortulus* y la relación que podría guardar con *Razón de amor*. Lo que sí es un hecho que podemos apreciar a través de las citas precedentes es que en la cultura medieval tanto el lirio, la rosa y la salvia se consideraban flores medicinales.

1.1.3. Literatura francesa.

En un principio pensé que este apartado tendría bastante con llamarse: “Lírica provenzal”, hasta que reparé en un hecho importante: Chrétien de Troyes no es un trovador estrictamente hablando, sino un trovero. De ese modo el capítulo se volvía, en el aspecto geográfico, más amplio. Como ya *Razón de amor* menciona Francia, me permití llamar a esta sección “Literatura francesa” aunque en cierta medida pudiera estar abusando del término, podría estar cometiendo un anacronismo, pero pudiera ser que no sea el caso.

1.1.3.1. Vidas y *razos* provenzales.

Un hecho que me sorprende es la poca atención que la crítica ha prestado al aspecto provenzal en los orígenes de *Razón de amor*, en este aspecto creo que se puede pensar que seguramente resulta obvio, o tal vez por lo breve del aspecto y por eso no se trata, sin embargo pienso que no debiera ser así. El estudio principal que trata sobre este tema es, sin duda, el trabajo de Margo De Ley: “Provençal biographical tradition and the *Razón de amor*”. Entre los aspectos a destacar del artículo se encuentran:

It seems evident after a comparison of the *Razón de amor* with the *vidas* and *razos* that these Provençal genres are sources of inspiration for the introduction and for a number of lines in the love-narrative. Since the poem’s introduction states that the poet-protagonist of the love-narrative went to Lombardy, and since the poem is believed to have been written around the same time that the courtly biography was being cultivated there, it seems highly possible that the author of the *Razón de amor* was directly

²⁸ Dhondt, Jan. *Op. cit.*, p. 348.

acquainted with the Provençal pieces. Such a knowledge of the *vidas* would point to the conclusion that the *Razón* was composed at the earliest in the 1230's, and possibly even after 1240, if we accept Favati's dating of the *vidas*.²⁹

Vale la pena comentar que De Ley ofrece de manera sustentable una fecha aproximada para la composición de *Razón de amor*. Lo que no deja de sorprender es el hecho que el autor estuviera tan al tanto de lo que ocurría a su alrededor, lo cual lo hace una persona notable: bastante bien informada y, sobre todo, por la proximidad temporal: nuestro autor debió formar parte de una red de contactos que lo mantenían al tanto de las novedades que se estaban haciendo en otras partes de Europa; o él mismo ser un viajero constante como se puede deducir del poema mismo. Un segundo hecho a destacar en este caso es la coincidencia que existe con la datación hecha por Franchini gracias al estudio codicológico y lingüístico del manuscrito.³⁰ Sin embargo, De Ley circunscribe su estudio a la introducción y a algunos versos, haciendo hincapié en que el autor de *Razón de amor*:

alters the Provençal tradition according to his own tastes and needs. In both parts of the poem he depersonalizes the poet-narrator-protagonist by omitting his name and origin and thus uses the biographical material to portray a universal type, a more purely literary personage, rather than to exalt the reputation of an individual. He gives poetic rhythm and concision to material which appears in a rambling and occasionally picturesque prose form in the *vidas* and *razos*.³¹

Para llevar a cabo estas modificaciones, De Ley aduce el origen español del autor que no siente la necesidad de ceñirse totalmente a las *vidas* y *razos* provenzales.

Por su parte Franchini destaca dentro de la lírica francesa antigua el siguiente texto, *Volez vous que je vous chant* (aunque definitivamente él está más por los orígenes a partir de la lírica mediolatina):

Un poeta-caballero, que destaca con ahínco que no es villano, ofrece a los oyentes una canción de amor, que, según especifica, escribió a la sombra de un olivo, entre los brazos de su amigo [*sic.*]

Volez vous que je vous chant
un son d'amors avenant?
Vilain nel fist mie,
ainz le fist un chevalier
souz l'onbre d'un olivier
entre les braz s'amie.

²⁹ De Ley, Margo. "Provençal Biographical Tradition and the *Razón de amor*", *Journal of Hispanic Philology*, I (1976-1977), p. 13.

³⁰ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 247.

³¹ De Ley, Margo. *Op. cit.*, p. 13.

Su canción describe una noble doncella de precioso atavío y que lleva consigo un regalo de amor. Tres caballeros que la encuentran no sienten deseos carnales, como suele ocurrir en las pastorelas, sino que le hablan nada menos que de matrimonio. Repárese en la confluencia de los elementos *olivo, no ser villano, noble doncella, regalo de amor, intenciones serias del hombre*, que volvemos a encontrar en la *Razón de amor*.³²

No se puede agregar mucho a lo que menciona Franchini, tal vez sería de destacar la sonoridad del poema, casi casi se puede cantar, lo cual no resultaría raro si nos atenemos a la unión entre música y poesía, y que estróficamente recuerda las coplas de pie quebrado españolas.

1.1.3.2. *El Caballero del León*.

Si bien es cierto que la “*Amorosa visione*” se conforma con las vidas y *razos* de la literatura provenzal, además de varias de las formas de la lírica tradicional española, si se observa en su conjunto *Razón de amor* presenta una estructura compacta: prácticamente todo el poema está formado por pareados que narran una historia, estos dos hechos de alguna forma recuerdan a un autor y un género anteriores: “el trovero más antiguo que conocemos es uno de los más ilustres autores de romances versificados, Chrétien de Troyes, autor de *Perceval le Gallois*”³³. Sus obras son grandes poemas narrados en pareados, lo mismo que casi la totalidad de nuestro poema. Por lo pronto, a mí, me parece ver, en particular reflejos de *El Caballero del León* en *Razón de amor*.

En *El Caballero del León* aparecen una serie de hechos que hacen casi imposible no pensar que el poeta de *Razón de amor* no conociera el roman de Chrétien de Troyes. A continuación voy a señalarlos. El primer caso será el siguiente relato, lo hace el horrible villano con el que topa Calogrenant en la búsqueda de aventuras. Vale la pena señalar que el que verdaderamente está narrando es Calogrenant ante la corte del rey Arturo, y en este caso

³² Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 277-278. A veces duele que una obra tan laboriosa como la de Franchini tenga errores editoriales tan básicos como mencionar a un “amigo” cuando el texto original a las claras dice “amie”, lo cual daría un sentido completamente distinto a la interpretación de su autor. Lástima, pues no es un caso aislado en esta referencia obligada.

Por otra parte, ¿no recuerda esta escena de los tres caballeros aquella que escribirá Juan Ruiz sobre los tres perezosos que se querían casar con una dueña? Podría ser, aunque de manera paródica.

³³ Cattin, Giulio. *El Medioevo. Primera parte*, p. 140.

da voz al villano, podríamos decirlo de dos maneras distintas: sirve de marco al relato del villano o su relato se contamina con el del villano: De manera semejante a como el poeta de *Razón de amor* enmarca su narración. En *El Caballero del León*, la primera narración, la del villano, aparte de la ignorancia de éste pues hay cosas que no es capaz de reconocer, nos encontramos con lo siguiente:

Mais se tu voloies aler
Chi pres dusc'a une fontaine,
N'en revenroies pas sans paine,
Se tu ne rendoies son droit.
Chi pres trouveras orendroit
Un sentier qui la te menra.
Tout droit la droite voie va,
Se bien veus tes pas emploier,
Que tost porroies desvoier:
Il y a d'autres voies mout.
La fontaine venras qui bout,
S'est ele plus froide que mabres.
Ombres li fait li plus biaux arbres
C'onques peüst faire Nature.
En tous tans le fueille li dure,
Qu'il ne le pert pour nul yver.
Et s'i pent .i. bachin de fer
A une si longue chaaine
Qui dure dusqu'en la fontaine.
Les la fontaine trouveras
Un perron tel com tu venras,
Mais je ne te sai dire quel,
Que je n'en vi onques nul tel,
Et d'autre part une chapele
Petite, mais ele est mout bele.
S'au bachin veus de l'iaue prendre,
Et desus le perron expandre,
La venras une tel tempeste,
Qu'en chest bos ne remaurra beste,
Chevreus ne dains ne chiers ne pors;
Nis li oisel s'en istront hors,
Car tu venras si fort froier,
Venter, et arbres pechoier,
Plover, toner, et esparcir,
Que se tu t'en pues departir
Sans grant anui et sans pesanche,
Trop seras de meilleur chaanche

Que chevalier qui i fust onques.”³⁴

Una vez leída la descripción que hace el villano, no puede uno menos que sorprenderse al darse cuenta que se trata de una viñeta muy parecida a la descripción del huerto de *Razón de amor*: tenemos una fuente que hierve y que sin embargo es más fría que el mármol, atributos que comparte con la fuente de nuestro poema: el frío y el calor; un árbol que da sombra a la fuente, árbol que ciertamente resulta maravilloso pues nunca pierde sus hojas ni siquiera en invierno, y en él cuelga un recipiente, un bacín de hierro, el árbol de *Razón de amor* es un manzano y sostiene dos copas una de plata con vino y más arriba una con agua de un material incierto; si el bacín se llena de agua y se derrama sobre una grada indescriptible para el villano sucederá una maravilla, una tempestad que dejará sin animales el bosque, y lluvia, rayos, truenos y relámpagos y el viento derribará los árboles; de alguna manera, cuando la paloma vierte al agua sobre el vino nos encontramos ante una maravilla pues los líquidos cobran vida y pelean. Se debe hacer énfasis en que lo que ocasiona estos problemas es el derramamiento de agua en ambos casos. Un hecho obvio que se remarca en la cita pero que no se debe dejar pasar: los versos son pareados igual que en *Razón de amor*, por tanto, parte de la historia y el discurso coinciden en ambos textos.

Continúa Calogrenant su relato, pero ahora desde su propia experiencia, no ya la del villano que ignoraba algunos detalles que para Calogrenant, por ser caballero, resultan en todo momento conocidos, por ejemplo el nombre del árbol que el villano ha descrito como maravilloso o todas las piedras preciosas que constituyen la grada.³⁵

El relato de Calogrenant amplía el relato del villano porque Calogrenant sabe lo que son las aventuras, a diferencia del villano que ignora todo sobre ellas. Es de admirar cómo en relatos tan diversos como estos dos, incluso el famosísimo cuento de Don Juan Manuel con Don Yllán como personaje, las maravillas van llegando, por así decirlo, solas, de la manera más natural, estas maravillas harán que posteriormente se desarrolle una aventura. Calogrenant en su narración explicará que el árbol es un pino, árbol siempre verde, y por tanto una maravilla natural, real. También dirá que el bacín no es ya de hierro sino de fino oro, ¿se trata del desconocimiento de los metales por parte del villano? O ¿estamos ante una

³⁴ Chrétien de Troyes. *Le Chevalier au Lion ou Le roman d'Yvain*, p. 76-80, v. 368-405.

³⁵ Dado lo extenso del discurso de Calogrenant, pero lo importante para lo que se menciona a continuación, remito al ANEXO, donde se puede leer completo.

maravilla: ante el caballero, el bacín se transforma? El agua de la fuente hervía y de fría pasa a caliente, de nuevo parecida a la fuente de *Razón de amor*. Se hace una descripción muy precisa de la grada que el villano tampoco pudo hacer. La descripción de la tormenta se amplía con la mención de granizo y nieve; y, una vez que ha pasado la tormenta, el pino siempre verde se cubrirá de un sinfín de pájaros; en *Razón de amor* sólo aparecerá uno, la misteriosa paloma, como la llama Franchini.

Una vez llegada la calma va aparecer un caballero furioso, Esclados el Rojo, que comenzará a denostar a Calogrenant:

“Vassaus, mout m’avés fait,
Sans deffianche, honte et lait.

Este caballero comenta los daños que verter agua sobre la grada le ha ocasionado, lo mismo que el vino con el agua en *Razón de amor*:

¡Mucho mes uenido mal *companero*!
Agua, as mala mana,
non querja auer la tu *compana*

Se da un combate en el que sí hay un claro ganador a diferencia del pleito en los *Denuestos del agua y el vino*. Agregar que, tanto Esclados como el vino comparten color: rojo uno, bermejo otro, que viéndolo bien es el color de Marte, dios de la guerra y que generalmente siempre muestra su sinrazón en la mitología. Finalmente, Calogrenant regresa a casa del valvasor donde lo reconfortan y lo llaman afortunado por haber podido, aunque maltrecho, regresar.

El diálogo completo de Calogrenant nos puede llevar a pensar en el miedo que siente el clérigo de *Razón de amor*: el agua o el vino pueden ocasionar los más diversos prodigios:

Beuiera d’ela de grado,
mas oui miedo *que* era *encantado*.

Como los que le ocurren a Calogrenant, o a Tristán e Iseo, lo cual no resulta muy deseable a menos que se esté dispuesto a pasar por lo que estos personajes; o a pertenecer al estamento para el cual sí están hechas las aventuras: el de los caballeros. Con todo, son aventuras muy

sufridas y nuestro personaje actúa en consonancia: se trata de un clérigo, no de un caballero, ellos sí están acostumbrados a las aventuras, a enfrentarse con tales prodigios.

Finalizado el relato de Calogrenant, Yvain quiere partir sin demora a probar la aventura en la que su compañero falló, así:

Puis venra, s'i puet, le perron,
Et le fontaine, et le bachin,
Et les oysiaus deseur le pin,
S'i fera plouvoir et venter.³⁶

Breve resumen de lo que se ha mencionado: la fuente que se encuentra en ambos textos, el bacín, los pájaros, el pino, y las maravillas que ocurren al verter el agua sobre la grada: portentosa tormenta, aparición y lucha con el caballero que defiende ese lugar, en *El Caballero del León* que equivalen, a su vez, a las dos copas, la paloma, el manzano y las maravillas que ocurren al verter el agua sobre el vino: los propios denuestos del agua y el vino, en *Razón de amor*.

Una última aparición de este paisaje ocurre cuando, una vez de regreso, Yvain intenta recuperar el amor de Laudine, para ello se dirige a la fuente:

Puis errerent tant qu'è il virent
La fontaine et plouvoir i firent.
Ne cuidiés pas que je vous mente,
Que si fu fiere la tormente
Que nus n'en conteroit le disme,
Qu'il sambloit que jusque en abisme
Deüst fondre la forest toute.
La dame de son castel doute
Qu'è il ne fonde tout emsemble.
Li mur crollent et la tour tramble,
Si que par poi qu'ele ne verse.
Miex vausist estre prins em Perse
Li plus hardiz, entre les Turs,
Qu'il fust laiens entre les murs,
Tel paour ont qu'è il maudient
Trestous lors ancesors".³⁷

³⁶ Chrétien de Troyes. *Op. Cit.*, p. 104-106, v. 712-715.

³⁷ *Ibid.*, p. 572, v. 6523-6538.

En este caso la tormenta, ya esperada, se vuelve hiperbólica: el narrador no es capaz de describir ni la décima parte; el bosque parece que se hunde en el infierno; la dama, como corresponde, temió por su castillo y por la manera en que temblaban las paredes y la torre; los valientes preferirían ser presos de los turcos; finalmente, todos maldicen a sus antepasados. De nueva cuenta apreciamos lo que puede ocasionar derramar el agua, o como dice *Razón de amor* beber un líquido que pudiera estar encantado. Observemos lo que dice de la fuente Isabel de Riquer: “El lugar de la Fuente, tan estrechamente ligado a la historia de Yvain y de Laudine; siempre que el caballero acuda allí habrá una aproximación física o espiritual entre los dos.”³⁸ Curiosa observación, lo mismo ocurre con la doncella y el clérigo de *Razón de amor*, la fuente también está ligada al encuentro amoroso entre estos personajes. Además, continúa de Riquer: “Lo que en él nos puede parecer sobrenatural no lo era para los contemporáneos de Chrétien, que creían en filtros mágicos y en hierbas de ilimitadas propiedades.”³⁹ Al parecer, el panorama al respecto no ha cambiado en la época en que se escribió *Razón de amor*.

En la siguiente cita la protagonista es Lunete y gira en torno a un anillo: uno de los regalos que nuestro clérigo hizo a la doncella.

Or soiés seürs et chertains
 Que, se vous croire me volés,
 Ja n’i serés pris n’afolés.
 Mais chest mien anel prenderés,
 Et, s’i vous plaist, sil me rendrés
 Quant je vous arai delivré. »
 Lors li a l’anel tost livré,
 Si li a dit qu’il a tel forche
 Comme a li fus desous l’escorche
 Qui le keuvre, c’on n’en voit point.
 Mais il couvient quë on l’enpoint,
 Si qu’el poing soit la pierre enclose,
 Puis n’a garde de nule chose,
 Tant sois entre ses anemis.
 Ja par eux ne sera maumis
 Chil qui l’anel en son doit a,
 Que ja veoir ne le porra
 Nuz hom, tant ait les iex ouvers,

³⁸ De Riquer, Isabel. “Introducción”, en Chrétien de Troyes. *El Caballero del León*, 2000, p. 14.

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

Ne que li fus qui est couvers
De l'escorche qui seur li naist;⁴⁰

Este anillo amplía la noción tradicional del anillo como símbolo de compromiso, que es el aspecto que resalta en *Razón de amor*, además de servir como un elemento de *anagnórisis*, el clérigo y la doncella se reconocen por medio de diversas prendas, una de ellas el anillo que él le ha enviado. Aquí, en cambio, la que hace el obsequio es la dama, no es un regalo de amor sino un préstamo de amistad y servirá para volverlo invisible de sus enemigos y en el *roman* de Chrétien, Yvain pronto lo necesitará. Probablemente este aspecto protector sea uno de los que está pensando el clérigo al entregar un anillo: protección sí, pero también, compromiso.

El siguiente fragmento ocurre una vez que Yvain se ha convertido en el esposo de Laudine, dueña del castillo que había quedado indefenso a la muerte de Esclados el Rojo, caballero que defendía la fuente y ex esposo de Laudine. Yvain ha recibido permiso de un año para dedicarse a la caballería:

—Sire, fair ele, et je l'i met.
Et nepourquant bien vous promet
Que, se Dix de mort vous deffent,
Nus ensoines ne vous atent
Tant com vous souvenra de moi.
Mais or metés en vostre doi
Chest mien anel que je vous prest.
Et de le pierre, quele ele est,
Vous dirai je tout en apert:
Prison ne tient ne sanc ne pert
Nus amans verais ne loiaus,
Në avenir ne li puet maus,
Mais qu'il le port et chier le tiegne
Et de s'amie li souvienge;
Anchois devient plus durs que fers.
Chil vous iert escus et haubers.
Et voir ains mais a chevalier
Ne le vau prester ne baillier;
Mais par amours le vous doin jé.»⁴¹

⁴⁰ Chrétien de Troyes. *Op. cit.*, p. 130, v. 1018-1037.

⁴¹ *Ibid.*, p. 256-258, v. 2595-2613.

Se observa que básicamente los motivos siguen siendo los mismos, empero, aquí se entrega el anillo por amor: nuevamente es la dama quien lo entrega, nuevamente es sólo un préstamo. Añade que si el amante es fiel y leal no será hecho prisionero, ni perderá sangre, ni, en fin, sufrirá ningún mal: será su escudo y su loriga, todo esto ocasionado por el amor de la dama y la reciprocidad del caballero. Ahora, en este caso, podemos decir que existe: amor, compromiso y protección; hechos que se encuentran en *Razón de amor*, aunque la última sólo implícitamente. Para finalizar el tema de los anillos veamos la conclusión que Isabel de Riquer aporta al respecto:

Y este tema, el de las hadas, está también insinuado hábilmente en *El Caballero del León*.

Algunos de los personajes femeninos de este *roman*, Laudine, Lunete o la señora de Norison, por ejemplo, se encuentran en algún momento en la urgente y verosímil necesidad de ser ayudados por Yvain, pues no tienen ningún caballero que las defienda. Pero junto a estos episodios en que muestran un aspecto real de impotencia y fragilidad femeninas aparecen otros en los que las vemos envueltas en un halo maravilloso y dotadas de poderes mágicos con los que ayudan a Yvain. Lunete, por amistad, le entrega un anillo que le hará invisible cuando lo busquen para matarlo; y Laudine, por amor le dará otro que le protegerá de heridas y de prisión mientras le permanezca fiel. Es evidente que la idea de estos dos anillos mágicos la tomó del *Roman de Troie*, donde Medea regala a Jasón un anillo que reúne las virtudes del de Lunete y del de Laudine y cuyo origen es el relato griego sobre el anillo de Gyges narrado primero por Platón en el libro segundo de la *República* y que fue tomado muy fielmente por Cicerón en el libro tercero de *De officiis*, obra muy leída en la Edad Media.⁴²

Un tema que hasta ahora he dejado pasar desapercibido es el de las hadas, en efecto, ¿la dueña y la doncella de *Razón de amor* no podrían ser hadas? Una con poderes curativos, aunque estos se podrían deber al conocimiento de las propiedades salutíferas del vino, la otra con su llegada sin saber bien a bien de dónde: una aparición del huerto. Este aspecto de la aparición de la doncella lo estudia Alicia C. de Ferraresi en el capítulo “Razón de amor” de su libro *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*⁴³. En este sentido, de Ferraresi resalta el hecho de que la doncella que aparece conjuga en sí misma elementos de una tradición muy antigua. Los elementos que de Ferraresi menciona son: la aparición se da al mediodía (“hora mágica, la de la siesta”, dice de Ferraresi), en una floresta, mujer bellísima; y que, además, en España se asociaba a Venus, y resalta: “es indudable que nuestra doncella es aparición amorosa. La doncella de *Razón de amor* podría participar de la antiquísima tradición de la aparición meridiana, y en realidad participa de muchas de sus

⁴² De Riquer, Isabel. *Op.cit.*, p. 12.

⁴³ Ferraresi, Alicia C. de. *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*, p. 76-77.

características fundamentales”.⁴⁴ Como se ve, el tema de la aparición de una mujer hermosa, salida de quien sabe dónde es muy socorrido en la literatura medieval, no por nada, Cervantes hará mofa de él en el *Quijote*.

Por otra parte, Isabel de Riquer señala los antecedentes literarios de los anillos mágicos, si como ella dice el libro tercero de *De officiis* era muy leído en la Edad Media, no resultaría sorprendente que el autor de *Razón de amor* lo conociera también, sobre todo si tenemos en cuenta sus viajes, que lo han puesto, por decirlo así, en la vanguardia del conocimiento de la primera mitad del siglo XIII. Y aquí estaríamos pasando a una fuente quizá indirecta de *Razón de amor*.

Otro aspecto que aparece en *El Caballero del León* que posteriormente encontraremos en *Razón de amor* es el llamado amor de oídas, amor de lejos o *amor de lonh*. Ocurre cuando Laudine presenta ante sus caballeros a Yvain como su futuro esposo:

N'onquez mez certes nel connui,
S'ay molt oÿ parler de lui,
Si hauz hons est, ce sanchiez bien:
C'est le filz le roy Urïen.⁴⁵

Aunque aquí existen ciertas circunstancias que no son las habituales, pues Lunete ya le había mencionado a Laudine de Yvain:

—En non Dieu, dame, ainssi iert il.
Segneur avroiz le plus gentil,
Et le plus franc, et le plus bel
Qui onques fust del lin Abel.
—Comment a non? —Mesire Yvains.
—Par foy, cliz n'est mie villains;
Ainz est molt franz, je le sa bien,
Si est filz le roy Urïen.
—Par foi, dame, vous dites voir.⁴⁶

De lo que resulta que hay un antecedente, aunque se debe recordar que en ocasiones el amor de oídas se da con conocimiento del nombre de la persona amada, pues es parte fundamental

⁴⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁵ Chrétien de Troyes. *Op. cit.*, p. 218, v. 2121-2124.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 192-194, v. 1811-1819.

en la identificación de los amantes, o le da forma a las acciones que realiza el objeto amado. Unido a esto, destacar también que, desde luego, Yvain no es villano, sino hijo del rey Urien. Rasgos que lo acercan a nuestro clérigo de *Razón de amor*: no lo conoce la dama que está enamorada de él y no se trata de un villano.⁴⁷

1.1.3.2.1. La amorosa visión.

Este hecho, la aparición de una mujer bella de cualquier clase y condición social es un tópico al que se recurre una y otra vez durante la Edad Media. Baste pensar la innumerable cantidad de pastorelas que aparecen en la lírica mediolatina y provenzal. *Razón de amor* no es la excepción dentro de esta tradición. Ya he mencionado que Leo Spitzer fue el primero en hablar de una *amorosa visione* en la primera parte de *Razón de amor*, y también he mencionado cuánto podría ayudar para evitar confusiones en la configuración de la totalidad del poema.

El siguiente pasaje de *El Caballero del León* lo narra Calogrenant ante la corte del rey Arturo, en él observamos el encuentro de Calogrenant con la hija de un valvasor:

Et je vi que vers moi venoit
Une puchele bele et gente.
En li esgarder mis m'entente:
Ele fu longue et graille et droite.
De moi desarmer fu adroite,
Qu'ele le fist et bien et bel,
Puis m'afubla en court mantel
Vert d'escallate paonnache,
Et tuit nous guerpirent le plache,
Quë avec moi në avec li
Ne remainst nus: che m'abeli,

⁴⁷ Un rasgo complementario, aunque quizá no venga al caso es el siguiente: cuando el rey Arturo va a conocer la fuente con sus caballeros y hacen que llueva:

Ne tarda mie longuement
Mesire Yvains; sanz nul arest
Entra armez en la forest,
Et vint plus tost que les galos
Sor un cheval et bel et gros,
Fort et hardi et combatant.

(Chrétien de Troyes. *Le Chevalier au Lion ou Le roman d'Yvain*, p. 226, v. 2224-2229). Donde la identidad de Yvain está oculta, aunque tal vez un poco fuera de contexto pues se trata de un encuentro guerrero y no amoroso.

Que plus ne queroie veoir.
 Et ele me mena seoir
 El plus bel praelet du monde,
 Clos de bas mur a la reonde.
 La le trouvai si afaitie,
 Si bien parlant et enseignie,
 De tel samblant et de tel estre,
 Que mout m’i delitoit a estre,
 Ne jammais pour nul estouvoir
 Ne m’en quisisse remouvoir.
 Mais tant la nuit me fist de guerre
 Li vavassours, qu’i me vint querre
Quant du souper fu tans et heure:
 N’i poi plus faire de demure,
 Si fis tost son quemandement.
 Du souper vous dirai briefment
 Qu’il fu du tout a ma devise,
 Des que devant moi fu assise
 La puchele qui s’i assist.⁴⁸

Se podría decir que estamos ante un encuentro casi idílico, Calogrenant observa la llegada de una doncella bella y gentil, elementos que aparecen en *Razón de amor* sólo que aquí el elemento de aparición maravillosa se ve reducido pues se encuentra hospedado en casa de un valvasor, así y todo, existe un refugio solitario para la pareja que queda a solas en “el prado más bello del mundo” aunque rodeado de un muro. También se hace una descripción de la doncella aunque poco tenga que ver con la detallada descripción de *Razón de amor*, quizá, de alguna manera, podríamos hablar de una *amplificatio*. Otro aspecto es que la doncella es quien toma la iniciativa: lo desarma, le pone un manto corto y lo lleva a sentarse al prado. En cierto sentido, la doncella de *Razón de amor* será un eco de esta descripción. Franchini habla de seducción por parte de ella:

En cuanto a la concepción del amor, me parece evidente que con la aparición de la doncella se produce un viraje. Cuanto más avanza el poema, tanto más se tiene la impresión de que el atractivo natural y seductor de esta doncella tan típicamente hispánica no deja de surtir efecto, alejando al escolar cada vez más del ideal del *amor purus* (lo que ya ha sido prefigurado simbólicamente [. . .]). He aquí la tercera intención del clérigo que no llega a realizarse, y que es, sin duda, la de mayor envergadura. Tal como yo la veo, puede considerarse la *Razón de amor*, pues, como la historia de una seducción. La

⁴⁸ Chrétien de Troyes. *Op. cit.*, p. 66-68, v. 226-255. Nuevamente observamos un aspecto poco usual en la rima: *estre* con dos significados distintos, hecho aceptado por las poéticas provenzales.

canción del clérigo es eclipsada por la de la doncella, que se impone y que se va a oír en toda su extensión.⁴⁹

Aunque para Franchini esta seducción aleja a *Razón de amor* de la lírica provenzal y la acerca a la tradición lírica española:

En resumen y conclusión, creo haber demostrado suficientemente que en la canción de la doncella y en el diálogo siguiente (vv. 78-115), la *Razón de amor* se basa amplia por no decir exclusivamente en las *cantigas d'amigo* y en las formas híbridas de su subcategoría, las pastorelas galaico-portuguesas. Además el rasgo peculiar de la iniciativa amorosa por parte de la mujer acerca al poema obviamente a los sueños eróticos de los goliardos, en los que la doncella suele ser también noble como la de la *Razón de amor*. En todo caso queda claro que el pasaje en cuestión establece un visible antagonismo con respecto a la poesía de amor cortés.⁵⁰

Aún así se pueden resumir los motivos del *Caballero del León* que pudieron haber influido en *Razón de amor* en los siguientes: lo que he llamado viñeta: la fuente con todas sus características y los elementos que la rodean, el árbol, el recipiente para vaciar el agua, la ruptura de la tranquilidad al verter el agua, e incluso los posibles encantamientos que el escolar de *Razón de amor* no se atreve a desencadenar, pero sí la maravilla del pleito de los líquidos; la aparición de aves en *El Caballero del León* y de la paloma en *Razón de amor*; el pleito que tiene lugar una vez que han aparecido estas aves; la fuente ligada al encuentro amoroso; el anillo; el amor de oídas; el que el protagonista no sea villano; el encuentro entre una bella doncella y el protagonista en el que ella toma la iniciativa; la descripción de la doncella; y, quizá, la insinuación del aspecto férico de las mujeres de los dos textos.

Termino esta sección, “Las fuentes de la «*Amorosa visione*»” con tres comentarios de los editores de *El Caballero del León* que he utilizado en este trabajo. En primer lugar el de Isabel de Riquer:

El resultado de todo ello es una obra maestra en la que fuentes de importantes autores y temas de la antigüedad clásica se entrelazan con relatos de escritores contemporáneos y con leyendas célticas quizás difundidas oralmente gracias al trabajo de un gran escritor lleno de iniciativas propias, de sensibilidad y de atrevimiento que convierte esta materia tan diversa en francesa y cortés; y si la búsqueda de fuentes es importante, debe servir, sobre todo, para valorar la génesis de una obra y la originalidad de un autor que en la Edad Media, sea cual sea su campo, es ante todo un adaptador. Y la adaptación en un escritor medieval es creación.⁵¹

⁴⁹ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 326-327.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 341-342.

⁵¹ De Riquer, Isabel. *Op.cit.*, p. 14.

Se puede decir, con las debidas modificaciones, del autor de *Razón de amor* casi exactamente lo mismo que Isabel de Riquer menciona acerca de Chrétien de Troyes. La importancia que tiene el conocimiento de diversas fuentes y el posterior aprovechamiento que se haga de ellas para tornarlas en algo nuevo, que sea expresión propia del autor. También para comprobar que ninguna obra literaria surge de la nada, y en esto apreciar, y eso es lo importante para nosotros los lectores, el fino tejido (de xamet, para estar en concordancia) que el autor de *Razón de amor* hace con sus fuentes, procedan de dónde procedan.

El segundo comentario es de David F. Hult:

“Le succès de Chrétien a dû être immédiat et considérable, compte tenu de la quantité de traductions et d’imitations de ses romans. Le témoignage d’un auteur de la première moitié du XIII^e siècle devrait suffire pour nous donner une idée du prestige que notre auteur abati atteint dans la génération suivant sa mort.

C’est Huon de Méri, auteur du *Torneiemenz Antecrit* (vers 1235), qui parle:

Por ce que mors est Cretiens
de Troies, cil qui tant ot pris
de trover, ai hardement pris
de mot a mot meitre en escrit. . .

[Puisque Chrétien de Troyes est mort, cet auteur qui était si excellent dans l’art de la composition, j’ai moi-même eu l’audace de mettre par écrit, mot à mot, . . .]⁵²

Como se observa tiene que ver con la enorme influencia que fue Chrétien para sus contemporáneos y hasta la primera mitad del siglo XIII, lo que no haría difícil que el autor de *Razón de amor* conociera su obra y, en particular, *El Caballero del León*, sobre todo si tenemos en cuenta los viajes de nuestro anónimo autor. Además, si lo relacionamos con la observación de Isabel de Riquer podemos ver cómo Chrétien de Troyes, lo mismo que el autor de *Razón de amor*, al hacer uso de unas fuentes concientemente se insertan en una tradición a la cual enriquecen y que escritores posteriores se verán influidos por sus respectivas obras.

El tercer comentario procede del “Epílogo” que Marie-José Lemarchand escribiera para su edición de *El Caballero del León*:

« . . . Y ya no oireis más,
Porque no quiere añadir mentiras.»
(vv. 6806-07)

⁵² Hult, David F. “Introduction”, en Chrétien de Troyes. *Le Chevalier au Lion ou Le roman d’Yvain*, p. 8-9.

Se ha querido ver en estos versos finales del *Caballero del León* una advertencia de Chrétien de Troyes no sólo a los que añadiesen aventuras a su relato, como entonces era frecuente a través de las *Continuaciones*, sino a quienes glosaran su obra, imponiendo un [*sic.*] visión ajena a la intención del autor. Severa observación que nos lleva a preguntarnos cómo abordar la interpretación de una obra maestra de la que nos alejan siglos y culturas.

Es verdad que la referencia a los modelos latinos y a los preceptos de la poética medieval es necesaria para no perderse en teorías alejadas de la composición original. Pero no bastan las artes poéticas para dar cuenta del hecho literario, que siempre desborda los cánones retóricos y no es menos válido el enriquecimiento de la obra que suponen glosas y comentarios, lo que una escritora de la Edad Media, María de Francia, definió felizmente como «*surplus de sens*».

Desde que Lady Charlotte Guest hiciera a mediados del siglo pasado [siglo XIX] la primera edición del texto —junto con la de los *mabinogion* o cuentos galeses— ha variado mucho la manera de enfocarlo, pero como no es lugar para traer a colación las teorías que han marcado la recepción de la obra, sólo apuntaremos dos posibilidades de lectura. Existe en efecto un Chrétien preciosista y a veces hasta burlesco, mientras que a su vez el texto ofrece elementos cuyo análisis llevaría a una interpretación que le concediera mayor trascendencia y dramatismo.⁵³

En este caso de nueva cuenta destacar el aspecto de las fuentes y su empleo, aunque de una manera un poco problemática, debido a la primera cita de Chrétien. Sin embargo, también se debe ponderar la afirmación de la crítica al hablar de dos formas de escribir de Chrétien, lo que nos recuerda que el poema que estamos estudiando posee esa característica: va de lo preciosista hasta lo burlesco, lo cual no resulta extraño tratándose de la Edad Media. Las conclusiones de estos tres críticos, sirven de engarce, sin ningún tipo de contradicción, entre las fuentes de la “*Amorosa visione*” y las de los “*Denuestos*”.

1.2. Fuentes de los “*Denuestos*”.

Ésta podría ser la parte más evidente en lo que respecta a las fuentes de *Razón de amor*, parece que hay poco que decir, sin embargo, arriesgaré algunos comentarios. Nuevamente el trabajo de Franchini resuelve en gran medida el aspecto de las fuentes que básicamente se limitan a textos mediolatinos de inspiración goliárdica, a saber: *Denudata veritate*; *Goliae dialogus inter aqua et vinum*, ambos poemas del siglo XII. El mismo Franchini menciona otros textos, que a su vez habían sido estudiados y editados por Helen McFie: *La Desputoison du Vin et de l’aue*; *Le Débat du Vin et de l’Eaue*; *Razón de amor con los denuestos del agua*

⁵³ Lemarchand, Marie-José. “Epilogo”, en Chrétien de Troyes, *El Caballero del León*, 1984, p. 139-140.

y el vino⁵⁴; *Pleyto del Agua con el Vino*; *Incepit Desputatio Aque et Vini*; *Historia della disputatione del Vino et del'Acqua*; *El Contrasto del'Acqua e del Vino*; *Bargiada qui tadlad sū bain*; *L'Eau et le Vin*, que por el contexto poco tuvieron que ver en la génesis de nuestro poema.

1.2.1. Denuestos y disputas en la literatura latina medieval.

Antes de tratar la influencia que *Denudata veritate* tiene en la génesis de *Razón de amor* se pueden mencionar otros textos que también tratan de denuestos y disputas en la literatura latina medieval y que, de alguna manera, pudieran ser antecedentes de nuestro poema.

Un dato extraído del libro de Jan Dhondt, *La Alta Edad Media*, nos da a conocer lo siguiente:

Debemos poner de relieve que los hombres de la temprana Edad Media consumían pan en todas las comidas (siempre que existiese provisión de él), y esta costumbre se ha conservado sobre todo en Francia, aunque en menor medida. Ello aclara el tono orgulloso y pagado de sí con que el «panadero» dice en el *Colloquium* de Alfrico: «Sin mi arte la mesa queda vacía, y sin pan cualquier otro alimento resulta insípido. Yo soy el que presta su fuerza a los hombres.»⁵⁵

¿No parece un calco de lo que dice el vino?:

como es *grant* el mjo poder:
210 Ca ueyes *que* no e manos nj pieder,
eio a muchos ualie[n]tes.
E si farya a qua[n]tos en el mu[n]do [son],
e si biuo fuese Sanson.
E dexemos todo lo al:
215 la mesa si[n] mj nada *non* ual.

Sin embargo, este texto es anterior a nuestro poema y se encuentra escrito: “En el famoso *Colloquium*, una especie de catón escrito allá por el año 1000 por el erudito anglosajón Alfrico (Aelfric Grammaticus) para el perfeccionamiento del latín.”⁵⁶ Lo cual podría

⁵⁴ Incluyo *Razón de amor* porque forma parte del *corpus* de estudio de Helen McFie, evidentemente no como parte de los poemas que le dieron origen.

⁵⁵ Dhondt, Jan. *La Alta Edad Media*, p. 104.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 103.

presuponer lo siguiente: un catón era un texto elemental para aprender las primeras letras, por tanto podría ser un texto ampliamente difundido por los años en que se escribe *Razón de amor*, no debe ser gratuita la mención de famoso que hace Dhondt, lo que lo podría poner al alcance de nuestro autor, sobre todo considerando su cosmopolitismo. Continuando con el trabajo de Dhondt, nos dice que en el siglo X:

los textos de todas estas obras, tanto dramáticas como líricas, eran redactados en latín. Sólo las pantomimas, expresión liberada de las necesidades del habla, resultaban accesibles a amplios círculos de la población. Era ésta una forma artística que se remontaba a la antigüedad y que se había conservado sin modificación sustancial, no obstante sus transformaciones. Este teatro mímico, en el que se pronunciaban escasas palabras y a veces ninguna, se componía en parte de obras de contenido con frecuencia obsceno, respecto del cual se expresaban condenatoriamente los escritores de la época. Sin embargo, otras obras de pantomima representaban escenas religiosas.

Ejemplo famoso de composición burlesca, destinada a la pura diversión, es la *Cena Cypriani*, una parodia bíblica adaptada por Rábano Mauro y posteriormente, en la segunda mitad del siglo IX, por un diácono romano llamado Juan. Un género especial de obras dramáticas era el que formaban breves escenas dialogadas que se representaban con ocasión del entierro de personalidades importantes o muy conocidas.

Emparentadas con ellas se hallaban las *discusiones*: bastara citar la disputa entre la Primavera y el Invierno y entre la Rosa y el Lirio, el conflicto entre los Vosgos y el Rhin y, finalmente, el *Conflictus ovis et lini* (disputa entre la oveja y el lino).⁵⁷

Por tanto, debemos apreciar como es que lo obsceno convivía con escenas religiosas en las pantomimas, lo cual puede hacer comprensible que en una representación se trataran temas de lo más variado, y nos permitiera apreciar el gusto medieval por lo contradictorio, lo que puede servir como una prueba más de la unidad de *Razón de amor*. También podemos apreciar que en los debates participaban toda clase de contrincantes. Otros debates mediolatinos son el de Filis y Flora y la disputa entre la rosa y la violeta (ambas flores dentro del huerto de *Razón de amor*), de los cuales destaca Franchini que ambos ocurren en un *locus amoenus* y que en el último el poeta se presenta como testigo ocular.⁵⁸

1.2.1.1. *Denudata veritate*.

Desde A. Morel Fatio, primer editor de *Razón de amor*, los críticos que han trabajado el poema han destacado la relación entre éste y el poema mediolatino *Denudata veritate*. Si bien, de nueva cuenta, el trabajo de Franchini será la guía de este apartado.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 349-350.

⁵⁸ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 258.

Franchini destaca los paralelismos entre ambos textos en los siguientes versos:

- 165 “Mucho m’ es venido mal companero!
Agua has mala mana,
non quería haber la tu compana;
- 180 no es omne tan senado,
que de ti sea fartado,
que no haya perdió el sesso y el recabdo.”
- 185 Sucia, desverconzada,
salit buscar otra posada;
- 200 que grant tiempo ha que vuestra madre sería ardu[a],
si non fusse por mi ayuda:
mas cuando ve[o] que la van cortar,
ploro e fago la v levar.”
- 214 E dixemos todo lo al:
la mesa si[n] mi nada val.”
- 220 fartad bien un villano,
no lo prenda ni[n]guno de la mano,
e si antes d’una pasada no cayere en el lodo,
dios sodes de tod en todo(do).
- 226 en una blanca paret,
cinco candelas ponet,
e si el beudo non dixiere que son ciento,
de cuanto digo de todo miento.”
- 232 Quieres que te diga ahora una cosa?
No seres tan lixosa:
tú sueles cales e calejas mondar,
. y andar;
por tantos de lixos lugares
delexas tú senales,
- 240 e sueles tanto andar co[n] polvo mezclada
fasta qu’ en lo[do] eres tornada.
- 246 yo fago al ciego veyer
y al coxo correr
y al mudo faubla
y al enfermo organar;

Un total de 34 versos de 97, casi la tercera parte, lo cual confirma la importancia que tuvo *Denudata veritate* en la creación de *Razón de amor*, y en particular para los “Denuestos”. “Además los dos textos concuerdan en cuanto al carácter del vino, que es impulsivo, increpa a su antagonista y con su retórica invierte el valor de los argumentos”⁵⁹.

Ahora bien, señala Franchini que existen cinco elementos que *Razón de amor* comparte con el otro poema mediolatino, *Goliae dialogus inter aquam et vinum*, son:

1) La suciedad del agua en la calle y la distinción que supone para el vino estar encerrado en una cuba:

Tu tanquam vilissima funderis in planum
ego velut nobile mittor in arcanum (49-50)

2) El vino es imprescindible para la buena comida:

Satis contemptibilis et satis egena,
si qua forte sumitur sine vino coena. (57-58)
Quantumque sapidus, quantum quoque carus,
sine vino traditus; cibus est amarus. (73-74)

3) El vino enloquece:

Ratio confunditur, oculi caecantur,
hiis qui tuis potibus nimis immorantur. (85-86)

4) El vino puede curar milagrosamente:

mutis eloquentiam, contractis salire
dat, et inter verbera facit non sentire (155-156)

5) Evitando la sequía, el agua hace crecer las plantas:

mater sum, et omnibus offero me gratis
ego pratis aufero pestem siccitatis,
desuper cum intonat Deus majestatis (70-72)⁶⁰

Aunque estos cinco elementos se encuentran de alguna forma en *Denudata veritate*. “Lo que no se encuentra en la *Denudata veritate* pero sí en el *Dialogus* es la asociación del Agua con el bautismo (65) y del Vino con la sangre de Cristo (68)”⁶¹. Un aspecto que parece fundamental para tener la certeza que *Razón de amor* deriva de *Denudata veritate* es que “los códices que contienen el poema latino y que datan del siglo XIII se hallen en Francia y

⁵⁹ *Ibid.*, p. 255.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 256-257.

⁶¹ *Ibid.*, p. 257.

Alemania, estando al parecer vinculados con Italia. Recuérdese que son justamente estos tres países los que el poeta de la *Razón de amor* conocía, como él mismo nos confía (vv. 7-10)⁶².

Dejando de lado los poemas mediolatinos, Franchini hace alusión al poema italiano *Incepit Desputatio Aque et Vini*, que aunque no se parece a *Razón de amor* en el contenido, comparte con el poema español que ambos poemas tienen un prólogo que:

- a) contiene una llamada al público para que acuda a escuchar;
- b) sitúa el poema en un huerto;
- c) especifica que el poeta observa el debate como testigo ocular, sentado debajo de un árbol.⁶³

El resultado del debate entre ambos líquidos (victoria para el vino en los poemas mediolatinos y para el agua en los restantes) ha sido también tema de estudio, Helen McFie, citada por Franchini, afirma que *Razón de amor* se ha conservado de forma incompleta debido al final brusco del debate, y que, por tanto, no existe un desenlace, aclara Franchini:

No comparto en absoluto la opinión de que el texto conservado de la *Razón de amor* tenga el final truncado. Para ello pueden alegarse dos argumentos estructurales importantes. Primero, el poema que conocemos se caracteriza por un equilibrio estructural tan extraordinario que no puede deberse al azar. Así el clímax emocional del encuentro entre el clérigo y la doncella, es decir, el momento extático del beso, con la subsiguiente imitación de una *cantiga de amigo*, hace de pivote estructural, pues coincide justamente con el centro aritmético del poema. Segundo, tampoco la distribución equitativa de los versos entre el Agua y el Vino es fortuita. Cada uno dispone para sus argumentos de exactamente 45 versos. Además, de estar mutilado el poema al final, ¿por qué no se han perdido los versos de cierre: «Mi Razón aquí la fino ç mandat-nos dar uino»? Creo, pues, por estos y otros motivos que el poema está completo. Pero entonces ¿quién se lleva la palma del debate, el Agua o el Vino? Mi respuesta es que en la *Razón de amor* esta pregunta simplemente carece de importancia. Mientras que en los debates autónomos esta cuestión es crucial, y constituye en cierta manera su razón de ser, no es así en nuestro texto. Se diferencia fundamentalmente de aquellos por estar incluido como parte harmónica en un conjunto poético superior, que es toda la *Razón de amor*, y a cuyo sentido global contribuye de forma alegórica. Debido a la asignación de esta nueva función, la cuestión de la victoria se hace superflua.⁶⁴

Por otra parte, otro hecho que respalda la opinión de Franchini y que vuelve a mostrar la unidad del poema, es que si nos encontramos ante una visión o un sueño, ¿no es una de sus características el tener un final brusco y casi siempre incierto o inconcluso o ambiguo, o dicho literariamente, abierto? Y de ahí pasar a otro plano que en los sueños o visiones es el regreso a la realidad, quizá para pensar acerca de lo soñado, para reflexionar, o, incluso, para

⁶² *Loc. cit.*

⁶³ *Ibid.*, p. 258.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 259.

tratar de entender lo que se ha soñado⁶⁵, y en *Razón de amor* es el marco formado por el prólogo y la petición final.

Finalmente, veamos las conclusiones de Franchini sobre *Los denuestos del agua y el vino*:

Está a la vista que los *denuestos*, por apoyarse casi íntegramente en un modelo latino, están mucho menos elaborados que la primera parte del poema. Mientras que ésta aparece como una auténtica creación personal del poeta en el sentido de ser una elaborada conjunción de los más variados motivos y tópicos en una nueva *summa* poética en la que subyace una sutil operación intelectual y poética, la segunda parte, claramente, no merece tal calificación. No se trata de creación, sino de adaptación. El valor de los *denuestos* reside menos en su hechura que en su integración en el conjunto del poema con un nuevo significado (además ambiguo) que le confiere el escolar. Esta procedencia y este carácter especial de los *denuestos* se manifiestan, por ejemplo, en su métrica acusadamente más irregular que la del encuentro amoroso [sic.] Y también el tono general es diametralmente opuesto al de la primera parte. No obstante, no es razón suficiente, y menos en un poema medieval, para contradecir la tesis de la unidad literaria por la que abogo aquí. Todo lo contrario, el contraste refleja adecuadamente el cambio que se produce en la mente del escolar.⁶⁶

En esta ocasión voy a diferir de la opinión de Franchini. Creo apreciar que de alguna manera deja pasar un anacronismo en su comentario. Anteriormente he mencionado, de acuerdo con Isabel de Riquer, que en la Edad Media la creación es un proceso de adaptación: se utilizan textos conocidos y se les da un tratamiento para hacer una nueva obra. Ahora bien, si el mismo Franchini aboga por la unidad del poema, no sería adecuado excluir de la *summa* poética que es *Razón de amor* a los *Denuestos del agua y el vino*, de hacerlo así estaría considerándolos como un segundo poema. Por otra parte, da la impresión de que al crítico italiano, le ocurre un pequeño lapsus (dicho esto sin ningún afán de menoscabar su trabajo) que puede estar justificado por el hecho de que el poema se titule *Razón de amor* y los *Denuestos del agua y el vino* siempre corren el peligro de quedar olvidados, él destaca que parte importantísima del poema son precisamente los *Denuestos* pues le dan su razón de ser a la primera parte del poema. La aparente falta de rigor artístico de los *Denuestos* ¿no se podría interpretar, por el contrario, como una muestra que su autor quiere dar de su maestría creativa, en el sentido que puede abarcar los más diversos tonos, desde los más elevados del fin amor hasta los más bajos, o groseros del debate callejero, una vez más representados por los personajes del debate:

⁶⁵ Algo semejante ocurre en *Primero sueño* de sor Juana, sólo que en él el despertar se va haciendo gradualmente, sin embargo el verso final es categórico: “el Mundo iluminado, y yo despierta”.

⁶⁶ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 387.

«Sigue luego la disputa entre el Agua y el Vino, en la que aquélla se muestra más racional y éste más agresivo; el tono de la disputa difiere evidentemente del de la primera mitad de la pieza, e incluso varía el ritmo. No hay nada parecido a este marcado contraste en los demás poemas de debate, hasta el punto de que algunos críticos creyeron que el copista mezcló dos poemas diversos. No debió de ocurrir esto, sin embargo; no existe, en efecto, un momento en la obra en que pueda establecerse una división satisfactoria, y todos los intentos por separar los dos supuestos poemas implican alteraciones substanciales en el orden de los versos». Hasta aquí la acertada caracterización de la disputa por parte de A. Deyermond. En efecto, llama la atención que la actitud y el vocabulario del Agua y del Vino sean muy diferentes. El Agua razona según las reglas de una disputa escolástica y las palabras clave en su boca son probablemente *uirtud* (219) *uerdad* (195, 198). El Vino, en cambio, insulta sobre todo y retuerce los argumentos del Agua. Se le asocia con el *juego* (205), el *poder* (209), la *locura* (179), la *borrachera* (228) y la *pelea* (231), pero el poeta eludió, sin duda conscientemente, las insinuaciones directas a la lujuria que figuran en la *Denudata veritate*.⁶⁷

Resulta cierto, el Agua razona como un escolástico, en cambio, el Vino insulta como un borracho. Si Franchini considera esto ¿cómo se puede decir que la hechura de los *Denuestos* sea menos elaborada? Se debe considerar también el trabajo de adaptación de los diversos poemas que tratan sobre una disputa entre el agua y el vino y el trabajo métrico y rítmico que se ve reflejado en que conserva la estructura de pareados, a pesar de que existan dos fallas evidentes como son los versos: “Respondió el agua”, verso que más bien parece una acotación dramática y que, posiblemente, sea pertinente suprimir, tal vez se trate de una intromisión del copista que en ese momento no supo quién hablaba, o le pareció pertinente aclarar al público que observa la representación del poema, quién hacía uso de la palabra; el segundo verso es: “. y andar”, donde efectivamente se aprecia que algo está mal y que es, ciertamente, muy difícil poder dar una interpretación adecuada. También debe destacarse que un crítico tan importante como Allan Deyermond esté a favor de la unidad de *Razón de amor* como un poema compuesto de dos partes bien definidas, pero inseparables. Por otra parte, ¿puede haber un verdadero debate sin la intervención de los protagonistas en varias ocasiones? Seguramente no, y es por eso que los *denuestos* conforman el bloque más extenso en la *summa* del poema; lo cual, por cierto, abona a favor de la unidad de *Razón de amor*.

No obstante, existe otra voz que difiere de lo dicho por Franchini. Mario Barra Jover plantea lo siguiente sobre los *Denuestos*:

⁶⁷ *Ibid.*, p. 370.

Se viene diciendo que la fuente es la *Denudata veritate*, carmina burana dentro de la tradición de la *altercatio vini et aquae*. Esto es inexacto. Ya Cárdenas apuntaba que no era fuente directa. Hay, de hecho, dos fuentes, y ambas indirectas; que están más evocadas que trasladadas: El *Denudata veritate* y el *Goliae Dialogus* (*DV* y *GD* respectivamente). Llevaría mucho espacio hacer un cotejo de ambas con la *RA* con toda profundidad, pero creo que con los ejemplos que voy a dar queda demostrada la evocación referida:

- (*RA*, 174-6) no es homne tan senado
que de ti ssea fartado
que no aya perdio el sseso y el recabdo.
- (*DV*, 46) Qui sunt tui potatores
vitan perdum atque mores.
- (*RA*, 179-180) Suzia, desuerconçada,
salit buscar otra posada.
- (*DV*, 22) Vilis et inuerecundia
- (*DV*, 14) Exit foras, vade cito
- (*RA*, 227-8) tu sueles cales mondar
e caleias y andar
- (*GD*, 49) tu tamquam vilissime funderis in planum
- (*RA*, 235-6) C'a mi siempre me tienen ornado
De entro en buennas cubas codesado
- (*GD*, 50) ego velut nobile mittor in arcaduz
- (*RA*, 249-51) que de agua fazen el batissimo
e dize dios que los que de agua fueren bautizados
fillos de dios seran clamados.
- (*GD*, 65,6) Ad baptismi gratiam venit per me reus
per me multus hominess jungit sibi deus.

A continuación viene un ejemplo que muestra muy claramente cómo lo que hay en la memoria del poeta es un recuerdo a veces confuso:

- (*RA*, 193-96) que grant tiempo a que uestra madre serye ardida
si non fusse por mia iuda,
mas cuando ue que la uan cortar
plora e fago la levar.
- (*DV*, 113-123) Dono terris ubertatem
per me vernant omnia;
cum non pluit, exarescunt
herbae, fruges, et marcescunt.
Flores atque lilia.
Mater tua tortuosa
nunquam surgit fructuosa,
sed omnino sterilis;
sua coma denutata,
serpit humi desicata,

vana atque fragilis.

Creo, incluso, que se pueden hallar versos con cruce de ambos poemas latinos:

(RA, 208)	la mesa sin mi nada non val
(GD, 73)	sine vino traditus, cibus non gratus
(DV, 25)	Mensa per te non ornatus.

Hay bastantes ejemplos más, pero con los ya expuestos creo poder extraer la hipótesis de que la relación entre los *denuestos* y los *carmina* es similar a la que de la primera parte con las *vidas* y *razos* provenzales. Supongo, además, que *DV* y *GD* son muestras que han quedado de una tradición extensa que nuestro poeta evoca.⁶⁸

¿Qué se puede decir de todo esto? Posiblemente a su modo cada uno de los críticos tenga razón, lo que sí resulta cierto es el hecho de que Franchini conocía el texto de Barra Jover y, en este caso no dialoga con él: “La última edición del poema, en este momento todavía inédita, llegó a mis manos el 22 de febrero de 1989 gracias a la amabilidad de Carlos Alvar. Se trata de un trabajo de M. Barra Jover, cuya publicación se ha realizado mientras tanto en el primer número de la *Revista de Literatura Medieval* de la Universidad de Alcalá de Henares (1989), pp. 123-153”⁶⁹. En cambio, Barra Jover no conocía el trabajo de Franchini. Sólo Franchini podría decir por qué no tomó en cuenta las observaciones de Barra Jover para su estudio. Tal vez por el hecho que señala Barra Jover: las fuentes *Denudata veritate* y *Goliae dialogus* “están más evocadas que trasladadas”, lo que a todas luces contradice su opinión sobre el carácter de los *Denuestos* como una mera adaptación. Creo que en este caso Barra Jover tiene razón y en ese sentido va la diferencia de opinión que sostengo con Franchini.

Finalmente, y regresando al pequeño descuido de Franchini, y a lo que he mencionado anteriormente, quizá la crítica debería hacer énfasis en el título del poema que, como ya he señalado, por sinécdoque se ha identificado únicamente con la primera parte, la amorosa visión, y hacer comprender que la totalidad del poema es *Razón de amor*, que está formado por: el *Encuentro amoroso* o *Amorosa visione* y los *Denuestos del agua y el vino*. O tal vez, puestos en un plan aún más drástico, sería tiempo de buscar un nuevo título, como hizo Menéndez Pidal al llamar al poema *Siesta de abril*, que no deja de subrayar la unidad del texto, sin embargo, creo que a estas alturas no sería pertinente.

⁶⁸ Barra Jover, Mario. “*Razón de amor*: texto crítico y composición”, p. 146-148.

⁶⁹ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 52.

1.2.2. El verso “ploro e fago la v leuar.”

A primera vista pudiera parecer que ocuparse de un solo verso resulta ocioso, sin embargo, dado lo que otros críticos han señalado del mismo, me parece que justifica lo que a continuación señalo.

La diversidad de comentarios surge a partir de la letra *v* que aparece sola en el manuscrito. El primer editor del poema, Morel-Fatio, prescinde de ella y anota: “*on pourrait y voir la première lettre du mot vid.*”⁷⁰ Barra Jover, lo mismo que Morel-Fatio la omite⁷¹. Menéndez Pidal lee “*cinco*” en “*Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*”⁷², pero en “*Siesta de abril. (Razón de amor con los denuestos del agua y el vino)*” escribe: “*v[ua]*”⁷³, aunque en la respectiva nota: “*cinco MP*”⁷⁴ y no explica la razón de su cambio. De alguna forma Gardiner H. London acepta la lectura “*cinco*” y recapitula:

The lone-standing *v* has been a source of discussion. MF omitted it, musing that it might be the first letter of an intended *vid*; for J it looks like the start of an unfinished *uuas* or *uuia*; MP and DiP take it as the numeral *cinco*, and Spitzer (p. 161) sees in that numeral an allusion to the shape of the grape leaf. In favor of the interpretation as a number is the fact that the *v* is so used in l. 124, and occurs only once as a minuscule (l. 92); otherwise *u* stands for *v* and *u*. Reading the *v* as 5 and leaving the *ue* unchanged yields: ‘But when she sees that they are going to cut her down, she wept, and I [the water of her weeping] cause her to bear five more [shoots?]’⁷⁵

Por su parte, Barra Jover señala que José Jesús de Bustos Tovar propone: “*u[ua]*. Pero *v* no es normal para labial fricativa (solo *vino*, 164), o sea, que menos para vocal.”⁷⁶ Finalmente, Franchini se decide por interpretarlo como *vino* y explica:

A. Michalski, «Poema hermético», pp. 43-55, propone todo un abanico de diversas interpretaciones esotéricas que, en parte, me parecen algo rebuscadas. Todas las interpretaciones evocadas tienen en común el considerar *la* como artículo femenino, mientras que yo lo concibo como pronombre personal postpuesto. Además aquellas interpretaciones tienen la desventaja de no poderse apoyar en ningún texto paralelo. Mi propuesta de que la *v* representa *vino* se basa en dos razones: a) el sintagma *vino*

⁷⁰ Cito a partir de Menéndez Pidal, Ramón. “*Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*”, *Revue Hispanique*, XIII, 1905, p. 616.

⁷¹ Barra Jover, Mario. *Op. cit.*, p. 137.

⁷² Menéndez Pidal, Ramón. *Op. cit.*, p. 616.

⁷³ Menéndez Pidal, Ramón “*Siesta de abril (Razón de amor con los denuestos del agua y el vino)*”, *Crestomatía del español medieval*, I, 1982, p. 97.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁵ London, Gardiner H. “The *Razón de amor* and the *Denuestos del agua y el vino*. New Readings and Interpretations”, *Romance Philology*, XIX, 1965-1966, p. 42. Donde J es Alfred Jacob y DiP, Mario Di Pinto.

⁷⁶ Barra Jover, Mario. *Op. cit.*, p. 137.

levar con el significado metonímico ‘llevar vino (= uvas)’ figura en el *Alex.* 2558c: «fazié meter las viñas pora vino levar». La estrofa pertenece a una enumeración de los meses del año y está dedicada nada menos que al mes de abril; b) *v* puede ser la abreviatura que en alquimia, farmacéutica y tal vez también en otros campos se utilizaba para designar *vinum* o *spiritus vini*, como destaca, por cierto también Michalski, pero también es posible que se trate simplemente de una abreviatura personal del copista para llegar al final del renglón. Téngase presente que en el verso 170 el amanuense añade la palabra *vino* escrita con *v* y no con *u-* o *b-* como en los demás casos.⁷⁷

Franchini pudiera tener razón, sin embargo, me permito dos observaciones: 1) si considera *la* como pronombre personal postpuesto, la construcción quedaría: *fagola*, que hace referencia a la madre del vino, *v leuar*, es decir, ¿no existe una falta de concordancia entre un sintagma y otro? Y 2) menciona Franchini que las interpretaciones de Michalski le “parecen algo rebuscadas” y sin embargo su interpretación de *vino* concuerda con la del propio Michalski, de tal forma que es difícil saber a qué atenerse.

Desde luego, no dejo de reconocer la polisemia del verso, y así, la interpretación que hago de *v* va por otro lado, bastante alejado, por cierto, del de los demás críticos y por ello la incluyo dentro de las fuentes. Tenemos como antecedente el hecho que señala nuestro escolar: se trata de una persona que ha recorrido, al menos, cuatro países de Europa; asimismo es una persona culta, por tanto puede tener acceso a algunas fuentes iconográficas⁷⁸ y que como punto de partida coinciden en tener a un personaje haciendo el signo de la *v* con la mano. A continuación menciono una serie de imágenes a las que he tenido acceso, todas ellas presentan esa peculiaridad, alguien haciendo el signo *v*:

De *Los Evangelios*⁷⁹:

♥ Mosaicos de la catedral de Monreale; **Cristo** cura a un mudo y a un leproso; s. XII [19] y a unos ciegos [27] y a un hidrópico y otros leprosos [35], resurrección de la hija de Jairo [39], encuentro de **Jesús** con la samaritana en el pozo [274].

♥ Ábside de la iglesia de San Clemente en Tahúll, hoy en Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; **Pantócrator**; pintura románica [28].

♥ Iglesia de Dafnis, Grecia; “Domingo de Ramos”, entrada a Jerusalén de **Jesús**; s. XI [62].

♥ Mosaico de la Basílica de San Marcos, Venecia; cena pascual, **Jesús**; s. XIII [83].

⁷⁷ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 142.

⁷⁸ El propio Enzo Franchini hace uso de este recurso en *Op. cit.*, p. 392-396. Particularmente la imagen que se encuentra en la página 394.

⁷⁹ La referencia completa se encuentra en la bibliografía. Destaco en **negritas** a quien hace el signo de la *v*. Entre corchetes va la página del libro mencionado.

- ♥ Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; retablo románico, **Cristo** rodeado de sus doce discípulos [109].
- ♥ Miniatura de la escuela de Trevis; presentación de **Jesús** en el Templo; s. XI [176].
- ♥ Miniatura inglesa, Biblioteca de la Universidad de Cambridge; Un **ángel cura** a Tobías; s. XI [212].
- ♥ Miniatura checa, Biblioteca Universitaria, Praga; entrada a Jerusalén de **Jesús**, s. XI [234].
- ♥ Museo de Bellas Artes de Tours, *La resurrección de Cristo*, de Mantegna [250-251].***
- ♥ Catedral de Siena, miniatura de un coral de Jerónimo de Cremona, **Cristo**, Las bodas de Cana [275].
- ♥ Miniatura que representa a **San Juan, Evangelista** y la resurrección, s. X [288].
- ♥ Capilla degli Scrovegni, Papua, *La resurrección de Lázaro*, de Giotto, **Cristo** [316].***
- ♥ Catedral de Viterbo, *Cristo entre los evangelistas*, de Mantegna [334].***

De Historia Universal, III. III Cristianismo e Islam:

- ♥ Biblioteca del Escorial, miniatura de **Reccaredo I**, rey de los visigodos, s. X [452].

De Historia Universal, IV. IV Feudalismo y Asia oriental:

- ♥ Biblioteca del Escorial, miniatura de Toledo, (parece un **obispo** o **arzobispo**), s. X [541].
- ♥ Museo del Duomo, Monza, Bajorrelieve representando al **Papa Gregorio V** mientras consagra a Otón III, en el año 996, emperador del Sacro Imperio Romano [558].
- ♥ Santa Sofía, Constantinopla, mosaico que representa a **Cristo** entre Constantino IX Monómaco, emperador de Oriente desde 1042 hasta 1054 y su mujer Zoe, s. X [564].
- ♥ Burgerbibliothek, Berna, miniatura que representa la Consagración de la iglesia de San Arnolfo de Metz en 1049 efectuada por el Papa **León IX**, al cual el abad Warinus presenta una maqueta del edificio, s. XI [612]. También en *Panorama medieval* [294].

De Historia Universal, V. v América precolombina. El fin de la Edad Media:

- ♥ Santa Sofía, Constantinopla, mosaico, La Virgen cargando al **niño Jesús** entre Juan II Comneno, emperador de Bizancio de 1118 a 1143, y su esposa [650].
- ♥ Catedral de Monreale, mosaico mandado a realizar por Guillermo II de Sicilia, **Tomás Becket**, arzobispo de Canterbury desde 1162 hasta 1170 [673].

De Introducción al arte medieval en Occidente:

♥ Saint Génis des Fontaines, dintel, **Cristo** inscrito en una mandorla perlada sostenida por dos arcángeles, *ca.* 1020 [97]. También en *El Románico* [258].

De España medieval y el legado de Occidente:

♥ Monasterio de Sijena [Sixena], Huesca, Retablo, Maestro de Sirena, **Cristo** en tres momentos: en brazos de la Virgen, su bautizo, Última cena, principios del s. XIII [149].

De Panorama medieval:

♥ Manuscrito, **San Bonifacio**, arzobispo de Maguncia, misionero en los Países Bajos, Bautismos de conversos, s. XI [43].

♥ Munich, Bayerische Staatsbibliothek, manuscrito alemán, MS Clm 22053 f16r, **un religioso** realiza un bautizo, s. IX [43].

♥ Polonia, puertas de la Catedral de Gniezno, **San Adalberto**, obispo de Praga, bautiza a los paganos prusianos, 1170 [43].

Estos tres bautizos presentan la peculiaridad que los bautizados están dentro de la pila bautismal y quien oficia hace el signo v con los dedos.

♥ Italia, Iglesia de San Apolinar Nuevo de Rávena, **Jesús**, curaciones milagrosas, del paralítico, del ciego, “Levántate y anda”, 520-526 [45].

♥ Milán, Museo Nazionale di Castello Sforzesco, **El Ángel** saluda a las Tres Marías ante la tumba vacía de Cristo, 380-400 [47].

♥ Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Ascensión de **Cristo**, *h.* 400 [47].

♥ Sur de Italia, Manuscritos Exultet, **El Papa** con un obispo y sacerdotes, *h.* 1087 [60].

♥ Benevento, Manuscritos Exultet, un **obispo** y sus clérigos (además de dos ángeles que ven sin ser vistos), 981-987 [61].

♥ Francia, Cantal, Tesoro de la catedral de Mauro, relicario con forma de busto de **Saint Césaire** uno de los primeros obispos de Arlés, finales del siglo XII [69].

♥ República de Macedonia, Kurbinovo, murales de la Iglesia de Saint Georgi, **Gabriel**, el arcángel de la Anunciación, 1191 [78].

♥ París (actualmente en la British Library, Londres, MS Add. 11662), **Enrique I de Francia** otorga los estatutos del monasterio de St. Martin des Champs, s. XI [82].

- ♥ Alemania, **Dos amanuenses** en el *scriptorium* de Echtemach, h. 1040 [84]. La escritura es un acto creativo.
- ♥ Munich, Bayerische Staatsbibliothek, **San Isidoro de Sevilla**, autor de *Etimologías*, en su trabajo de copista, s. XII [85].
- ♥ Siena, Pinacoteca Nazionale, Guido di Graciano, **San Francisco** predica a las aves, s. XIII [86].
- ♥ Roma, Iglesia Quatro Santi Coronati, fresco, Constantino otorga la «Donación de Constantino» al **Papa Silvestre**, s. XII [96]: El Papa más arriba en el escaño a pesar de que es Constantino el que hace la donación.
- ♥ *Sachsenspiegel*, **cinco testigos acusadores** (de seis) ante **un juez, que es un conde**; el acusado implora a éste de rodillas, s. XIII [106]. Lo notable es que no se trata de religiosos, seguro la señal implica que se dice la verdad.
- ♥ Inglaterra, San Miguel presenta a **Cristo** un paño lleno de almas, s. XII [190].
- ♥ España, catedral de Girona, **Dios Padre**, creador del universo, s. XI y XII [193].
- ♥ París, Bibliothèque Nationale, **Dios**, Causa Primera y Motor Inmóvil, s. XIII [197].
- ♥ Londres, British Library, Mapamundi con **Dios** sobre el mundo, s. XIII [208].
- ♥ Aquisgrán, detalle de una sítula de marfil del tesoro de la catedral, el **Papa Silvestre II**, h. 1000 [305].

De *El Románico*:

- ♥ Florencia, San Miniato al Monte, **Jesucristo Pantocrátor**, coro, s. XI-XIII [91].
- ♥ Palermo, Capilla Palatina, **Cristo Pantocrátor**, mosaico, 1130-1143 [110].
- ♥ Chauvigny, Vienne, antigua colegiata de Saint-Pierre, capitel del deambulatorio, Adoración de los Reyes, tanto **Dios Padre** como el **Niño**, firmado: Gofridvs me fecit, s. XII [257].
- ♥ Moissac, Tarn-et-Garonne, antigua iglesia abacial de Saint-Pierre, claustro, relieve en pilar, **San Durand de Bredons**, primer abad cluniacense de Moissac y también obispo de Toulouse, s. XII [262]. Moissac se encuentra en el Camino de Santiago. Uno de sus capiteles representa las Bodas de Cana, por desgracia las manos de Cristo se encuentran en muy mal estado, lo cual no permite señalar este capitel como parte de la muestra que aquí presento, sin embargo quede mencionado por el simbolismo que atañe al poema.

- ♥ Charlieu, Loire, antigua iglesia prioral de Saint-Fortunat, **Cristo** en Majestad, tímpano de la portada occidental, finales del s. XI [272].
- ♥ Semur-en-Brionnais, Saône-et-Loire, antigua iglesia prioral de Saint-Hilaire, **Cristo**, tímpano y dintel de la portada occidental, s. XII [272].
- ♥ Saint-Julien-de-Jonzy, Saône-et-Loire, iglesia de Saint-Julien, **Cristo** en Majestad, tímpano y dintel de la portada occidental, s. XII [272].
- ♥ Charlieu, Loire, antigua iglesia prioral de Saint-Fortunat, **Cristo**, tímpano y dintel de la cara norte del nártex, s. XII [273].
- ♥ Cabestany, iglesia parroquial de Notre-Dame, “Maestro de Cabestany”, Asunción y donación a santo Tomás del cinturón de la Virgen María, al centro **Cristo bendiciendo**, segunda mitad del s. XII [280].
- ♥ Arlés, Bouches-du-Rhône, monasterio de Saint-Trophime, **Cristo**, portada, s. XII [287].
- ♥ Santiago de Compostela, catedral de Santiago, **Cristo**, portada norte, s. XI [288].
- ♥ Roma, Museo di Palazzo Venezia, Virgen con el **Niño**, procedente de Acuto, c. 1210 [351]. Madera tallada, notable por la altura: 109 centímetros.
- ♥ Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, procedente de la iglesia de Ger, Virgen con el **Niño**, madera policromada, s. XII [352]. Altura: 54 centímetros.
- ♥ Verona, Véneto, San Zeno, puerta de la portada occidental, Curación de la princesa por **San Zenón**, plancha de bronce, c. 1138 [358].
- ♥ Nueva York, Metropolitan Museum of Art, procedente de León o Asturias, plancha en Relieve de un relicario, “*Noli me tangere*” palabras que **Jesucristo** dijo a María Magdalena tras su resurrección, s. XII [362].
- ♥ Londres, Victoria and Albert Museum, procedente del noroeste de España, relieve de marfil, adoración de los Magos (al **Niño**), s. XII [363].
- ♥ Pamplona, Navarra, retablo de la ermita de San Miguel in Excelsis, Virgen entronizada carga al **Niño**, 1175-1180 [371].
- ♥ León, Panteón de los Reyes, **Pantocrátor**, c. 1180 [389].
- ♥ Suiza, Zillis, iglesia de San Martín, **Niño Dios**, pintura sobre la cubierta de madera del techo, c. 1130-1140 [393].
- ♥ Suiza, Müstair, iglesia monástica de St. Johann, Presencia de **Dios** en la lapidación de san Esteban, s. XII [395].

- ♥ Suiza, Mustiar, iglesia monástica de St. Johann, **Cristo** sana al mudo, s. IX [407].
- ♥ Sant'Angelo in Formis, **Cristo Pantocrátor**, c. 1080 [409].
- ♥ Francia, Berzé-la-Ville, iglesia prioral, **Pantocrátor**, y el martirio de **san Blas**, c. 1120 [411].
- ♥ Palermo, Capella Palatina, **Cristo** en Majestad, c. 1150 [413].
- ♥ París, Bibliothèque National, *Evangelario de Godescal*, Aquisgrán, **Cristo** en Majestad, 783 [420].
- ♥ Munich, Bayerische, Staatsbibliothek, *Evangelios de Otón III*, **Cristo** en el lavatorio de san Pedro, probable origen: Tréveris, s. XI [424].
- ♥ Alemania, Wolfenbüttel, Bibliotheca Herzog August, *Evangelios de Enrique el León*, **Pantocrátor**, 1188 [429].
- ♥ París, Bibliothèque National, *Salterio bizantino*, **Dios** atiende la plegaria de santa Ana, s. X [442].
- ♥ Colonia, *Códice de Hitda*, **Jesús** resucita al joven de Naim, y **san Gabriel** en la anunciación, 1020 [443].
- ♥ Munich, Bayerische, Staatsbibliothek, *Evangelios de Otón III*, diversas escenas de la vida de **Cristo**: aplacando los vientos en el lago Genesaret, curación de un endemoniado, en Gethsemaní, en esta imagen también se aprecia la mano de **Dios**, probable origen: Tréveris, s. XI [457].

De *El Gótico*:

- ♥ París, Catedral de Notre-Dame, Portada de Santa Ana de la fachada occidental, **Niño Jesús**, 1148 [306].
- ♥ Inglaterra, catedral de Wells, Somerset, **Cristo**, 1230 [367].
- ♥ Oxford, All Souls College, Salterio de Amesbury, Monja adorando a **Cristo** entronizado, hacia 1250 [405].
- ♥ Asís, San Francesco, *San Francisco predica a los pájaros*, de Giotto, 1295 [440].

Debo mencionar algunos aspectos de estas imágenes. Prácticamente todas son anteriores a *Razón de amor*, las excepciones las he señalado con tres asteriscos [***]⁸⁰, sin embargo, son tan bellas y tan cercanas en tiempo al poema, que decidí incluirlas. Otro hecho con las imágenes, su procedencia es de los países que menciona el poema, salvo Inglaterra y Grecia, este último sí verdaderamente alejado del mundo del poeta, Inglaterra, en cambio, podría ser un lugar familiar para nuestro clérigo, Suiza no presenta problemas porque para ese entonces formaba parte de Alemania y aunque no fuera así, geográficamente se encuentra en medio de Alemania, Francia e Italia. En varios casos están en los alrededores de los Pirineos, frontera entre Francia y España, o en el mismísimo Camino de Santiago. También es de observar que la mayoría de estas representaciones provienen de iglesias, conventos y catedrales, es decir, sitios públicos a los que cualquiera tenía acceso, máxime un clérigo. Las miniaturas y manuscritos pudieron haber estado al alcance de nuestro escolar debido a su misma condición, pero en caso de no ser así, tampoco sería determinante: ya he señalado que buena parte de estas representaciones están en lugares públicos.

Hechas estas consideraciones, tenemos, por tanto, que Cristo aparece en 51 ocasiones, sin importar que sea niño o adulto; Dios Padre 7; diferentes santos: Juan Evangelista, Tomás Becket, Bonifacio, Adalberto, Césaire, Isidoro de Sevilla, Francisco de Asís (2), Silvestre Papa, León IX Papa, un ángel (Rafael), Gabriel arcángel (2), Durand de Bredons, Zenón, Blas, 14 en total, pero 16 imágenes; Papas no canonizados: Gregorio V, un Papa no identificado, Silvestre II; otros religiosos: un obispo o arzobispo anónimo, un religioso anónimo, el Ángel en la tumba de Cristo, un obispo, dos amanuenses; reyes: Recaredo I, Enrique I de Francia; otros seculares: un juez, que es un conde y cinco testigos acusadores. Si se observa, salvo en tres casos, todos los personajes que hacen el signo de la V forman parte del mundo religioso. Hacer el signo de la V implica una posición de superioridad: los personajes que tienen que ver con la religión bendicen, curan, bautizan, fundan, escriben: si se observa son actos que implican otorgar un bien: la salud física o espiritual; o son actos creativos, que, de alguna forma, también tendrían que ver con la salud. De Recaredo I hace

⁸⁰ Marco con estos tres asteriscos las obras que son evidentemente posteriores a *Razón de amor*, aunque no tanto, y precisamente por ello las incluyo, además por su belleza y la importancia de los pintores. Debo agregar que en toda esta búsqueda tuve que dejar fuera algunas imágenes bellísimas por exceder aún más en las fechas o porque tenían un origen claramente lejano a nuestro escolar viajero, sitios tan distantes como San Petersburgo, por ejemplo.

el signo mientras se encuentra con arzobispos arrianos en el III Concilio de Toledo, en el momento que él adquiere la fe católica e intenta convencer a los arzobispos de hacer lo mismo, como se observa, un acto fundacional, pero también de superioridad religiosa: el rey ya forma parte de la verdadera religión mientras que los arzobispos no. En el caso de Enrique I de Francia se trata de otorgar mayor importancia al clero francés con respecto a Roma, pero supeditado al monarca, de nueva cuenta un acto fundacional y, de arriba hacia abajo. De la imagen en que aparece un juez, que es un conde, y seis testigos acusadores, de los cuales cinco hacen la señal de la v, pienso que indica dos cosas: el juez podría otorgar clemencia (que en cierta manera es lo que hace el agua con la cepa, madre del vino), el acusado está de rodillas ante él; en cambio, los testigos, también en posición superior, juran decir la verdad acerca del caso, resulta curioso que uno de los testigos no haga el signo de la v.

Particular atención merece la imagen de la catedral de Siena, la miniatura de un coral de Jerónimo de Cremona, que representa Las bodas de Cana pues dicha imagen pone de manifiesto una cosa evidente: en la liturgia cristiana el agua y el vino son iguales, el agua se transforma en vino y, por tanto, no hay superioridad ni de una ni de otro. En el aspecto sacramental, tanto el bautizo como la comunión sirven para religar al individuo con la Iglesia.

2. UNIDAD DEL POEMA

Un aspecto que no deja de sorprenderme es el hecho que algunos críticos han querido ver dos poemas donde claramente se trata de uno. Ciertamente la primera vez que se lee el poema, el lector queda confundido, consternado, tal vez, encantado, como el mismo texto menciona; al mismo tiempo se descubre que se trata de un poema muy complejo, su temática pareciera hacer creer que se tratara de dos poemas, sin embargo, eso es parte de la originalidad del poeta⁸¹ y del poema: ser un solo texto.

Entre los estudiosos que se inclinan a creer que se trata de dos poemas se encuentran: Alfred Morel-Fatio, Giuseppe Petraglione, Carolina Michaëlis y más recientemente, Gardiner H. London y Enrique de Rivas. Los investigadores que opinan que se trata de un solo poema son: Ramón Menéndez Pidal, Alfred Jacob, Leo Spitzer, Alicia C. de Ferraresi, Olga Tudorica Impey, Santiago Fernández Mosquera, Juan Leyva, Mario Barra Jover y Enzo Franchini.

2.1. La crítica ante el problema de la unidad

En su artículo, “*La Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*”, publicado en 1905, ya menciona Menéndez Pidal:

se observa que no se dejan separar tan fácilmente los dos trozos; principalmente porque se dice en la parte de los *Denuestos* (v. 19-20) que el vaso de vino que luego disputará con el agua, pertenecía a la señora del huerto ó del olivar en que el suceso pasa, la cual no tendría para qué ser mentada, si el autor no pensase que era la misma señora que en la *Razón de Amor* había de entrar en el huerto cogiendo flores y se había de sentar a la sombra de los olivos.⁸²

Aquí, Menéndez Pidal aporta una prueba casi irrefutable en ese sentido: si se tratara de dos poemas: ¿Por qué resulta tan complicado encontrar un modo de separarlos como han dicho e intentado hacer Petraglione y Michaëlis? La pregunta retórica, no la plantea Menéndez Pidal, sino yo mismo y respondo, siempre basándome en la lectura de Menéndez Pidal: porque su

⁸¹ Ciertamente es que cuando se escribió *Razón de amor* la palabra “*poeta* estaba reservada a los versificadores que escribían en culto latín” [Riquer, Martín de. *Los trovadores*, p. 19.], sin embargo, a falta de una mejor forma de llamar a quien escribe un texto poético, utilizaré *poeta* aunque caiga en un anacronismo que, por otra parte, todos los críticos emplean en sus trabajos sobre *Razón de amor*.

⁸² Menéndez Pidal, Ramón. “*La Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*”, p. 602-603.

autor logró un enganche finísimo: la transición de un tema a otro ocurre de una manera muy sutil, mágica, de pronto hemos dejado atrás el encuentro de los enamorados para dar paso a la disputa de los líquidos.

Con las interpretaciones que hacen del poema, Jacob, Spitzer y de Ferraresi, determinan la unión de las dos partes del mismo. Cada uno de estos críticos señala que la unión está dada por el tema del amor: para Jacob como un simbolismo cristiano; para Spitzer el amor tiene que ver con la tradición pagana; para de Ferraresi el amor se relaciona con el amor cortés, sin embargo, como apunta Olga Tudorica Impey: “Ferraresi llega a una solución de compromiso, en la cual la hipótesis spitzeriana del simbolismo erótico se combina armoniosamente con la alegórico religiosa de Jacob (*De amor*, pág. 111) y, tal vez, con todas las hipótesis posibles (*De amor*, pág. 117)”⁸³. Hecho que no parece exagerado debido a la naturaleza de *Razón de amor*, en este punto me parece acertada la apreciación de de Ferraresi: *Razón de amor*, por la naturaleza de sus fuentes acepta diversas lecturas que hacen eco a esas mismas fuentes.

Los trabajos de Olga Tudorica Impey, Santiago Fernández Mosquera y Mario Barra Jover, a diferencia de los anteriores no intentan explicar la unidad del poema por medio de una interpretación, sino que se basan en lo que está escrito en el poema. Así, Impey otorga la mayor importancia a la voluntad creadora del narrador:

El enlace de las partes discrepantes del poema, o sea de las distintas “visiones” ha de buscarse en la presencia constante a través del poema de aquél que las tiene, es decir en la voluntad creadora del narrador protagonista, poeta y escolar, designado en el texto por la primera persona. Este *yo*, que fantasea en un continuo vaivén imaginativo en torno al vino y al agua, a la doncella y a la paloma, es la fuerza activa, motriz, que introduce en la canción narrativa, uno tras uno, a los demás agentes. Lo prueba el hecho de que el *yo* es capaz de “ver” desde lejos no sólo un vaso de plata sino también su contenido, el vino.⁸⁴

Finalmente amplía su comentario y concluye:

El factor que garantiza la continuidad es, desde luego, el *yo* que narra lo que ve en estado de desvelo y lo que imagina ver y oír en su ensueño creador. Al constante, y a la vez renovado, soñar y ver le corresponde en el texto la introducción de un nuevo agente y el cambio de su asunto narrado: “entre çimas d’un manzanar/un vaso de plata *vi* estar,” (vv. 13-14); “e quis cantar de fin’amor;/más *vi*: venir una doncella” (vv. 55-56); la puntuación es mía); “Por verdat quisieram adormir/mas una palomela *vi*”

⁸³ Impey, Olga Tudorica. “La estructura unitaria de *Razón de amor*”, *Journal of Hispanic Philology*, IV, 1979-1980, p. 4.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 4-5.

(vv. 149-50). Esta triple visión del *yo* se subordina a una visión poética superior más amplia, porque el *yo* que sueña el encuentro de *fin' amor* y el debate “es soñado” a su vez, en otro nivel, por el poeta creador de la *Razón de amor*; un poeta magistral que fundió en un *yo* impersonal dos narradores, que dio a uno de ellos el papel de protagonista-trovador y, finalmente, que supo juntar en una “razón” unitaria unas “razones y géneros” contradictorios, para ilustrar dinámicamente, en dos breves escenas sucesivas, los *modi amandi* que los tratados de la época presentaban en unas largas disquisiciones teóricas.”⁸⁵

Me parece excelente el trabajo de Impey, quisiera de todos modos precisar algunos aspectos. Es claro que hay una voluntad creadora en un *yo* narrador, sin embargo al hablar que se trata de una ensoñación ¿no estaremos cayendo en una interpretación del poema? Porque los elementos que pudieran ser la clave para pensar en un sueño están ahí, la hora después de comer, el calor de la tarde, pero nunca se menciona la palabra sueño. Otro punto que no queda claro es ¿por qué habla de un *yo* impersonal fundido en dos narradores? Sin embargo, la mención del poeta “que supo juntar en una «razón» unitaria unas «razones y géneros»”, no contradice la postura de Ferraresi, más bien, al contrario, resulta afín y, por tanto, es sumamente apropiada para lo que se propone en este trabajo.

Ahora bien, esta “voluntad creadora”, que señala Impey, ¿no aparece ya en el Génesis y en las *Metamorfosis*, de Ovidio? Obras cuya unidad temática no la da la historia de un personaje sino una serie de hechos que suceden a una serie de personajes y que una voz va narrando de manera constante, sin pausas, de forma fluida como si de un torrente de agua se tratara. Salvo, quizá porque las dos obras que he mencionado se narran en tercera persona, a diferencia de la “*Amorosa visione*” de *Razón de amor* que se encuentra en primera, no así los “*Denuestos*” que de narración tienen muy poco y que es la tercera persona que se introduce para mencionar cual de los líquidos habla⁸⁶.

Por su parte, Fernández Mosquera propone el espacio donde se llevan a cabo las acciones como agente unificador del poema, para él existen dos planos, uno superior que es donde se encuentran las copas y donde discurrirá el debate entre el agua y el vino; y un plano inferior relacionado con el *locus amoenus* donde tendrá lugar el encuentro amoroso; ambos planos quedan unidos por el manzanar que forma parte del *locus amoenus* y, como ya se ha mencionado, donde se denostarán los líquidos, también habrá un agente, un tanto externo, al

⁸⁵ *Ibid*, p. 24.

⁸⁶ Hecho que llega a la exageración, vease el verso 191: “Respondio ell agua:”, que por el antecedente no deja lugar a dudas de quién habla.

concepto de espacio: la paloma. Ser activo que con su acción dará pie a la discusión del agua y el vino. La paloma entra al prado y mezcla el contenido de las copas.

De manera parecida se expresa Barra Jover, pero agrega que:

El poeta une dos mundos que, según Bustos, no son ajenos: el amor y la burla. En efecto, así lo hace, pero, para mí, son dos mundos *literarios*. Esos mundos, continúa el autor, representan la vida humana en su esencia. Yo opino que representan todo el ámbito de la literatura, al menos de la poesía. Quiero decir con ello que interpreto la *RA* como un ambicioso proyecto de floresta general, con éxito, probablemente. Que contenga una visión implícita del mundo también lo creo: todas las obras de arte lo hacen. Peor [*sic.*] estoy con Bustos al señalar que no hay otros poemas comparables y nuestra ignorancia nos impide una interpretación rigurosa.⁸⁷

Por tanto, Barra Jover considera que *Razón de amor* es un florilegio con todos los tipos de poesía que el poeta tenía a su alcance, lo cual no deja de ser cierto: literatura popular; literatura mediolatina y tópicos clásicos; y literatura francesa, incluida la provenzal. Con su comentario, Barra Jover incluye lo que Franchini pasa por alto al hablar de *summa*, aunque en el fondo, ambos críticos estén planteando la misma idea. Por decisión propia, Barra Jover, no hace ninguna interpretación de lo que quiso decir el autor de *Razón de amor*. También deja claro que las interpretaciones pueden ser muchas porque los elementos que constituyen el poema se prestan para ser entendidos de diversas maneras, nuevamente en consonancia con este trabajo.

Para London el problema parece más claro. O mejor dicho, para él no existe ningún problema. Se trata de dos poemas claramente delimitados por el espacio en blanco que se encuentra en el manuscrito. Ya la primera frase de su estudio es: “These two poems first came to light in 1887”⁸⁸ y más adelante: “At this point in the MS, a space precedes the Denuestos”⁸⁹, incluso el título de su trabajo deja claro que se trata de dos poemas, mas no explica por qué toma esa postura. Da la impresión que se trata de algo demasiado sencillo, pero a la vez, tiene algo de contundente. Sin embargo creo que no es así.

Por su parte, Franchini trabaja dos aspectos para comprobar la unidad de *Razón de amor*: por un lado el del manuscrito y, por otro, el de la interpretación temática. Sobre el texto menciona:

⁸⁷ Barra Jover, Mario. “*Razón de amor*: texto crítico y composición”, *Revista de Literatura medieval I*, 1989, p.153.

⁸⁸ London, Gardiner H. *Op. cit.*, p. 28.

⁸⁹ *Ibid.*, p, 40.

2-3: *razon*: Esta palabra se distingue por una acusada polisemia. Puede significar ‘palabras, discurso’, ‘plática, conversación’, ‘poema, composición’, ‘opinión, concepto’, ‘alegación en juicio’, ‘disputa, pleyto [*sic.*], causa’, ‘justicia, cosa justa’, ‘modo, manera’, etc. [. . .] En nuestro poema la palabra aparece varias veces desde el principio hasta el final como un *leitmotiv*, pero con variación de significado. Creo que el juego consciente con esta palabra obedece a una clara intención por parte del poeta y, en consecuencia, debería tenerse en cuenta como posible indicio de la unidad literaria. Aquí el poeta se refiere, sin duda, a la obra en su totalidad y *razon* significa, pues, ‘poema’ [. . .]. Con el mismo vocablo el poeta cierra su obra (260 «Mi Razon aquí la fino» encuadrándola en cierto modo. A la *razon* pertenece, pues, también el debate.⁹⁰

Posteriormente, en el estudio literario del libro amplía su explicación. Aquí, de alguna forma retoma algo que había señalado Olga Tudorica Impey: el *locus amoenus* ha sido el “marco paisajístico”⁹¹ tanto para poemas que son visión amorosa, como visión del debate entre el agua y el vino; de ese modo, el autor de *Razón de amor* une en un mismo escenario ambas visiones. De nuevo retomará el inicio y el final del poema:

Numerosos estudiosos ya han destacado que la *Razón de amor* comienza por un prólogo típicamente juglaresco que no forma parte del poema de amor propiamente dicho. Formalmente se exterioriza este hecho en el uso de la tercera persona del singular que contrasta con el *yo* de la narración que sigue. A ello se suma el *explicit* del poema, que hace perfecto el marco juglaresco en el que se halla insertada la obra poética.⁹²

Franchini aún ampliará más su explicación con lo que él llama el “punto crucial del poema”:

La transición de la visión amorosa a la mezcla del Agua y el Vino, y la subsiguiente disputa entre ambos líquidos. Este pasaje lleva aparejada la cuestión que ha constituido el principal centro de atención de los filólogos desde el descubrimiento del poema: la unidad temática. Por una parte está el encuentro amoroso —situación concreta a pesar de ser onírica— con sus toques de lirismo, sus diálogos en lenguaje distinguido y su insistencia en el tema del refinamiento cortés, y por otra parte, la disputa decididamente goliárdica, al parecer alegórica, con insultos y, en general, un tono callejero y bufo. Me parece fundamental destacar que, desde una perspectiva medieval, una oposición tan marcada no ha de implicar necesariamente la independencia de ambos textos, sino que, al contrario, puede ser fácilmente indicio de una unidad: la unidad por oposición. La aparente contradicción elevada a un criterio de nexos es un principio que sustenta más de un texto medieval.

Repárese en que a los dos argumentos ya anteriormente aducidos:

- a) la introducción del manzano y de los vasos al principio del poema;
- b) la imposibilidad de trazar una clara línea divisoria que permita partir el poema «a tijera» en dos mitades;

⁹⁰ Franchini, Enzo. *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la “Razón de amor”*, p. 93.

⁹¹ *Ibid.*, p.258.

⁹² *Ibid.*, p.261.

se suma la unidad espacio-temporal entre ambos segmentos. Los denuestos tienen lugar en el mismo huerto que el encuentro amoroso y sólo un instante después de la despedida de la doncella. La paloma es el nexo que garantiza esta unidad espacio-temporal.⁹³

Franchini también considera que existe unidad temática en *Razón de amor*. Dicha unidad temática está dada por los cinco grados del amor:

o *quinque lineae amoris*, que servía de esquema para describir con un orden sucesivo claro la evolución de una experiencia amorosa y, al mismo tiempo, para organizar el discurso poético.

Este modelo, casi universal —aunque conoce algunas variantes— propone los siguientes cinco escalones de aproximación erótica al ser amado:

visus, alloquium, tactus, basia, factum

siendo el último grado (denominado también *actus* o *coitus*) la consumación carnal del amor.⁹⁴

Los primeros cuatro grados se encuentran en el encuentro amoroso, el último en el debate propiciado por la aparición de la paloma, que no sólo tiene el valor de castidad sino su contrario: “la paloma se asociaba con besos sensuales, la lujuria, el goce sexual, la fecundidad y con Venus”.⁹⁵ En este punto, la mezcla de los líquidos propiciada por la paloma, Franchini asocia con el paso del *basia* al *factum* y a la personificación de los líquidos que “es [. . .] un indicio seguro de que nos hallamos —ya desde la aparición de la misteriosa paloma— dentro de una alegoría de los sentimientos amorosos del clérigo”⁹⁶, lo cual justifica con el contexto que se vivía en la Iglesia española del siglo XIII: el problema de los *clerici concubinari*: bajo la espada de Damocles que pendía sobre ellos si seguían en esa situación ilegal. Finalmente concluye:

El poeta de la *Razón de amor*, enfrentado diariamente con esta situación, sintió la necesidad de llevarla a la literatura. Tipificó su tema vertiendo el *exemplum* en versos interesantes de apariencia autobiográfica y, desde luego, no fácilmente comprensibles para el lector moderno. En resumen y conclusión, veo la *Razón de amor* como la representación pícaro y hasta autoirónica de un problema hondamente humano y a la vez como el testimonio poético, muy logrado, de un período de la historia medieval de España.⁹⁷

⁹³ *Ibid.*, p. 351.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 352-353.

⁹⁵ *Ibid.*, p.369.

⁹⁶ *Ibid.*, p.385.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 403.

Este último aspecto, lo de testimonio poético, me parece un tanto exagerado porque, creo que para que un escrito alcance el grado de testimonio debe serlo de manera clara además de presentar su intención, dentro de la cultura medieval existían géneros que, en este aspecto no dejaban lugar a dudas, tal es el caso de la *historia* y la *crónica* que tienen en el centro de su razón de ser el hecho de que hablan de sucesos *verídicos*, no de aspectos *verosímiles*. Baste recordar las dos obras monumentales de Alfonso X, el Sabio. Pero no podemos sino admirar a Franchini por un trabajo tan arduo.

En la misma época en que Franchini escribía su monumental estudio sobre *Razón de amor*, Juan de Leyva daba a conocer un artículo sumamente interesante, “La *Razón de amor* y la palabra prenovelesca”, en que destaca que la unidad del poema está dada, a pesar de la

separación estilística y funcional entre la *Razón* y los *Denuestos* no sólo queda *debilitada* porque ambas secuencias le ocurren al narrador-personaje mismo, al escolar, sino por el hecho, no suficientemente valorado por la crítica, de que los dos fragmentos están voluntariamente unidos por un narrador (hipotéticamente un juglar) que en la palabra *razón* establece un hilo hilvanador del texto como una totalidad.⁹⁸

Otro punto de unión sería la identificación de las virtudes del vino con las del amor. También menciona, como aspecto importante, la tradición jocosera latina de la cual seguramente descende *Razón de amor*. Menciona también que más que un poema se trate de un relato además de que se trata de:

Una obra perteneciente a estos géneros híbridos y que, como tal, puede legítimamente asociarse a la formación originaria de discursos paródicos y plurilingües como el de la novela. No debemos exagerar su contribución a este último género, mas ello no nos autoriza a descartar sus rasgos prenovelescos, por escasos o incipientes que parezcan.⁹⁹

Me gustaría hacer un comentario sobre esto último y después sobre la generalidad de los autores mencionados. Juan Leyva apunta que al pertenecer *Razón de amor* a un género híbrido, paródico y plurilingüe se acerca a la novela y, por tanto, se trata de una narración, aunque dice que no hay que exagerar su contribución al género novela, creo que esta apreciación es muy acertada.

⁹⁸ Leyva, Juan. “La *Razón de amor* y la palabra prenovelesca”, *Medievalia*, 14, agosto, 1993, p. 14.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 24.

Personalmente, a mí me ha llegado a parecer que la forma de *Razón de amor* la acerca más que a la novela a los romances españoles. Pienso esto porque *Razón de amor* se puede considerar un poema épico-lírico como los romances y que, por tanto, cuenta una historia y, al mismo tiempo, expresa los sentimientos de su autor; historia que como varios romances queda sin una solución y deja en el auditorio o lectores una sensación de que algo falta por terminar, como por ejemplo, las versiones cortas de los romances de *El prisionero* y el del *Infante Alarcos*; ya que he mencionado auditorio debo también decir que en ambos casos se trata de obras interpretadas con música; y, finalmente, el aspecto estructural de los versos también guarda una cierta relación, me explico, *Razón de amor* tiene una estructura de versos pareados (aunque en algunas ocasiones la rima alcance a más de dos versos), si observamos, de cierta manera, los romances también siguen esa estructura: dos octosílabos: uno blanco y otro asonante que corren a todo lo largo del poema.

Esto último, de cierta forma se une a algo de lo que he hablado más arriba y que posiblemente confirme mi aseveración: una fuente en la que no han reparado los críticos puede que sea *El caballero del León* de Chretien de Troyes, que se considera, también, lo mismo que los romances, como uno de los precursores de la novela.

Por otra parte, y esto ya con relación a la crítica de *Razón de amor* en general, me recuerda de cierta forma al periodo de las Vanguardias donde cada una se proclamaba como la que descubriría algo y luego aparecía en las otras, siendo que tal vez eran cosas que estaban en el aire y que más de un autor podría ser el que las escribiera sin conocer a sus contemporáneos, pero a la hora de verlas publicadas, la semejanza era notable, así ocurre con la crítica de *Razón de amor*, cada autor aporta un aspecto que probablemente otro estudioso ya había notado; creo lo mismo sobre las fuentes de *Razón de amor*: los siglos XI, XII y XIII eran un excelente campo de cultivo, la gente viajaba y las influencias se podían dar en un lugar u otro: sobre todo si el autor, como en el presente caso, era un personaje de amplia cultura, lo mismo mediolatina que francesa o provenzal, galaico portuguesa que mozárabe: la crítica lo ha señalado: todas pueden estar en el poema y, seguramente en los procesos mentales que permitieron la creación de *Razón de amor*.

2.2. Aspecto intratextual: el marco.

Por mi parte puedo decir de la unidad del poema que existen dos hechos que la crítica ha pasado por alto (o al menos les ha prestado poca atención) y que ahora, pero sólo ahora, me parecen evidentes, y quizá por esto la crítica los ha pasado por alto. Son los siguientes: uno interno, es decir, sacado directamente del texto, y en este coincido con Franchini y Leyva; otro externo, el contexto de la poesía de principios del siglo XIII¹⁰⁰.

En el primer aspecto, tenemos que el poema traza en su *incipit* su plan, su propio rumbo:

Qui triste tiene su coraçon,
benga oyr esta razon.
Odra razon acabada
feyta d'amor e bien rymada.
Vn escolar la rimo

Si observamos, notaremos que el autor en las tres menciones que hace de su poema siempre habla en singular, una razón que “un escolar la rimó”. El verso con que el autor comienza su despedida (v. 260) también habla en singular: “Mi Razon aqui la fino”, habla de un solo poema, una razón. Quisiera hacer notar cómo éste es uno de los procedimientos que se utilizan en narraciones de todo tipo y de todos los tiempos: retomar alguna palabra clave que nos descubre por dónde iba la historia y que, finalmente, nos causa sorpresa, aunque en el presente caso la sorpresa es un tanto sutil porque no tiene que ver con lo narrado (historia) sino con la forma en que se ha narrado (discurso): recuerda lector que empecé hablando de una razón, pero como esa razón consta de dos partes en apariencia disímiles se te ha olvidado que únicamente ha sido una. Un ejemplo, digamos reciente, se presenta en la película *21 Blackjack*¹⁰¹ cuando el director de escuela pregunta por qué el solicitante debería estar en su universidad; otro ejemplo, éste sí literario es el conocidísimo “De lo que contesçió a un deán

¹⁰⁰ Sobre este punto me parece sorprendente la precisión con que Menéndez Pidal en “*Siesta de abril. (Razón de amor con los denuestos del agua y el vino)*”, en *Crestomatía del español medieval*, I, p. 92, da un año, 1205 para el poema y no explica cómo llegó a tal conclusión. Otros críticos lo datan sencillamente como perteneciente a finales del siglo XII o a la primera mitad (o tercio) del siglo XIII, lo cual parece más acertado.

¹⁰¹ *21 blackjack* [21, en el original inglés]. Dirigida por Robert Luketic, actúan Jim Sturgess, Kevin Spacey, Kate Bosworth, Laurence Fishburne, Aaron Yoo, Estados Unidos, Columbia Pictures, 2008, duración 123 minutos, idioma inglés.

de Santiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo”¹⁰², cuando se menciona la palabra perdices, los lectores caemos en cuenta que se ha tratado de un encantamiento.

Y de un encantamiento se trata *Razón de amor*, en la primera parte, todo el ambiente (el jardín solitario, la disposición de las copas, la hora, “después de yantar”) está listo para crear, precisamente, un encantamiento, el protagonista no bebe de ninguna de las dos copas por temor de ser encantado, sin embargo se refresca con el agua de la fuente y empiezan a suceder apariciones: una paloma con un cascabel atado a una de sus patitas, una doncella (¿de dónde salen? Lo mismo que los mensajeros que llevan las cartas del tío del deán de Santiago, sólo llegan, misteriosamente llegan), posteriormente la vida que adquieren el agua y el vino al ser mezclados en una sola copa. Aún más, en ambas obras se da una atmósfera de ensoñación que, curiosamente se antecede por la mención de comer. Aquí quizá sea sobrecargar el sentido: Las dos partes del poema podrían equivaler a los dos líquidos y la copa al poema entero: Agua, la “*Amorosa visione*”, vino, los “Denuestos”, contenidos en una sola copa, *Razón de amor*. Aún más, siguiendo con esta visión que acabo de proponer: El Agua es mesurada, delicada, como la “*Amorosa visione*”, el vino, en cambio, es agresivo y busca pelear de cualquier forma como los “Denuestos”, ¿cuándo? Cuando se dan cuenta que están contenidos en una sola copa como *Razón de amor*. Ahora que lo pienso, tal vez esto sea correcto y parte de lo que ha originado tantas confusiones sea que se piensa que la *Razón* únicamente trata del encuentro del escolar con la dama, y por tanto, se agrega como un segundo poema los “Denuestos”, lo cual, a todas luces, me parece inexacto. Los críticos que han pugnado por separar el poema no han podido hacerlo porque el propio poema no lo permite. Ahora bien, cuando no se dispone más que de un manuscrito, como es el caso, me parece que es mucho abusar del poema al querer corregir lo que uno como investigador cree que quiso decir el autor, por tanto me parecen inadmisibles este tipo de suposiciones.

Ya que he mencionado el ejemplo de don Juan Manuel debemos recordar que al tiempo que se escribe *Razón de amor*, en España se están escribiendo al menos tres colecciones de cuentos que tienen como característica estructural las narraciones enmarcadas: “bajo el nombre de marco narrativo (novela marco en términos de V. Sklovski) se alude a una peculiar estructura constituida por una historia principal que se ve interrumpida

¹⁰² Don Juan Manuel. *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, ed., de Alfonso I. Sotelo, México REI (Letras Hispánicas, 53), 1987, p. 117-124.

en su desarrollo por la inserción de relatos narrados por personajes del propio marco”¹⁰³. Dichas colecciones son: *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, *Calila e Dimna* y *Sendebär*. Esta estructura narrativa en colecciones de cuentos se siguió utilizando en España hasta el siglo XV, y en otras partes de Europa hasta finales del XIV, piénsese en Boccaccio y Chaucer como ejemplos notables. Por tanto, el encerrar una narración dentro de un marco narrativo más amplio era algo que estaba en boga en España a principios del siglo XIII y no sería extraño que el poeta de *Razón de amor* conociera y, por tanto, se valiera de este recurso para escribir su poema. Aquí valdría la pena retomar las palabras de María Jesús Lacarra respecto al hecho de que se encuentran relatos con marco narrativo tanto en la tradición oriental, relatos árabes y judíos, como en la occidental, *El asno de oro*, *El satiricón* o el libro IV de las *Metamorfosis*, y que influyeron en los autores de España medieval. De nueva cuenta se aprecia cómo los caminos estaban entrecruzados y son para la crítica difíciles de separar.

Dicho lo anterior, un aspecto que se debe aclarar son las diferencias que guarda *Razón de amor* con las colecciones de cuentos. Por un lado en el marco de *Razón de amor* sólo existe un narrador que cuenta dos episodios de una misma historia y no varios narradores que defienden una postura con las narraciones que cuentan. Por otro, se puede decir que la intención del creador de *Razón de amor* no es fundamentalmente didáctica, lo que sí ocurre en las colecciones mencionadas. Un aspecto, quizá notable, es que *Razón de amor* posiblemente sea un poco anterior al *Sendebär* y al *Calila e Dimna* y más contemporánea a *Disciplina clericalis* lo que podría justificar el hecho de tener un solo narrador: la estructura en marco era incipiente en español en esos años y aún existían dudas en su modo de empleo.

Uno de los críticos que aboga por los dos poemas es Gardiner H. London, quien no intenta hacer cortes en el texto y luego unirlos, no. Él simple y llanamente se basa en el hecho concreto: entre una parte y otra del manuscrito existe un espacio en blanco. A este hecho agrega que los siguientes versos dicen: “*Aquis copiença a denostar / el uino y el agua*”. De estos dos hechos, London deduce erróneamente que se trata de dos poemas independientes, tan es así que no se ocupa de defender su postura. Más arriba mencioné que parecía que se trataba de un argumento sencillo y contundente: el manuscrito tiene esa disposición espacial, el poema dice eso, por tanto se trata de un segundo poema: *Los denuestos del agua y el vino*. A mí me parece que London falla en su apreciación por lo siguiente: el espacio y el “*Aquis*

¹⁰³ *Sendebär*. Ed. de María Jesús Lacarra, 3ª ed., España, Cátedra (Letras Hispánicas, 304), 1996, p. 21.

copiença” sugieren lo que en épocas posteriores se expresará con la palabra: “Continuará” (o “sigue”) en muchas novelas, películas o programas de televisión: se tratará de un nuevo episodio. ¿Por qué creo esto? Resulta que cuando empieza la narración y describe el lugar de los acontecimientos (v. 11-55), ya menciona que había dos vasos: uno con agua y otro con vino, que el vaso con agua estaba arriba del vaso con vino, lo cual hace lógico que la paloma que llega posteriormente vierta el agua sobre el vino, después el pleito de los líquidos. Quiero destacar que el poeta no deja nada al azar, monta su escenario para que después peleen el agua y el vino. De nuevo, no hay motivo para pensar que se trate de dos textos. Además, podemos percibir cómo el narrador va creando, como bien ha notado María Cristina Azuela Bernal¹⁰⁴, unas expectativas que luego no cumple, a manera de suspenso lo que le sirve para empezar una nueva secuencia al interior del poema; y donde se nota más es, desde luego, en lo que sigue a la mezcla de los líquidos: la mayor sorpresa por lo que a continuación tratará el poema; no es de extrañar que el autor o el copista decidiera dejar un espacio en blanco para resaltar este hecho. Los denuestos son la parte más acusada del encantamiento que se ha ido insinuando en el poema.

Ahora bien, al llegar a este punto, valdría la pena establecer lo siguiente (y que de nuevo han pasado por alto los estudiosos del poema): algunos de ellos han destacado el hecho de que en la “*Amorosa visione*” el escolar se muestra orgulloso de su posición estamentaria en contraposición de las otras dos: los caballeros y los villanos:

75 Vnas luuas tien [e]n la mano,
sabet, non ie las dio uilano.

85 Porque eres escolar,
quis quiere te deuria mas amar.
Nunqua odi de homne deçir
que tanta bona manera ou(u)o en si.
Mas amaria contigo estar,
que toda Espana mandar,

Yo non fiz aqui como uilano,

¹⁰⁴ Azuela Bernal, María Cristina. “La Razón de amor a la luz de la presencia musulmana en España”, *La coronica* 20 (1), p. 16-31.

leuem e pris la por la mano.

Diz ella: “A plan con grant amor ando,
mas non connozco mi amado,
110 pero dizem un su mesaiero
que es clerygo e non ca[ua]llo:
Sabe muio de trobar,
de leyer e de cantar.
Dizem que es de buenas yentes,
115 mancebo barua punjentes.”

140 Elam dixo: “Bien seguro seyt de mj amor,
no uos camiaría por un emperad[or].”

Al distinguirse de los otros estamentos y definirse como lo mejor que le puede pasar a la doncella del huerto nos encontramos, lo mismo que en los “Denuestos” en un debate, sólo que aquí los interlocutores del mismo, los villanos y los caballeros, están ausentes: lo que a todas luces da la victoria a nuestro escolar. ¿Realmente es así? Me parece que no. Me explico: otro hecho que han destacado los críticos es que este escolar que es preferible a mandar sobre toda España, que desde luego, es mejor que cualquier emperador, que es de buenas *yentes*, y que sabe mucho de trobar, de leer y de cantar, siempre que se propone realizar algo las circunstancias no permiten que sea así:

ARiba del manzanar
otro uaso ui estar.
Pleno era d'un agua fryda,
30 que en el mançanar se naçia.
Beuiera d'ela de grado,
mas oui miedo que era encantado.

El clérigo bebería del agua de la copa, pero le da miedo de que podría estar encantada y desiste de beberla, sin embargo, más adelante: “Prys del agua un bocado”, seguramente de forma descuidada al no percatarse que era de la misma agua con la que se había llenado la copa.

Con los versos:

Sobre *un* prado pus mi tiesta,
que nom fiziese mal la siesta.

35 Parti *de* mi las uistiduras,
que nom fizies mal la calentura.

Podemos suponer que la intención del escolar es dormir, pero tampoco lo consigue. Si bien es cierto que algunos críticos sí consideran que hay un sueño o más concretamente una ensoñación, si el propósito de clérigo es dormir, no lo consigue del todo.

Un nuevo intento fallido:

En mj mano prys una flor,
sabet, *non* toda la peyor,
55 e *quis* cantar *de* fin amor,
mas ui uenir una doncela,
pues naçi *non* ui *tan* bella:

D[e] las flores uiene tomando,
en alta uoz d'amor *cantando*.

La intención del escolar es cantar de fin amor, pero al ver a la doncella lo deja, en cambio ella sí aparece cantando y en voz alta unas cantigas de amigo. Finalmente:

La mja senor se ua *priuado*,
dexa a mj desconortado.
Q[ue] *que* la ui fuera del uerto,
145 por por poco *non* fuy muerto.
Por uerdat *quisieram* adormir,
mas *unna* palomela uj:

Que la doncella se vaya del huerto se podría considerar como otra pequeña derrota pues él siente casi la muerte, pero, para aliviar ese dolor quiere, ahora sí, dormir, sin embargo de nuevo no lo conseguirá por la aparición de la paloma, la mezcla de los líquidos y el debate posterior. De hecho, se trata de la última autorreferencia de nuestro escolar.

Resumiendo: vemos que este estupendo escolar, adornado con las mejores virtudes y que a todas luces es infinitamente superior que los integrantes de los otros estamentos,

caballeros y villanos, no puede realizar una serie de acciones que deberían ser, para alguien como él, sencillas, las circunstancias no le permiten completarlas. Con lo que queda en entredicho su triunfo sobre caballeros y villanos¹⁰⁵: lo mismo que ocurre en el segundo debate: ni el agua ni el vino obtienen el triunfo, en ambos casos la decisión queda indeterminada. Es así que si entendemos las dos partes que conforman *Razón de amor* como sendos debates sin vencedor ni vencido, estamos dando un paso más a favor de su unidad. Como última prueba de lo que acabo de mencionar se debe considerar que el siglo XIII es el siglo de los debates más conocidos en España.

2.3. Aspecto externo: la música.

El hecho externo que me lleva a considerar *Razón de amor* como un poema integrado de dos partes es el siguiente: De nueva cuenta creo que es algo que se ha pasado prácticamente por alto. Franchini sin darse cuenta lo roza al tratar de los contenidos del manuscrito 130 del monasterio de Santa María de Ripoll que es de “un parentesco sorprendente”¹⁰⁶ con el manuscrito 3576 de la Biblioteca Nacional de París (donde se encuentra el texto de *Razón de amor*): “hay cinco páginas de música”¹⁰⁷. De Rivas, al hablar de un juglar, lo hace explícito pero como su trabajo va encaminado por otro rumbo lo deja pasar (además que él aboga porque sean dos poemas), y otros críticos lo han aludido al hablar de poesía provenzal, esto es, de trovadores, o al mencionar también a los juglares: en efecto, un aspecto importante en la poesía medieval era que se acompañaba con música: música y poesía eran un todo desde los cantares de gesta, a las poesías de cancionero, pasando por la poesía popular, incluidos los romances.

De forma breve voy a intentar explicar la relación existente entre poesía y música durante la Edad Media para, a partir de allí, poder precisar la unidad estructural de *Razón de amor* como un poema que se acompañaba con música.

Durante los primeros siglos del cristianismo no existen tratados sobre la disciplina musical, lo cual no indica que el proceso de creación de música, principalmente litúrgica, se

¹⁰⁵ Aproximadamente un siglo después, otro clérigo hará de sus derrotas su triunfo y las plasmará en el *Libro de buen amor*.

¹⁰⁶ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁷ *Loc. cit.*

haya detenido. Giulio Cattin explica la aparente laguna de la siguiente manera: “según la tradición greco-romana, el teórico se dedicaba esencialmente a la investigación de dos temas, la naturaleza de los intervalos y el ritmo verbal (prosodia y métrica). Este era el tema de la *ars musica*, la disciplina que entró más tarde en el sistema escolástico de la Edad Media dividido en *trivium* y *quadrivium*”¹⁰⁸. Sin embargo con el paso del tiempo la Iglesia tuvo necesidad de promover la enseñanza de la teoría musical (que por otra parte, era una tarea que no le competía), así, tomó como modelo la tradición pagana, la cual consideraba a la métrica como parte de la disciplina musical¹⁰⁹.

El más notable ejemplo y también uno de los primeros en asumir esta labor didáctica es san Agustín. En su tratado *De musica* (escrito entre 386 y 388) y siguiendo el modelo de la Antigüedad clásica, lo que hace el santo de Hipona es exponer básicamente aspectos referentes a la métrica¹¹⁰ entendida como lenguaje, palabras, para referirse a la música. *De musica* seguramente fue un tratado conocido durante mucho tiempo, al menos entre los miembros del clero, como lo es el escolar de *Razón de amor*, sea de manera directa, sea de manera indirecta.

Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, “que serán bien conocidas en el siglo XIII”¹¹¹ formula una clasificación que será frecuentemente repetida por los escritores medievales acerca de la división de la música en tres partes “*harmonica, rhythmica y metrica*; la *musica metrica* es precisamente «aquella que conoce la medida de los diferentes metros».”¹¹² Y en esto, ya hemos visto como destacaba el autor de *Razón de amor*: tenía en sus fuentes, la totalidad del mundo lírico a su alcance. Subrayo: las *Etimologías* es un libro de origen español (en el sentido medieval del término) y también de origen clerical, lo mismo que la cultura del autor de nuestro poema, que casi sin duda las conoció.

Pasa el tiempo y llegamos a la segunda mitad del siglo IX al llamado «renacimiento carolingio», que como en tantas otras materias, también ejerció influencia en el campo musical. Renacimiento que da lugar a una serie de tratados que, nuevamente, recuperan la

¹⁰⁸ Cattin, Giulio. *Op. Cit.*, p. 82.

¹⁰⁹ Gallo, F. Alberto. *El Medioevo. Segunda parte*, p. 4.

¹¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹¹ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 370.

¹¹² Gallo, F. Alberto. *Op. cit.*, p. 5.

teoría de la Antigüedad, además de poner atención en la práctica musical contemporánea. El documento más significativo es:

un tratado anónimo intitulado *Musica enchiriadis* (del griego: manual musical), que se inicia con estas palabras:

«Como las letras del alfabeto son las partes elementales e individuales de la voz articulada de las que están compuestas las sílabas, las cuales a su vez componen los verbos y los sustantivos con los que se forma el texto de un discurso completo, así las notas son los elementos primarios de la voz cantada, de sus combinaciones surgen los intervalos, y de las combinaciones de éstos, los sistemas musicales»¹¹³.

Musica enchiriadis fue un texto muy difundido e inspiró el *Micrologus de Disciplina Artis Musicae* (escrito entre 1025 y 1026) de Guido d'Arezzo. En él, Guido recoge:

el tratamiento de la *diaphonia* como la referencia al modelo lingüístico, pero centrando la atención en la analogía entre el ordenamiento del material verbal en el discurso poético y el ordenamiento del material musical en la composición. Como en la métrica literaria se distinguen los *pedes*, constituidos de dos o más sílabas (yambos, dáctilos, etc.), y los *versus*, constituidos de dos o más *pedes* (dímetros, trímetros, etc.), así en una melodía se pueden individuar los *neuma*, agrupaciones de dos o más notas, y las *distinciones*, secuencias de dos o más *neume*. Con el establecimiento de este paralelismo, Guido intentaba proponer las estructuras regulares de las formas poéticas como modelos para un ordenamiento regular de las formas musicales: el compositor debería construir su pieza mediante la constitución de secciones homogéneas en cuanto a la amplitud y al número de elementos, tal y como lo hace el poeta respetuoso de las normas métricas¹¹⁴.

De lo anterior se puede apreciar una cierta subordinación de la música a la poesía, lo cual no resulta tan importante, lo que sí, es la relación que mantienen las dos artes.

Otro hecho fundamental es la difusión que la obra de Guido tuvo en toda España y la influencia que resulta notable en todos los autores de *ars musica* posteriores. De dicha influencia destaca el aspecto de las correspondencias entre poesía y música que perdurará en la cultura musical medieval. Reaparece, en efecto, en el tratado:

De musica (1070 ca.) de Aribón, quien analiza la melodía de una antifona de Pentecostés señalando la casi perfecta regularidad de su construcción: consta efectivamente de tres *distinctiones* formadas respectivamente de trece, trece y once *neuma*; citando a Cicerón (en realidad a la llamada *Rhetorica ad Herennium*, de incierta atribución) el autor asimila esta ordenada disposición del material musical a la figura retórica del *compar numerus syllabarum*, es decir, el ordenamiento del discurso en frases que tienen un mismo número de sílabas. También es retomado con particular relieve por Johannes Cotton en el tratado *De musica* (1100 ca.), el cual tiene también un capítulo sobre la *diphonia*. El autor, dotado de una cultura especializada en el dominio literario (cita a los gramáticos latinos Donato y Prisciano), transfiere sistemáticamente a la teoría musical conceptos y términos de la teoría literaria.

¹¹³ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

Adopta el análisis de las melodías litúrgicas una división en *principium*, *medium* y *finis*, así como la retórica distinguía el exordio, el cuerpo central y la conclusión de un discurso; criterio que será aplicado también a la polifonía por un tratadista anónimo del siglo siguiente: «Tres cosas es necesario saber para componer un *organum*, a saber: de qué modo se comienza, con qué orden se prosigue, de qué forma se concluye.»¹¹⁵.

De este modo, tanto geográfica como temporalmente, observamos que las diferentes apreciaciones de los autores de los diversos tratados sobre música se van acercando al autor de *Razón de amor* y a sus posibles conocimientos. Notamos también en ese *compar numerus syllabarum* un eco (u ¿origen?) del “a sílabas contadas” del *Libro de Alexandre*; por otra parte, el conteo silábico parece ser un hecho muy importante para estos autores. Otro aspecto a destacar es el surgimiento y desarrollo de la polifonía.

Así pues, tenemos en la Edad Media una tradición tratadística musical que va desde san Agustín a finales del siglo IV hasta el siglo XII con Johannes Cotton. En dicha tradición es patente la estrecha relación entre poesía y música en sus aspectos formales, lo cual de ninguna manera podría haber pasado por alto el autor de *Razón de amor* si como él mismo confiesa que se trata de un escolar: son conocimientos que estaban perfectamente al alcance de su mano. Por otra parte, se encuentra el aspecto de la interpretación de la música, y de ello me ocuparé, muy brevemente, a continuación.

En lo tocante a la probable relación de *Razón de amor* con la música debemos partir de la siguiente premisa: *Razón de amor* se inscribe dentro de la tradición de poesía culta¹¹⁶, posiblemente la primera en castellano, de ese modo debemos considerar que la escribe un clérigo, alguien relacionado con la Iglesia. Así inicio este seguimiento en la música litúrgica de la Edad Media. Nuevamente tenemos que hablar de la época de Carlomagno para detectar el surgimiento de géneros musicales que pudieran entroncar con *Razón de amor*. La reforma educativa de Carlomagno dio como resultado el resurgir de la actividad monástica: “Los grandes monasterios, con sus escuelas, *scriptoria* y talleres artísticos, fueron los centros promotores de una intensa actividad creativa que encontraba en la liturgia su inspiración”¹¹⁷.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 5. Por otra parte, Martín de Riquer aclara: “La *Rethorica ad Herennium* de Cornificio, que la tradición medieval unánimemente atribuye a Cicerón, el tratado ciceroniano *De inventione* y el *Ars poetica* de Horacio son las fuentes principales de las artes poéticas en latín que se escribieron en los siglos XI a XIII y que formaron a gran número de escritores, tanto en lengua culta como en la vulgar” [De Riquer, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, p. 72.]

¹¹⁶ Azuela, Bernal, María Cristina. *Op. cit.*, p. 17-18.

¹¹⁷ Cattin, Giulio, *Op. cit.*, p. 103.

En el siglo IX, Notker Balbulus explica en su *Liber Hymnorum* el surgimiento de un nuevo género: las secuencias. La secuencia es un género del que Giulio Cattin expresa lo siguiente:

Los intentos de remontarse a una época anterior al siglo IX para encontrar presuntos modelos carentes de la pareja estrófica no han dado hasta el momento resultados positivos: aunque pueda parecer extraño, el género aparece en el siglo IX *ex abrupto* [. . .]. Es más fácil recorrer la etapa evolutiva de este género que, ante el empuje de la novedad por su innegable correspondencia con los ideales artísticos de los siglos XI al XIII, tuvo una impetuosa fuerza de expansión. Aunque los primeros centros destacados fueron los monasterios de Saint-Gal y de San Marcial en el Lemosín francés, muy pronto la secuencia llegó a Italia, España e Inglaterra; de Saint-Gal pasó a Alemania y a algunos monasterios del norte de Italia.¹¹⁸

Como se puede apreciar, la evolución del género lo llevó a los cuatro lugares mencionados en el poema, e incluso a uno que no tiene relación con *Razón de amor*; seguramente en alguno de ellos el autor tuvo conocimiento de la secuencia como género. Vemos que el desarrollo del género va del siglo IX al XIII, por tanto, la época de *Razón de amor*, pero también de los grandes cambios culturales que estaban transformando a Europa en muchos aspectos, uno de ellos, el surgimiento de las literaturas en idiomas distintos al latín. Resulta ocioso precisar que nuestro poema no es, ni con mucho, una composición litúrgica, lo que quiero destacar es el hecho de que este tipo de composiciones pudieron influir, sobre todo estructuralmente, en un poema profano. Prosigue Cattin acerca del desarrollo de la secuencia:

Surgieron así las primeras composiciones (*Laudes Deo concinat* y *Psallat ecclesia*) que, unidos a otros, formaron el volumen titulado por su autor *Liber Hymnorum*. A pesar del título, no se trataba de himnos en sentido tradicional, ya que las cuarenta y nueve composiciones no obedecían a reglas métricas, ni se parecían a las ágiles estrofas yámbicas de los himnos ambrosianos. La estructura de los textos que, según el relato de Notker, habían surgido en la zona franco-occidental era nueva y consistía en una serie de frases libres organizadas según sonoras cadencias de factura clásica o exuberantes expresiones llenas de asonancias. En cualquier caso, se trataba de prosa, más exactamente de prosa artística y *prosa* fue la denominación adoptada para este tipo de textos. La estructura de los períodos se modeló según las frases melódicas: nuevo ejemplo en el canto cristiano de la primacía de la música sobre la palabra. En la mayor parte de los casos, ya que no en la totalidad, dos líneas consecutivas de texto se sometieron a una misma frase musical, por lo que el texto se organizó por parejas o coplas (*copulae*). Por tanto, en conjunto, la *prosa* consistía en una serie de parejas textuales diferentes en longitud e intercaladas ocasionalmente con frases sueltas. La novedad de esta estructura del texto infundía en la melodía una fuerza inusitada que, unida a la acentuada y nítida expresión lírica, se convirtió en un rasgo fundamental del nuevo género mélico.¹¹⁹

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 108-109.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 105.

Es obvio que estas composiciones las hacían monjes que eran los que tenían acceso a los diferentes tratados musicales. Veamos cómo lo explica el propio Cattin:

Las investigaciones también han dado el golpe de gracia a la otra tesis de los estudiosos del XIX, la del origen popular de la poesía de la música litúrgica y paralitúrgica [. . .]. Por ello es preciso pensar en un origen vinculado al fervor creativo que, en los mismos siglos, dio vida a los tropos, a las secuencias y al drama litúrgico. Sus autores fueron los mismos monjes o *clerici* (estudiantes de las escuelas monásticas o episcopales). Como veremos, del medio académico (Universidad) provienen también colecciones tardías que contienen los *carmina* de los goliardos (*clerici vagantes*), que sólo se diferencian de la producción eclesiástica de la época por los temas tratados: todo ello confirma el carácter unitario del mundo cultural, el de la iglesia y de la escuela, del que proviene la herencia de la lírica mediolatina, el mismo mundo que expresará en su seno las primeras formas de la lírica romance.¹²⁰

Con esta cita se da un paso más hacia *Razón de amor*. Además de mencionar la estrecha relación entre poesía y música, sabemos que varios críticos han observado el carácter goliárdico del poema, que, por otra parte, compuso un escolar, esto es, un hombre formado al interior de la Iglesia. Lo que indudablemente nos hace recordar el “carácter unitario del mundo cultural” de la Edad Media sostenido por dos pilares: la Iglesia y la Universidad, si bien, *Razón de amor* ya será una expresión de “las primeras formas de la lírica romance”.

Lo que sigue en la exposición de Giulio Cattin tiene que ver con los goliardos. Este aspecto lo resume de la siguiente forma:

El último episodio significativo de la mélica mediolatina (inmerso también en la problemática de la interpretación rítmica) nos presenta los cantos de los goliardos o *scholares*. Son cincuenta en total, conservados en el cancionero de Benediktbeuren (de ahí el nombre de Carmina Burana) y en otras fuentes menores. A pesar de haber sido redactado a finales del siglo XIII, el códice de la Abadía de Benediktbeuren, actualmente en Munich, Staats-bibl., Clm. 4660, lleva una notación neumática intraducible directamente. Por suerte, algunas de sus canciones existen también en otros códices, lo que ayuda a reconstruir su melodía. La poesía de los goliardos constituye un género que suma experiencias diferentes (secuencias, *lais*, himnodia, ritmos ritornelados para danza, etc.) con las ya inevitables secciones en romance. En su mayor medida es anónima, pero se conocen los nombres de algunos de sus poetas: [...] Abelardo y su discípulo Hilario, autor asimismo de dramas litúrgicos, el Primado, es decir, Hugo de Orleans, el Archipoeta de Colonia y Walter de Châtillon, autor de las notas de sus canciones.

La producción mélica en latín siguió en siglos posteriores, pero para el servicio del templo. Para los temas profanos, las lenguas nacionales ya eran el instrumento maduro de la expresión poética y musical.¹²¹

¹²⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹²¹ *Ibid.*, p. 129.

Nuevamente se recalca en la cita anterior algo que ya he señalado: los goliardos pertenecían y se habían formado bajo la tutela de la Iglesia. Y, en efecto, su poesía iba acompañada de música. También a destacar que a partir de ese momento el latín se deja de lado para los temas profanos y sólo se seguirá utilizando en el servicio del templo y quizá sea en este momento en el cual se empieza a distanciar la relación poesía-música; sin embargo, un ejemplo cercano a nosotros y que muestra que la relación continuaba todavía en el siglo XVII, aunque se trate de poesía para la Iglesia, pero ya en español, son los villancicos de sor Juana.

Por el momento podemos concluir que posiblemente *Razón de amor* es un poema que se acompañaba con música, dado el carácter unitario que ambas artes poseían, aunado a que fue escrito por un escolar formado indudablemente dentro de la tradición musical culta y que por lo mismo debía dar gran importancia a esa relación y, sobre todo, que la conocía de forma amplia. Ahora bien, ¿dónde se encuentra la música de *Razón de amor*? Seguramente corrió con la misma suerte que tantos otros poemas profanos, no así los consagrados al servicio religioso que a partir del siglo XII:

se produjo un nuevo florecimiento del canto eclesiástico y de ahí la necesidad de signos gráficos incluso para indicar los intervalos (finales del siglo XII). Finalmente, a partir del siglo XIII se fueron añadiendo muchos signos para la interpretación rítmica. Este proceso —es casi superfluo subrayarlo— afecta exclusivamente a la música litúrgica [. . .], porque los cantos de ceremonia y las aclamaciones sólo eran cantilados y las melodías profanas, por muy hermosas que fuesen, no eran consideradas dignas de ser anotadas en costosos pergaminos.¹²²

En efecto, la música de *Razón de amor* no se copió, dos razones hay para pensar en ello: por una parte porque, como ya se ha mencionado, aunque se trate de un poema finísimo también se trata de un poema profano, y, la segunda razón, que trata temas que no parecen muy edificantes y, por tanto no había necesidad de gastar “el pergamino [que] era caro y escaso”¹²³. Pudiera haber otra posibilidad: quizá *Razón de amor* nunca tuvo música propia, lo que se hacía en estos casos era tomar prestada la música de alguna composición para acompañar al poema. Lo que, por otra parte, podía ser en cualquiera de las dos direcciones de lo profano a lo sacro o a la inversa:

¹²² *Ibid.*, p. 29.

¹²³ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 15.

En *Mecum Timavi saxa, novem flumina*. . . Paolino, patriarca de Aquileya (fallecido en el 802), expresa su lamento por Enrico, duque de Friuli, muerto en combate contra los ávaros. Este canto fue compuesto en el año 799 y su melodía es indudablemente una de las reliquias musicales más antiguas, ya que se cita, idéntica, en un códice de Berna del siglo X; señal de que ya en aquella época tenía gran popularidad. A pesar de referirse a acontecimientos profanos, la composición tuvo un destino litúrgico al ser muy evidente la solemne gravedad de la oración.¹²⁴

En el ejemplo anterior, observamos como la composición va del mundo musical profano al litúrgico. De igual forma:

No podemos ignorar el famoso saludo del maestro a uno de sus discípulos que se dispone a emprender viaje (*O admirabile Veneris idolum*), compuesto probablemente en Verona en el siglo X y testimoniado en otras fuentes con las palabras de los peregrinos camino de Roma: *O Roma nobilis, orbis et domina*. Se trata de un *contrafactum*, es decir, del préstamo de una melodía a textos diferentes: este procedimiento es antiquísimo y prueba innumerables y recíprocos intercambios entre las esferas de lo sacro y lo profano.¹²⁵

De hecho, la práctica del *contrafactum* se sigue utilizando hasta el día de hoy en las celebraciones religiosas de forma seria y en el campo de lo profano de manera paródica.

2.3.1. Posibles fuentes musicales.

A continuación voy a exponer algunos ejemplos musicales que sin duda nos recordarán *Razón de amor* y que, probablemente, sirvan para reforzar la hipótesis sobre la música que acompañaba al poema. Además de que podrían ser una especie de enriquecimiento para las fuentes hasta aquí mencionadas.

Comienzo con un ejemplo del ya mencionado Notker, tomo de su famosa secuencia de Pentecostés algunas estrofas:

Sancti spiritus assit nobis gratia,
quae corda nostra tibi faciat habitaculum

¹²⁴ Cattin, Giulio. *Op. cit.*, p. 127.

¹²⁵ *Loc. cit.*

expulsis inde cunctis vitiis spiritalibus.

Spiritus alme, illustrator hominum,
horridas nostrae mentis purga tenebras.

Amator sancte sensorum semper cogitatum,
infunde unctionem tuam, clemens nostris sensibus.

Tu purificator omnium flagitiorum, spiritus,
purifica nostri oculum interioris hominis,

ut videri supremus genitor possit a nobis,
mundi cordis quem soli cernere possunt oculi.

. . .

Hunc diem gloriosum fecisti.¹²⁶

Este fragmento presenta dos hechos notables. El primero: la composición de Notker era famosa, se debe considerar que al hablar de Pentecostés, se habla de una celebración muy importante dentro del calendario cristiano, es por eso que esta composición no pudo pasar desapercibida entre los miembros del clero, sobre todo las regiones mencionadas en *Razón de amor*, es decir, Lombardía, Francia, Alemania y España. El verso inicial es idéntico al de *Razón de amor*, Franchini menciona que aparece en varios manuscritos religiosos “p. ej. ms. 87 de la catedral de Tortosa, fol. 5r, s. XIII; París BN, lat. 3479, fol. 1r, s. XIII”¹²⁷. Ahora bien, la secuencia de Notker es del siglo IX lo que la hace un posible antecedente de los ejemplos citados por Franchini y de *Razón de amor* también. El otro aspecto es el formal, el texto de Notker se compone de estrofas de dos versos, aunque sin rima, que es precisamente la forma que adopta el autor de *Razón de amor* para escribir su poema, el pareado, aquí sí rimado, por supuesto. Un paso intermedio entre la secuencia de Pentecostés, de Notker y *Razón de amor*, pudiera ser *El Caballero del León* que ya presenta la distribución estrófica de la secuencia de

¹²⁶ *Ibid.*, p. 106. Tanto el texto como la traducción son del texto mencionado con algunas modificaciones en su formato: Cattin numera las estrofas (1 a 6 y 13), las que se componen de dos versos los distingue con ‘a’ y ‘b’, lo cual, ciertamente resulta problemático y creo que no aporta nada. Así tenemos: La gracia del Espíritu Santo nos asista, // y prepara en nuestros corazones una morada para ti, / tras haber expulsado todos los vicios del alma. // Almo Espíritu, que iluminas a los hombres, / purifica las horribles tinieblas de nuestra mente. // Tú, santo, que amas siempre los sabios pensamientos, / infunde clemente tu unción en nuestros sentidos // Tú, Espíritu, que purificas todos los pecados, / purifica el ojo de nuestra mente, // para que el sumo Padre pueda ser contemplado por nosotros, / que sólo pueden ver los ojos de un corazón puro. // . . . // Hiciste glorioso este día.

¹²⁷ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 92.

Pentecostés, de Notker, y la rima que empleará también *Razón de amor*. Incluso, forzando quizá demasiado el texto, si bien se habla de la purificación de “nuestros corazones” ¿no parece un eco lejano del inicio de *La Iliada*? A manera de solicitar inspiración y que, de lograrla, haga que el día haya valido la pena: “Hunc diem gloriosum fecisti”.

Ya se ha mencionado el tratado de Johannes Cotton, *De musica*, del siglo XII, en el cual se habla de la *diphonia* con lo que se inicia el estudio y la práctica del empleo de más de una voz en la composición musical: nos encontramos en los albores de la polifonía:

Polifónico y politextual, el motete es el género emblemático de la música medieval y de su relación analógica con la poesía. En la mayoría de los casos los diferentes textos eran asuntos conectados entre sí: el conjunto de las distintas líneas musicales equivale entonces a una variedad concordante de la expresión verbal. Pero a veces la relación entre la politextualidad y polifonía es más hábil, más sutil. En ciertos casos las voces que dialogan por encima del tenor (que, separado ya de su contexto litúrgico, es generalmente ejecutado por un instrumento) son las voces de diferentes personajes. *Qu' ai je forfait ne mepris* comienza el *triplum* (el amante), *Bons amis, je vos rendrai* comienza el *duplum* (la dama) en un motete conducido enteramente en discurso directo. *Se je chante ce fait amour* comienza el *triplum* (el amante), *Bien doi amer mon ami* comienza el *duplum* (la dama) en otro motete que desarrolla las meditaciones paralelas de dos enamorados. Y así, un pastor y una pastora cantan el *triplum* y el *duplum* del motete *L'autrier trouvai une plesant touseite – L'autrier, lés une espinete*.¹²⁸

En este caso se habla de tres voces: el tenor que lo interpreta un instrumento y que sirve, por tanto, de base para las otras voces; el *triplum* que lo canta el amante, voz masculina; y el *duplum* que lo interpreta la dama: en estos casos es notorio que se trata de tres motetes amorosos, dos de ellos dentro de las características del fin amor en el que se encuadra *Razón de amor*. En el último ejemplo se menciona el encuentro de un pastor y una pastora junto a un matorral, lo que, desde luego, sólo se relacionaría de manera muy forzada con el encuentro de los enamorados de *Razón de amor*, a menos que ampliemos mucho el escenario donde se desarrolla el encuentro, sin embargo, al tratarse de dos personajes de una clase más baja ¿no nos sería lícito pensar en el debate que van a sostener el agua y el vino, una especie de encuentro grosero, que no cumple todas las expectativas del fin amor? Lo que sí se puede decir de los tres casos es que se observa que se tratan de dos personajes que dialogan lo mismo que en la “*Amorosa visione*” de *Razón de amor*, pero hay algo más: en los denuestos también existe un diálogo: el agua, voz femenina, el vino, voz masculina. Tanto la parte de la “*Amorosa visione*” como la de los “Denuestos” presentan una voz más: existe un narrador (elemento de unidad del poema) que describe o da pie a lo que dialogan los personajes de

¹²⁸ Gallo, F. Alberto. *Op. cit.*, p. 23-24.

ambas partes. Por tanto, no sería extraño que el recitado (o interpretación) de *Razón de amor* lo hicieran, como en los ejemplos anteriormente mencionados, dos voces, o incluso tres, si tenemos en cuenta las partes narradas. Franchini lo expresa de la siguiente manera: “No parece nada improbable que el poema fuera recitado por más de un juglar, tal vez por un juglar y una juglaresa. Al menos la estructura dialogada del poema y los monólogos de la doncella se prestan excelentemente para una representación a dúo”.¹²⁹ Empero no desarrolla su idea.

Sin embargo aún queda una posibilidad: menciona Giulio Cattin sobre la música de los trovadores y troveros:

La configuración de la melodía conserva huellas evidentes de una antigua forma recitativa que podría recordar las fórmulas salmódicas con su *initium* y su final más o menos adornado. Es también muy típica la insistencia exclusiva de la melodía (o su frecuente vuelta) en dos sonidos que pueden ser de intervalos de un tono, de una tercera y, en algunos casos, de una cuarta: por ejemplo *Sol-Sol-Sol/Si-Si-Si/Sol-Sol-Sol*, etc. Además, el movimiento tonal se organiza unas veces en torno a un único polo tonal de recitado y otras en torno a dos centros tonales: tales procedimientos coinciden con los que se demuestran en los estudios de etnomusicología. En general, se observa que, en comparación con la complejidad de los esquemas métricos, las melodías suenan como improvisaciones fijadas en la memoria de modo muy tradicional y sencillo, creyéndose muy difícil que se haya utilizado la notación al componerlas. Con la ayuda de la notación el trovador habría compuesto formas nuevas y complicadas, pero sin su recurso «produjo frases breves y sencillas» (Van der Werf). En este sentido, sería inadecuado el término de «compositor», mientras que sí lo es el de trovador y trovero, en el sentido de «inventor». El primer compositor auténtico y la primera música «compuesta» fueron los de la *ars mensurabilis*, que ya había aparecido cuando se compilaron las colecciones de las canciones trovadorescas y troveras. Ello no impide que en el repertorio trovadoresco aparezcan ejemplos del más alto lirismo, lo que no llegó a alcanzar la monodía de todos los tiempos: algunas composiciones constituyen, por la elegancia poética y la dulzura de la entonación, el magnífico principio de las literaturas romances: *Can vei la lauzeta mover*, de Bernard de Ventadorn; *Pax in nomine Domine* y la pastorela *L'autrier just una sebissa*, de Marcabru; el alba *Reis glorios, verais lums e clartatz*, de Guiraut de Borneill; la canción anónima *A l'entrada del tens clar*, etc.¹³⁰

¿Qué resume esta cita? Entre otras cosas que la estructura de la poesía trovadoresca se basaba en una división tripartita con un inicio y final más o menos adornado, lo que recuerda todos los tratados que hacían hincapié en una estructura musical semejante. Menciona también que esta música en particular era relativamente sencilla si se comparaba con el texto poético, seguramente por el hecho de no utilizar la notación musical cuando se compusieron, ya que sólo los miembros del clero estaban al tanto de las *ars musica*, lo que podría ser una causa para no saber cuál era la música de *Razón de amor*: bastaba con una

¹²⁹ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p.262.

¹³⁰ Cattin, Giulio. *Op. cit.*, p. 138

melodía simple o, quizá con una melodía de otro texto que se adaptara a los versos del poema para ser interpretado, esto es, un *contrafactum*. Lo que resulta innegable es que todo apunta, después de apreciar cómo se escribía y los ejemplos que he presentado que *Razón de amor* se interpretaba con música, lo que le da una unidad exterior al poema, una unidad, llamémosle performativa o escénica. El mismo Franchini señala que: “En la conferencia que Francisco Rico dio en Segovia con ocasión del Segundo Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (5-9 de octubre de 1987), propuso ver la unidad no en el texto sino en el contexto. Según él no hay unidad porque haya *un* poema sino porque hay *un* acto poético, *una* sesión de poeta en la que se presentaba el texto conservado”¹³¹; lo cual coincide con lo que aquí se ha sugerido, sí una sesión poética, pero con música.

Finalizo este apartado con lo siguiente: Franchini hace ver que

A veces resulta difícil sustraerse a la impresión de que por falta de datos la investigación gira un poco en círculo. Supongo que Gardiner H. London, uno de los editores de *Razón de amor*, a mi juicio el más riguroso desde el punto de vista científico, experimentaba esa misma sensación cuando, refiriéndose a la determinación dialectal del texto y dándose cuenta de que ninguna de las múltiples hipótesis superaba el nivel conjetural, estimó que para sacar una conclusión certera hacía falta «to produce more conclusive linguistic evidence, or to unearth external evidence not yet detected». Indudablemente London tiene razón, pero cabe preguntarse de dónde pueden obtenerse estos nuevos datos externos. He reflexionado en ello llegando a la conclusión de que los investigadores han pasado por alto un aspecto de gran envergadura. Al concentrar su interés exclusivamente en los folios ocupados por la *Razón de amor* se han olvidado de que el poema no nos ha sido transmitido aisladamente, sino insertado en un manuscrito extenso que contiene otros textos. Evidentemente, lo que los copistas escribieron delante y detrás de la *Razón de amor* no está ahí por pura casualidad, sino que debe guardar una relación con el poema por lo que atañe al usuario, la fecha y la localización del códice. Es verdad que no conocemos sino esta única copia manuscrita, y tal vez no exista ninguna más, pero precisamente por eso creo que vale la pena, por no decir que me parece una necesidad imperiosa, aprovechar al máximo lo poco que poseemos y examinar a fondo el manuscrito latino 3576¹³²

Con lo cual estoy completamente de acuerdo, sirva de prueba el haber salido a buscar en otros ámbitos ajenos a la literatura.

¹³¹ Franchini, Enzo. *Op. cit.*, p. 249.

¹³² *Ibid.*, p. 8-9.

CONCLUSIONES

Llegado a este punto, es hora de señalar cuáles fueron los logros del presente trabajo, así como sus posibles continuaciones, los nuevos rumbos por los que esta investigación pudiera, y debiera, ser ampliada.

Un primer logro resulta del hecho de subrayar de manera categórica que el poema (completo) se titula *Razón de amor*¹³³; que se divide a su vez en dos secciones que aquí he llamado “*Amorosa visione*” para el encuentro de los enamorados y “*Denuestos*” para el pleito de los líquidos. He explicado que llamar a la primera parte del poema “*Amorosa visione*” responde a tres cuestiones: 1) permite evitar la confusión que de manera más o menos constante, e inconsciente, comete cada estudioso que se acerca al poema, es decir, el propio poema dice que se oirá una razón (parte de la “*Amorosa visione*”, verso 2) y termina diciendo, precisamente que se ha finalizado la razón (parte de los “*Denuestos*”, verso 260), sin embargo, los críticos, casi siempre, hablan de la primera parte como la razón, lo cual, a mi modo de ver es totalmente incorrecto; 2) el nombre “*Amorosa*” *visione* no es una ocurrencia (afortunada o no) de quien esto escribe: parte de la mención que Leo Spitzer ha hecho en su estudio del poema, él fue el primero que llama así al encuentro amoroso; y 3) la denominación en italiano sirva de homenaje a Enzo Franchini y a su amplia labor en el esclarecimiento del poema, así como a Boccaccio quien escribió un poema con ese título. Como se observa, mi propuesta puede parecer aventurada, sin embargo, considero que descansa sobre una base sólida.

Así pues, teniendo en consideración lo anteriormente mencionado, procedo a hablar, en primer lugar, sobre las fuentes de la “*Amorosa visione*”. Sobre las fuentes de origen español, poco es lo que este estudio puede agregar que no se haya dicho, eso sí, amplió un poco el aspecto del *locus amoenus* en relación con el *Libro de Alexandre*. Donde quizá haya una mayor importancia sería en el aspecto estructural del poema, es decir, una narración enmarcada en otra, al estilo de las colecciones de exempla como *Disciplina clericalis*, *Sendebar* o *Calila e Dimna*: alguien quiere contar su razón a quien tenga triste su corazón y al terminarla pide en recompensa vino. La razón esta formada por dos sucesos: la *Amorosa visione* y los *Denuestos*, que, en realidad son uno. O quizá, la *Amorosa visione* sirva de marco

¹³³ No *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*, que de alguna manera no resuelve el problema de la unidad del poema sino que denota cierto conformismo al no arriesgar una solución contundente.

para los Denuestos, recuérdese que tiene lugar en el mismo jardín en que se da el encuentro amoroso, ocurre ante los ojos del escolar, y, también, en un espacio muy pequeño, la copa que contenía al vino.

Dos son los aspectos relacionados con las fuentes que trata el presente trabajo. Por una parte el motivo de la manzana que quizá por evidente no profundizó en él Franchini. Se trata, en este caso de observar cómo en diversas culturas la manzana es el origen de problemas, en ocasiones de grandes problemas: ejemplos: Adán y Eva son expulsados del Paraíso; al entregar la manzana a Afrodita, Paris desencadena una serie de hechos que concluirá con la caída y destrucción de Troya (e incluso otros sucesos posteriores: la saga de Orestes, por ejemplo); las manzanas de oro que Hipomenes va dejando caer para vencer en la carrera a Atalanta y así poder casarse con ella, al no agradecer a Venus su triunfo, los amantes son transformados en los leones que tiran el carro de Cibeles; y, finalmente, la manzana de Blancanieves, que la sume en un profundo sueño y que los enanos piensan que ha muerto. En *Razón de amor*, entre las ramas del manzano se llevará a cabo la disputa entre el agua y el vino.

El segundo aspecto tiene que ver con una fuente no literaria, un proyecto de construcción de la abadía de Saint-Gall, en el que se menciona una parcela, destinada al cultivo de las plantas medicinales, entre ellas: las rosas, la salvia, el lirio y las lilas, que en cierto momento se pueden identificar con las violas del poema. Por desgracia, la fuente que podría aclarar completamente este punto, el *Diccionario etimológico* de Corominas no menciona esto, y muchas palabras que aparecen en *Razón de amor* tampoco las considera; sin embargo, no sería raro que, en efecto, hubiera esa coincidencia. De ese modo, se puede afirmar que las flores del huerto de *Razón de amor* no son sólo flores de ornato, sino también medicinales y, al ser Saint-Gall una abadía que se encuentra en una encrucijada, lo que ocurría allí, se difundía por todo el mundo cristiano.

Un punto que ciertamente ha quedado pendiente en este trabajo es la posible relación de *Razón de amor* con las obras de Valafrido Estrabón, como son el *Liber de cultura hortorum* y el *Hortulus*. Posiblemente allí haya una fuente importante para el desarrollo del estudio de nuestro poema. Por ejemplo, el aspecto antes mencionado sobre los efectos medicinales de las plantas del huerto.

Utilizo el término de literatura francesa para hablar tanto de la lírica provenzal como de la obra de Chétien de Troyes. De nueva cuenta, explico que lo hago siguiendo los términos de *Razón de amor* que ya menciona Francia. Desde mi punto de vista, considero que la fuente más importante (y notable) es el *Caballero del León* de Chétien de Troyes.

De *El Caballero del León* puedo decir que es una posible fuente de *Razón de amor* en dos niveles: la historia (qué dice) y el discurso (cómo lo dice). Inicio por el discurso. En este sentido, *Razón de amor*, lo mismo que *El Caballero del León*, y prácticamente toda la obra narrativa de Chrétien, está formada por versos pareados. Un segundo aspecto puede ser el uso de la narración enmarcada: tanto Calogrenant, en el romance de Chrétien, como el yo lírico de *Razón de amor* utilizan este recurso para dar voz a otros personajes de sus respectivas historias.

De la historia puedo mencionar que existen ciertos hechos, que he llamado viñetas, que hacen casi imposible pensar que el autor de *Razón de amor* no conociera *El Caballero del león*, los enumero brevemente. Por el relato del villano nos enteramos que existe una fuente cuya agua hierve y que sin embargo es más fría que el mármol, la fuente de *Razón de amor*, sin llegar a esos excesos es fría y cálida. En ambos casos hay un árbol que da sombra a la respectiva fuente y en cada uno se encuentra, al menos, un recipiente, un bacín en *El Caballero del León*, dos copas (una con agua, otra con vino) en *Razón de amor*, si el bacín se llena de agua y se derrama sobre una grada, indescriptible para el villano, sucederá una maravilla: una tempestad: lluvia, rayos, truenos, relámpagos y un viento tan fuerte que derribará los árboles (Calogrenant agregará granizo y nieve), todo ello dejará sin animales el bosque; de alguna manera, cuando la paloma vierte al agua sobre el vino nos encontramos ante una maravilla pues los líquidos cobran vida y pelean. Se debe enfatizar que lo que ocasiona estos problemas es la caída de agua en ambos casos. Pasada la tormenta, el árbol de *El Caballero del León*, un pino siempre verde, se cubre de multitud de pájaros; en *Razón de amor* un solo pájaro, una paloma.

En ambos casos derramar el agua tiene como consecuencia una pelea: Esclados el Rojo comienza a denostar a Calogrenant, lo mismo que el vino al agua: hecho notable, quien insulta se asocia con el color rojo, ampliando un poco, el color de Marte, dios guerrero que ocasiona problemas.

El diálogo de Calogrenant, en lo relacionado con el agua y con verterla en el bacín y todas sus consecuencias, tiene eco en *Razón de amor* no solamente por el pleito de los líquidos, sino también en el temor que siente el clérigo ante los efectos que pudiera ocasionarle beber del vaso con agua. Aquí es necesario subrayar la diferencia entre los personajes de *El Caballero del León*, todos los que emprenden las aventuras son caballeros, por el contrario, el personaje de *Razón de amor* “es clerygo e non ca[ua]llo”.¹³⁴

Otro aspecto de coincidencia es el papel que juegan los huertos y las fuentes: en ambos casos son sitios donde los enamorados, cita de Riquer: “siempre que el caballero acuda allí habrá una aproximación física o espiritual entre los dos”¹³⁴, y, en efecto, es lo que sucede en las dos obras.

Tenemos, también, el anillo, símbolo de amor, compromiso y protección, este último aspecto, mucho más visible en *El Caballero del León* que en *Razón de amor*.

Existe, desde luego, la posibilidad de que los personajes femeninos en ambas obras sean hadas, en ambos casos con aspectos amorosos.

Otra semejanza que se da entre *El Caballero del León* y *Razón de amor* es el llamado amor de oídas, amor de lejos o *amor de lonh*. Este hecho presenta las siguientes particularidades: en ambos casos las damas enamoradas saben de la existencia de su amado, pero no lo conocen y, por supuesto, este amado no es un villano, en un caso es caballero y en otro clérigo.

De lo que he denominado *amorosa visione* se puede mencionar lo siguiente: Calogrenant, lo mismo que el escolar de *Razón de amor*, tendrá un encuentro casi idílico: observa la llegada de una doncella bella y gentil, elementos que aparecen en nuestro poema, en contrapartida el elemento de aparición maravillosa se ve minimizado pues se encuentra en la casa de un valvasor, a pesar de todo, existe un refugio solitario para la pareja que queda a solas en “el prado más bello del mundo” aunque rodeado de un muro. De la descripción de la doncella se puede decir que en *Razón de amor*, quizá, de alguna manera, se hace una *amplificatio* de la descripción de la doncella del prado en *El Caballero del León*. Otro aspecto notorio es que la doncella es quien toma la iniciativa: lo desarma, le pone un manto corto y lo lleva a sentarse al prado, en cierto sentido, la doncella de *Razón de amor* será un eco de estas acciones.

¹³⁴ De Riquer, Isabel. “Introducción”, en Chrétien de Troyes. *El Caballero del León*, 2000, p. 14.

Sobre las fuentes de los “Denuestos”, como ya advertí, es menos lo que se puede agregar como novedoso. Junto con Franchini y prácticamente todos los críticos que han estudiado el poema, resultan innegables dos fuentes: *Denudata veritate* y el *Goliae dialogus inter aqua et vinum*, poemas del siglo XII. Por mí parte pude agregar dos posibles fuentes. Del *Colloquium* de Alfrico (Aelfric Grammaticus) el autor de *Razón de amor* pudo haber extraído lo siguiente: “Sin mi arte la mesa queda vacía, y sin pan cualquier otro alimento resulta insípido. Yo soy el que presta su fuerza a los hombres.”¹³⁵ Que claramente recuerda:

Como es grant el mjo poder:
 210 Ca ueyes *que* no e manos nj pieder,
 eio a muchos ualie[n]tes.
 E si farya a qua[n]tos en el mu[n]do [son],
 e si biuo fuese Sanson.
 E dexemos todo lo al:
 215 la mesa si[n] mj nada *non* ual.

Expresado por el vino.

La segunda apreciación importante tiene que ver con el verso: “ploro *e* fago la v leuar.” Según mi interpretación, se trata de una fuente no literaria sino más bien de aspecto iconográfico. Nuestro escolar es un viajero que en sus constantes ires y venires, forzosamente tuvo que ver algunas de las imágenes que menciono en el capítulo referente a las fuentes: observa que ciertos personajes, particularmente Jesucristo, hacen el signo de la v y siempre destaca lo siguiente: quien asume ese gesto es alguien con una posición de superioridad respecto a quien se le hace. Con dicho símbolo se otorga salud, sea física o espiritual, se bautiza, se funda algo, se crea, se otorga clemencia. En resumen, se trata de actos que implican otorgar un bien: la salud física o espiritual; o son actos creativos, que, de alguna forma, también tendrían que ver con la salud.

Finalizo el capítulo de las fuentes con lo que han señalado tres críticos. Isabel de Riquer considera a *El Caballero del León* como el producto del aprovechamiento, por parte de Chrétien de Troyes de una gran cantidad de fuentes, mismas que utiliza para adaptarlas a sus propósitos y entregarle al público una obra de arte nueva. Las mismas palabras pueden aplicarse al autor de *Razón de amor*: en base a distintas fuentes, tanto literarias como no

¹³⁵ Dhondt, Jan. *La Alta Edad Media*, p. 104.

literarias, e incluso iconográficas, elabora lo que Franchini ha llamado una *summa* poética con prácticamente todos los registros que tiene a su alcance y, lo mismo que Chrétien nos presenta una obra completamente novedosa.

David F. Hult comenta sobre el éxito inmediato que tuvo Chrétien de Troyes con sus obras y de la influencia que ejerció entre sus contemporáneos y aún hasta la primera mitad del siglo XIII, de ahí que resulte casi seguro que el autor de *Razón de amor* tuviera noticia de la obra de Chrétien, al menos de *El Caballero del León*, como se ha destacado en este trabajo.

Finalmente, Marie-José Lemarchand destaca los extremos creativos de Chrétien de Troyes que van de lo preciosista a lo burlesco, todo dentro de la obra de un mismo autor, lo cuál también podría servir de modelo al autor de *Razón de amor*, obra que va de la poesía más refinada y cortés, hasta el más grotesco pleito callejero.

En el caso de la unidad, desde que Ramón Menéndez Pidal planteó la unidad del texto, debido, entre otros motivos, al hecho de que el poema no se dejaba separar tan fácilmente, diversos críticos la han señalado como un hecho cierto, entre ellos se encuentran: Alfred Jacob, Leo Spitzer, Alicia C. de Ferraresi, Olga Tudorica Impey, Santiago Fernández Mosquera, Juan Leyva, Mario Barra Jover y Enzo Franchini. Cada uno de ellos basado en su particular interpretación que, por otra parte, no excluye la de los demás. Resumo las diversas opiniones con la acertada conclusión de Franchini:

Por una parte está el encuentro amoroso —situación concreta a pesar de ser onírica— con sus toques de lirismo, sus diálogos en lenguaje distinguido y su insistencia en el tema del refinamiento cortés, y por otra parte, la disputa decididamente goliárdica, al parecer alegórica, con insultos y, en general, un tono callejero y bufo. Me parece fundamental destacar que, desde una perspectiva medieval, una oposición tan marcada no ha de implicar necesariamente la independencia de ambos textos, sino que, al contrario, puede ser fácilmente indicio de una unidad: la unidad por oposición. La aparente contradicción elevada a un criterio de nexos es un principio que sustenta más de un texto medieval.

Repárese en que a los dos argumentos ya anteriormente aducidos:

- c) la introducción del manzano y de los vasos al principio del poema;
- d) la imposibilidad de trazar una clara línea divisoria que permita partir el poema «a tijera» en dos mitades;

se suma la unidad espacio-temporal entre ambos segmentos. Los denuestos tienen lugar en el mismo huerto que el encuentro amoroso y sólo un instante después de la despedida de la doncella. La paloma es el nexo que garantiza esta unidad espacio-temporal.¹³⁶

¹³⁶ Franchini, Enzo. *Op. Cit.*, p. 351.

Sin olvidar, por supuesto la referencia de Franchini acerca de *Razón de amor* como una *summa* poética o de Barra Jover como una floresta también poética.

Considero las explicaciones de los críticos que abogan por la unidad de *Razón de amor* como acertadas. Y personalmente agrego dos aspectos que considero como pruebas de la unidad del poema: una interna que he llamado “Aspecto intratextual: el marco”. En el que resalto, en primer lugar, lo que otros críticos han mencionado a favor de la unidad del poema: su principio y su final son autorreferenciales hablan de una única razón, narrada en primera persona, se crea, así, un marco narrativo. Al interior de ese marco se irán contando diversos momentos del poema, que básicamente se pueden agrupar en dos la “*Amorosa visione*” y los “*Denuestos*”. Sería pertinente recordar el contexto de lo que estaba pasando en la literatura española de ese tiempo, las narraciones enmarcadas que podrían servir para crear la estructura narrativa de *Razón de amor* y, por otra parte, los debates literarios. La crítica ha pasado por alto que las dos partes que conforman *Razón de amor* son sendos debates que no presentan un triunfador claro. Está, desde, luego el pleito del agua y el vino, pero en la primera parte, es decir, la “*Amorosa visione*”, existe un debate en ausencia: el clérigo se enfrenta a los otros dos estamentos que conformaban la realidad de su época, esto es, los villanos y los caballeros; sin embargo, lo que a todas luces es una victoria sobre los otros estados, no resulta completa por las diversas intenciones que se ven frustradas a lo largo del poema.

Otro aspecto que considero parte fundamental para la unidad de *Razón de amor* son las estrategias narrativas que emplea su autor. En primer lugar decide escribir en verso, lo que por su estructura lo pone en consonancia tanto con los *romans* de Chrétien de Troyes en su conjunto, y de manera particular con *El Caballero del León*; al mismo tiempo que con los romances españoles, me explico, en el romance se trata de narraciones en versos octosílabos uno blanco y uno rimado, a veces con un final sorprendente: si bien es cierto que no sucede así del todo en *Razón de amor*, sí podemos afirmar que se trata de versos pareados y que a todas luces su final es sorprendente.

Aquí sería momento de recapitular la sorpresa en *Razón de amor*. Al nivel del marco narrativo tenemos la primera: el empleo de una palabra clave que nos hará ver que se trata de un solo poema, dicha palabra es “razón” que aparece al principio y al final del poema. Al principio parece dicha sin ninguna intención, sin embargo, al final, percibimos que el autor

nos quiso dar una sorpresa: lector / oyente: recuerda que se trata de una razón, la mía, sólo una te he contado.

En el mismo sentido podríamos considerar el espacio en blanco que antecede a los versos: “*Aquis copiença a denostar / el uino y el agua*”, y que dieron ocasión para que Gardiner H. London vea dos poemas sin dar ninguna explicación. Y que desde mi punto de vista se trata de hacer énfasis por parte del autor de que estamos ante la parte más sorprendente del texto por la continuación que va a seguir. El narrador del poema, como acertadamente ha visto María Cristina Azuela, va creando unas expectativas que luego no cumple, a manera de suspenso lo que le sirve para empezar una nueva secuencia al interior del poema. Esas expectativas serán lo que en textos posteriores será el famoso “Continuará...”

Ahora bien, el momento de la mezcla de los líquidos puede funcionar como resumen de toda la obra. Por una parte, está el agua que simbolizaría la “*Amorosa visione*”, por otro está el vino que equivaldría a los “*Denuestos*” contenidos ambos en una copa de plata que es *Razón de amor*.

El segundo aspecto en que me baso para determinar la unidad de *Razón de amor* es lo que he denominado: “Aspecto externo: la música”. En la Edad Media una tradición tratadística musical que va desde san Agustín a finales del siglo IV hasta el siglo XII con Johannes Cotton. En dicha tradición es patente la estrecha relación entre poesía y música en sus aspectos formales, básicamente el aspecto de medida, tanto de una como de otra y que se verá resumido en la frase *compar numerus syllabarum* que inmediatamente nos recuerda el “a sílabas contadas” del *Libro de Alexandre*. Por lo que sabemos del escolar de *Razón de amor* seguramente estaba al tanto de esta relación.

Entre lo que seguramente conocía el autor de *Razón de amor* está lo siguiente: Un género que pudo servir de modelo a nuestro poema son las secuencias que aparecen en el siglo IX en el Monasterio de Saint Gal para luego comenzar a expandirse por el mundo, al menos por Francia, España, Inglaterra e Italia, y posteriormente a Alemania, cuatro de los lugares mencionados por el escolar de *Razón de amor*.

Un rasgo innegable de *Razón de amor* es el aspecto goliárdico que presenta y es aquí donde se debe mencionar el aspecto de la obra de los goliardos, su poesía constituye un género que suma experiencias diferentes (secuencias, *lais*, himnodia, ritmos ritornelados para

danza, etcétera) con las ya inevitables secciones en romance, ¿no nos recuerda la forma en que está escrita *Razón de amor*? Franchini ha usado la misma palabra *summa*. Por otra parte, esta poesía se encontró con su música escrita en los mismos códices, caso contrario a *Razón de amor*. La música de *Razón de amor* pudo haber corrido la suerte de nunca haber sido escrita debido a lo caro que resultaba el pergamino y que al ser un poema profano se consideró que no valdría la pena escribirla. O pudiera ser que *Razón de amor* nunca tuvo música propia y se acompañaba con música de otras obras conocidas, lo que se denomina *contrafactum*.

Ejemplo de la posible influencia de la música sobre *Razón de amor* es la secuencia de Pentecostés de Notker cuyo principio es el verso: “Sancti spiritus assit nobis gratia” que es el mismo con el que inicia *Razón de amor*. Otro detalle notable de esta secuencia es que está escrita en pareados sin rima, el paso de la ausencia de rima a la presencia de ésta puede estar dado por los *romans* de Chrétien de Troyes, *El Caballero del León* sería el paso intermedio entre la secuencia de Pentecostés y *Razón de amor*.

Existen otros ejemplos musicales que pudieran relacionarse con *Razón de amor*, me refiero a los motetes amorosos, algunos de ellos interpretados a tres voces, como son: *Qu' ai je forfait ne mepris*; *Bons amis, je vos rendrai*; *Se je chante ce fair amour*; *Bien doi amer mon ami*; y *L' autrier trouvai une plesant tousete– L' autrier, lés une espinete*: un instrumento de base y una voz femenina y otra masculina, lo que podría estar en concordancia con la interpretación de nuestro poema. Ahora bien, afirma Giulio Cattin, que si bien es cierto que la lírica de los trovadores es ejemplo “del más alto lirismo, lo que no llegó a alcanzar la monodia de todos los tiempos: algunas composiciones constituyen, por la elegancia poética y la dulzura de la entonación, el magnífico principio de las literaturas romances”¹³⁷ y, sin embargo, su música sigue siendo muy sencilla, de ahí el nombre de trovadores y troveros, no compositores. Con todo, se puede mencionar que la música daría a *Razón de amor* una unidad preformativa o escénica, como también lo sostienen Enzo Franchini y Francisco Rico, es decir, una unidad externa.

Llega, por fin, el momento de señalar los pendientes sobre *Razón de amor*. El primero podría ser una edición del poema teniendo en cuenta su calidad sonora, en la que no necesariamente se supriman lo que casi todos los editores consideran errores de copista. Un

¹³⁷ Cattin, Giulio. *Op. cit.*, p. 138.

segundo aspecto sería dar una interpretación del poema, a mí me parece que tendría que ver con tres líneas de estudio: por una parte el aspecto medicinal que subyace en el poema, aquí se debería incluir la obra de Valafrido Estrabón en relación al huerto y sus plantas; un segundo aspecto podría ser el del viaje visionario que pudiera estar presente en *Razón de amor* ¿qué sucede cuando dormimos? Esto en plena concordancia con Avicena; y finalmente, ¿por qué no? una posible interpretación esóterica, tal vez en el sentido de André Michalski, que aunque maltratado por Franchini, en algunos momentos valora positivamente su trabajo.

ANEXO DISCURSO DE CALOGRENANT

A continuación presento en su totalidad el discurso de Calogrenant:

Bien sai de l'arbre, ch'est la fins,
Que chë estoit li plus biaux pins
Qui onques sor tere creüst.
Ne quit c'onques si fort pleüst
Que d'yaue y passast une goutte,
Anchois couloit par dessus toute.
A l'arbre vi le bachin pendre,
Du plus fin or qui fust a vendre
Onques encore en nule foire.
De la fontaine poés croire
Qu'ele bouloit com yaue chaude.
Li perrons fu d'une esmeraude
Perchie aussi com une bouz,
S'avoit .iiii. rubins desous,
Plus flamboians et plus vermaus
Que n'est au matin li solaus,
Quant il appert en orient.
Et sachiés, ja a ensçient
Ne vous en mentirai de mot.
La merveille a veoir me plot
De la tempeste et de l'orage,
Dont je ne me tieng mie a sage;
Que maintenant m'en repentisse
Mout volentiers, se je poïsse,
Que jë oy le perron crevé
De l'iaue au bachin arousé,
Mais trop y en versai, che dout,
Que lors vi le chiel si derout
Que de plus de quatorse pars
Me feri es ialz li espars;
Et les nues tout pelle melle
Jetoient noif, pluië, et graille.
Tant fu li tans pesmes et fors
Que je quidai bien ester mors
Des fourdres qu'entor moi caoient,
Et des arbres qui depechoient.
Saichiés que mout fui esmaiés,
Tant que li tans fu rapaiés
Mais Dix tant me rasseüra
Que li tans gaires ne dura,
Et tuit li vent se reposerent.

Quant Dix ne plot, venter n'oserent.
 Et quant je vi l'air cler et pur,
 De joie fui tout asseür,
 Que joie, s'onques le connui,
 Fait tost oublier grant anui.
 Des que li tans fu trespasés,
 Vi tant seur le pin amassés
 Oysiaus, s'est qui croire m'en veulle,
 Qu'il n'i paroît branche ne fuelle,
 Que tout ne fust couvert d'oisiaus,
 S'en estoit li arbres plus biaux;
 Et trestuit li oisel chantoient,
 Si que trestuit s'entr'acordoient;
 Mas divers chans chantoit chascuns,
 C'onques che que cantoit li uns
 A l'autre canter n'i oï.
 De lor joie me resjoï,
 S'escoutai tant qu'il orent fait
 Lor serviche trestout a trait.
 Ains mais n'oï si bele joie,
 Ne mais ne cuit que nus hom l'oie,
 Së il ne va oïr chelui,
 Que tant me pleut et enbeli
 Que je me dui pour fol tenir.
 Tant y fui que j'oï venir
 Chevaliers, che me fu avis;
 Bien cuidai quë il fussent dis,
 Tel noise, tel fraint demenoit
 Unz seuz chevaliers qui venoit.
 Quant je le vi tout seul venant,
 Mon cheval restrains maintenant,
 N'au monter demeure ne fis;
 Et chil me vint mal talentis,
 Plus tost c'uns drois alerions,
 Fiers par samblant comme lions.
 De si haut comme il pot crier,
 Me commencha a deffier,
 Et dit: "Vassaus, mout m'avés fait,
 Sans deffianche, honte et lait.
 Deffier me deüssiés vous,
 S'il eüst querele entre nous,
 Ou au mains droiture requerre,
 Ains que vous me meüssiés guerre.
 Mais se je puis, sire vassaus,
 Seur vous en remaurra li maus
 Du damage qui est parans.
 En viron moi est li garrans

De mon bos qui est abatus.
 Plaindre se doit qui est batus,
 Et je me plaing, si ai raison,
 Que vous m'avés de ma maison
 Jeté a foudres et a pluye;
 Fair m'avés chose qui m'anuie,
 Et dehait ait qui chē est bel,
 Qu'en men bois et en mon chastel
 M'avés faite tele envaie
 Que mestier ne m'eüst aye
 D'ommes ne d'armes ne de mur.
 Onques n'i ot homme asseür
 En forteleche qui y fust
 De dure Pierre ne de fust.
 Mais sachiés bien que des or mais
 N'arés de moi trieves ne pais."

A chest mot nous entrevenismes;
 Les escus enbrachiés tenimes,
 Si se souvri chascuns du sien.
 Li chevaliers ot cheval boin,
 Lanche droitē, et fu sans doute
 Plus grant de moi la teste toute.
 Ainsi du tout a meschief fui,
 Que je fui plus petit de lui,
 Et ses chevaus plus fors du mien.
 Par mi le voir, che saichiés bien,
 M'en vois pour ma honte couvrir.
 Si grant cop com je poi ferir
 Li donnai, c'onques ne m'en fains;
 El comble de l'escu l'atains,
 S'i mis trestoute ma puissanche,
 Si qu'en pieches vola ma lanche;
 Et la soie remainst entiere,
 Qu'ele n'estoit mie legiere,
 Ains pesoit plus, au mien quidier,
 Que nule lanche a chevalier,
 C'ains si grosse nule n'en vi.
 Et li chevaliers m'en feri
 Si roidement que du cheval
 Par mi la crupe, contreval,
 Me mist a le tere tout plat,
 Si me laissa honteus et mat,
 Quē onques ne me regarda.
 Mon cheval prinst et moy laissa,
 Si se mist ariere a la voie.
 Et je, qui mon roy n'i savoir,
 Remés angousseus et pensis.

Deles le fontaine m'assis
 Un petit, si me reposai.
 Le chevalier sivre n'osai,
 Que folie faire doutaisse.
 Et se ge bien sivre l'osasse,
 Ne soi ge quë il se devint.
 En la fin, volentés me vint
 Qu'a mon hoste couvent tenroie,
 Et que par lui m'en revenroie.
 Ainsi me plot, ainsi le fis,
 Mais mes armes toutes jus mis
 Pour aler plus legierement,
 Si m'en reving honteusement.
 Quant je ving la nuit a l'ostel,
 Trouvai mon hoste tot autel,
 Aussi lié et aussi joiant
 Comme j'avoie fait devant;
 Onques de riens ne m'aprechui,
 Ne de sa fille ne de lui,
 Que mains volentiers me veïssent,
 Ne que mains d'onor me feïssent
 Qu'il avoient fait l'autre nuit.
 Grant honor me porterent tuit,
 Les lors merchis, en la maison,
 Et disoient c'onques mais hom
 N'iert escapes, quë il seüssent,
 Ne qu'il oÿ dire l'eüssent,
 De la don't j'estoie venus,
 Que n'i fust prins et retenus.¹³⁸

Si bien, la cita es muy extensa, me parece que es indispensable para advertir lo que se dice y, también, por cómo se dice: versos pareados. Ahora bien, resulta notable el hecho de que en esta parte el propio Chrétien se permite algunas licencias en la rima, ¿o está haciendo lo que Calogrenant tampoco logra?, por ejemplo:

En forteleche qui y fust
 De dure Pierre ne de fust.

La misma palabra en la rima, pero condistinto significado. O bien:

Quë onques ne me regarda.
 Mon cheval prinst et moy laïssa,

¹³⁸ *Ib*Chrétien de Troyes. *Le Chevalier au Lion ou Le roman d'Yvain*, p. 80-94, v. 411-574.

versos que se pueden leer como una asonancia, lo cual no es frecuente, pero en todo caso es un recurso válido.

BIBLIOGRAFÍA

De *RAZÓN DE AMOR*

ARCIPRESTE DE HITTA. *Libro de buen amor*, ed. de G. B. Gybbon-Monypenny, España, Castalia (Clásicos Castalia, 161), 1988.

ARMJO CANTO, CARMEN ELENA. “*Razón de amor: ¿cultura oficial o cultura popular?*”, *Heterodoxia y ortodoxia medieval (Actas de las Segundas Jornadas Medievales)*, México, UNAM, 1992, p.29-41.

AZUELA BERNAL, MARÍA CRISTINA. “La ambigüedad en la *Razón de amor*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI, 1, 1993, p. 203-214.

----- . “La *Razón de amor* a la luz de la presencia musulmana en España”, *La Corónica*, 20, 1, p. 16-31.

BARRA JOVER, MARIO. “*Razón de amor: Texto crítico y composición*”, *Revista de Literatura medieval*, I, 1989, p. 123-153.

CHRÉTIEN DE TROYES. *El Caballero del León*, ed., Isabel de Riquer, España, Alianza (Biblioteca artúrica), 2000.

----- . *El Caballero del León*, ed., Marie-José Lemarchand, España, Siruela (Selección de lecturas medievales, 7), 1984.

----- . *Le Chevalier au Lion ou Le roman d'Yvain*, edición crítica según el manuscrito B.N. fr. 1433, traducción, presentación y notas de David F. Hult, Francia, Librairie Générale Française (Le livre de poche, 19), 1994.

DE LEY MARGO. “Provençal Biographical Tradition and The *Razón de amor*”, *Journal of Hispanic Philology*, I, 1976-1977, p. 1-17.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO. “Organización del espacio en *Razón de amor*”, en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 289-294.

FERRARESI, ALICIA C. DE. “*Razón de amor*”, en *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*, México, El Colegio de México (Estudios de Lingüística y Literatura, IV), 1976, p. 43-118.

FRANCHINI, ENZO. *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la "Razón de amor"*, España, CSIC, 1993.

IMPEY, OLGA TUDORICA. "La estructura unitaria de *Razón de amor*", *Journal of Hispanic Philology*, IV, 1979-1980, p. 1-23.

JACOB, ALFRED. "The *Razón de amor* as Christian Symbolism", *Hispanic Review*, XX, 1952, p. 282-301.

LEYVA, JUAN. "La *Razón de amor* y la palabra prenovelística", *Medievalia*, 14, agosto, 1993, p. 13-25.

Libro de Alexandre, 3ª ed., ed. de Jesús Cañas, España, Cátedra (Letras Hispánicas, 280), 2000.

LONDON, GARDINER H. "The *Razón de amor* and the *Denuestos del agua y el vino*. New Readings and Interpretations", *Romance Philology*, XIX, 1965-1966, p. 28-47.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. "*Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*", *Revue Hispanique*, XII, 1905, p. 602-618.

----- "*Siesta de abril. (Razón de amor con los denuestos del agua y el vino)*", en *Crestomatía del español medieval*, I, España, 1982, p. 92-99.

PUBLIO OVIDIO NASÓN. *Metamorfosis*, Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, SEP (Cien del Mundo), [Volumen I, Libros I-VII], 1985.

----- *Metamorfosis*, Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, SEP (Cien del Mundo), [Volumen II, Libros VIII-XV], 1985.

RIQUER, MARTÍN DE. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3ª ed., España, Planeta (Letras e Ideas), 1992.

RIVAS, ENRIQUE DE. "La razón secreta de la *Razón de amor*", *Anuario de Filología*, VI-VII, 1967-1968, p. 109-127.

SPITZER, LEO. "*Razón de amor*" en *Sobre antigua poesía española*, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1962, p. 41-58.

Del CONTEXTO

AMASUNO SÁRRAGA, MARCELINO. "Hacia un contexto médico para *Celestina*: sobre *Amor Hereos* y su terapia", *Celestinesca*, 24, 2000, p.135-169.

- ASIMOV, ISAAC. *Breve historia de la química*, España, Alianza, 1975.
- BABINI, JOSÉ. *Historia de la medicina*, 2ª ed., España, Gedisa, 1985.
- BALLESTER ESCALAS, RAFAEL, PABLO TERMES (eds.). *Los Evangelios*, España, Mateu, 1969.
- BARTLETT, ROBERT. *Panorama medieval*, tr. Alejandro Jockl, España, Blume, 2002.
- BASCHET JÉRÔME. *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*, pról. Jacques Le Goff, tr. Arturo Vázquez Barrón y Mariano Sánchez Ventura, México, FCE, 2009.
- CATTIN, GIULIO. *El Medioevo. Primera parte*, edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona, tr. de Carlos Alonso, España, Turner Libros / CONACULTA (Historia de la música, 2) 1999.
- COHEN, ESTHER. *La palabra inconclusa. Ensayos sobre cábala*, México, UNAM/Taurus, 1994.
- CORBIN, HENRY. *Avicena y el relato visionario. Estudio sobre el ciclo de los relatos avicenianos*, España, Paidós, 1995.
- DHONDT, JAN. *La Alta Edad Media*, 22ª ed., México, Siglo XXI (Historia Universal Siglo XXI, 10), 1997.
- DURLIAT, MARCEL. *Introducción al arte medieval en Occidente*, 7ª ed., tr. Fernando Bringas Trueba, España, Cátedra (Cuadernos arte, 6), 1995.
- GALLO, F. ALBERTO. *El Medioevo. Segunda parte*, edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona, tr. de Rubén Fernández Piccardo, España, Turner Libros / CONACULTA (Historia de la música, 3), 1999.
- GRANJEL, LUIS S. *Historia de la medicina española*, España, SAYMA, 1962.
- Historia Universal. Volumen V. América precolombina. El fin de la Edad Media*, España, UTEHA / Noguer, 1982.
- Historia Universal. Volumen III. Cristianismo e Islam*, España, UTEHA / Noguer, 1982.
- Historia Universal. Volumen IV. Feudalismo y Asia oriental*, España, UTEHA / Noguer, 1982.
- HOLMTARD E. J. *Alquimia*, España, Araluce, 1961.
- JACQUART, DANIELLE, CLAUDE THOMASSET. *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, España, Labor, 1989.

- LACARRA, MARÍA JESÚS (ed.). *Cuentos de la Edad Media*, España, Castalia (Odres nuevos), 1989.
- LE GOFF, JACQUES. *La Baja Edad Media*, 22ª ed., México, Siglo XXI (Historia Universal Siglo XXI, 11), 1998.
- . *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, 2ª reimp. de la segunda ed., tr. Alberto L. Bixio, España, Gedisa (Historia), 2002.
- LÖBSACK, THEO. *Medicina mágica. Métodos y logros de los curanderos milagrosos*, México, FCE (Colección popular, 325), 1986.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2ª ed., México, UNAM, 1984.
- Los Evangelios*, España, Mateu, 1969.
- MASON, STEPHEN F. *Historia de la ciencia I. La ciencia antigua, la ciencia en Oriente y en la Europa medieval*, España, Alianza (Libro de bolsillo, 1062), 1984.
- Sendebarr*. Ed., de María Jesús Lacarra, España, Cátedra (Letras Hispánicas, 304), 1996.
- TOMAN, ROLF (ed.). *El Gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, tr. de José García Pelegrin y Pablo de la Riestra, España, Könemann, 2004.
- . *El Románico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, tr. de Max Stempel, España, Könemann, 1996.
- VV.AA. *España medieval y el legado de Occidente*, México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural de España, SEACEX/INAH/CONACULTA/Lunwerk, 2005.