

POESÍA Y DIÁLOGO
RAZÓN DE AMOR

Por GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

HISTORIOGRAFÍA

En 1887 el investigador francés M. Haureau encontró en un manuscrito latino de la Biblioteca Nacional de París¹ esta singular obrita, que comunicó al hispanista Alfred Morel-Fatio, quien la publicó en la revista «Romania» con el título de *Poème d'Amour*,² fechándola en el siglo XIII. Entendió Morel-Fatio que se trataba de dos poemas: el primero contiene una conversación entre dos amantes en un vergel, que constituye una «manière de pastourelle, d'une saveur provençale ou portugaise plutôt que castillane», a la que aparece unida, por una «transition maladroite», la segunda parte: un debate entre el agua y el vino, preanunciado en los versos iniciales de la primera parte, lo que hace algo problemática la consideración de dos poemas distintos. Con todo, Morel-Fatio opta por ofrecerlos separados, titulado el segundo *Débat du vin et de*

1. Sig. Mss. latin 3576, fol. 125v.

2. *Textes castillans du XII^{ème} siècle. I, Poème d'Amour*, «Romania», XVI, 1887, págs. 368-373.

l'eau y relacionándolo por su tema, más que por su factura, con poemas latino medievales, como *Denudata veritate* (ed. Du Méril) o franceses, como *Disputoison du vin et de l'iaue* (ed. Wright), y otros de la tradición popular, incluso castellana.

Contra la hipótesis divisionista de Morel-Fatio se alzó Monaci,³ para quien era lógico que un «clérigo», a diferencia del juglar que repite lo que recibe de la tradición anterior, se atreviese a enfrentar, como novedad, dos temas de aspecto muy diverso, en humorístico contraste. Por su parte el profesor Egidio Gorra⁴ creyó en una simple superposición de dos textos franceses o provenzales realizada acaso por el traductor castellano, que intentó reunir en uno los dos poemas. En cambio el hispanista G. Petraglione⁵ se propuso resolver la cuestión reordenando los versos de manera que se agruparan oportunamente los que hacían referencia a cada uno de los temas.⁶ Finalmente Carolina Michaelis⁷ vuelve a considerar unidos los dos temas, ya que el escritor atribuye a la obra un título único: «Se realmente

3. *Monaci, Testi basso-latini*, Roma, 1891.

4. *Lingua e letteratura spagnola delle origini*, Milano, 1898, pág. 217.

5. *Revue Hispanique*, XIII, 1905, págs. 602-18.

6. *Romançe de Lope de Moros*, «Studi di Filologia Romanza», VIII.

7. *Revista Lusitana*, VII, Lisboa, 1902.

o Preambulo dissesse respeito a ambos, era provavel que nelle se fallase só da *Razão de Amor?* e não do conflicto *entre a Agua e o Vinho*, tão apto, ou mais, para alegrar coraçõs tristes do que o colloquio amoroso?». La autora atribuye la mezcla de los dos temas a un amanuense o copista.

Menéndez Pelayo⁸ sitúa esta obra como «lo más antiguo estrictamente lírico que tenemos en nuestro Parnaso», calificación que adquiere mayor interés cuando advertimos el peso que en la obra tienen los elementos narrativos y dialogal.⁹

En cuanto a la estructura, acepta la hipótesis de que sean dos obras, si bien señala:

A) «... que las dos partes de la composición están bastante mal soldadas entre sí, pero no simplemente yuxtapuestas, puesto que los *Denuestos* se anuncian en la *Razón* desde un principio.»

B) Que esta «contaminación de dos temas, derivados acaso de fuentes distintas», ofrece una soldadura que, «aun siendo poco hábil, debe atribuirse al poeta».

8. *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, vol. I, Madrid, 1890.

9. Acaso sea éste el motivo por el que en tratados de historia se estudia la *Razón de Amor* como una poesía lírica. Nosotros, por ejemplo, incluimos su estudio en nuestra *Historia de la Poesía Lírica Española*, si bien en el epígrafe destinado al debate medieval. Véase, adelante, la objeción de Leo Spizter.

Por lo que se refiere a la temática, la obra tiene para Menéndez y Pelayo un carácter meramente reflejo de la poesía provenzal o galaica: «probablemente (el autor) no es más que un traductor». Pero reconoce «gracia de expresión en algún pasaje», refiriéndose concretamente a la descripción de la *doncella*, que puede compararse, dice, con el de la pecadora egipciaca en el poemita que ya conocemos.¹⁰

La edición de Menéndez Pidal es definitiva; en cuanto a la transcripción paleográfica del texto, que reproduce en facsímil, señala, por lo que toca al fondo del poema, las dificultades que se oponen a la separación de la obra en dos partes, fundamentalmente porque los *Denuestos* no aparecen aludidos al designarse a sí misma únicamente *Razón de Amor*, por lo que acaso estaban destinados a ser un episodio en medio de la escena de amor que, quizá, tenía una continuación que cerraría el símbolo de la obra; en efecto, el lugar y la hora de la *Razón* y los *Denuestos* son los mismos. Por lo demás, la poca solidez de la unión de los dos temas queda explicada por frecuentes distracciones del autor. Se decide, pues, por la interpretación de Monaci

10. Se refiere, claro está, a la *Vida de Santa María Egipciaca*. Más adelante utilizaremos esta sugerencia comparando ambas «descriptio».

favorable a la unidad del poema. En cuanto a Lope de Moros, autor o copista, deja en el léxico una fuerte impronta aragonesa; siendo inexistente, a su juicio, a pesar de la opinión de Carolina Michaelis y Menéndez y Pelayo, la influencia galaico-portuguesa, ya que las formas *jeita* y *direita* pueden explicarse como simples arcaísmos.¹¹

Finalmente nos ocuparemos de las interpretaciones alegóricas del poema, debidas a Leo Spitzer¹² y Alfred Jacob,¹³ que añaden un nuevo y capital interés al primer monumento de la poesía lírica española.

CONTENIDO

El autor, después de anunciar su obra y describir su propia personalidad — como veremos más adelante —, explica la situación del protagonista del poema — que es él mismo — en el tiempo (*mes de abril, después de yantar*) y en el espacio (*so un olivar — entre çimas d'un mançanar*). Allí contempla un *vaso* de plata lleno de un *claro vino*, puesto allí por la *duena, señora*

11. *Revue Hispanique*, XIII, 1905, págs. 602-618.

12. *Romania*, LXXI, 1950, págs. 145-165.

13. *Hispanic Review*, 1952, págs. 282-301.

del uerto: vino que contiene la salud perenne. También advierte allí un vaso de *agua fryda*, que desearía beber, pero *ovi miedo que era encantado*. El protagonista se tiende en el prado y se despoja de sus vestiduras: pasa la vista por su derredor: está junto a una *fuenta perenal*, de la que surge un dulce frescor; el olor de las flores — salvia, rosas, lirio, violas — resucitaría a un muerto. Entonces, bebe del agua, coge una flor y siente ansias de cantar. En este momento sobreviene *una doncella*, de singular hermosura:

Blanca era e bermeia,
cabelos cortos sobre ll'oreia,
fruente blanca e loçana,
cara fresca como mançana,
naryz equal e dereyta,
nunca vieses tan bien feyta,
ojos negros e rridientes,
boca a rrazón e blancos dientes,
labios vermeios non muy delgados
por verdat bien mesurados;
por la centura delgada;
ben estant e mesurada.

La doncella viste con rara elegancia (manto, brial, sombrero, «luvas», es decir, guantes) y viene cogiendo flores y cantando una trova amorosa, en cuyos primeros versos reconocemos una cantiga de amigo:

De las flores viene tomando
en alta voz d'amor cantando,
y diciendo — «Ay meu amigo
si me veré yamás contigo!
Aoy et sempre amaré
quanto que biva seré!»

El narrador, oculto, oye sus cuitas de amor, como Calixto oyendo cantar en su jardín a Melibea; como Romeo en el jardín de Julieta. Ella no conoce a su amado, sino por referencias. Él reconoce los regalos — guantes, sombrero, coral y anillo — que le ha enviado. Ella, a su vez, descubre en él la cinta que le hizo «con la su mano». El tema de los regalos — «que (según dice la doncella) por la su amor trayo conmigo» — tiene, acaso, una importancia superior a la aparente de simple fineza entre enamorados. El hecho de que entre los que envía el escolar figure un anillo da mayor interés, ya que puede significar el acto nupcial, o el de esponsales, ya que hasta el Concilio de Letrán no se exigieron amonestaciones, y sólo a partir de Trento se estima necesaria la presencia del sacerdote. Siendo el consentimiento de los contrayentes la clave del sacramento, claro está que existían numerosos matrimonios clandestinos e ilícitos, pero válidos. «Buena prueba de la libertad que reinaba en cuanto a la forma de los esponsales — expone

la Dra. Ruiz de Conde — es el *Florián el Florete* de la segunda mitad del siglo XIII, en el que un joven caballero envía una carta de amor y un *anillo*, por medio de su criado, a una dama. La cosa no puede ser menos solemne y, sin embargo, producía sus efectos. Ella acepta y quedan prometidos.»¹⁴ En efecto, y como prueba de expresiva aceptación, la doncella del poema, con turbadora vehemencia, se despoja del manto y le besa en la boca y en los ojos.

Dios señor, a ti loa[do]
quant conozco meu amado,
agora é todo bien [comigo]
quant conozco meu amigo.

Después de permanecer unidos «una grant pieça», ella manifiesta su pesar por tener que alejarse de prisa (*privado*), ocasionando en el amante un dolor terrible:

La mia senor se va privado¹⁵
dexa a mi desconcertado:

14. *Matrimonio clandestino y amor cortés*, cap. I del libro *El amor y el matrimonio secreto en los Libros de Caballerías*, Madrid, ed. Aguilar, 1945, pág. 13. La noción del valor del amor extramatrimonial común a los trovadores y a los *romans bretones* podría proceder de una actitud herética (cátara o albigense), enlazada con el druidismo céltico en una posición general antieclesiástica, según ha sugerido brillantemente DENIS DE ROUCEMONT, *L'amour et l'Occident* (París, 1939).

15. La locución *privado*, «prestamente», no procede del latín *privare*, «apartar, despojar», ni parece lógica la deriva-

queque la vi fuera del uerto
por poco non fuy muerto.

Surge entonces un elemento nuevo: el poeta quiere adormecerse cuando una palomita, blanca «como la nieve del puerto», penetra (el texto es reiterativo y confuso) en el malgranar (¿errata por manzanar?),¹⁶ entra en el vaso (*e fue toda esfryada*) y al salir

vertió's el agua sobre el vino.

A partir de este momento el tono de la composición (no su unidad general, como veremos) cambia, hasta el punto de que da lugar a la teoría ya descrita, según la cual la obra *Razón de Amor* termina para dar comienzo a los *Denuestos del agua y del vino*:

Aquí copiença a denostar
el vino y el agua a manlevar.

ción semántica procedente de «prius», antes. Meyer-Lübke admite que sea un préstamo del occitano antiguo *abrivat*, «rápido, impetuoso», derivado de briu, «brío». Según Baist, procede de privado, «manso» (fr. *aprivoisé*). Pero Spitzer recuerda que *privat* significa «secreto, a escondidas», de ahí «cabalgar privado», ir en calidad de propio o mensajero particular. Corominas, por su parte, nota que en Berceo equivale a «fácilmente», de donde pasaría a significar «en seguida», «pronto». La forma *priado* es frecuente, análoga a *vianda* (procedente de *vivanda*). Vid. COROMINAS, *Diccionario*, voz *privado*.

16. Según Menéndez Pidal. Recuérdese que manzana equivale también a «todo género de fruta de pepita». Vid. AEBISCHER, *Estudios de toponimia y lexicografía románica*, Barcelona, «Escuela de Filología», 1948, pág. 101.

He aquí, escuetamente, los términos del debate:

El vino: no desea la compañía del agua, que lo convierte en *feble e mesquino*.

El agua: el vino hace perder el seso a los buenos.

El vino: llama al agua «*sucia desbengorçada*».

El agua: reprocha sus palabras al vino, recordándole que sin su ayuda su madre, la cepa, sería cortada.

El vino entra en razón y explica su poder, ya que, sin «manos ni pies», hace a los hombres valientes y enriquece la mesa.

El agua «*iaze muerta rridiendo*» y rearguye que el hombre pierde el sentido y, al embriagarse, no acierta a distinguir cinco candelas de ciento.

El vino contrataca recordándole su humilde condición, que sirve para lavar pies y manos, convirtiéndose después en lodo, y aduciendo triunfalmente que es la especie de la Eucaristía.

El agua replica finalmente que es el instrumento del bautismo.

Termina con la ritual y aquí irónica petición del poeta, quien toma partido en el debate diciendo «*mandat nos dar vino*».

ESTUDIO DE LA OBRA

De la explanación anterior se desprende la gran complejidad y el interés que esta obra encierra. Veamos de establecer sus principales elementos:

a) *El autor y su personalidad goliardesca*

La obra está escrita, gran parte de ella, en primera persona, y los cuatro versos iniciales tienen el tono juglaresco de los que convocan a un público (*venite, audite*), pregonando el valor de lo que se ofrece:

Qui triste tiene su coraçón
benga oyr esta razón;
odrá razón acabada
feyta d'amor e bien rymada.

Menéndez Pidal ha destacado en la *Razón de Amor* el tono «muy juglaresco, por su metro irregular, por el contraste brusco con que quiere entretener a un público abigarrado, ora usando de idealidad cortesana, ora de bufonería callejera (la disputa del agua y del vino es tema muy usado en la poesía goliardesca) y es, en fin, ajugarada por el don que pide al final, propio de un cantar del pueblo:

«Mi razón aquí la fino
e mandat nos dar vino».¹⁷

Anticipamos, con estas líneas de Menéndez Pidal, algo de la complejidad de las cuestiones que plantea este poema, empezando por el hecho de que el concepto de *juglar* que aquí señala el maestro no se ajusta al poeta, que, inequívocamente, se proclama a sí mismo *escolar* y no *juglar*, como dice en los versos subsiguientes:

Un escolar la rrimó
que siempre ovo cryança
en Alemania y en Francia;
moró mucho en Lombardía
por aprender cortesía.

La diferencia importa: el escolar «ovo criança», aprende «cortesía» y era más refinado músico que el simple juglar.¹⁸ En otro lugar del poema la doncella recuerda que el amante es «clérigo e non cavallero» y «sabe mucho de trobar, de leyer e de cantar». Del contexto de la obra se deduce, en efecto, su condición de hombre culto, más cerca, por lo tanto, del trovador que del juglar,¹⁹ aun cuando guste, en un momento dado, de temas

17. *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, pág. 186.

18. El propio Menéndez Pidal (ob. cit., pág. 42) recuerda que hay, además de los instrumentos músicos de los juglares (que hemos de creer muy sencillo), «Otros de maor preçio que usan escolares» (*Libro de Alexandre*).

19. MENÉNDEZ PIDAL, loc. cit.

o giros juglarescos, como acontece con Berceo, que se presenta, en ocasiones, como un juglar de Dios.

¿Cabe, pues, adscribir al autor del poema a la clase de las que Menéndez Pelayo denomina «clérigos vagabundos y tabernarios (de los llamados en otras partes goliardos)»? El modelo de este tipo humano lo da, entre nosotros, como es bien sabido, el Arcipreste de Hita. Y sin embargo hay en nuestro autor elementos de finura lírica y expresiva que lo alejan del espécimen goliardesco. «El que escribió este poemita — escribe Menéndez Pidal, contradiciendo su opinión anterior — no aspiraba, sin duda, a ser un tipo ajuglarado, sino trovadoresco.»²⁰

¿Se llamaba este «escolar» Lope de Moros, como dice el poema al final de su texto? Allí leemos, en efecto :

Qui me scripsit scribat
semper cum domino bibat.
Lupus me fecit de Moros.

Y claro está que la erudición se ha planteado la existencia de este personaje que, autor o copista, figura en el texto, y explica (Moros es un pueblecito de la provincia de Zaragoza) los ara-

20. Ob. cit., pág. 42.

gonesismos que contiene la versión que ha llegado hasta nosotros.²¹

b) *Los elementos líricos*

1. *¿Cantigas de amigo?, ¿jarchas?, ¿coplas?* — Aun cuando la obra tiene un carácter predominantemente narrativo, sorprendemos en ella diversos elementos líricos. Ya Cejador²² señaló, al lado de la *cantiga de amigo*, ya comentada, estribillos de carácter manifiestamente subjetivo como:

Amé siempre e amaré
cuanto que viva seré,

que recuerdan el villancico:

De os servir toda mi vida
holgaré
y sirviendoos moriré.

21. Desde Morel-Fatio se han notado las formas *plegne*, *pleno*, *ridientes*, *meu*, como aragonesimos. Otras formas como *feyta*, *deseyta*.

Señalemos, para terminar, una hipótesis reciente formulada por el P. Martín Alonso, S. J., según la cual el autor de la obra pudiera ser el canciller Diego García de Campos, autor a su vez del *Poema del Cid* (!) y que no ofrece garantía científica alguna, si bien es indudable alguna coincidencia de época y cultura. En *Razón y Fe*, 1942, vol. II.

22. CEJADOR, *La verdadera poesía castellana*, vol. V, páginas 97-106, Madrid, 1921.

También el díptico:

Dijle yo: decid la mía señor
¿si supieste nunca de amor?

tiene resonancia de copla popular. Así como el villancico, ya copiado,

Dios, Señor a ti loado
quant conozco meu amado
agora e todo bien comigo
cuand conozco meu amigo,

cuya resonancia paralelística es indudable.

Es interesante hacer notar que todos estos fragmentos líricos están puestos en boca de la *doncella*. Estamos, pues, dentro de la tradición de los *frauenlieder* o *mädchenlieder*, cantos de mujer de tradición general europea (incluyendo las jarchas, cuya expresión femenina es frecuente).

2. *Lo trovadoresco*. — El amante se propone cantar

e quis cantar de fin amor,

pero no conocemos lo que canta.

Entendemos, pues, el valor del contenido del canto del varón, pero no sus palabras.²³

23. ALONSO (D.) y BLECUA (J. M.), *Antología de la Poesía Española*, I, Madrid, Editorial Gredos, 1956, págs. 48-49.

No se ha reparado bastante en esta expresión, que hallamos con carácter definidor en la poesía trovadoresca. He aquí unos versos de Bernat de Ventadorn :

Chantars no pot gaire valer
si dins dal cor no mou lo chans;
ni chans no pot dal cor mover
si no i es fini amors corans.

«Poco vale el cantar si el canto no surge dentro del corazón, y el canto no puede salir del corazón si en él no hay leal amor, *fin amor*.»²⁴

La importancia del concepto de este amor perfecto (leal, sincero) crece a partir de Marcabré,²⁵ para quien la *Jovens* (Juventud) y *Fini Amor* (Leal amor) fueron antaño el padre y la madre del mundo.²⁶

3. ¿Alba? — No puede hablarse propiamente de *alba* en el sentido del género tan co-

24. M. DE RIQUER, *Las albas provenzales* «Entregas de Poesía», Barcelona, 1944.

25. La frase implica, pues, una fórmula definitiva del amor trovadoresco (ed. RIQUER, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, 1948, pág. 255), ya que el adjetivo *fin* equivale a «lo sumo, lo perfecto», y en la acepción francesa del siglo XII, «extremado, perfecto», según señala Corominas (*Diccionario Crítico Etimológico*, II, 527), quien documenta el adjetivo en la *Disputa del Alma y el Cuerpo (fino oro)*, y el *Libro de Alexandre* («mucho era más blanco que es el *fin* cristal»). No cita, en cambio, la *Razón de Amor*, que ofrece el matiz espiritual del adjetivo.

26. «... the ennobling power of *fin amor* is fundamental to troubadour poetry from Marcabré onward» Topsfield (L. T.). *The theme of courtly love in the poems of Guilhem Montanhagol*, en «French Studies», [1957?].

nocido de la poesía provenzal, ya que faltan dos elementos característicos: la alusión al amanecer y la presencia del *guaita* o vigia, que avisa de la necesidad de precipitar la separación de los amantes.²⁷ Sin embargo la melancolía de la frase es análoga a la circunstancia muy parecida: la despedida de los enamorados:

ela'm dixo:

— El mio señor
oram serya de tornar
sí a vos no fuese en pesar.

Yo'l dix:

— It, la mia señor
pues que ir queredes
mas de mi amor pensat le que devedes.

Ela'm dixo:

— Bien seguro seyt de mi amor,
no vos camiaré por un emperador.

¿No recuerda el tono de la despedida de la «alba» de Bertrán d'Alamanon? «Dulce, criatura, me voy. Soy vuestro donde quiera que me halle. No me olvidéis, por Dios, que el corazón de (este) cuerpo se queda aquí, y no me separaré nunca más de vos.»²⁸

4. ¿*Maya*? — ¿Es, por otra parte, la *Razón de Amor* un canto de primavera, incurso dentro

27. RIQUEL, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, 1948, pág. 31.

28. M. DE RIQUEL, ob. cit.

de la tradición de las mayas? Cejador lo afirma de pleno.²⁹ González-Palencia y Eugenio Mele, por su parte, encuentran relación con «las pastorales y composiciones que Bartsch recogió bajo el título, un poco genérico, de *Romanzen*,³⁰ en las cuales el poeta a menudo se pone en escena a sí mismo, contando una aventura de amor». Otros elementos confrontables son: el fondo primaveral (jardín con flores, árboles, fuentes), las locuciones eróticas; la expresión del amor a distancia, *de oídas*, antes de pasar al plano de la realidad, etc.³¹

5. *¿Pastorela?* — Más proximidad tiene el poema, en cuanto diálogo de amor, con el género llamado, en la poesía francesa y provenzal, *pastourelle*. La pastorela contiene, en efecto, según Jeanroy, tres elementos: un diálogo (cuyo origen hay que buscar en todas las literaturas románicas) en formas diversas, un oarystis, o encuentro amoroso, un *gab* o explosión de vanidad.³² El elemento fundamental es el diálogo o debate amoroso entre caballero y pastora, escarceo dialéctico en que la mujer se defiende y termina como siempre

29. Ob. cit., MENÉNDEZ PIDAL, en la última edición de su *Poesía juglaresca y juglares* (1957), propone el título de *Siesta de abril* para nuestra obra.

30. *Romanzen und Pastorellen*, Leipzig, 1870.

31. A. GONZÁLEZ PALENCIA y E. MELE, *La Maya*, Madrid, C.S.I.C., 1944, págs. 17-18.

32. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, París, 1925, cap. I.

por ceder. Ahora bien: según Jeanroy, la *pastourelle* no sería otra cosa que el tercer estado de una evolución iniciada por dos géneros anteriores: el *romance* y el *son d'amour*, partiendo de la clasificación que hizo Groeber de los poemas publicados por Bartsch. Los *romances* (los más antiguos) son relatos de tema amoroso, en los que el poeta no toma parte; en cambio, en el *son d'amour* el poeta relata escenas en las que él participa.³³ Nótese que éste es el caso de la *Razón de Amor*, cuya escenografía rústica y tono dialógico, en cambio, son semejantes a los de las *Pastourelles*. No concuerda, sin embargo, el tipo de la mujer que, lejos de ser una rústica pastora, es una refinada y elegantísima doncella; ni el tema del diálogo, que no comporta asedio por parte del varón, sino apasionado coloquio, cuya mayor vehemencia, por cierto, está del costado femenino.

33. Según Groeber, en el *romance* se trata del *amour loial* en un plano caballeresco, mientras que en los *sons d'amour* se relatan amores entre caballeros y burguesas, halagadas por la galantería de los señores y seducidas por el ejemplo de las damas. El *amour loial* se convierte en *jeu d'amours*. La extensión de esta temática al ambiente rústico dará lugar a la *pastourelle*, con su constante escenografía y su diálogo de desenlace diverso. Vid. JEANROY, ob. cit., págs. 7-8.

ASPECTOS DESCRIPTIVOS: LOCUS AMOENUS,
DESCRIPTIO PUELLAE

Veamos ahora someramente los aspectos descriptivos de la *Razón de Amor* :

Como es sabido, la descripción de la Naturaleza está sujeta, en la poesía lírica de la Edad Media, a unos moldes que se repiten — «tópica» — y que Erns Robert Curtius ha estudiado magistralmente.³⁴ Se trata, pues, de una Naturaleza convencional, que los preceptistas denominan *locus amoenus* y cuyo origen hay que buscar en Teócrito, Virgilio, Horacio y Ovidio y algunos poetas de la baja latinidad, como Tiberiano. Este «paraje ameno» que sirve de fondo a los diálogos bucólicos frecuentemente se convierte en tema central, en el que exhiben los poetas su habilidad descriptiva. Y en otros casos sirve para caracterizar el Paraíso (que es, también, un Jardín), o el mismo cielo. El «paraje ameno» es un prado verde, arbolado y florido, oreado por la brisa perfumada y refrescado por una fuente o arroyo. Es evidente el reflejo de esta «tópica» en la descripción del «locus» donde se desarrolla la *Razón de Amor*: un «prado» que contiene olivos, manzanos y granadas (*malgra-*

34. *Literatura europea y Edad Media Latina*, ed. cast. México, 1954.

nar), y una *fuenta perenal* que expande su frescura y asegura el verdor de la hierba:

Todas yerbas que bien olién
la fuent cerca si las tenié.
Y [allí] es la salvia, y son las rosas
y el lirio y las violas;
otras tantas yervas y avía
que sol nombrar no las sabría.
Mas ell olor que d'i yxía
a omne muerto rresucitarya.³⁵

No menos convencional es la *descriptio puellae*, o descripción de la muchacha, cuyos términos hemos copiado más arriba. También en este aspecto existieron minuciosas reglas retóricas. Ya Menéndez Pelayo (loc. cit.) señaló, tomándolo, sin citarlo, de unas notas de la edición de Morel-Fatio, en la «descriptio» de la doncella algún parecido con la de María Egipciaca. Y vale la pena, siguiendo la sugestión del Maestro, de anotar algunos paralelismos:

Razón de Amor

Blanca era e bermeia
boca a razón e blancos dientes

35. La situación exacta del poema la encuentra Post en un poema de FRANCISCO IMPERIAL, *The whole passage is closely parallel to the beginning of the «Decir de las siete virtudes». Just as the earlier poet is surprised by the lady of his heart, so, in the midst of a garden surrounded by a sweetly murmuring stream competed by flowers.* «Mediaeval Spanish Allegory», Cambridge, 1915, pág. 130.

ojos negros e rridientes
frente blanca e loçana
cara fresca como maçana.
Por la cintura delgada
bien estant e mesurada.

Vida de Sta. M.^a Egipciaca

La faz tenía colorada
comme la rosa quando es granada
boqua chica et por mesura
ojos negros et sobrecejas
alba frente fata las cerneias,
de sus tetiellas bien es sana
tales son como mançana.
En buena forma fue taiada
non era gorda nin muy delgada.

Este ejemplo de Arnaut de Marvill muestra
la extensión del tópicó :

el vostre front plus blanc que lis
los vostres olhos vairs e rizens,
el nas quies dreitz e be sezens,
la fassa fresca de colors,
blanca, vermelha plus que flors,
petita boca, blanca dens.³⁶

36. Tomado de la *Chrestomatie* de Bartsch, cit. por A. González Palencia y Eugenio Mele (*La Maya*, Madrid, C.S.I.C., 1944, págs. 17-18). Las correspondencias son claras para la «descriptio» de la *Razón* 'el nas qu'es dreitz e be sezens: nariz egual e dereyta; petita boca, blanca dens: boca a rrazon e blancos dientes. Análogamente para la *Vida*, cfr. la *fassa fresca de colors: la faz tenía colorada e el vostre front plus blanc que*

SIMBOLISMO DE LA OBRA

Spitzer se manifiesta, como sabemos, partidario de la unidad del poema.³⁷ Su aportación consiste en hallar un simbolismo superior, válido para las dos partes de la composición, lo que permite dar validez a la tradición manuscrita que, al presentar unida la composición, impone metodológicamente el análisis conjunto. Este análisis, que es muy importante, parte de la conveniencia de no ser los géneros literarios como compartimientos estancos,³⁸ cuya fusión puede ser considerada como un fracaso artístico o una muestra de inhabilidad, mucho más cuando en la literatura medieval el elemento ideológico, «la trame d'idées», tiene tanta importancia.

En efecto, para el profesor Spitzer las dos partes del poema parten de un simbolismo análogo: el de la sed: sed de bebida, sed de amor. A la hora de la siesta, el protagonista ha bebido agua fresca, ha cogido una flor y desea cantar

lis: alba frente fata las cerneias. Sin embargo será bueno advertir que el orden del elogio (piel, boca, dientes, ojos, frente, cintura) no coincide con el de las preceptivas medievales. Vid. FARAL, *Les arts poétiques du XII^{ème} et du XIII^{ème} siècle*, París, 124, págs. 81 y ss.

37. *Razón de Amor*, «Romania», 1950, págs. 146-165.

38. Spitzer incluye en esta visión errónea a Menéndez Pidal, C. Michaelis y a Dámaso Alonso, que en su *Poesía de la Edad Media* (1952) señala todavía las «delicadas tintas» del idilio con la rudeza de la «narración burlesca» del debate. Art. cit., 149-150.

su amor. He aquí que aparece la doncella, lo que permite el desarrollo de la *amorosa visione*. Por el poema sabemos que se conocían de oídas y que se habían cambiado regalos (ella lleva guantes, sombrero, un «coral» y un anillo regalo del escolar; él lleva una cinta que ella «fiziera con sus manos»); pero este amor lejano, espiritual (tan parecido al *amor de lunh* de los trovadores provenzales), se transforma en amor sensual, y ciertamente por iniciativa femenina, cuyo arrebató llega a impedirle a hablar:

Tolliós' el manto de los onbros
besóme la boca e por los oios;
tan gran sabor de mi avia
sol fablar non me podia...

El vino simboliza en el poema este segundo amor carnal, según el profesor Spitzer. Para comprender este simbolismo debemos retroceder al principio del poema y recordar el encuadre en que se desarrolla el episodio: los dos vasos colocados, una tarde de abril; el de plata, lleno de un «claro vino», «entre çimas d'un mançanar», y el «otro vaso», lleno de un «agua fryda» «arriba del mançanar». El primero, colocado por una *dueña*, y suponemos que el segundo también, aun cuando el poema no lo indique. Spitzer ha notado agudamente que esta *dueña* no debe ser la joven

protagonista del episodio amoroso que es designada con el nombre más lógico de *doncela*. El profesor Spitzer cree que la dueña sería Venus, que envía a la deliciosa criatura, símbolo real del amor carnal, al escolar sediento de amor espiritual. Paralelamente la paloma — símbolo venusiano — nos va a dar, al verter el agua sobre el vino, en las copas suspendidas en el «mançanar», la visión sobrenatural de ambos amores, llegando a simbolizar, en los versos posteriores de los «Denuestos», las dos especies del Sacramento del Amor, de acuerdo con una jerarquía medieval que pone la visión de las «cosas» por debajo de sus propios símbolos. De este modo la paloma no es, como creían los partidarios de la duplicidad del poema, un elemento extraño o un pretexto poco feliz para cambiar de tema, sino que la paloma, mensajera de Venus, al mezclar el agua y el vino, expresa la voluntad de que el amor físico y espiritual coexistan. Del mismo modo que, a lo largo de los «Denuestos», el agua del Bautismo debe coexistir con el Vino de la Comunión. Así, pues, en último término, el poema contendría un debate entre la Castidad y el Placer, desarrollado con gran originalidad por el autor del poema español, integrado en él: una *amorosa visione* (única en nuestra literatura, según Spitzer, pág. 159); una maravillosa des-

cripción del jardín del placer, eco del Paraíso Terrenal; un diálogo de abstracciones sobrenaturales (las dos copas, la *dueña*,³⁹ la paloma), demostrando todo el poema (que es un «debate en acción») el principio de la armonía de los contrarios.⁴⁰ Leo Spitzer termina su admirable trabajo estudiando sagazmente la caracterización psicológica de los personajes del Debate: el Vino (viril, irascible, grosero) y el Agua (suave, moderada, altruista), que lleva a suavizar, por su solo contacto, las expresiones de su interlocutor. Por último, Spitzer hace notar el carácter goliardesco del autor, «*clerc et non pas chevalier, expert en amour et poésie, ayant voyagé aux pays de la Cortouisie, homme a femmes qui sait captiver les coeurs*», cuyo relato autobiográfico, ligeramente fatuo, encuadra bien, como dice C. Michaelis, con aquellos *vagantes*, individualistas, turbulentos y fogosos, pedantes y contradictorios. que aparecen en la época. Al final, nota Spitzer, finamente, que después de los denuestos entre el Agua y el Vino, lo que pide el poeta es, justamente, Vino, dando a la ritual petición ju-

39. Spitzer escribe (pág. 160) la *doncela*. Creemos que quiere decir la *dueña* (Venus), personaje más simbólico que real.

40. El profesor Spitzer me reprocha la consideración de lírica que yo atribuyo al poema (*Historia de la Poesía Lírica Española*) «en exagerant les "accents" lyriques que s'y trouvent et en negligéant le *Débat*» (art. cit., pág. 155, nota). Me permito hacer notar que el estudio de la *Razón de Amor* está situado, precisamente, bajo la rúbrica *Debates*.

glaresca del vaso de «bon vino» una intención profunda.

Más atrevida es la interpretación que de la *Razón de Amor* da Alfred Jacob,⁴¹ en la que, partiendo de la posición de Spitzer, eleva la simbología a un plano religioso. El manzano sosteniendo una vasija de vino significa, según Jewis (*The allegory of Love*), la Crucifixión de Cristo. Sobre el recipiente conteniendo el vino se halla la vasija del agua, que fluye del árbol de la Vida, según un símbolo de San Pablo. El calor que siente el viajero es imagen de la aflicción del hombre. El jardín embriagador simboliza el segundo de los tres paraísos descritos por Hugo de San Víctor en su *De Arca de Noe Moralis*, el *locus amoenus* que representa a la Iglesia que hace fluir el agua del Bautismo. Refrigerado con esta agua el peregrino quiere cantar y se encuentra rodeado de perfumes embriagadores, donde hay cuatro flores, como cuatro son los regalos que haga a su amada: este número sugiere más que indica la complejidad del mundo: cuatro elementos, cuatro estaciones, etc. La doncella que se le aproxima, descrita con todos los atractivos según las normas de la época, es la Reina del cielo. La efusiva bienvenida que la da es análoga

41. *The «Razón de Amor» as christian symbolism*, «Hispanic Review», 1952, 282-301.

a la alegría que experimenta el pastor (la Iglesia) cuando recobra una oveja (el pecador). La habitual confusión entre los ditirambos a la Virgen y a la Amada hace comprensible que el «galdón» sea un beso, después del cual Ella hace saber al pecador que seguirá favoreciéndole. Terminada la visión, el pecador se refugia en el sueño y ve una paloma, es decir, la Gracia, que después de volar hacia el agua de la fuente (el Bautismo) le abre el camino hacia la Comunión, el símbolo de la unión, que se degrada, humanizándose, en los denuestos del Agua y del Vino.

El profesor Jacob alude, al comenzar su trabajo, a la atrevida simbología de la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo, y recuerda, como similar, la técnica lírica en el *Diálogo* de Rodrigo de Cota y en la *Adición del Diálogo* de Naharro y, en general, todo el juego de correspondencia, grato a la mente medieval, según el cual la tierra y sus bellezas no son más que sombras y reflejos del mundo sobrenatural.

Con ser muy atrevida esta interpretación no es, como vemos, extraordinaria ni rigurosamente nueva. En *El Sacrificio de la Misa* de Berceo, por ejemplo, hallamos análogo simbolismo :

El Vino significa Dios Nuestro Señor,
la Agua significa al pueblo pecador;
como estas dos cosas tornan en un sabor,
así torna el omne con Dios en un amor.

ASPECTOS FORMALES: LÉXICO Y MÉTRICA

Ya hemos señalado — bajo el magisterio de Menéndez Pidal — la filiación aragonesa de una gran parte de los fonetismos de la *Razón de Amor*. La pervivencia de los grupos consonánticos iniciales *pl* y *cl* (*plegué, pleno, clamados*); de la *f* inicial (*fillo*), el posesivo *meu*; la persistencia de la *d* intervocálica (*creder, seder, frida*). Otros aspectos lingüísticos, como el adjetivo *cortesa* (femenino de cortés), el adverbio *privado* (= *de prisa*), que ya hemos anotado, y al que podríamos añadir *festino*, 'rápidamente': (*ela que quiso exir festino vertió's el agua sobrel vino*); *vegada* (por vez), la locución *la mía senor*, con que el galán se dirige a la dama; la voz *alfaya* (alhaja), y otras muchas que interesan más al filólogo que al crítico literario.

La obra, en su primera parte, se presenta en aleluyas o pareados, cuya métrica tiende al eneasílabo y cuya rima es consonántica, aunque admite algunas soluciones asonantes (puesto - uerto; fryda - nacía; rrosas - violas, etc.). En

los *Denuestos* persiste el mismo juego estrófico, pero la métrica es más irregular, sin duda porque el copista se ha tomado mayores libertades y porque las acotaciones (dixo, responдио) están unas veces incorporadas al verso y otras se copian aparte.

VALORES ESTÉTICOS

La bibliografía comentada explica el interés que sigue despertando la *Razón de Amor*, interés que arranca naturalmente de su valor estético, del encanto que emana, de la personalidad indudable de su anónimo autor. Sobre su importancia podríamos hacer nuestras las palabras de Fitzmaurice Kelly, que, a poco de descubierto el poema, escribía:

«Quienquiera que haya sido el autor — y la observación muestra que era un sujeto conocedor de los modelos franceses, provenzales, italianos y portugueses — se distingue por cualidades afines a las del genio. Su delicadeza y variedad de sentimiento, la magistral factura de su obra, su meditado lirismo, todo anuncia el advenimiento de un artista completo, de un escritor que no se satisface de simples narraciones rimadas, sino que imprime a sus

poesías el sello distintivo de una personalidad independiente.⁴²

Cuanto más leemos esta obrilla más valoramos, de una parte, lo que tiene de finura expresiva; de otra, lo que tiene de microcosmos temático. En su breve contexto hay lugar para la expresión del sentimiento amoroso en un ciclo completo que va desde el anhelo y el presentimiento hasta el goce físico, pasando por la más emocionada ternura, sin que falte la expresión de los celos y el dolor de la separación. El retrato de cada uno de los protagonistas a través de la mirada enamorada del otro es una pura delicia, así como la sabia, lenta gradación en las etapas del reconocimiento, después del encuentro.

También es un acierto, como ha notado Spitzer, la caracterización respectiva del Agua y del Vino, ciertamente difícil en su necesaria abstracción — la intemperancia viril del Vino y la sosegada dulzura del Agua —, así como la rudeza pintoresca, francamente cómica a veces, de los *Denuestos*.

La adjetivación es prodigiosa, sabiamente reduplicada: la amada es «blanca e bermeia»;

42. *A history of Spanish literatura* se publicó en Londres, 1898. La traducción castellana, obra de Bonilla San Martín, de la que tomamos esta cita (págs. 89-90) en 1901 (Ed. «La España Moderna»).

su frente es «blanca e loçana» y sus ojos son «negros e rridientes». Ahí está rediviva y cierta, con sus cabellos cortos, su cintura delgada, su refinada elegancia, su canción en los labios, su ternura y su pasión.

Es interesante observar, finalmente, el triple juego entre lo descriptivo, lo narrativo y lo dialógico, que permite combinar hábilmente lo espacial y lo temporal, al mismo tiempo que el tono general de la obra es una curiosa mezcla de vivencia y lejanía, ya que el escritor es a la vez narrador y protagonista.

REFLEJO Y ORIGINALIDAD

Ya hemos visto, al analizar los elementos líricos de la primera parte del poema, cómo hallan eco en el mismo diversos aspectos de la lírica europea. Lo mismo podríamos decir de los *denuestos del agua y del vino*, tradicionalmente enlazados por la crítica⁴³ con una *Disputoison du vin et de l'aue*.

El tema de un debate o discusión entre el agua y el vino aparece, en efecto, como un tópico de la literatura medieval en latín y en romance.

43. Desde la edición de Morel-Fatio, nota núm. 2.

Además del texto recordado por Morel-Fatio, mucho más amplio y rico de contenido que el texto español,⁴⁴ podríamos recordar otros, como el *Conflictus vini et aquae*,⁴⁵ que por su dimensión y por su contenido está más cerca de nuestro debate, que recoge con leve alteración incluso el breve tema de que el beodo tiene alterada su visión,

en una blanca paret
cinco candelas ponet
si el beodo non dixere que son ciento
de cuanto digo tan solo miento.⁴⁶

Todo ello nos confirma cuán absolutamente falta de sentido se nos aparece la aplicación de nuestro concepto de originalidad a un poema me-

44. *La disputation du vin et de l'eau*, ed. por Thomae Wright, en *The latin poems commonly attributed to Walter Mapes*, Londres, 1841, págs. 299-306, empezando por una disputa entre cuatro vinos — Auxerre, Gascuña, Anjou y Rochelle — que solicitan del dios del amor que decida acerca de su primacía. En pleno debate interviene el agua, alegando ser la más necesaria y acusando al vino de ser causa de homicidios, robos y ruinas.

45. Publicado en *Carmina Clericorum, Studenten Lieder des Mittelalters*, Heilbron, 1877, págs. 33-36. Es el que señaló Morel-Fatio, cuyo verso inicial es «Denudada veritate».

46. Cfr. «Tus scis linguas impedire — titubando solet ire — tua sumens basia — verba recte non discernans — centum putat esse cernens — duo luminaria» (ed. cit., pág. 35). Otros textos de la misma colección, como *Quaestio vini et aquae* (páginas 37-51), insisten en los valores religiosos que se aducen en el texto castellano: el agua recuerda que es un instrumento del bautismo, que llenó la piscina probática, y que el vino ocasionó la embriaguez de Noé. Este replica alegando que es la substancia de la Eucaristía. Etc.

dieval, época «colectiva» por excelencia, en la que los tópicos o lugares comunes se encuentran a cada paso. Con todo, ¿cómo negar en la *Razón de Amor* rasgos de una delicada y profunda personalidad?

EL TÍTULO

Hemos conservado el título *Razón de Amor* para designar el poema, una vez aceptada su condición unitaria.⁴⁷ La locución *Razón feyta d'amor*, tomada del contexto, parece innecesaria, igualmente el título de *Poème d'amour* con que lo presentó Morel-Fatio. En cuanto a la segunda parte de la obra, aparece una vez con el título de *Denuestos del agua y del vino* o *Entención del agua y del vino*; pero parece superfluo al constituir sólo un elemento secundario del poema. Optamos, pues, por el título general de *Razón de Amor*, tomando el vocablo *Razón* en el sentido de «razonamiento». En la Edad Media *razonar* equivale (cfr. catalán: *enraonar*) a conversar (*razonóse con ella como si fuesse vivo*, «Roncesvalles», verso 1) y *razón* a relato (*Oyt señores una razón*, «Debate del Alma y del

47. Menéndez Pidal propone en la última edición de su obra, *Poesía juglaresca y juglares* (1957), el título de *Siesta de abril*.

Cuerpo»).⁴⁸ En la actualidad, y gustando de su sabor arcaico, Pedro Salinas ha titulado *Razón de Amor* uno de sus más bellos libros poéticos.

48. Incluso al final el poeta llama a su obra sencillamente *Razón* (*Mi rrazon aquí la fino*). Este concepto no persiste aplicado a este vocablo. La discusión o debate adquiere con el nombre de *Pleito* nueva difusión. Con el título de *Pleyto y Público Desafío que tuvo el agua con el vino*, Wright publica un curioso romance popular, última derivación de nuestro tema en su aspecto poético. Pero todavía Charles A. Aubrun nos ofrece una curiosa cuanto inesperada utilización de esta simbología en la segunda parte del *Lazarillo de Tormes* (de Pedro de Medina?). Es el episodio en el que Lázaro, en medio de una tempestad, determina que lo que había de ocupar el agua en su cuerpo era mejor «engullirla de un vino excelentísimo que en la nao auia, el qual aquella hora estaua sin dueño como yo sin alma». Después de lo cual cae al agua, espada en mano, y al llegar al fondo lucha con un ejército de peces, alcanzando una peña, en la que se refugia. Pero habiendo «evacuación» el vino, tragó agua *riñando dentro de sí con su contrario*. «Entonces conocí como el vino me había salvado la vida.» «*L'ambiguité* — concluye Aubrun — *serait-elle un trait du génie espagnol comme l'affirme Vossler? A mon sens nous sommes en présence d'une version «a lo burlesco» du problème éternel des rapports de l'esprit et de la matière, de l'âme et du corps*. (*La dispute de l'eau et du vin*, «Bulletin Hispanique», LVIII, oct.-dic. 1956, págs. 453-456.)