

17
24



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

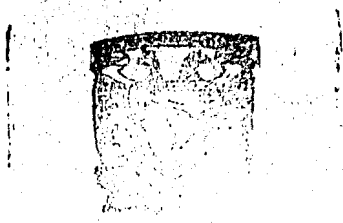
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LENGUA Y LINGÜÍSTICAS HISPÁNICAS

"RAZÓN DE AMOR CON LOS DENUESTOS DEL AGUA Y EL VINO:
CRÍTICA Y NOTAS PARA UN NUEVO ANÁLISIS"

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LINGÜÍSTICAS
HISPÁNICAS PRESENTA:

DIEGO JAUREGUI PRIETO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COORDINACIÓN DE LINGÜÍSTICAS HISPÁNICAS

MÉXICO 1985



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 está 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.

I N D I C E

CAPITULO I. <u>RAZON DE AMOR</u> ...: DESCUBRIMIENTO Y PRIMERAS CRITICAS.....	1
CAPITULO II. INTERPRETACIONES DE <u>RAZON DE AMOR</u>	20
CAPITULO III. Introducción.....	51
NOTAS PARA UN NUEVO ANALISIS.....	55
CAPITULO IV. CONCLUSIONES.....	142
Abreviaturas usadas por London.....	149
Bibliografía.....	151

CAPITULO I

RAZON DE AMOR.....: DESCUBRIMIENTO Y PRIMERAS CRITICAS

En 1887, en la Biblioteca Nacional de París, fue descubierto un manuscrito en verso, redactado en español primitivo, de difícil lectura y más difícil interpretación, que, hasta antes del descubrimiento de las jarchas, figuraría en las antologías e historias de la literatura española como uno de los casi inexistentes ejemplos de poesía lírica escrita en español anteriores al siglo XIV.

El texto en cuestión se componía de dos partes, y estaba inserto entre unas páginas de prosa en español, cuyo tema era los Diez Mandamientos. Estas páginas, a su vez, se encontraban entre los folios de una colección de sermones latinos que se supone originados en el sur de Francia. Estos sermones deben haber circulado en España durante algún tiempo y regresado después a su lugar de origen. Así se explica la inserción de los textos españoles.

La fecha que se ha adjudicado tanto a los poemas como a los sermones es fines del siglo XII o comienzos del XIII (1).

Las dificultades que plantea el manuscrito pa-

(1) G.H. London, "The Razón de amor and the Denuestos del agua y el vino: new readings and interpretations", en Romance philology, XIX. 1, agosto 1965, p. 28.

ra su lectura, tales como manchas, letra en ocasiones apretada, la frecuente confusión entre letras como a y o, entre n y u, el uso a discreción de tilde para abreviar y en general una escritura apresurada, probablemente dictada con premura, han ocasionado que varíen las transcripciones que se han hecho.

La primera parte del escrito, la hoy conocida como Razón de amor, ocupa las primeras 86 líneas, después de las cuales hay un espacio en blanco, equivalente a una línea, tras el cual sigue la parte bautizada como los Denuestos del agua y el vino, que va del verso 87 al 144, debajo del cual viene una línea ondulada, del ancho de una página, que separa los últimos versos del explicit.

En cuanto a la versificación, es irregular. Los vv. oscilan entre las 7 y las 12 sílabas, siendo los más abundantes los pareados octosílabos. En la parte denominada Denuestos.... hay mayor recurrencia de endecasílabos que en la Razón. La rima es consonante, con algunos casos de asonancia.

Por lo que a la autoría respecta, no conocemos sino al responsable de la copia, Lope de Moros, como consta en el explicit:

qui me scripsit scribat sepe cum domino
bibat lupus me fecit de moros (2).

El contenido, a grandes rasgos, es el que sigue; el poeta convoca a los tristes de corazón a que escuchen su razón. Dice de sí mismo que es un escolar educado en Francia, Alemania y Lombardía, en donde ha aprendido cortesía. Narra que una tarde de abril después de comer se encontraba en un jardín en donde había un olivar, un manzano y una fuente natural. Entre las ramas del manzanar flotaba un vaso de plata lleno de vino rojo, puesto ahí por la dueña del huerto para darlo a beber a su amigo cuando llegase. Entre las "cimas" del manzanar había otro vaso, éste lleno de agua fresca de la fuente. Tapizaban el huerto flores de muchas clases, todas ellas de agradable aroma. El poeta se quitó la ropa, tomó un trago de agua de la fuente (del vaso flotante no bebió por miedo a que el agua estuviera encantada), tomó en sus manos una flor, y se disponía a cantar de fin amor cuando entró en el huerto una dama de gran belleza, a quien el trovador reconoció como su dama. La doncella viene cantando de amor, y en su canto se queja de la ausencia del amado, que es un escolar y de quien teme que quiera más a otra doncella, a "otra duena cortesa e bela e bona" (v. 47). El escolar, a quien ella no ha visto, se llega a ella y la toma por la mano. Tienen un diálogo en el que se reconocen como

(2) En todo el trabajo utilizaré la transcripción de London, loc. cit. La numeración de los versos, sin embargo, será la más cómoda por pareados que adoptan, entre otros, Menéndez Pidal y Cárdenas. (Ver bibliografía).

amantes, gracias a las prendas que mutuamente se habían enviado. Después de una escena amorosa ambigua, que algunos han tomado como un acto sexual, la doncella parte, dejando al escolar desconsolado. Este se dispone a dormir cuando llega volando una paloma que, al tratar de beber agua del vaso, vierte ésta sobre el vino. Termina aquí la llamada Razón de amor y comienzan los Denuestos del agua y el vino, en donde las personificaciones de ambos líquidos toman la palabra, compiten en virtudes y se lanzan burlas e invectivas. La última en hablar es el agua, que dice que de ella hacen el bautismo, y que los que no están bautizados no pueden ser llamados hijos de Dios. El poeta finaliza su razón pidiendo vino y en seguida viene el explicit.

A partir del hallazgo del texto, las primeras cuestiones que ocuparon a la crítica fueron las fuentes literarias, el idioma y la unidad del poema.

La primera transcripción del texto se debe a A. Morel Fatio, ⁽³⁾ el mismo año del hallazgo. El hispanista francés lo publicó como dos poemas separados e independientes. Le pareció a Morel-Fatio que la obra constaba de una especie de pastorela provenzal o portuguesa, inhábilmente yuxtapuesta con un debate callejero ⁽⁴⁾.

(3) A. Morel-Fatio, "Textes castillans inédits du XIIIe. siècle", en Romania, XVI, 1887, pp. 364-82.

(4) loc. cit., p. 365.

La crítica extranjera de fines de siglo se empezó a ocupar del texto (5), y hubo varios expertos que no estuvieron de acuerdo con Morel-Fatio en cuanto a que se trataba de dos poemas, y sostuvieron la unidad. El autor habría fusionado, según ellos, dos escenas tan opuestas como un idilio en un jardín y una discusión vulgar, para buscar novedad, de la cual siempre fue amigo el arte de los clérigos, que buscaban eclipsar a juglares y trovadores. La unión de los dos temas podía hallarse hipotéticamente en un modelo extranjero que el autor habría imitado; o bien éste, al traducir dos poesías forasteras, francesas o provenzales, las había reunido en una sola composición. De cualquier modo, el producto final, según esta opinión, es un solo poema.

A principios del siglo XX, nuevos críticos trataron el problema de la unidad. En Italia, Giuseppe Petraglione (6) estuvo de acuerdo con Morel-Fatio en cuanto a los dos poemas distintos pero propuso una división diferente. Carolina Michaelis de Vasconcelos (7) hizo una división muy parecida a la de Petraglione. Los dos coincidieron en sugerir que los poemas no estaban simplemente yuxtapuestos, sino mezclados por un escriba inhábil. Vasconcelos apoyó esta hipótesis di-

(5) Alicia C. de Ferraresi, "Razón de amor", en De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz, México, Colegio de México, 1976, p. 44.

(6) G. Petraglione, "II romance de Lope de Moros (nuova ipotesi)", en Studi di filologia romanza, VII, 1901, pp. 485-502. Citado por Ferraresi, idem.

(7) C. Michaelis de Vasconcelos, "Observações sobre algunos textos lyricos da antiga poesia peninsular", en Revisita lusitana. VII, 1902, pp. 1-32.

ciendo que si hubiera sido un poeta el "mezclador" de ambos temas, habría logrado un resultado menos desmañado. Por lo tanto, era más bien el copista el responsable de la unión. Adujo que un poeta clérigo, para fusionar los dos motivos, habría descrito, por ejemplo, cómo los dos amantes apagaban su sed bebiendo el agua mezclada con el vino.

Fue en 1905 cuando Ramón Menéndez Pidal publicó una nueva transcripción (8); su versión incluía ambos trozos en un solo poema.

Menéndez Pidal confiesa que al ver publicados los textos intentó una reconstrucción semejante a la de Petraglione, poniendo los versos 13-32 (descripción del huerto con la fuente y los vasos) como prólogo a los Denuestos, reconstrucción que después consideró improcedente porque

no se dejan separar tan fácilmente los dos trozos; principalmente porque se dice en la parte de Denuestos [...] 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 que ser mentada, si el autor no pensase que era la misma señora que en la Razón de Amor había de entrar en el huerto ... (9).

(8) R. Menéndez Pidal, "Razón de amor con los Denuestos del agua y el vino", en Revue hispanique, XIII, 1905, pp. 602-18.

(9) loc. cit., p. 603.

El crítico cita la solución que a este asunto había dado Carolina Michaelis de Vasoncelos, consistente en suponer que los versos 19-26, que especifican que fue la dueña del huerto quien puso el vaso de vino bajo el manzanar para dar de beber a su amado, son adición del copista para establecer un nexo entre Razón y Denuestos. Sin embargo no le parece a Menéndez Pidal convincente esta argumentación. Considera que no hay evidencia de que haya sido el copista el responsable de los versos de enlace, y que éstos deben ser obra del autor original. Admite, no obstante, que "la fusión de los dos temas de Amor y Denuestos es demasiado floja, demasiado inhábil" (10). Advierte por ejemplo dos descuidos graves: que el vaso de vino finalmente no le es ofrecido al amigo por la señora cuando éste llega, y que el manzanar del comienzo de la Razón es trocado en malgranar al final de ésta. Ambos errores, en palabras de Menéndez Pidal, serían más imputables al copista que al autor original. Así, el escriba dejó tal vez inconcluso su trabajo, y los Denuestos son un episodio en medio de la Razón de Amor; que tenía una continuación que desconocemos.

El autor de Poesía juglaresca y juglares nota como importantes lazos de unión:

(10) idem.

El mismo huerto, escenario del Amor (v.144), lo es de los Denuestos (v.146) y 20); la hora de la calentura es la de los Denuestos (v.18) y la del Amor (v.36), la hora que convida a dormir (v.146) la siesta (v.73); hora que despierta la sed en el narrador del Amor (v.51) y de los Denuestos (v.31). (11)

Tantos puntos de contacto le parecen el resultado del trabajo de un refundidor y no de un copista. "La refundición es suficientemente honda para que no podamos separar a tijera sus dos mitades [...] " (12); por lo tanto, no considera lícitas ni la versión de Morel-Fatio, que hizo una división tajante, ni la de Michaelis de Vasconcelos, que dislocó unos versos y suprimió otros, ni la de Petraglione, quien también procedió por dislocación.

Se proclama el autor, pues, por la unidad indivisible del trabajo. Años más tarde (13), el maestro retitularía el poema, llamándolo Siesta de abril (1957), para subrayar así su unidad estructural.

En cuanto a Lope de Moros, a quien algunos críticos habían tomado como autor de la obra, Menéndez Pidal dice que no hay razón para creer esto, que su nombre de copista está redactado en el explicit de igual manera que infinitos copistas medievales y que si fuera el autor original, habría puesto su nombre dentro del cuerpo métrico de la obra, en un

(11) loc. cit., p. 604

(12) idem.

(13) R. Menéndez Pidal, Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 158.

verso, como lo hacían los clérigos escritores⁽¹⁴⁾.

El lenguaje de la Razón... le pareció a Menéndez Pidal de características aragonesas, con lo cual refutó la tesis de Vasconcelos, quien había aducido un supuesto galleguismo. La teoría del crítico español fue a su vez refutada después, pero de es to nos ocuparemos más adelante.

La obra siguió suscitando críticas y estudios a lo largo de la primera mitad del siglo. Menéndez y Pelayo en 1907⁽¹⁵⁾ se unió a los que opinaban que no se trataba de una simple yuxtaposición, sino de una soldadura mal hecha, resultado de una "contaminación" de dos temas tal vez derivados de fuentes distintas. En Francia, Michel Darbord⁽¹⁶⁾ contra dijo a quienes comparaban Razón de amor con una pastourelle provenzal, señalando la ausencia en el poema de dos elementos típicos del género: la diferencia social entre los dos protagonistas, y el debate entre la pastora y el caballero.

J.H. Handord en 1913⁽¹⁷⁾ publicó un extenso

(14) Menéndez Pidal, "Razón de amor...", p. 605.

(15) Marcelino Menéndez y Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos, Madrid, 1907, vol. II, p. 28. Citado por Ferraresi, p. 44.

(16) Michel Darbord, "De la Razón feyta d'amor a la pastourelle", en Melanges d'etudes portugaises offerts a M. Georges Le Gentil, París?, 1949, p.180 Citado por Cárdenas (véase bibl.), p. 229.

(17) J.H. Hanford. "The mediaeval debate between wine and water", en Publications of the Modern Language Association of America, XXVIII, 1913, pp. 315-67.

estudio sobre el debate medieval entre el vino y el agua, desde sus orígenes en las poesías latinas del siglo XII. El debate formal entre ambos elementos, explica, se produce por primera vez hasta donde hay documentación, en dos poemas: uno existente en forma fragmentaria en los Carmina Burana y el otro incluido en los Latin poems attributed to Walter Mapes (18). Ambos pertenecen a la tradición goliárdica, la de los cantos a las deidades del vino de los clérigos y estudiantes licenciosos de la época. El primero, que comienza con los versos:

Denudata veritate

Et succinta brevitare

Ratione varia,

Dico quod non sociari

Debant, immo separari,

Quae sunt adversaria (19)

fue compuesto por lo menos en los comienzos del siglo XIII, o probablemente mucho antes, ya que el tema recurrente de que el vino y el agua son enemigos y deben permanecer separados se dio en el verso latino a lo largo de todo el siglo XII. El lugar de origen de Denudata Veritate se piensa Alemania, por estar incluido en los Carmina Burana; o en algún otro lugar que Hanford no puede precisar.

(18) Hanford, en loc. cit., da solamente el título de esta obra, y el apellido de su autor: Wright. Por Jacob (véase bibl.) sabemos también lugar y fecha: Londres, 1841.

(19) loc. cit., pp. 316-22.

En este poema el vino se encuentra de pronto mezclado con el agua y comienza a insultarla, aludiendo, en versos que el pudoroso Hanford considera "no citables", y en un lenguaje cada vez más concreto, a las nauseabundas funciones del agua en el organismo. El agua se defiende describiendo con humor los resultados de beber vino en demasía, y diciendo que los amantes del vino son homicidas y fornicadores. De sí dice que puede vagar por el mundo mientras que él tiene que estar guardado en barriles. El vino contesta erigiéndose en dios, en fuente de sabiduría y buen consejo. Continúan los vilipendios al otro y la autoalabanza de ambos. El agua afirma ser la que dio vida a la vid, madre del vino, pero sus argumentos no pueden contra la fuerza de los insultos del vino, que le recuerda sus funciones más viles y la asocia con la inmundicia. El agua termina dándose por vencida y el vino todavía lanza una última invectiva.

Estos argumentos son los lugares comunes de las canciones de bebida de los goliardos, y Hanford sigue la huella de este duelo a lo largo de la literatura europea medieval. Al tocar el texto que nos ocupa ⁽²⁰⁾, establece nexos muy claros entre Denudata veritate y los Denuestos del agua y el vino, mostrando que el primero es modelo clarísimo de los segundos, que el desarrollo de uno y otro es casi paralelo y que algunos pasajes son prácticamente paráfrasis del latín:

(20) ibidem. , pp. 339-42.

Yo faigo Al ciego ueyer y al coxo coRer y al mudo faubla
y al enfermo organar (v. 135).

cf:

Claudus currit; caecus videt;

Surdus audit; mens subridet;

Per me mutus loquitur

O bien:

E dexemos todo lo al la mesa si [n] mj nada non ual (v.117)

Cf:

Mensa pro te non ornatur

O:

E sueles tanto Andar co poluo mesclada fasta quen lo [do]
eres tornada (v. 131)

Cf:

Super terram debes teri

Et cum terra commi sceri

Ut in lutum transeas ...

El estudio de Hanford es importante para el
nuestro porque deja muy claro que los Denuestos del agua y
el vino tienen su propia y muy clara fuente, independientemen
te de su unión con la Razón de Amor que, como veremos después,
también tiene su propia parentela textual. Cuando habla de
los textos españoles que nos ocupan, Hanford establece que
el debate está combinado con un diálogo amatorio en la tradi
ción de la pastorela provenzal. "Originally the two parts

of the "romance" must have existed as separate poems. In combining them the copyst or translator appears to have telescoped the two similar introductions". (21)

En efecto, el erudito afirma que la introducción a la Razón de Amor (descripción del huerto y de los vasos) es suficientemente característica de cualquier poema de debate entre agua y vino. El poeta habría intercalado después de esta introducción el episodio amoroso y después, para continuar el debate, habría creado un enlace como lo es la asombrosa paloma que vierte el agua sobre el vino.

Mario di Pinto, quien también hizo su transcripción del texto, (22) en 1959 sugirió que el "episodio del huerto" (la Razón) podría ser sólo una interpolación del copista como recuerdo de una aventura amorosa. Este autor afirma que el único lazo de unión entre ambas partes es el escenario, el jardín de amor.

(23) La crítica española de la primera mitad de este siglo notó influencias, en la Razón de amor, de villancicos (cf. vv. 80-81 con "De os servir toda mi vida/ holgaré/ y sirviéndoos moriré"), de las canciones de amigo galaico-portuguesas (cf. vv. 130-33, 78-79, 120) y de la tradición trovadoresca provenzal.

(21) *íbid.*, p. 339

(22) Mario di Pinto, Due contrasti d'amore nella Spagna medievale: Razón de amor e Elena y María, Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1959 155 p.

(23) Véase Ferraresi, pp. 44-46, especialmente las notas.

En cuanto a las características locales con que está escrito el texto, se pensó por mucho tiempo que se trataba de aragonés, debido a una cantidad de elementos léxicos que se atribuyeron a ese dialecto. Dichos elementos son, de acuerdo a un agrupamiento que hace London (24):

I

fryda (16), frydor (21)
oid (44)
seder (46)
piedes (115)
ridiendo (118)
ridientes (34)

II

peyor (28)
leyer (58)
ueyer (135), ueyes (115)
trayo (63)

III

pleno (9, 16, 99)
plege (20)
ploro (110)
clamados (142, 144)
fillo (106, 142, 144)

IV

feyta (3)
dereyta (33)
cortesa (47)
bela (47)
bona (47)
ben (48)
nieu (79)
iunniemos (54)
meu (41, 63; meo: 69)

V

desberconcado (100)
faubla (135)
entra (81, 83)
amo (61)
çentura (36)

Morel-Fatio (25) las clasificó sin lugar a dudas como aragonesas. Carolina Michaelis de Vasconcelos (26), por su parte, consideró que formas como feyta, dereyta, meu,

(24) London, loc. cit., p. 30

(25) Morel-Fatio, loc. cit., pp. 366-68.

(26) Véase nota 7.

fillo eran portuguesas o al menos occidentales. Menéndez Pidal estuvo de acuerdo con Morel-Fatio, y disintió totalmente de Vasconcelos. En su opinión, "aragonés", como el copista, es el lenguaje del texto" (27), y esto es lo que han venido creyendo los críticos modernos hasta antes de G.H. London⁽²⁸⁾, quien hace resaltar varios puntos muy razonables:

En primer lugar, el hecho de que firme el manuscrito Lope de Moros no indica que aquél tenga su origen en ese lugar (Moros, provincia de Zaragoza). En segundo lugar, hay que tomar en cuenta que la grafía del texto no refleja forzosamente el uso fonético, y para llamar aragonesas a estas formas habría que saber hasta qué punto la grafía reflejaba la pronunciación real. Lo tercero que hay que considerar es la convivencia y la fluctuación de usos diversos:

"The speech of Castilian must have had in use side by side forms which had undergone the typical Castilian development and others which had not". (29). London aduce ejemplos como: lorando y plorando, ambos documentados en el Poema de Mio Cid; o bien llantas y plantas en la General Estoria.

En su versión crítica de Razón de amor...., London cita abundantes ejemplos de formas supuestamente aragonesas halladas en textos españoles occidentales o castellanos de la corte de Alfonso X, probando así que la mayoría de es-

27) Menéndez Pidal, loc. cit., p. 606

(28) London, loc. cit., pp. 30-31

(29) ibidem., p. 31.

tas formas no son exclusivas de Aragón, sino también existentes en el centro y oeste de la península, en la época del texto.

En cuanto al origen verdadero del idioma del texto, el por qué de la mezcla entre formas castellanas predominantes y elementos de otros dialectos, se pueden adoptar dos puntos de vista: suponer que está el poema compuesto por un hablante castellano salpicado de elementos arcaicos o rústicos, o préstamos convertidos en parte del lenguaje vernacular local, pero todos ellos parte legítima de una entidad llamada castellano; o bien, pensar que el autor, escriba o juglar a quien debemos el texto es originario de otra parte y que está tratando de castellanizar o de perpetuar una tradición ya establecida de preferencia por el castellano sobre su dialecto local, traicionándose sin embargo de cuando en cuando al escapársele localismos que surgen en el texto. Concluye el hispanista que para decidirse por cualquiera de las dos alternativas haría falta una mayor evidencia lingüística.

Daniel N. Cárdenas ⁽³⁰⁾ está de acuerdo con London en que no es posible adjudicar la redacción, traducción o copia del texto a un aragonés, debido a la diversidad

(30) Daniel N. Cárdenas, "Nueva luz sobre 'Razón de amor y denuestos del agua y el vino' (sugerida por un análisis fono-morfo-sintáctico)", en Revista hispánica moderna, XXXIV, 1968, pp. 227-41.

fono-morfo-sintáctica existente en este momento en la península. Coincide en que el lenguaje de toda la obra es en general castellano. Hace notar sin embargo la unidad lingüística de lo que llama "núcleo de la Razón de amor," y sus diferencias con la introducción, el nexos y los Denuestos.

La tesis de Cárdenas se aproxima a las de Menéndez Pidal y Di Pinto, en el sentido de una refundición de dos poemas distintos por parte de un juglar. Para demostrar esto, divide el poema en:

Introducción, vv. 1-77

Razón de amor, vv. 78-145, que sería un manuscrito ya existente, que habría tomado como base el juglar-refundidor.

Nexo, vv. 146-151

Denuestos del agua y el vino, vv. 152-259 y explicit, vv. 260-264.

La Razón de amor constituiría el núcleo del poema y su motivo, alrededor del cual urdió su introducción que sugiere tanto el tema amoroso como el tema goliárdico Denuestos del agua y el vino. No hay duda que el juglar solía cantar este último asunto tratando de darle su propia interpretación. De ahí, pues, resulta la unidad lingüística en la introducción hasta el verso 78 y desde el verso 146 hasta el fin del poema (el nexos y los Denuestos). (31) (p. 228).

(31) loc. cit., p. 228

Este autor demuestra que el castellano de la Razón de amor es más antiguo que el de la introducción, el nexo y los Denuestos, y que el de éstos últimos es a la vez más variable, lo cual indicaría que el juglar refundidor usó un poema ya existente, Razón de amor, alrededor del cual urdió su introducción y el nexo con los Denuestos. Toma en cuenta que tanto Razón como Denuestos tienen sus fuentes literarias propias.

Para demostrar la unidad del poema el autor esgrime, además de su extensa argumentación fono-morfo-sintáctica, los siguientes razonamientos:

- a) El escolar que se presenta en la introducción es el mismo del que habla la dama del huerto en los vv. 111-115.
- b) El huerto es un elemento común a la Razón y a los Denuestos. En el verso 11 se inicia su descripción y aparece el vino (vv. 11-26); y en los vv. 27-32 aparece el vaso de agua. Ambos serán los protagonistas de los Denuestos.
- c) En los vv. 56-77, que serían los últimos de la introducción, "reanuda el tema pastoril [...] por medio de una visión en la cual destaca elementos u objetos importantes en la Razón de amor, dándole así mayor unidad a la refundición" (32) (p. 234). Aparecen

(32) íbidem., p. 234.

aquí, en la descriptio puellae, los elementos que, en la Razón de amor, la doncella reconocerá como prendas de su amado.

Por lo que respecta a las fuentes de los Denuestos, opina Cárdenas que, a pesar de lo afirmado por Hanford, no hay suficiente evidencia de que fuera Denudata veritate la influencia directa. Hay motivos comunes con debates análogos en francés y con el otro poema latino mencionado por el crítico inglés, los Dialogus incluidos en los Latin poems attributed to Walter Mapes, con temas como el bautismo y los sacramentos.

CAPITULO II

INTERPRETACIONES DE RAZON DE AMOR ...

Como se ve, los críticos que hemos examinado hasta aquí se ocuparon exclusivamente de aspectos formales de Razón de amor ..., tales como unidad, características, autoría, filiación y fuentes literarias. Pocos o ninguno se aventuró a dar una interpretación del contenido del poema. Menéndez Pidal se limitó a decir que, a pesar de que en Razón ... se dice que un escolar la rimó, su tono es 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 [...] ". (1)

Cejador, intuyó que "el agua y el vino indican el misterio del amor que une los extremos contrapuestos" (2). Otros autores (3), comenzaron a sospechar que la obra estaba relacionada con el amor cortés.

El primer análisis minucioso y global de Razón... se la debemos al austriaco Leo Spitzer, quien además

(1) R. Menéndez Pidal, Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España, 6a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 101.

(2) Véase cap. I, nota 33.

(3) Véase Ferraresi, pp. 47-48.

emprende en su análisis ⁽⁴⁾ la primera "crítica inmanente" de este texto. Este autor, en un artículo que define semejante método ⁽⁵⁾, propone con él una crítica que busque dentro de la pieza literaria su sentido y la razón de su estructura, sin tener que acudir a ámbitos extraliterarios como biografías o fuentes. El crítico, en una primera época, observó esta regla estrictamente; con el tiempo admitió la necesidad de acudir a las fuentes para comprender cabalmente un texto, con la condición de que éstas sean consultadas "después de haber leído y comprendido la obra en su belleza inmanente" ⁽⁶⁾.

Es la intuición o el "buen sentido" quien debe guiar al crítico en su labor: "El buen sentido es el que indica al crítico el método de lectura que la obra misma sugiere y a cuyo dictado debe obedecer sin imponer al texto categorías externas al mismo [...] " ⁽⁷⁾.

Este análisis de la obra desde la obra misma deberá llegar al descubrimiento del detalle lingüístico que dé cohesión y sentido al texto; esto nos llevará a descubrir el estilo del autor: su "personalidad literaria". El hallaz

(4) Leo Spitzer, "Razón de amor", en Estilo y estructura en la literatura española, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 81-102.

(5) Spitzer, "Desarrollo de un método", en op.cit., pp. 34-60.

(6) loc. cit., p. 51.

(7) íbidem., p. 58.

go del detalle lingüístico nos lleva a encontrar la "raíz psicológica" del escrito, la cual, según podremos comprobar, responde a la tendencia general del pensamiento de una época. El filólogo nota aquí dos instancias: la literatura posbarroca admite universos o idiosincracias literarias individuales (debido seguramente al triunfo del individualismo burgués), en donde es válido el análisis crítico freudiano; mientras que las literaturas anteriores al Barroco respondían más bien a un sentir colectivo; en estas épocas "al autor no se le permitía abandonarse a su propia idiosincracia ni a sus fobias; entonces no existía siquiera el culto por el genio "original", como más tarde existió, a partir del siglo XVIII, y las obras poseían como mucho un carácter impersonal y objetivo". (8) Es importante esta observación ya que la obra que nos atañe es medieval y porque esta opinión estaría encontrada con la de cierta crítica que toma la literatura del medio desde una perspectiva individual, como obra "de autor". Tal sería el ejemplo de Fitzmaurice Kelly, quien representa tal vez la corriente romántica de crítica, y quien dice precisamente del autor de Razón de amor.... que

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(9).

(8) íbid. , p. 47

(9) Fitzmaurice Kelly, A history of Spanish literature, Londres, 1898. Traducción castellana de Bonilla y San Martín, Madrid, 1901, pp. 89-90. Citado por Ferraresi, p. 49.

En la crítica inmanente, el que la hace debe poner gran atención a la estructura del poema y, en dicha estructura, a un tema central. Spitzer habla de una "lógica simbólica" que nos permita encontrar los símbolos clave del texto y su función en la estructura del mismo. Esto es especialmente importante en el caso de escritos medievales, en donde el símbolo juega un papel fundamental:

En el estudio de todos estos casos medievales, el crítico debe estar dotado de sentido de exactitud lógica en la explicación del símbolo misterioso; ha de ser capaz de captar el símbolo con toda su fuerza imaginativa e importancia estructural, así como de seguirlo en los detalles del poema estructurado en torno a dicho símbolo (10).

Para Spitzer el símbolo es unívoco; el crítico debe deducir el significado exacto y único del símbolo para colegir su función en el texto. Critica a los que defienden la polisemia del símbolo, es decir, una interpretación múltiple del mismo, aduciendo que "en el habla de todos los días, al igual que en la poesía, la ambigüedad de una palabra se halla generalmente limitada, o eliminada, por las otras palabras del contexto [...] " (p. 53).

Spitzer critica a los que, como los New Critics, al examinar un texto medieval o renacentista, veían en él un mensaje moral o religioso por medio de alegorías. Dice que "una explicación, ya sea alegórica o no, únicamente

(10) Spitzer, loc. cit., p. 51

será correcta si tiene en cuenta el tono general y los detalles de la poesía en estudio" (11).

Una teoría sobre cualquier texto literario deberá enunciarse siempre a posteriori: jamás estudiar un texto para probar una teoría, sino al revés: deducir la teoría del estudio profundo e inmanente del texto.

Me he detenido a describir someramente el método de Spitzer porque, para el trozo de literatura que nos ocupa marca un hito en la historia de su crítica: es la primera vez que se estudia el texto desde dentro, para encontrar el sentido y la estructura de su unidad ya no desde perspectivas exclusivamente de historia de la literatura, sino desde la muy peculiar del interior del poema.

A los críticos que sostienen que en Razón... hay dos poemas porque se notan dos tonos diferentes, Spitzer responde que el tono depende del género, y que a un autor medieval no le importa cambiar de tono dentro de una misma obra, ni un cambio de género le implica una pérdida de estilo. En Razón... hay dos asuntos, dos géneros, que requerían diferente tratamiento, y por eso se explica el cambio de tono. Refuta a los que dicen que los dos temas están inhábilmente mezclados, diciendo que hay en el poema "hilos de idea, tenues y delicados, que, en el alma del poeta medieval, vinculan ambos

(11) íbidem., p. 54.

temas, y un simbolismo latente que podría hacernos pasar imperceptiblemente de uno al otro" (12)

Aduce, para defender la unidad, la situación en la que comienzan los Denuestos que es exactamente la misma situación que provocó la paloma en los últimos versos de la Razón, es decir, el agua volcada sobre el vino. Por otro lado, la presencia de ambos vasos desde el principio del texto, es un elemento unificador.

Spitzer llega a la conclusión de la unidad con los siguientes argumentos:

Por el autorretrato que nos da el escolar en los primeros versos, está emparentado con la familia de los goliardos, esas hordas de estudiantes vagos y bebedores que recorrían Europa transgrediendo los valores aceptados por la Iglesia. Específicamente, el verso que toma el crítico para afirmar este parentesco, es el 5: "Un escolar la Rimo que siepre duenas amo", que pinta, según Spitzer, a un clérigo mujeriego y frívolo. Este rasgo goliárdico del poeta coincidirá más tarde, al finalizar los Denuestos, con la petición de vino por parte del poeta o juglar. Admite el estudioso que éste es un rasgo tradicional del canto de los juglares, pero en este caso, en que se acaba de reseñar una disputa entre agua y vino, sirve para evidenciar de qué lado se pone el que canta.

(12) íbidem., p. 54.

Pienza Spitzer que la señora que es mencionada como dueña del huerto no es de ninguna manera la dama que aparece después. Esta última sería una "materialización del amor carnal" ⁽¹³⁾; una representación terrenal de la deidad o fuerza divina que es dueña del huerto, misma que no sería otra sino "Venus, en cuyo jardín el poeta sediento ha entrado sin saberlo". ⁽¹⁴⁾ Venus, que ha enviado al plano terrestre a una joven de inigualable belleza para que sacie la sed de amor carnal del joven, y que más tarde enviará una segunda mensajera, la paloma, que es el pájaro de Venus por excelencia, para que entregue un mensaje sobre la necesaria mezcla entre dos fuerzas opuestas que conforman el amor... pero nos estamos adelantando.

En la interpretación de Spitzer hay, en este huerto de amor, dos planos paralelos: el de una realidad superior, divina, y el plano de lo material, que responde a los designios del primero. Esto es común a todo el pensamiento medieval. En el plano superior estaría esta señora o dueña del huerto, diosa del amor, y los símbolos eróticos del agua y el vino, espiritualidad y carnalidad respectivamente, partes ambas inherentes a esa deidad. Todo el escenario, así como la dama que aparece después, forman parte de este ámbito mágico en donde el Amor se cumple y deja su mensaje edificante.

(13) loc. cit., p. 91

(14) íbidem., pp. 91-92.

El escolar y la dama, habiéndose solamente conocido de lejos, después de reconocerse se conocen en el sentido bíblico. El beso es, para el crítico austriaco, el comienzo de un deleitoso agasajo carnal. En este acto se cumple la voluntad de Venus: se han fusionado el principio masculino y el femenino, los principios carnal y espiritual del amor. También se han unido, según Spitzer, dos concepciones amorosas: al del amor de lonh, amor lejano de los trovadores, y el amor sexual:

¿¿no hay cierta analogía, que el poeta se cuida de subrayar, por una parte entre el amor puro "platónico" trovadoresco y el agua pura; por otra entre la experiencia sexual, embriagadora, y el vino?" (15).

Queda así muy claro cómo explica Spitzer la relación establecida entre los dos líquidos y la escena amorosa; lo que sucede en el encuentro de los amantes se repetirá después simbólicamente en el encuentro de los elementos acuosos.

Encuentra de este modo Spitzer el tema central de Razón... que da cohesión a la obra: la sed. El acto de tomar un trago de agua de la fuente obedece tanto a una sed física como a una sed amorosa, de parte del escolar. La dama, que viene cantando de fin amor, manifiesta el mismo anhelo. Ambos se tienen mutua sed, "la sed que anhela la saciedad por bebidas refrescantes, y la sed de amor que se alivia

(15) íbid. p. 89.

en el goce sexual" (16). El escolar que tiene sed, la sacia con el agua, y con la dama que aparece inmediatamente después.

¿No hay en esta escena, al lado de la sed del cuerpo, una sed de alma, una sed amorosa, saciada juntamente con la del cuerpo? Y si nosotros siguiéramos esta dirección, ¿no veríamos en la aventura amorosa, tal como ha sido retratada, representados los dos elementos característicos de todo amor, el deseo de pureza y la sensualidad, la castidad y el éxtasis, que podemos identificar simbólicamente con el agua y el vino? (17) (p. 87-88).

La disputa entre agua y vino es, como todo debate medieval, un intento por conciliar los contrarios. Como informa Deyermond, el principio didáctico de los poemas de debate es que "del encuentro de dos adversarios surgiría la verdad" (18). La conclusión del encuentro es, para Spitzer, la necesidad por igual de ambos elementos en el mundo. El vino y el agua. El amor físico y el amor espiritual.

Hay presente en el poema otro posible par de contrarios: el clérigo y el caballero, y sus virtudes como amantes, lugar también común en la literatura de este periodo. Como la María de la Disputa del clérigo y el caballero, la dama de nuestra Razón dice que su amado es clérigo y no caballero (v.111). "El testimonio de nuestro texto es impor-

(16) íbid., p. 87

(17) íb., pp. 87-88.

(18) A. D. Deyermond, Historia de la literatura española, I: La edad media, trad. de Luis Alonso López, Barcelona, Ariel, 1974, p. 137.

tante, porque atestigua, al menos en estado de bosquejo, el motivo del clérigo cortés, comparado con el caballero cortés, en la literatura española" (19). Spitzer notó, cosa que ningún crítico había tomado en cuenta, que en las personificaciones de los líquidos hay una fina caracterización y que cada uno tiene su personalidad, masculina el vino, femenina el agua, lo cual volvería a reflejar el encuentro amoroso del hombre y la mujer (20).

El carácter goliárdico del poema, el triunfo del principio carnal, además de estar sugerido por el hecho de que el vino está en un vaso de plata y no se nos diga lo mismo del agua, y a pesar de que en el debate la última palabra la tiene ésta, la victoria del vino con todo lo que éste representa está dada por la petición final del poeta "mandat nos dar uino" (21).

Es Alfred Jacob (22) quien ofreció la segunda interpretación profunda y "al interior" de Razón de amor... Propone este crítico una lectura simbólica cristiana, que ahora analizaremos. En primer lugar, Jacob está también de acuerdo con la unidad del poema; la ruptura de tono estaría justificada porque ofrece un relajamiento cómico, una espe-

(19) Spitzer, loc. cit., p. 95n.

(20) íbidem., pp. 97-98.

(21) íbid., pp. 99-100.

(22) Alfred Jacob, "The Razon de amor as Christian symbolism" en Hispanic review, XX, 1952, pp. 282-301.

cie de entremés final, un contraste con la escena amorosa. El autor cita la literatura árabe, en donde dicho contraste se observa. Como la influencia árabe es definitiva en este periodo, la intención de la ruptura es clarísima, y se confirma definitivamente la unidad de la obra. En el análisis de las fuentes e influencias del poema, Jacob menciona, además de la árabe, tradiciones latinas, hebreas, trovadorescas y hasta platónicas.

Jacob parte de que la Razón... tiene lugar en una ensoñación, a la mitad del camino entre el sueño y la vigilia, cosa que también Spitzer tomaba en cuenta. Parte también de la idea de la arquitectura medieval del mundo, en donde lo superior o divino implanta o plasma sus modelos en el plano inferior o de la realidad inmediata. Así, el jardín donde se desarrollará la acción es símbolo de una realidad superior.

El clérigo es para Jacob un peregrino que, al beber el agua (sagrada), realiza un rito equivalente al bautismo. Después se encuentra ni más ni menos que con la Virgen María. La escena del beso equivale a una promesa y aceptación de devoción cristiana, específicamente mariana. Todos los elementos del poema reciben, pues, una explicación cristianizante: el agua es bautismal, el vino eucarístico, la dama es la Virgen y el escolar un peregrino. Cuando la doncella se va, comienza para Jacob un "sueño dentro de un sueño".

(23) loc. cit., p. 296.

El escolar, que ya se había quedado dormido cuando "sobre un prado pus mi tiesta" (v.18), en el sueño vuelve a hacerlo ("Por uerdat quisieram adormir" v.78), y es en esta circunstancia que aparece la paloma y comienzan los Denuestos. La discusión que empieza entonces entre vino y agua "is an inverted echo of the colloquy between the pilgrim and the damozel". (24) Sus argumentos tienen desde luego un significado sagrado. "The man and the woman, having enjoyed spiritual harmony, are afterwards physically separated; the wine and water having experienced physical commixture, are morally separated" (25).

Algo que es digno de tomar en cuenta en el artículo de Jacob es que admite que el símbolo en la Edad Media es polisémico, es decir, que admite varias lecturas al mismo tiempo. Sin embargo su análisis opta por una sola, la del simbolismo cristiano, dejando el campo abierto a otros investigadores para que ofrezcan la o las suyas propias.

La interpretación de Jacob mereció pronto una sardónica crítica de Spitzer:

Este "dream-world" imaginado por Jacob es un "dream world" de su hechura: yo quisiera ver una representación medieval de la Virgen con guantes y sombrero dejando caer su manto y abrazando a su amante ¡de tal modo que pierda el habla! Tales aberraciones son posibles en nuestros días, dado que unas tendencias no-filológicas invaden el alma del crítico: él cree hacer obra piadosa al ofrecer una explicación supuestamente religiosa (26)

(24) íbidem., p. 299.

(25) ídem.

(26) Spitzer, loc. cit., pp. 101-02.

En 1957, Menéndez Pidal a su vez criticó tanto a Spitzer como a Jacob negando la validez de sus interpretaciones simbólicas: "Interpretaciones esotéricas, ajenas al autor, hacen L. Spitzer [...] y A. Jacob [...]; piénsese que cuando un autor medieval (o moderno) quiere hacer una alegoría, lo da a entender de algún modo bien comprensible. No caigamos en las interpretaciones esotéricas del Quijote" (27).

Un moderno estudio exhaustivo lo constituye el de Alicia C. de Ferraresi, "Razón de amor" (28). Esta autora habla con conocimiento de causa, con erudición, claridad y apasionamiento. Conoce y compendia todo lo que hasta antes de ella se había dicho sobre el texto, y lo analiza minuciosamente desde varias perspectivas, la principal de ellas el amor cortés.

Defiende Ferraresi la unidad de la obra buscando, como Spitzer, el elemento interno cohesionador y conjeturando que "Acaso la unidad, tanto temática como textual, dependa, justamente, de la interpretación que diera el autor al conflicto entre el agua y el vino" (29). Ve en Razón de amor todas las fuentes de que se ha hablado, pero no considera la cuestión de las fuentes básica para entender el senti-

(27) Menéndez Pidal, Poesía juglaresca y orígenes...., p.138

(28) Ferraresi, loc. cit.

(29) íbidem., p. 46.

do: "no son las fuentes, sino la actitud del poeta lo que determinó el ser del poema y transformó la tradición, vertiéndola en los moldes de su quehacer poético y seleccionando de ella lo que mejor sirviera a su propósito" (30).

Como el elemento del amor cortés será fundamental en la crítica de Ferraresi, y este tema fue introducido en España por los trovadores provenzales, lo primero que hace la autora es señalar las intensas relaciones que había entre España y Francia, y cómo los trovadores y juglares habían recorrido las rutas de los reinos de España, que en el siglo XIII despertaba al cosmopolitismo europeo (31). "Con el mes-ter de clerecía, España comenzó a hablar en el siglo XIII la lengua internacional de la literatura europea, el "koiné" de los tópicos literarios del Occidente cristiano" (32).

La influencia de los trovadores provenzales también se hace innegable si consideramos que el rey Alfonso II, "rey trovador", los acogió generosamente en su corte.

Tras este breve examen del contexto, la Ferrar

(30) ibid., p. 49.

(31) Deyermond, en op. cit., pp. 102-08, amplía el cuadro del despertar cultural español en este siglo.

(32) Ferraresi, loc. cit., p. 51.

resi pasa a hablar del amor cortés (33), a cuya luz analizará nuestro poema. Revisa entonces los rasgos de este concepto. Lo caracteriza, en primer lugar, que la dama, como objeto amoroso, sea elevada a un rango superior al del amante (34), aunque para esto se borren las distancias sociales y un rey pueda "amar finamen" a una bona dona o señora noble por el hecho de ser amada cortésmente. En segundo lugar se ha dicho que es un amor más espiritual que carnal, que se opone al amor villano o "de gualliador". Ferraresi observa que en los cantos trovadorescos frecuentemente ocurre que el amor no se queda en lo espiritual, aunque tampoco es exclusivamente físico. La conclusión a este respecto es que se trata de un deseo de unión total con el ser amado. El tercer rasgo que se le ha señalado a este sentimiento es el de que sea necesariamente adúltero: que sea un adulterio sacralizado. Ferraresi aclara que, siempre basándose en las fuentes trovadorescas provenzales, lo importante no es tanto el adulterio como la lejanía, el "amor de lonh", la distancia que proporciona a este amor un elemento ontológico y no tanto moral como sería tomando al adulterio como rasgo fundamental. Finalmente, otro rasgo típico es que el marco del amor cortés es el sueño o la visión.

(33) ibidem., pp. 53-64. Para el código del fin amor en los trovadores provenzales, véase también René Nelly, Trovadores y troveros, trad. de Esteve Serra y Jordi Quin-gles i Fontecubeta, Barcelona, Libros legendarios de Oriente y Occidente, 1982. pp. 41-63.

(34) En sus últimas consecuencias, la dama es elevada al rango de diosa o equiparada con Dios.

Ahora bien, la concepción del amor cortés apareció en un mundo cristiano, de manera que la absolutización del objeto amoroso se hizo muchas veces siguiendo el modelo de la fe religiosa: recordemos que este hecho hizo a Jacob pensar que era la Razón un poema mariano. Ferraresi sostiene la teoría "de regreso": (34) "El amante ha vuelto a lo profano la experiencia de la ascesis mística. De ahí la exquisita ambigüedad de una poesía que es profana por su objeto y, a menudo, religiosa en su expresión" (35). En Razón de amor podemos comprobar la presencia del amor cortés: la Dama es elevada al rango de mia señor (vv. 55, 60); si se trata de un amor físico o espiritual se verá más tarde, por lo pronto contentémonos con saber que en la escena amorosa está presente la idea de la unión total, en la dicha mística del encuentro (Dios señor a ti lo a quant conozco meo amjgo, v. 69) y el goce corporal aunque sea por un beso (Tolios el manto de los obros besome la boca e por los oios", 66). El adulterio, al menos de manera explícita no está presente en nuestro texto. El marco típico, el ensueño, es el marco de la Razón de amor: el jardín de amor, el locus amoenus tan frecuente en otras poesías visionarias como los Milagros de Berceo. A este vergel dedica Ferraresi un capítulo completo (36).

En él analiza el locus amoenus como un topos

(34) En sus últimas consecuencias, la dama es elevada al rango de diosa o equiparada con Dios.

(35) Ferraresi, loc. cit., p. 64.

(36) íbidem., pp. 64-75.

clásico de la retórica latina medieval -la referencia imprescindible aquí es Curtius-⁽³⁷⁾, que está ya presente en el Cantar de Mio Cid y en el Libro de Alexandre. Este jardín, como espacio anunciador de una visión o sueño, y precisamente de un sueño o visión amorosa, aparece ya en el Cancionero de Ripoll (un manuscrito encontrado en ese monasterio, que contiene poesía erótica del siglo XII)⁽³⁸⁾, en cuyos poemas el mes del amor suele ser abril, como en nuestro poema.

Como fórmula poética heredada de la perceptiva retórica, el jardín o huerto suele ser un mero telón de fondo, parte de la decoración. Ferraresi sostiene que en el caso de la Razón, no se trata de un escenario convencional sino de un elemento vivo, que adquiere peso e importancia igual que los personajes:

si el vergel forma parte de la visión, entonces orienta la acción en el espacio, o sea, la organiza espacialmente. Al articularse en el espacio de la visión los elementos del poema definen su realidad última como realidad visionaria; y por ser el vergel espacio visionario cobra sentido en el simbolismo propio del poema al que contribuye con su simbolismo específico (39).

(37) Ernst R. Curtius, Literatura europea y edad media latina, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, FCE, vol. I, pp. 263-89. Sobre el "paraje ameno" véanse también H.R. Patch, El otro mundo en la literatura medieval, trad. de José Hernández Campos, México, FCE, c1956. 470p. y C.S. Lewis, La alegoría del amor: estudio de la tradición medieval, trad. de Delia Sampietro, Buenos Aires, Eudeba, 1969, pp. 37-96.

(38) Ferraresi, loc. cit., p. 51.

(39) íbidem., p. 68.

El huerto es, pues, no un espacio físico sino moral o espiritual. El tiempo, el mes de abril, es tradicionalmente el mes más propicio a la experiencia amorosa. Ferraresi siente que el poeta eligió abril, a pesar de que en la poesía vernácula es más bien mayo el mes del amor, porque es el mes de la renovación. Sospecha que la presencia de las salvias, únicas flores no convencionales entre las enumeradas en la descripción del vergel, ayudan a reforzar la idea de renovación "por proceder de vocablos latinos que connotan salvación, y tal vez estén emparentados con la palabra árabe al-salama, que significa 'salud' " (40)

Los elementos que conforman el locus amoenus de la Razón... son: el olivo como el "árbol solitario de las visiones amorosas" (41), que es también "el árbol [...] de la buena nueva de paz y salvación" (42), cuya rama recibe Noé del pico de la paloma, también presente en nuestro poema; el manzano como Arbol del Bien y el Mal, el del Cantar de los Cantares, "árbol del Paraíso celestial, por donde corren las aguas de la vida" (43) (p. 70).

La presencia del Cantar de los Cantares en nuestro poema no se limitaría a esto, sino que estaría tam-

(40) íbid. , pp. 69-70.

(41) íb., p. 70.

(42) íb., p. 73.

(43) íb., p. 70.

bién en la importancia fundamental de tres elementos en ambos: amor, vino y sueño.

El agua y el vino, trae a cuento Ferraresi, están presentes en la poesía amorosa como símbolos del amor humano o divino. Las citas son, una de Raimundo Lulio:

"la misma proporción tiene la cercanía entre el Amigo y el Amado que la distancia, porque como mezcla de vino y agua se mezclan los amores del Amigo y del Amado"⁽⁴⁴⁾.

y otra copla tradicional del siglo XV:

Y soñaba yo, mi madre,
dos horas antes del día,
que me florecía la rosa,
el vino so el agua frida:
no pueden dormir (45)

Nótese que en esta copla el agua y el vino están en la misma posición relativa que en Razón... La conclusión de la Ferraresi es que vino y agua encierran, como había dicho Cejador ⁽⁴⁶⁾, el misterio del amor, tanto divino como humano. Los Denuestos pueden ser entendidos, pues, como un comentario a lo divino o a lo profano, del amor de los enamorados:

(44) Raimundo Lulio, Blanquerna, cap. VII, "Libro del amigo y del amado". Cit. por Ferraresi, p. 46.

(45) Ferraresi, loc. cit., p. 73.

(46) Cf. más arriba, p. 20

Yo vi en el clérigo y la doncella dos típicos protagonistas de una escena de fin amor, y en los dos elementos en conflicto y mezcla, la mezcla y conflicto de dos principios esenciales del amor cortés: el deseo en el Vino, y en el Agua la medida.
(47)

Agua y vino, a pesar de no participar aparentemente en la escena amorosa, probablemente lo hacen de hecho, en la acción de los protagonistas de la Razón. Si Menéndez Pidal y otros habían pensado que era un descuido del poeta que la dama no ofreciera el vino que le tenía preparado a su amigo, Ferraresi piensa que tal vez cuando se besan, el clérigo lo bebe simbólicamente de la amada, que en la poesía erótica de los siglos XII y XIII puede estar representada por un árbol (48), entre cuyas "cimas" se encontraba el vaso de vino.

Procede Ferraresi, en otro apartado (49), a analizar la figura de la dama. Ella, como el vergel, también participa de características visionarias. Por el lugar y la hora en que aparece, comparte rasgos de los "demonios meridianos" estudiados por Gillet (50).

(47) Ferraresi, loc. cit., pp. 47-48.

(48) íbidem., pp. 73-75.

(49) íbid., pp. 75-94.

(50) Joseph Gillet, "El mediodía y el demonio meridiano en España", en Nueva revista de filología hispánica, VII, 1953, pp. 307-15.

Las creencias populares antiguas, medievales y aun modernas, desde Grecia y Roma hasta Portugal, Bretaña y Escocia, Suecia y Rusia, la India, el Japón, y Egipto, han mantenido viva la leyenda de una aparición del mediodía, que unas veces es Pan (o un fauno, sátiro, ninfa o nereida), otras Diana (Hécate o Artemis), Plutón, Prosérpina o Herodias, el demonio Empusa o bien el guiador -o guiadora- de la wilde Jagd. En la Galia parece haber sido casi siempre Diana, mientras que en España se conocía a Venus como la "strella que aparece a mediodía" (51).

... lo cual le daría la razón a Spitzer cuando identifica a la dueña del huerto con esta deidad, pero no en cuanto a la diferencia de la doncella que aparece cantando (52).

Ferraresi defenderá, desde luego, la tesis de que la doncella es una dama cortés por excelencia. Aun más: es el ideal de dama cortés: viene cantando de fin amor, de amor de lonh: "E decia: ay meu amigo si me uere yamas contigo" (vv. 78-79); nos es descrita en la tradición de la descriptio puellae que incluye desde sus rasgos físicos hasta sus finos ropajes, lo cual hace cumplir el requisito de rango en una dama cortés. Aparece además como una ensoñación, en un paraje de ensueño. Todos los elementos y prendas que forman parte del vestuario son analizados por Ferraresi como parte de la parafernalia del fin amor: el velo -u oral- como regalo amoroso citado por Andrea Capellanus en De arte honeste amandi, biblia del amor cortés; los guantes como prueba de amor fiel y leal, el anillo con el cual se acepta al amante;

(51) loc. cit., p. 308.

(52) Cf. más arriba, p. 19.

"La cinta que lleva el clérigo no es menos tradicional entre los regalos amorosos" [...] (53)

En sus quejas de amor, la dama canta su miedo de que el amado quiera más a otra doncella. Esta alusión a la otra dama, que está en implícita oposición a la nuestra, es frecuente en la lírica trovadoresca. Se plantea siempre un contraste entre una dama cercana al trovador, a la cual siempre termina éste despreciando, y la lejana, que es objeto del verdadero amor.

El beso es para Ferraresi el momento supremo del gozo amoroso o joi del fin amor (54). La autora pone en duda la interpretación netamente sexual que dio Spitzer a este pasaje (a partir de que los amantes se reconocen) que tal vez sea de amor contemplativo. El despojo del manto por parte de la doncella puede ser que dé lugar a una contemplación de la dama, parcial o totalmente desnuda, motivo también frecuente en este tipo de lírica: "' conocer' en la lírica provenzal está profundamente ligado a la experiencia del joi. No tenemos prueba alguna de que la sexualidad de este dístico, por eufemístico y alusivo que sea, vaya más allá" (55).

Como el resto de los símbolos de que está cargada la

(53) Ferraresi, loc. cit., p. 83.

(54) íbidem., pp. 90-92.

(55) íbid., p. 47n. Para una definición aproximada de este concepto véase Ferraresi, p. 88.

Razón..., la paloma es vista por la estudiosa como símbolo de amor, como el ave amatoria por excelencia desde la Antigüedad, íntimamente relacionada con el beso. Es símbolo de paz y amor tanto en el contexto cristiano como en el pagano, "Pues si la paloma es ave de Venus -cupiditas-, también es el ave de la Trinidad -caritas-. (56).

Discute también Ferraresi sobre la figura del escolar (57), y sus rasgos de clérigo opuestos siempre al caballero, sobre todo en sus dones amorosos. El del clérigo es un amor curialis, y tiene mucho en común con el fin amors.

En otra parte (58) examina la autora el poema a la luz de la retórica en boga en los siglos XII y XIII, y habla de ella como de una especial combinación entre cohesión y multiplicidad, lo cual sería una posible explicación de la singular estructura del poema; la Razón podría hacer las veces de una amplificatio o digresión en medio de los Denuestos.

Finalmente (59) hace la hispanista un evocador cuadro de la recitación misma del poema, imaginando el disparejo público que debe haberse congregado a escuchar al juglar: gente del pueblo, de la corte, moralistas cristianos, escolares y clérigos goliardos, y "finos amadores". Para cada

(56) ib., p. 94.

(57) ib., pp. 94-107.

(58) ib., pp. 101-07.

(59) ib., pp. 107-18. *

uno de ellos el poema tendría un significado y un sentido distintos, y de ahí la ambivalencia de todos los símbolos y elementos que se manejan en la Razón ... Y cada interpretación daría un sentido diferente a la unión de Razón y Duenos, aunque el sentido con el que se hubiera compuesto tuviera que ver más que nada con la religión del amor: "así el poeta va entretejiendo una trama de simbolismos incluyentes. Y entonces alguien podría decirse: parece ser que el amor de esta razón, que puede ser muy humano, está proyectado a dimensiones escatológicas: ¿Religio amoris?" (60)

Esotérico es la palabra más adecuada para calificar el estudio del venezolano Enrique de Rivas (61), haciendo a un lado el descrédito que el término ha tomado en nuestros días y tomándolo en el sentido de "oculto". Rivas analiza el poema a la luz de la herejía cátara y examina cada elemento o símbolo de la Razón... relacionándolos con los símbolos y rituales de esta secta.

En absoluto descabellada, su teoría parte de la circunstancia histórica: el siglo XIII como el momento de destrucción de la Provenza, hasta entonces estado independiente con una cultura propia. La Iglesia cátara, que había flo-

(60) íb., p. 111.

(61) Enrique de Rivas, "La razón secreta de la Razón de amor", en Figuras y estrellas de las cosas, Venezuela, Universidad del Zulia, 1969, pp. 93-110.

recido y prosperado en ese estado, perseguida y dispersada por las fuerzas del occidente cristiano. Por otro lado, los Pirineos como puerta abierta y no como frontera infranqueable a manifestaciones culturales de las cuales las ideas de la gnosis cátara no sería excepción.

Para Rivas los trovadores provenzales serían los portadores de estas ideas, quienes cantarían en clave, en trovar clus, su adhesión a la Sabiduría Santa, proporcionada a los "puros" del catarismo, a los "fieles de amor" de la lírica trovadoresca. La relación entre catarismo y poesía trovadoresca provenzal ya ha sido profundamente estudiada por Rougemont (62). La Razón de amor... sería, pues, uno de los ejemplos de la influencia cátara en la literatura peninsular.

Comenta Rivas las interpretaciones de Spitzer y de Jacob, calificando al primero de parcial, demasiado libre y fantasioso, y al segundo de incongruente, ya que su análisis está basado en una ortodoxia cristiana que no se observa en el poema, y su conclusión lógica sería la participación de los amantes en el sacramento. (63)

Rivas estaría de acuerdo en que con la imagen de los vasos de vino y agua se pretende hablar de la Eucaristía, pero el enigma está en por qué incluirla en una extraña

(62) Denis de Rougemont, El amor y occidente, trad. de Antoni Vicens, Barcelona, Kairos, 1979. 438 p.

(63) Rivas, loc. cit., p. 94n6.

escena amorosa entre dos amantes que no se han visto nunca.

Decir que las alusiones señaladas se deben a la fantasía del escritor no puede convencer más que a los que verdaderamente crean que la fantasía existió entre los poetas del siglo XIII como si fueran surrealistas del siglo XX. Concluyo que estamos ante un enigma de una de las tantas expresiones simbólico-alegóricas de la literatura medieval, enigma creado voluntariamente para evitar el reconocimiento inmediato de los conceptos de que se está hablando, o para hacer imposible el que estos conceptos sean comprendidos salvo por quienes estén capacitados para comprenderlos (64).

Pero la invocación inicial al Espíritu Santo solo, y el modo en que hablan del bautismo los versos finales, hacen pensar que quizás estamos ante un poeta de la gnosis cátara que está explicando hábilmente, por medio de símbolos convencionales de su secta, una blasfemia contra el sacramento que más execraban sus correligionarios (65).

Emprende Rivas su minucioso análisis, casi verso a verso: en primer lugar la invitación del juglar a los que tengan tristes su corazón. La palabra "triste" tenía un significado muy preciso en el lenguaje poético-alegórico de la poesía provenzal; se trataba de los que tenían satisfecho el deseo carnal, en oposición a los que no lo tenían. En estos últimos alentaba el deseo, "el cual, por insatisfecho, se sostenía en la alegría, "le joi" del amor puro, único amor posible digno de la perfección de la amada [...]" (66). La Razón que promete el juglar, es decir, composición, poema o narración en el sentido pro-

(64) íbidem., p. 98.

(65) ídem.

(66) íbid., p. 95n7.

venzal, será "acabada", es decir, perfecta, como perfecto es el amor puro (67), y será el remedio ideal para esa tristeza.

Comienza la narración: era el tiempo de abril, mes dominado por Aries, regido a su vez por Marte, quien necesita de Venus "para poder establecer la armonía entre las cosas contrarias y discordantes" (68). Era después de comer, y el poeta, a quien R. identifica con Lope de Moros, se encontraba bajo un olivar. El acto de comer como ritual se encuentra presente en la literatura española influida por la semítica, y el olivo es símbolo de la iluminación (69).

Rivas recuerda una "ballade de la reine d'Avril", en donde la reina quiere un "pimpant bachelier", como nuestra doncella que año a un escolar "barua punjentes".

El hecho de que nuestro protagonista sea escolar también está en relación con la fe de los fedeli d'amore, ya que su secta imponía la obligación de escribir versos "y por lo tanto de ser 'escolar'" (70).

La dama, como dice Spitzer, no es la dueña del huerto, quien "no aparece en todo el poema. Aparece otra, que no es dueña del huerto y que si lo es, no cumple lo que

(67) ídem. :

(68) ídem., n8.

(69) ídem. Cf. lo expuesto al respecto por Ferraresi, más arriba, p. 27.

(70) íbid., p. 96n10.

anuncian estos versos [la entrega del vino] ". (71)

(p. 102) Anuncia Rivas su sospecha de que la dueña del huerto sea la aludida por la doncella que viene de amor cantando y de quien teme sea más querida por el escolar.

Hay una aparente infuncionalidad de los vasos en la escena amorosa, ya que los amantes hacen caso omiso de ellos. Rivas relaciona esta indiferencia con la que manifestaban los maniqueos hacia la Eucaristía (72).

Todo en el ameno prado obedece a un sentido oculto: la fuente perenal es la vida, la luz, símbolo incorporado en las iglesias góticas en forma de pozos sagrados. El prado visionario representa el conjunto de componentes de la fe cátara, igual que en Berceo el prado es la Virgen y las flores son cada una de sus virtudes. El acto de desnudarse en este prado es parte del ritual para alcanzar un estado de pureza, es decir, la renunciación a los bienes terrenales, el tránsito a un estado de inocencia primigenia (73).

La flor es símbolo específico de la secta de los Fieles de amor; es también la Inteligencia o Sabiduría Santa. Al tomarla en su mano, el poeta quiere cantar de fin amor (74) cuando ve a la doncella.

(71) íb., p. 102

(72) ídem., n24.

(73) íb., pp. 103-04.

(74) íb., p. 104.

La descriptio puellae es, además de un elemento heredado del arsenal de la retórica latina, susceptible de interpretación alegórica entre sectas heréticas como los bogomilos - secta afín a los cátaros -. Sin embargo Rivas no se delcara capaz de hacer una interpretación esotérica de esta descripción según la fe de los puros (75). Sí define a la doncella como una realidad espiritual y no física, como la encarnación de la Santa Sabiduría, "la Sofía de los antiguos gnósticos; o sencillamente [...] la iglesia cátara, purificadora del dogma, negadora de los sacramentos de la Iglesia Católica de Roma y de la misión mediadora de ésta, a quien hará encarnar en una mujer "falsa" digna de odio y de desprecio (76).

La escena de amor se desarrolla según la praxis del "amor ternario", que tiene sus raíces en la mística sufí y que los trovadores incorporan a su mística erótica: los amantes, entregados el uno al otro, no pasarán del segundo de los pasos. El primero, es el establecimiento del ligamen; el segundo, el amor-caricia que termina en un deseo de morir, como en la Razón de Amor ... (77).

En efecto, al llegar la separación el escolar queda "desconortado", desconsolado (el ritual cátaro otorga el consolamentum al iniciado), (78), triste de corazón.

"Los tristes de corazón son los que han sido apartados del culto de su "amiga", de esa sabiduría Santa por la que han padecido

(75) ídem.

(76) íb., p. 105.

(77) íb., p. 106.

(78) Existe en castellano muy escaso material sobre los cátaros. Cf. Gérard de Sède, El tesoro cátaro, trad. de Guillermo Lledo, 3a. ed., Barcelona, Plaza & Janes, 1972, 269 p. il.

y de cuya secta han sido separados" (79).

Pero es en este momento cuando llega la paloma a mezclar por torpeza el agua con el vino, y a provocar los Denuestos cuyo rasgo principal según Rivas es la comicidad, una comicidad basada en la ridiculización que mutuamente se inflingen ambos símbolos de la fe cristiana. La paloma es símbolo del Espíritu Santo, y el cascabel que trae atado al pie es "remedo de la campanilla que en el altar anuncia la llegada de la Eucaristía". (80) Es el ave blanca, pues, la que trae este singular consolamentum, estos denuestos colocados en este punto del poema para hacer reír al escucha. Los argumentos con que se defienden ambos líquidos, a pesar de ser los más sagrados, eucarísticos, son expresados en tono cómico en este poema "casi goliárdico", con claras alusiones al Evangelio de San Juan, del que se dice fue texto clave en la herejía cátara (81).

Los Denuestos terminan con los versos "Mi razón aquí la fino e mandat nos dar uino". Razón estaría ambiguamente utilizada, tanto como composición y como razonamiento. La petición de vino no es menos ambigua, pues quien la pide puede ser tanto el juglar como el agua misma, lo cual dotaría de sinsentido a los argumentos sagrados con los que

(79) Cárdenas, loc. cit., pp. 106-07.

(80) íbidem., p. 108

(81) ídem.

ésta se había venido defendiendo (82).

Con esta inclusión del término razón al final de Denuestos, entre otras pruebas, quedaría demostrada la unidad del poema, cuyo cambio de tono no tiene por qué indicar que se trata de dos poemas diferentes, sino por el contrario, es un cambio intencional del autor, que responde a un propósito satírico. Admite Rivas que en el principio pudieron haber sido dos poemas que terminaron fundiéndose en uno, pero lo importante no sería eso, sino "establecer que el autor o refundidor hicieron de Razón de amor y Los denuestos un solo poema con una sola intención" (83).

(82) ibid., p. 108-09.

(83) ib., p. 110.

CAPITULO III

NOTAS PARA UN NUEVO ANALISIS

Introducción

Los críticos que vimos en el capítulo anterior (Spitzer, Jacob, Ferraresi, Rivas), como pudimos observar, se ocuparon, así fuera al interior del poema, de relacionarlo, como código, con otros códigos: los del amor profano y divino, el amor cortés y la simbología cátara. Y hay elementos para juzgar que las cuatro interpretaciones, en mayor o menor medida, son acertadas.

Esta parte del trabajo intentará aportar algo al estudio de la Razón: descubrir, siempre "desde dentro" del texto, esta vez sin ponerlo en relación con otros códigos, ya no tanto lo que dice, sino "cómo dice todo lo que posiblemente dice". Ya no se buscarán relaciones entre códigos, sino entre los elementos internos de un mismo código (aunque, como se verá habrá casos en que dicho código irremediablemente remita a otro). No se tratará ya de una interpretación, exégesis o hermenéutica sino, más o menos, de un desentrañamiento o descodificación.

El análisis tomará algunos elementos de los trabajos de R. Jakobson ⁽¹⁾, sin tratar de aplicarlos rigurosamente u ortodoxamente. Como se sabe, dichos trabajos van encaminados a descubrir la función poética en un texto ⁽²⁾, función que, por cierto, a la luz de alguna crítica ⁽³⁾, no se deja definir o aislar del todo bien. Jakobson y el método de análisis que propone ha sido criticados a veces duramente ⁽⁴⁾, y sus críticos a su vez han sido calificados de superficiales ⁽⁵⁾.

Sin tomar ningún partido definitivo, pero intuyendo que ninguna ortodoxia es capaz de descubrir por sí sola el sentido de la literatura, emprendo este análisis aplicando, como digo, algunos elementos jakobsonianos, no para descubrir el mensaje del texto, pero sí, acaso, para buscar la urdimbre que le da forma. Investigo, principalmente, las rela-

-
- (1) R. Jakobson, Ensayos de poética, trad. de Juan Almela, México, FCE, 1977. 260 p. (Sección de lengua y estudios literarios). (Especialmente el ensayo " 'Les chats' de Charles Baudelaire").
- (2) Jakobson, "Linguística y poética", en El lenguaje y los problemas del conocimiento, varios autores, 2a. ed., trad. de María Teresa La Valle y Marcelo Pérez Rivas, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1971, pp. 7-47 (Colección Planteos estructurales).
- (3) F. Lázaro Carreter, "¿Es poética la función poética?", en Estudios de poética (La obra en sí), Madrid, Taurus, 1979, pp. 63-73.
- (4) J. Culler, "Los análisis poéticos de Roman Jakobson", en La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1978, pp. 86-112. (Colección Argumentos; No. 56).
- (5) F. Lázaro Carreter, loc. cit., p. 71.

ciones entre elementos simbólicos, semánticos, rítmicos, y en menor medida, fonológicos, morfológicos y léxicos. Busco repeticiones, recurrencias y paralelismos que me parezcan claves para encontrar "cómo la literatura se piensa en los hombres", en este caso en la Razón de amor con los Denuestos del agua y el vino. La manera como puedo enunciar, en mis propias palabras, lo que intento, es "estudiar el comportamiento del lenguaje (más bien de las palabras) en el texto".

Procederé a manera de una glosa del poema. Esta glosa incluirá: a) la transcripción de London ⁽⁶⁾, dividida en secciones para intercalar b) mi traducción de sus comentarios. Estos son, como se verá, principalmente paleográficos, semánticos, sintácticos y morfológicos (Recordemos que su análisis va encaminado exclusivamente a demostrar que el poema está escrito en castellano y no en aragonés). Irán precedidos de la abreviatura "L" y, cuando se refieran al glosario incluido en su artículo, de la abreviatura "Glos"; c) mis propias observaciones, precedidas de la abreviatura "DJ". Una relación de las abreviaturas usadas por London aparecerá al final del análisis. Se observará que, en ocasiones, las citas bibliográficas de este autor son incompletas.

Debo insistir en que no hay en este trabajo un empeño de rigor científico, y en que, cuando se ha presen-

(6) London, loc. cit.

tado la ocasión para la conjetura lírica, la he aprovechado, justificado por el objeto de dar mayor redondez a alguna fría observación lingüística, o de suplantarla donde mis herramientas a este respecto han sido insuficientes.

Después de una invocación ritual (v. 1 en London, que Cárdenas no toma en cuenta):

Sancti spiritus adsid nobis gratia amen
comienza el poema:
Qui triste tiene su coraçon
benga oyr esta razon

DJ: En esta invitación del juglar a su público predominaría, de acuerdo con Jakobson, más que una función poética, presente sólo en la rima, una función fáctica, ya que corresponde a un intento por hacer contacto. La oración principal del segundo pareado que enuncia una orden, subordina a la oración sujeto del primero, congregando o agrupando al tipo de oyentes que el cantor desea: los tristes de corazón. La rima entre coracon y razón, clave en este primer verso, no sólo es consonante sino casi absoluta, ya que razón, a no ser por el fonema / r̄ /, estaría contenida en corazón. La razón como "acto de discurrir el entendimiento", se encontraría así "contenida" en el corazón que ahora está triste pero dispuesto a escuchar lo que resultará remedio a su tristeza. El principio es el mismo del merolico que congrega transeúntes para ofrecerles el tónico para sus dolores.

Odra razon acabada
feyta d' amor e bien rymada

L: odra: se dan casos de este verbo con -d- en textos castellanos y más al oeste: cf. odi (Fueros, p. 237 16), odir (Fueros, p. 237.15); ambos son del Fuero de Ledesma. feyta: forma citada como aragonesa pero de hecho no más oriental que occidental: v. Zamora, p. 109.5.

DJ: En este verso el poema habla de sí mismo. Se enumeran tres de sus cualidades, dos de las cuales forman la rima consonante y son participios, lo cual incrementa la idea de terminación o perfección. La tercera cualidad, feyta d' amor, que fue seguramente la que inspiró a M. Pidal el título, enuncia la sustancia o ingrediente principal del poema. Hace su primera aparición la palabra amor. El trovador-merolico continúa (apoyado por el uso de futuro) anunciando su producto poético. Nótese cierto paralelismo entre los vv. 2 y 3, con la recurrencia del verbo oír y el sustantivo razón. Razón, además, ocupa dentro del verso el mismo lugar que en el v. anterior tiene amor, asonancia que subraya su relación semántica íntima como continente y contenido. Recordando la rima corazón-razón, podemos detectar un hilo conductor profundo: el amor, que late en el corazón (triste) de los escuchas, es la sustancia de que está hecha la razón que los aliviará: razón de amor para los tristes de amor. El poema habla de su sustancia, y de la

forma perfecta que le servirá de vehículo.

5 Vn escolar la Rimo
que siepre duenas amo

DJ: Continuamos con lo que dice la razón de sí misma, ahora sobre su autoría: el que la haya rimado un escolar (i.e. clérigo, que no caballero, cf. más adelante) es una nueva garantía de calidad, acentuada por el tiempo pasado absoluto de los verbos que forman la rima: el segundo pareado (v.6) califica al sujeto de la oración principal, vn escolar, y con la acción con que lo hace, reitera el Leitmotiv de la obra: el amor como sustancia que, además de ser el material de la razón, ha formado parte de la vida de su autor. En este par de versos, como en el verso 4, vuelven a coincidir el amor y la acción de rimar, ambos en posición de rima. Son la sustancia del poema y su forma. Forma cuya perfección está garantizada por la nobleza de la sustancia. En los vv. 5 y 6 aparece el protagonista del poema, que nunca nos será descrito sino a través de sus acciones, hasta ahora dos dones del amante cortés: rimar y amar. El adverbio siepre dota de cierta "eternidad" a sus antecedentes como amante.

Mas ssiepre ouo tryança
 en alemanja y en fraçia

- L: tryança: inacceptable para todos los editores, aunque E. Gorra, Lingua e letteratura spagnuola delle origini (Milán, 1898), p. 218, no la cambia, y glosa "sfortuna, disdetta", sin especificar la fuente. Todos los demás han corregido a criança. Posiblemente el escriba oyó (o leyó) una por otra, ya que cambiar t por c era un error común en MSS. Tryanca sí ocurre, en las Partidas (I. 637; ed. París, 1843, I, 243b): "E una de las cosas que mas auilta la honestad de los clerigos es de auer gran triança con las mugieres. E por los guardar deste yerro, touo por bien sancta Egleſia de mostrar cuales mugieres pudieſsen con ellos morar". [...] Tryança debe haber sido raro en castellano, si es que existió en ese dialecto. Si fue de intento, se nos sugieren dos significados, ambos adecuados al sentido de esta línea: uno, que queda al texto alfonsino también, "actividad laboriosa, ir y venir", evoca la definición citada en la Enciclopedia del idioma de M. Alonso (Madrid, 1958): "entrar y salir con frecuencia las abejas". El otro correspondería con el del antiguo provenzal triansa en E. Levy, Petit dictionnaire...: "distinción", relativo al verbo triar, "seleccionar,

distinguir". Tryança pudo haber venido del aragonés, provenzal o castellano rústico, no obstante Corominas (DCE) duda de que triar disfrutara en castellano de una circulación tan viva como en aragonés o catalán. El significado del verso, entonces, podría ser: "pero (o "y") que fue activo en Alemania...", o "que fue siempre buen distinguidor en Alemania..."

DJ: Rivas opta por el significado de Gorra, "desventura", a pesar de no estar documentado, relacionándolo con la tribulança que aparece en Juan Ruiz (LBA, v. 1779). Para este crítico, los otros sentidos investigados por London no se adecúan al contexto del poema, y tampoco encuentra justificación para cambiar, como lo han hecho todos los editores excepto Gorra, tryança por criança:

" [...] suponer que tryança es criança priva de todo sentido al adverbio siempre pues la crianza no denota una acción que pueda ser repetitiva. O dicho a la inversa, la presencia del adverbio siempre no admite, a mi ver, que se le adjudique a la palabra tryança una c en lugar de una t. Es más, la presencia en el verso de siempre refuerza la tesis de E. Gorra por poco apoyada que esté en pruebas documentales [...]. Recuérdese que tryança está relacionado con el viejo provenzal triar y el viejo francés trier (o trier), origen éste del inglés to try, que ofrece entre sus significados el de "to subject to affliction" ... Por último, insisto en que existe una relación de sentido entre las dueñas amadas y la desventura (tryança) recibida o mejor dicho, sufrida (ouo) por el juglar, relación intencionalmente recalcada por el adverbio siempre en los dos versos (6 y 7) por medio de una repetición paralelística [...] que, no es arbitrario suponer, quedaría además reforzada por la nota musical o el acorde del instrumento acompañante del juglar [...]. El sentido alegórico de dueñas a

la luz del significado oculto del poema, [...] , justificaría plenamente las desventuras sufridas por nuestro juglar en Alemania y en Francia" (1).

Más adelante, en cuanto a la relación de este v. con el siguiente, dice Rivas:

"Podría haber algún motivo por el cual la 'cortesía' aprendida en Lombardía habría de acarrearle desventuras? Hay por lo menos un par de razones para suponer que así pudo ser: en 1233 la Inquisición condena las prácticas del amor cortés, y es lícito imaginarse todas las sospechas que podían recaer sobre los cultores de la poesía provenzal durante toda la mitad del siglo XIII cuando en 1245 Inocencio IV prohíbe el uso de la lengua provenzal a los estudiantes calificándola de herética" (2).

El significado "tuvo gran actividad en Alemania y en Francia" agregaría valores culturales al autor y con ello al poema. Mas, en este caso, tendría valor copulativo. Tryança, como aparece citado por London, de las Partidas, daría un rasgo aparentemente donjuanesco al escolar, que entonces se nos presenta como un goliardo, como asegura Spitzer. Lo goliárdico quedaría rematado por la petición de vino al final de los Denuestos. La otra posibilidad, "desdicha", haría del mas un adversativo, y del trovador algo más cercano al amante cortés, que sufre por la inaccesibilidad de la(s) amada(s). Tal vez tryança tenga un lejano parentesco con la expresión provenzal trichador de dompnas, cualidad atribuida a Guillermo de Poitiers,

(1) , Rivas, loc. cit., p. 99n13.

(2) íbidem., pp. 99-100.

traducida por C. Alvar como "burlador de damas" (3).

moro mucho en lombardia

10 pora prender cortesia

L: MF divide por aprender

DJ: cortesia y lombardia, en rima, nombran una nueva virtud del compositor-juglar, y su procedencia.

En el mes d'abril depues yantar
estaua so un oliuar

L: (glosario): yantar. Comer al mediodía (Cid 1057).

DJ: Comienza la razón, propiamente, con una ubicación espacio-temporal de la acción. El protagonista, de quien hasta aquí se había hablado en tercera persona, en este verso, mediante el uso del verbo estaba, sin pronombre, hace su transición a la primera persona, que ya es declarada en el v.14 (vÍ). El narrador es el protagonista. yantar y olivar constituyen los remates, por así decirlo, de la ubicación temporal y espacial, respectivamente. Es de notarse que importen el mes y la hora o circunstancia, y no el día. La importancia del mes de abril es resaltada por varios autores, entre ellos Rivas.

(3) C. Alvar, Poesía de trovadores, trouveres, Minnesinger (de principios del siglo XII a fines del siglo XIII), Madrid, Alianza, 1981, p. 79.

Entre cimas d' un mançanar
un uaso de de plata ui estar

DJ: Aparece el primer elemento misterioso en la descripción del paisaje: un vaso de plata flotando entre las ramas de un manzano. La proposición un vaso de plata estar, complemento directo de la oración vi, proporciona un verbo al vaso de plata: la "acción" de estar, además de cumplir una función rímica, da cierta vida al objeto, cierto animismo que será reforzado más adelante.

15 Pleno era d' un claro uino
que era uermeio e fino

DJ: De tres cualidades del vino mencionado (claro, bermejo, fino), es la tercera la que más resalta por su posición en rima con el vino mismo. Esto debe agregarse a la "noble cuna" o vaso de plata que lo contiene. En cuanto al narrador, éste se ha vuelto omnisciente, ya que describe las cualidades del vino que su recipiente no permite ver o gustar, a menos que en el poema se haya omitido la acción del escolar de beber un trago. Esto haría posible una fusión entre agua y vino previa a la de los Denuestos, ya que el escolar, unas líneas más tarde, tomará un trago de agua. Esto, sin embargo, es difícil, ya

que el vaso que contiene el vino está en las cimas
del manzano.

Cubierto era de tal medida
no lo tocas la calentura

DJ: Cubierto resulta un poco desconcertante, porque no se nos aclara en qué forma lo estaba. ¿Se refiere al follaje del árbol que lo albergaba? ¿Al mismo vaso de plata? Si la cobertura la imaginamos de otra manera (un plato, un pañuelo, etc.), y somos rigurosamente lógicos, más tarde no entenderemos cómo la palo ma logró volcar el agua sobre el vino. Que el vino esté protegido del calor, por otra parte, es una ventaja o distinción de superioridad más sobre el agua. O si no, ¿cuál es la función de estos pareados?. El v. 18 anticipa, con su función final (para que no lo tocara la calentura), que alguien cubrió al vino del calor. Y en efecto:

Vna duena lo y aui' puesto
20 que era senora del uerto

L: lo y aui' puesto. Una de las frases más perturbadoras en el MS. Las letras son gruesas, aparentemente porque el escriba acababa de mojar su pluma, con el resultado de que la frase está apretada. Es fácil

ver la razón por la cual ha habido varias lecturas. MF leé ovo; MP, seguido por J y DiP, transcribió eua, que desde entonces ha servido como ejemplo de aragonés antiguo, imperfecto indicativo de HABERE (M. Alvar, El dialecto aragonés, Madrid, 1953, p. 230; y Zamora, p. 203). Conveniendo en que auia es correcto, la omisión de -a no causa sorpresa a la luz de otras peculiaridades textuales; y la forma de las letras es tan similar a otras instancias incuestionables de auia aquí como para arrojar duda sobre eua y ovo.

DJ: Entra en el relato el segundo personaje humano, en este caso femenino, cuya jerarquía o rango queda marcado por ser señora del huerto. Spitzer señala la posibilidad de que no se trate de un ser humano sino de una deidad, Afrodita, cuyo templo es este jardín. Apoya su tesis diciendo que la doncella que aparece después no da a su amigo el vino que le tenía ahí preparado. ¿Será para compensar esta incongruencia que el juglar finaliza pidiendo vino?. Este verso aclara la incógnita que dejó el anterior, y el narrador continúa instalado en la omnisciencia.

Que quan su amigo uiniese
d'aquel uino a beuer le diesse

L: quan. En esta línea y en las siguientes todos los editores transcriben quan; quando o quant serían también defendibles: la primera ocurre en los vv. 151, 156, 158, 168, 202; la segunda en 98, 131 y 134, pero ninguna otra línea muestra quan. Si ocurre en otras partes, cf. Fuero de Avilés, ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, 1865, p. 97: "Quanse tornar a casa". diesse. el disse de MP es un error tipográfico.

DJ: El v. 21 es ambiguo gramaticalmente, por el relativo que. Los sentidos pueden ser dos: una oración que califica a la dueña del huerto del v. anterior (quien daría el vino a su amigo cuando viniese); o bien, una oración adverbial final, cuyo verbo referente sería había puesto, v. 19 (para que le diese aquel vino a su amigo). Aparece otra palabra-motivo del poema: amigo, en una posición dentro del verso análoga a la del vino en el segundo pareado. Esta asonancia interna daría mucho que sospechar a Spitzer (sobre todo si aplicara los métodos de Jakobson): el vino es el amigo del goliardo por excelencia, y mayormente si una mujer se lo escancia. Ahora bien, aquí tropezamos con la duda que el mismo Spitzer se plantea: ¿por qué, si era su propósito, la doncella no dio el vino al escolar? Y se responde: porque la dueña del

huerto no es ella. Pero entonces ¿él no es el amigo de la dueña?. Esto nos lleva a pensar en dos posibilidades: la primera, que se trate de una señora o dueña (o deidad), que puso el vino para su amigo, diferente de una su servidora o sacerdotisa, que será la que aparezca más tarde, y cuya función no es, por cierto, dar vino a nadie; la segunda, que la doncella que entrará al huerto es señora o dueña de otro huerto, vale decir de otro templo o santuario, o bien, que simplemente es una doncella que no tiene nada que ver con el jardín y, como el trovador, lo pisa por primera vez. La rima une a la señora con su amigo, ya que los verbos que la forman tienen como sujetos al último y a la primera, respectivamente.

qui de tal uino ouiesse
 en la mana quan comiesse

25 E d'ello ouiesse cada dia
 nucas mas enfermarya

L: mana: MF nota que mana está claro en el MS pero corrige a manana; MP, J y DiP la dejan sin cambiar, y el último cita la PC: "Et quando fue la manna fueron a cerca de la uilla" (289b4). Man también ocurre: "Despues duerme fasta la man" (Vida de Santa María Egipciaqua, ed. R. Foulché-Delbosc, Barcelona,

1907, 1.705).

dello. La construcción partitiva en d'ello es típica del castellano medieval: "otrossi les enuio daquell auer" (PC 22a8); el artículo elo es tanto oriental como occidental: "Que mi mugier dona Maior uiua enelo (convento)" (DLing, No. 269.9). nucas. Todos los editores proveen la nasal; para la forma con -s, cf. "... atal facinda/fu nunquas alguandre falada" (Auto de los reyes magos, Ford, p. 7.34).

DJ: Estos dos pareados, todavía omniscientes, no conformes con que se hayan enumerado las cualidades digamos terrenas del vino, narran su maravilloso poder curativo. Recordemos que el vino está en un vaso de plata, y que por lo tanto, no es cualquier vino. Es un vino, no obstante, que, a no ser que el vaso sea inagotable (lo que es posible, ya que después el escolar teme que esté "encantado"), existe también en otra parte; tiene, como el agua, una fuente u origen. La garantía de salud eterna que ofrece es a condición de ser bebido cada día (y, probablemente, escanciado por la misma señora que lo dejó para su amigo).

ARiba del mancanar
otro uaso ui estar

DJ: El otro vaso nos es presentado en paralelismo con los vv. 13 y 14, es decir, un verso con la ubicación, seguido de un verso con el objeto ubicado. Este segundo verso contiene, como aquél, los verbos ui estar, construcción que sugiere de nuevo cierta "personalización" de los vasos.

30 Pleno era d'un agua fryda
que en el mancanar se nacia

L: pleno. Respecto a ésta y a las palabras del texto que contienen pl-, London, frente a críticos encabezados por MP que sostienen que éstas constituyen la prueba del origen aragonés del poema, alega la convivencia de formas con pl- y ll- en Castilla, incluso en el Cid y en la General Estoria, I (lorando, Cid 1, y plorando, Cid 18; y llantas y plantas, GE I 572b52 y 573a50) . Cf.- "duas cubas plenas de bon ujno" (DLing, No. 262.89). fryda. Si su propósito es rimar con nacia, la d debe ser

muda. MF, MP y DiP notan que las dos últimas palabras de esta línea no son claras; todos han escogido se nacia como una lectura razonable, no obstante la -e de se está bastante borrosa. La n también es dudosa; parece una i en ligadura con la letra precedente.

DJ: Ferraresi ve en la posición relativa de los vasos un elemento erótico, y la raíz de una copla popular del siglo XV:

Y soñaba yo, mi madre,
dos horas antes del día,
que me florecía la rosa,
el vino so el agua frida:
no pueden dormir (4).

Los vv.29-30 tienen también un paralelismo con los vv. 15 y 16 (Pleno era d'un claro uino/que era uermeio e fino). La diferencia es que allá, en el segundo pareado, en vez de mencionar el origen del líquido, se enumeraban dos cualidades aparte del epíteto o cualidad primordial, dicha en el primero. Para el poeta lo que importa del agua es su origen, o más bien, su relación con el origen o ella misma como origen. Lo que importa del vino, en cambio, es una cualidad material (rojo), y la finura. Con

(4) Ferraresi, loc. cit., p. 73.

esto queda claramente establecida la diferencia básica entre ambos flúidos: un es puro, original, transparente, su origen es la tierra misma, la naturaleza, el otro está transformado, bermejo, su origen es humano. Aquí estaría el germen de una oposición naturaleza-sociedad, que será analizada más tarde como parte del juego de oposiciones que propone el poema como un todo.

beuiera d'ela de grado
mas oui miedo que era encantado

DJ: A menos que la terminación en masculino de encantado sea una "licencia" rítmica, el antecedente de dicho adjetivo no es el agua, sino el vaso en que está contenida. El escolar no teme al agua, ya que beberá un trago versos más adelante (51), pero directamente de la fuente que la origina.

El narrador, desde el v. 27, ha regresado a la primera persona, decidiendo con esto "no saber" quién puso ahí el vaso de agua. En este caso no hay paralelismo con el vaso de vino; no hay dueña que lo haya dejado para amigo alguno. Si los elementos extraordinarios en el caso del vino eran el líquido mismo, por sus facultades curativas, el recipiente, por su material, y quien lo dejó; en el caso del agua es el solo recipiente, no obstante ser ordinario, el que (¿por no

saber quien lo puso ahí?) provoca miedo al escolar.

Sobre un prado pus mi tiesta
que nom fizies mal la siesta

L: Entre los vv. 18 y 19 (33-34 y 35-36 en nuestra numeración), en el centro, aparece a través de una mancha algo como una G, bastante grande; sobre ella hay una posible m (¿ o una línea horizontal borroneada?); a su derecha ha sido escrita, arriba y pequeña, una ā. A juzgar por las fotos en la edición de MP, esta mancha no es nueva; su significado para el texto no es clara.

L (glos.): siesta. hora(s) del mediodía (Ruiz, 1289a)
 (London no especifica qué ed. de Juan Ruiz maneja.)

DJ: El sentido de estas líneas es enigmático. ¿Qué clase de alivio busca el trovador al poner la cabeza sobre un prado? ¿Frescura física? ¿Qué mal le pueden provocar las horas del mediodía? Todo parece indicar que el escolar sigue aquí siendo presa del miedo a lo sobrenatural que manifestó en el v.32, y particularmente a los demonios del mediodía, mencionados por Gillet (v. supra y bibl.). Tomando siesta en el sentido de sueño o descanso después de comer, tampoco se nos aclara la utilidad del prado; sin embargo, alternando ambos significados se da una curiosa relación semántica con la palabra que

forma la rima, la tiesta: la cabeza, al posarse sobre un prado y descansar (siesta) a la hora del mediodía (siesta), se dispone a la ensoñación (siesta), que es la interpretación que, por ejemplo, da Jacob a la aparición de la doncella . Si bien aún no podemos estar totalmente de acuerdo con la exégesis de Jacob, sí lo estamos, en este primer encuentro con el sentido múltiple del signo medieval, con su concepción polisémica del mismo, cuando dice que "Symbols, like words, have fluid and multiple meanings, and recognition of them is not an equivocation; rather, all meanings are necessary if mediaeval thinking is not to remain an enigma

[...] ". (5) Como veremos más tarde (vv. 72-73), tiesta y siesta volverán a encontrarse en una relación rímica-semántica.

45 parti de mi las uistiduras
que -om fizies mal la calentura

L: -om fizies. Ningún editor ha visto dificultad en aceptar nom fizies; a pesar de que la n es casi ilegible en mi copia y en la de MP.

DJ: El calor, como rasgo característico de la siesta de abril, es evitado, en paralelismo con el v. an-

(5) Jacob, loc. cit., p. 228

terior, esta vez despojándose el trovador de sus vestiduras. Aparece la desnudez como preparativo y futuro Leitmotiv de la escena amorosa; el escolar no especifica si quedó totalmente desnudo, especificación que, en cambio, en el caso de la doncella, se dará en el v. 126, en que se quita el manto, tal vez como insinuación de que se quitará todo lo demás. Ya llegaremos allá. Por lo pronto vale la pena detenerse a pensar en la relación que puede haber entre la desnudez, parcial o total del escolar y la "desnudez" en que se encuentra el agua en relación con el vino, al no tener vaso de plata ni estar cubierta de tal mesura no la tocas la calentura.

Las vestiduras, por otro lado, no son simples ropas o vestidos. Tienen un carácter de clase superior sobre éstos. El significado que ha quedado modernamente es: "Vestido que, superpuesto al ordinario, usan los sacerdotes para el culto divino" (6). Lo cual por un lado nos adelanta que nuestro personaje no es villano, y por otro nos aclara que se quedó con la ropa que tenía bajo las vestiduras.

plegue a una fuenta pererenal
nuca fue omme que uies tall

L: plegue. MF transcribe plegue; MP, J y DiP ven una nasal en el tilde sobre la -e y transcriben pleguem. Pero, dado el variado uso del tilde, plegue

(6) Julio Casares, Diccionario ideológico de la lengua española, 2a. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

no es imposible; tal vez el escriba quiso abreviar ue pero escribió la e por error. El uso reflexivo de este verbo (acercarse) es viejo: "Et un dia ... llegaron se a el cinco caualleros, et trauaron le della por gela toller" PC 202b11). pererenal. ¿Otro ejemplo de la premura del escriba? nuca. Todos los editores añaden la nasal. uies tall. A pesar de un agujero en el MS en la -a- de tall, ningún editor ha dudado en leerlo de esta manera.

DJ: La fuente de donde surge el agua ya había sido insinuada en el v. 30 (que en el mançanar se nacia), pero ahora es nombrada como, digamos, origen y continente del líquido. El agua, a diferencia del vino, está contenida dentro del prado en dos sitios: uno reducido, el vaso, que no tiene virtudes milagrosas, y uno amplio, la fuente, que es perenal, eterna, y natural. Nadie sino la naturaleza la puso ahí. Y tiene, por cierto, virtudes extraordinarias. Por lo pronto, se nos dice que ningún hombre antes había visto fuente parecida, lo cual habla, por un lado, de su carácter mítico, y por otro, del carácter privilegiado o incluso visionario de nuestro protagonista. Los elementos "maravillosos" del poema van en aumento.

40 (tan grant uirtud en si auia
 que de la frydor que d'i yxia)
 (.C. pasadas AdeRedor
 non sintryades la calor)

L: Estas líneas (puestas por London entre paréntesis) están colocadas verticalmente en el margen superior derecho. Esta colocación fuera de sitio bien podría tomarse como una omisión al copiar; también podría significar que el juglar que dictaba olvidó un par de líneas, que recordó después, y entonces el escriba las agregó en el espacio disponible.

DJ: De nuevo el tema del calor, y la protección que de él proporciona la fuente. Es otra de las oposiciones constantes, por lo pronto en la Razón: calor/frescura. La fuente protege al visitante del calor de la siesta de abril, como la cobertura del vaso de plata protege al vino de lo mismo, y como el quitarse las vestiduras y poner la cabeza sobre un prado protegen al trovador.

45 Todas yeruas que bien olien
 la fuent cerca si las tenie
 y es la saluia y sson as Rosas
 y el liryo e las ui—as

L: cerca si. Esta preposición era usada frecuentemente sin la moderna de: "puso luego en ella... la mayor corona, e ... ell otra menor,... e cerca estas los doze panes sancennos" (GE I 482b51). Las tenie la, en DiP, es un error tipográfico. as Rosas. Este artículo no es necesariamente oriental; a menos que sea un error por las, podría ser también occidental.

[Este es uno de los pocos casos que London deja sin documentar con ejemplos.] ui—as. Todos los editores leen uiolas, lo cual tiene buen sentido. Hay un borrón o mancha en el MS no mencionado aquí o en otra parte, probablemente porque ocupa más o menos el mismo espacio que ocuparían dos letras.

DJ: Para los posibles significados alegóricos de las flores enumeradas, cf. Ferraresi y Jacob. También para la relación de este jardín con el que describe Berceo en la Introducción a los Milagros.

La construcción con y va agregando elementos hasta lograr un "brebaje" olfativo, que es parte del encanto del huerto.

50 OTRAS tantas yeruas y auia
que sol nobra no las sabria
 Mas ell olor que d'i yxia
 a omne muerto Ressuçitarya

L: sabria. Todos han corregido a que sol nombrar no las sabria. La abreviatura que hay sobre sabria ¿equivaldrá a ri o a una simple i? La rima no requiere la forma condicional [pospretérito] del verbo, mientras que la abreviatura sobreescrita no se limita a ri.

DJ: Los vv. 47-48 agregan "infinitud" e "indivisibilidad" al grato olor del huerto, ambas virtudes de la divinidad o de lo eterno. Los verbos en rima contraponen, digamos, la eterna no-acción de haber, estar, existir, con la humilde aceptación de la ignorancia, por parte de un mortal, para nombrar (actividad divina creadora por excelencia) todas las "partes" de una entidad superior. Después de eso, las facultades curativas de las flores son consecuencia lógica de la "inconmesurabilidad" expresada en los pareados anteriores. Los vv. 47-48 y 49-50 contraponen, jerarquizándolos, lo humano y lo divino: la imposibilidad humana de nombrar lo superior queda minimizada, con ayuda del concesivo mas, por las virtudes de nuevo milagrosas del lugar.

prys del agua un bocado
e fuy todo esfryado

DJ: Esta es la primera acción del escolar. Ha dejado de contemplar, de estar en y de percibir el huerto, y ahora, con una acción deglutiva, eufemizada por el verbo tomar (su equivalente), decide unirse con el jardín, tomárselo, comulgar con él. Las palabras en rima nombran la parte de la inconmesurable fuente, y el efecto, curiosamente adverbiado con todo, que causa en el mortal que la toma: la parte de la entidad milagrosa basta para curar, de nuevo refrescando del calor, a la entidad común que tiene el privilegio de tomarla, de una manera total. Notése que agua y todo están en idéntica posición, lo cual refuerza la idea de lo ilimitado del elemento.

55 En mj mano prys una flor
 sabet non toda la peyor
 E quis cantar de fin amor

L: peyor. La conservación de [/y/] intervocálica no es característica del aragonés ni del castellano, y la presencia de -y- en ambos dialectos es considerada como un desarrollo antihiático posterior; v. Alvar, M., El dialecto aragonés, Madrid, 1953, p. 156; y García de Diego, V., Manual de dialectología española, Madrid. 1946, en referencia al astu-

riano. Contrástese Alex 82a, leyenda (P) vs. leenda (O). London no aclara estas abreviaturas.

DJ: Siguen apareciendo claves en la Razón. Ahora se trata de la relación entre las flores y el fin amor, que es aquí nombrado por primera vez. non toda la peyor plantea el enigma: ¿qué flor tomó el escolar? ¿una innombrable?

mas ui uenir una doncela
pues naçi non ui tanbella

DJ: "Desde que nací no había visto a otra tan bella": esta aparición, en la que riman objeto y atributo, tiene, gracias a la oración adverbial de tiempo pues naçi, características extraordinarias, emparentadas con las de la fuente perenal (vv. 37-38), al menos ante la percepción del narrador (7).

blaca era e bermeia
cabellos cortos sobre'ell oreia

L: blaca. Aquí y en todas partes cambiada por todos los editores a blanca. esta grafía debe ser un sig-

(7) Cf. "después no nació tan bella", en Maria Egipcíaca, ed. de Manuel Alvar, en Antigua poesía española lírica y narrativa, 3a. ed., México, Porrúa, 1981, p. 86, v. 209.

no de premura. cabellos. MF sustituye por cabelos sin comentarios; MP, J y DiP leen caberehos. Una línea parecida a un tilde largo se extiende a través del plumazo vertical de b y l; está dividida por un manchón, que sugiere un intento de borradura. Representaría -er- sólo en caso de salvaje error del copista, sugerido por DiP. Yo la tomo por un tilde sobre-extendido, ocioso, o bien pensado para indicar ll.

DJ: Comienza la descriptio puellae, cf. Egipciaca, vv. 212-29. Como en la descripción de la Santa en su juventud, (vv. 214-25) están presentes el blanco y el rojo: era blanca y bermeja (rubio rojizo). La unión de estos dos colores en la descriptio puellae obedece ciertamente a una tradición retórica, pero en este poema, particularmente, es de notarse que son los colores de los líquidos que flotan sobre nuestros personajes, y que luego se mezclarán. Podría objetarse aquí que el agua es transparente y no blanca, pero blancura y transparencia están confundidas, también en Egipciaca (cf. v. 225, "blanco es como cristal").

- 60 fruen blaca e loçana
 cara fresca como maçana
 naryz equal e dereyta
 nunça uiestes tan bien feyta
 Oios negros e Ridicntes
- 65 boca a Razon e blacos dientes
 Labros uermeios non muy dlgados
 por uerdat bien mesunrados

L: fruen blaca. Todos los editores leen fruenta a pesar de una mancha que sigue a ue, sin duda de la tinta de las letras que siguen. fresca. Símil común en la prosa y poesía castellanas; "et su cara mas fresca et mas fermosa que ante" (PC 63a17). dereyta: MP y DiP tienen dreyta, pero la primera e es la abreviatura normal para la letra que sigue a una d: una especie de apóstrofe que sube desde el ángulo inferior derecho de la consonante. Sobre esta palabra y sobre feyta (vv. 3, 33; 3 y 62 en nuestra numeración), analizables sea como castellanas, sea como aragonesas, véase García de Diego, Manual, p. 135 (desarrollo de Asturias), y Menéndez Pidal, El dialecto leonés (Oviedo, 1962), pp. 80ss. (La misma forma en leonés). uermeios. El plumazo inicial de la m continúa en una curva, en un error sin sentido. dlgados. Generalmente corregido a delgados.

mesunrados. Forma metatizada de mensurados (cf. mensura en Don Juan Manuel), a menos que el escriba haya percibido una nasal epentética en el proceso de dictado. O bien, el tilde es gratuito.

DJ: Si en la Egipciaca son los pechos los que parecen manzanas, aquí es la cara. Tradición retórica, símil, pero también conviene recordar que esta doncella puede ser la dueña o sacerdotisa del huerto, en donde hay un manzanar, entre cuyo ramaje flotan dos vasos, uno de un líquido rojo (como la piel de la doncella, como la piel de la manzana) y otro de un líquido transparente o "blanco" (como la piel de la doncella, como la carne de la manzana), que después se unirán. Y es en la cara de la doncella, específicamente en la boca (por donde se bebe y que después besará) donde los adjetivos blanco y bermejo se vuelven a encontrar: el primero en los dientes (v. 65); el segundo en los labios que los cubren (v. 66) (como la cáscara a la pulpa de manzana) o, más bien descubren, posiblemente en una melancólica sonrisa de la cual nos enteramos por medio de una figura retórica, oios ridientés, que adjudica a un sustantivo un atributo que corresponde a otro. La idea

concreta de la dama-fruto la encontraremos en Juan Ruiz con su amada, Dona Endrina.. La mesura es el otro atributo de estos labios rojos, no muy delgados, y es otra de nuestras claves. Para Ferraresi la ⁽⁸⁾mesura es el principio que caracteriza al agua, contrapuesto al deseo en el vino.

El significado de Razón en este contexto (v. 65), no nos es explicado por London, pero sospechamos que también tiene que ver con la medida. Ningún crítico ha tocado este punto, que puede ser clave.

Por la çentura delgada
 bie estat e mesurada

- L: bie estat. Enmendado por todos a bien estant; uno puede ver el tilde sobre la -e de bie no hay rastro de tilde. En cuanto al significado, J. sugiere poised (equilibrada; elegante), erecta, 'upright' (derecha, vertical, recta). Tal vez la frase se parezca al provenzal antiguo benestan, definido por C. Appel (Prov.Chrest.) (Aquí como en otros casos London no da más información bibliográfica que esta abreviatura) como "wohl anstehend, ziemend", "gut, trefflich". (Decente, adecuado, excelente).

(8) Más arriba, p.39

Cf. bien estanca (GE): "decencia, buenas maneras, buen gusto", e.g. "Et era costumbre estonces... de los omnes buenos de deffender sus huespedes de todo danno e de toda desonrra, et aun agora dezimos nos e tenemos que es derecho e bien estanca delo fazer" (I 131a1). Si aquí la referencia es a la cintura de la muchacha, entonces el significado "bien parecida" debe aplicarse; de otro modo podría significar "de buenas maneras, decente".

DJ: Cierta paralelismo con los vv. 66-67 vuelve a unir la delgadez con la medida, en posición de rima. Probablemente la última recuerda de nuevo que la primera no es excesiva, como en el caso de los labios.

70 El manto e su brial
 de xamet era que non d'al
 Vn sobrero tien en la tiesta
que no la fiziese mal la siesta
 Vnas luuas tien 'n la mano
 75 sabet non ielas dio uilano

L: sobrero. Todos los editores proveen la nasal que obviamente falta. no la fiziese. MF y DiP leen nol sin comentarios; MP corrige a no le, notando que en el MS se lee noln, la segunda n sobrepuesta. J. ve un non intencional con una l intrusa, y corrige a no le. El escriba, parece, intentó escribir a sobre

la n erronea, corrección visible en un trazo hacia abajo, a mano derecha, que termina como a. tien 'n MF y DiP leen tien en. MP favorece tie-en, y observa que hay una abreviatura poco usual. El significado es claro.

Del glos.: brial. Túnica usada por mujeres y hombres. (Cid. 3090). luuas. Guantes (Setenario, ed. K.H. Vanderford, Buenos Aires, 1945, pp. 255-28).

DJ: Ha terminado la descripción de la dama en sí, y comenzado la enumeración de su vestimenta; el manto y el brial son comunes a ella y a la Egipciaca (cf. ésta última, vv. 238-39). El sombrero y los guantes, que sepamos, son exclusivos de esta dama. El vino (vv. 17-18), en una construcción paralela a la de los pareados 72-73, también nos es descrito con una cobertura para no ser afectado por el calor.⁽⁹⁾

Por otro lado, nos volvemos a encontrar con la relación rímico-semántica entre tiesta y siesta (Cf. vv. 33-34). El escolar buscó proteger su cabeza del calor poniéndola sobre un prado; la dama busca lo mismo pero mediante un sombrero. Este paralelismo, verdaderamente crucial, nos pone ante un sistema de

(9) Se puede ir adelantando que las analogías vino-escolar y agua-dama, como principios masculino y femenino, no son tan estrechas, ya que las características de la dama (como ya hemos empezado a ver) corresponden más al vino que al agua, y que, de hecho, los atributos de ambos líquidos se "desparraman" en ambos personajes.

oposiciones que habíamos previsto en la descripción de agua y vino: lo natural y lo social, por un lado; lo alto y lo bajo, socialmente hablando, por el otro. Vino y doncella, ambos nobles, se cubren del calor por medio de productos sociales: un vaso de plata, cubierto un sombrero no dado por villano. Agua y escolar, inferiores en nobleza (si bien no villanos y aunque el agua esté mas arriba que el vino, lo cual cobrará importancia después), bien no necesitan esta protección porque ésta emana de ellos (como en el caso del agua); bien la buscan por medios naturales (el escolar pone la cabeza sobre el prado, se quita las vestiduras). Esto coloca a nuestro escolar en una posición social más baja que la dama, lo cual corresponde perfectamente a cierta ley del fin amor, la cual eleva a la amada a la calidad de señor del amante ⁽¹⁰⁾. También ha hecho su aparición la oposición villanía-cortesía. Villano rima con mano, (lo cual volverá a ocurrir, vv. 102-103), uniendo singularmente a los dos miembros de una relación amorosa: al que no es villano con su señora, por medio de la parte de ésta que, en la ceremonia de fidelidad feudal, cumple un importante papel: la mano ⁽¹¹⁾.

(10) Cf. más arriba, p. 34

(11) Cf. C. Alvar, op. cit., p. 44

D' las flores uiene tomando
 en alta uoz d'amor cantando

- DJ: Paralelismo con los vv. 55-57; ambos personajes siguen los pasos del mismo ritual; o, más bien, lo que no pudo hacer uno después de "tomar flor" (cantar de amor) por la aparición del otro, el otro lo viene haciendo, ya con flores en la mano, completando el ciclo. Aquí cabría la pregunta: si el escolar tomó agua, ¿la dama tomó vino? Aquí terminaría lo que Cárdenas llama "Introducción" Sigue el "núcleo" (Cf. Cárdenas, p. 235).

E deçia: ay meu amigo
 si me uere yamas contigo

- 80 Amet' sempre e amare
 quanto que biua sere

- L: Estas líneas (78-89) están hechas por otra mano, bastante similar a la del texto español en prosa que sigue a los dos poemas, caracterizada por e's, t's, d's, b's y u's muy diferentes. meu amigo. J. y DiP insinúan similitudes con la tradición poética galaicoportuguesa, analogía que C. Michaelis enfatizó. Meu podría ser tanto oriental como occidental; nótese la atribución de meo (132) y mio (136) al mismo hablante: ¿meras variantes de deletreo de las mismas

palabras? uere. Puede ser futuro de indicativo o bien de subjuntivo, con la e representando ie; cf. funt por fuent en 150. La representación de un dip-tongo por uno de sus componentes es bien conocida; cf. timpo, bine, fure, vv. 4, 10, 17 de los Reyes magos Ford, 6.

Amet' . Sin duda la mano diferente, hasta ahora no comentada, condujo a MF a leer A oyet, que corrigió a A oy et sempre aamare. Editores posteriores han seguido a MP en la transcripción ofrecida aquí.

DJ: La presencia del condicional si, en el v. 79, sugiere más un futuro de subjuntivo que de indicativo.

Por que eres escolar
quis quiere te deuria mas amar
nunqua odi de homne deçir
 85 que tanta bona menera cuurio en si
 mas amaria contigo estar
que toda espana mandar

L: quis quiere. Cf. "Anthonoe non sabia quis fuera Actheon" (GE II 192a24), no obstante esto pudiera ser también qui s(e) quiere. nunqua. "que ... lo desee e lo nunqua aya" (GE II 167a25). odi. Véase nota a v. 3. bona. cf. amor bono (Fueros, p. 218. 18: F. de Ledesma): ata que sea omne bono" (Fueros, p. 27.8: mismo texto): i.e. la forma adiptongada; cf. las observaciones de Alvar sobre la misma palabra en próclisis (Splvda., p. 586); para ō > o ante nasal en leonés véase Zamora, pp. 76ss. menera. Todos los editores restituyen un tanto razonablemente ma-
nera; la primera e parece haber sufrido alguna modificación ligera, insuficiente como para haber cambiado su forma completamente de e a a. Mucho más refractaria en la misma línea es la palabra transcrita aquí como cuurio, a manera de total adivinanza. Hay dos letras en la línea, transcritas por todos los expertos como ou; encima y descansando sobre ellas hay al menos dos más, que los editores anteriores han leído como o u uo, interpretando la palabra dudosa-

mente como ouo. Tanto MP como DiP notan la presencia de algo ilegible sobre las letras de la línea. Las letras sobrescritas recuerdan una u o una b con una abreviatura arriba, la usual en este manuscrito para ri; a la derecha de la u (o b) puede haber una o con una cola horizontal que sugiere ya una -r o un tilde ocioso. Este es sin lugar a dudas el punto más perturbador en el MS.

DJ: London deja dos alternativas para interpretar quis quiere; a) "quien quiere (¿o quien quiera?) te debería más amar"; b) "porque eres escolar que se quiere, (yo doncella) te debería más amar". Con cualquiera de las dos, tenemos una clave de reconocimiento: el destinatario de las musicales quejas de la doncella, es el protagonista del poema, "porque eres escolar", palabra con la que empezó definiéndose éste, y que además está en rima con amar: el verbo adecuado para el complemento directo adecuado. Por otra parte, el escolar del que canta la dama, es cantado en términos de nuevo extraordinarios: "nunca oí decir de ningún hombre que tuviera tan buenas maneras". Está hablando del amor cortés en su nivel de comportamiento social (12). En los vv. 86-87, siempre dentro del marco del amor cortés, la dama hace una afirmación que contrapone al amor con el poder:

(12) Nelly, pp. 44-47

contigo estar y espana mandar, en rima y posición análoga, son complementos directos del verbo amar en pospretérito, es decir, son dos posibilidades de objeto amado. Pero ambos están contrapuestos por una comparación, en la que "contigo estar" queda en ventaja absoluta sobre el otro término de la comparación que es, ni más ni menos, ejercer el poder sobre un reino entero. En esto sigue implícita una relación de clases, en donde la señora, ante la disyuntiva real o imaginaria de estar con un siervo o dominar un pueblo, elige lo primero, porque ama más la posibilidad.

mas d'una cosa so cujtada
 e miedo de seder enganada
 90 Que dizen que otra duena
 cortesa e bela e bona
 te quiere Tan gran ben
 por ti piede su sen
 E por esso e pauor
que a esa quieras meior

L; seder. Cf. do sedía en Elena y María, 1.195 (ed. Menéndez-Pidal en RFE I (1914), pp. 52-96), un poema leonés; y "Ferrando Alfonso sedient senior de Puerto" (DLing, No. 1.16, Prov. Santander). cortesa. Esto,

además de bela y bona, podría ser una imitación del portugués; cf. Nunes, p. 119, para cortesa; bela parece portugués no obstante el escriba en otras partes usa l en vez de ll, y bona pudiera marcar la representación del escriba del portugués antiguo boa (Nunes, p. 554), o podría venir casi de cualquier parte de la península. ben, sen. A pesar de que éstas podrían ser occidentales u orientales, también corresponderían al uso castellano; en ben de nuevo un diptongo naciente puede estar representado, mientras que sen abunda en textos en castellano antiguo:

"(Dios) a este sancto ssu sieruo rey dio ssen et saber et valer" (PC 77a22). piede: Otros editores leen pierde. meior. MF favorece maior; los otros, meior. La línea horizontal superior de la e es absorbida por la horizontal superior de la i, pero el trazo inferior de la primer vocal carece de la curva de una a.

DJ: Ferraresi ya señaló que éste temor es otro lugar común del código del amor cortés y de la poesía trovadoresca provenzal (v. más arriba, II.30) Respecto a este pasaje de la Razón, lo compara con la cantiga d'amigo gallega:

Vedes, amigo, o que oj'oi
dizer de vos, assí Deus mi pardon,
que amades ja outra e mi non (13)

Es muy probable que bona sea simplemente la ortografía para buena, ya que si no, no habría rima entre duena y buena, sujeto y atributo que conforman un hipotético rival de la doncella, que tiene sus mismos atributos. Si hasta esta parte del canto la dama había empleado casi puros verbos en forma activa (amé, amaré, debería amar, amaría estar, etc. variantes todas, menos viva seré, del verbo amar), en los v.v. 88-89, con ser cuitada y ser engañada, llega, en la forma pasiva, a convertirse en víctima real de un sentimiento, y víctima posible de un engaño amoroso. Los vv. 92-93 hablan de la oída querencia de la otra dueña por el escolar. Tan gran ben: los dos adverbios que después formarán a su homólogo también, aumentados por el intermediario adjetivo gran. Bien, adverbio que nos ha acompañado a lo largo de todo el texto (desde bien rimada, pasando por la descriptio puellae: nariz bien hecha, labios bien mesurados, la enigmática expresión bie estat) hasta esta expresión tan gran ben, en donde ben queda en la misma posición final que tiene bona (buena) en el segundo de los pa-

(13) Ferraresi, loc. cit., pp. 44-47.

reados anteriores, y que rima con sen, es decir con el sentido que la supuesta enemiga pierde por el escolar, acercándose de esa manera al amor loco, o vertiente más irracional del amor. Esta pérdida de sentido, curiosamente, no tiene ninguna carga moral negativa, al contrario, la rival quiere tan bien al escolar, que pierde el sentido (¿enloquece? ¿se desmaya?): ben y sen, en rima, tienen, por el contrario, una carga moral positiva, sólo que el primero es el adverbio calificativo de una pasión que anula al segundo. Y por eso (vv. 94-95) la dama del vergel tiene pavor (carga negativa mayor que miedo, v.88) de que nuestro escolar quiera mejor (carga positiva, si no mayor, sí al menos equivalente a tan gran ben) a la que, de tanto quererlo, pierde el sentido. De ella no sabemos ni sabremos qué relación sostiene con el trovador, si se ven o si, como en el caso de la otra doncella, lo ama sólo de lejos. Nada más nos enteramos de que es cortés, bella y buena, y que pierde el (los) sentido(s) por amar al joven escolar. Como veremos más tarde, cuando dama y escolar se encuentren, ella no perderá el sentido, como hasta este momento no lo ha hecho ni ha afirmado hacerlo. Entonces, ¿de qué índole son sus temores? ¿Son simples celos? ¿O teme, desde un plano moral, que se realice una relación fundamentada en la locura? ¿O que su ama

do sacrifique su amor a ella por compasión a quien sacrifica por él la cordura?. Por otro lado, nuestra heroína, al pasar del miedo al pavor, también se está acercando a la pérdida de su sen. Esta pesadilla dio inicio con el adversativo mas del v. 90, y creció, en el sucinto retrato de "la otra", hasta llegar al pavor. Un nuevo adversativo le pondrá fin.

mas s'io te uies una uegada
a plan me queryes por amada

L: a plan. Me son desconocidos ejemplos que lo corroboren, pero la frase claramente hace eco a la frecuente de plan: "Nom me querrá oir, esto sélo de plan" (BM1g762c). queryes. ¿Error del copista por querryes?

DJ: La Ferraresi ya habló de la mirada de la dama como momento supremo del fin amor, como irradiación de joi (14) "A una mirada mía, mi amado no sucumbirá al loco amor de la otra dueña". La rima hace coincidir una sección de tiempo, un momento, con la cualidad absoluta (por el participio) que la hablante tendrá gracias a ese momento; el ritmo interno (no podemos asegurar que sea rima, pues ignoramos la pronunciación

(14) íbidem., p. 89. Cf. también Nelly, op.cit., p. 22

de estos verbos) une, a su vez, uies y queryes, una consecuencia del otro.

Quant la mia senhor esto dizia
 sabet a mj non uidia
 100 pero se que no me conoçia
que de mj non foyrya

L: senor. Tradicional en el verso portugués: "mays a mi uen da mha senhor" (Nunes, p. 263), y de ningún modo desconocido en castellano: "El mi bien, el mi seso/.../ todo lo tiene preso/ la mi señor hermosa" (Historia troyana en prosa y verso, eds. R. Menéndez Pidal y E. Varón Vallejo, Suplemento 18 (1934) de RFE, p. 128.16).

se que no me conoçia: las enmiendas propuestas tienden a hacer que esta línea signifique lo que aparentemente debe: "A pesar de que no me veía, ella no huiría de mí". MP observa: "Acaso el original diría: pero se quano me conocría"; J. lee: Pero que no me conoçia/ sé que de mi non foyrya. DiP cita la corrección de Spitzer: Pero sé que -no me conoçia- que de mj non foyrya ("Razon de amor", Romania, LXXI, 1950, p. 175), y ofrece una interpretación adicional, equiparando conocer con "notar, observar"; el pasaje significaría: "Ma io so che non me scorgeva, perche

da me, altrimenti, sarebbe fuggita". Pero tal vez sea superfluo re-arreglar el texto. Si se es equivalente de "si" condicional - lo cual es una variante occidental común- y si la abreviatura sobre la q equivale a quier, entonces la frase puede equipararse con el siguiente ejemplo: "E si quier non se yo tal por que assi te deuiesses yr perder ante mi e prender muerte... grand malquerencia es esta y en grand precio la pones, quando por foyr ante mi tienes en tan uil la muerte" (PC 40b23s). O, más simplemente, una palabra como maguer ha sido omitida.

DJ: Enunciemos con claridad las posibilidades de interpretación que ofrecen los vv. 100-01:

- a) (MP) "Pero sé que cuando me reconociera no huiría de mí".
- b) (DiP) "Pero sé que no me notaba, porque si lo hiciera, huiría de mí".
- c) (L) "Pero, aunque (si quier) no me conocía, no huiría de mí"
- d) (L) "Pero sé que (aunque) no me conocía, no huiría de mí"
- e) (La propongo yo, como variante de la de DiP) "Pero sé que no me advertía, porque no huía de mí".

Sea como fuere, con cualquier lectura que elijamos, se nos presenta un caso de analogía simétrica entre

el último planteamiento de la dama, y éste del escolar; ella, en los vv. 88-97, propone: "tengo miedo de que ames mas a otra, pero sé que, si te veo, me querrás".

El, en los vv. 98-101, propone: "ella no me veía, pero sé que, (entrando en conocimiento conmigo, notándose, reconociéndome), no huiría de mí". Ella comienza, él termina, usando verbos relacionados con el temor. Ella, después de hablar de su temor, "sale de él" mediante el adversativo, (mas), mismo que ha usado él pero para descartar el miedo de ella. Siguiendo al "núcleo adversativo" en ella, antecediéndolo en él, tenemos dos expresiones con el verbo ver. Es curioso notar cómo esta simetría se hace más clara en los cuartetos 94-97 y 98-101, que son precisamente los que anteceden al encuentro físico:

95	E por eso e pauor que a esa quieras meior mas si'io te uies una uegada ¹⁰⁰ a plan me queryes por amada	Quant la mia senor esto dizia sabet a mj non uidia pero se que no me conoçia que de mj non foyrya
----	--	--

en los cuales se pueden trazar dos cruces: la mayor, cuyas diagonales unirían al v. 94 con el 101 (ambos contienen voces de temor) y al 97 con el 98 (que contienen las palabras amada y senor); y la menor, cuyas líneas unirían los vv. 95 y 100 (que contienen los verbos querer y conocer, relacionados semánticamente en el código amoroso) y 96 y 99, que incluyen el verbo clave ver. Justo a la mitad de ambos cuartetos se encuentra el adversativo. Además, relacionados con los dos verbos amatorios (querer, conocer), se encuentran, sendas expresiones de certeza (a plan, sé). (Esto es un hallazgo verdaderamente jakobsoniano).

En el aspecto narrativo, el poeta nos está anticipando que la dama que canta es, efectivamente, su señora.

Yo non fiz aquí como uilano
 leuem e pris la por la mano
 Iunniemos amos en par
 105 e posamos so ell oliuar

L: L (glos): leuem. De leuarse, levantarse (Cid. 2040)
Iunniemos. Tomada por aragonesa, ya que junir ha sobrevivido en ese dialecto; pero compárese: "Essora

mando Pharaon yunnir su carro" (GE I 350a50). La forma del tiempo tampoco es ajena al castellano: "Los otros sabios cuyos dichos nos troxiemos y por prueuas" (GE I 455b48). amos: Regular en castellano medieval: "Por las grandes amiztades que ouieran amos en uno" (GE I i73a51). en par: juntos; cf. "la terra... ua en par con la de Eluira" (DLing, No. 211.22) oliuar: Una marca ilegible (¿sin significancia para el texto?) está suspendida sobre uar.

DJ: Retorno obligado a los vv. 74-75, en donde rimaban las mismas palabras que aquí, sólo que en orden inverso: mano-villano. Allá, un no-villano, se nos advertía, era quien había dado las luuas (guantes) a la doncella, que las traía en la mano. Acá, el mismo no-villano que dio los guantes (que son prendas para la mano), toma por este extremo (obviamente el que no tiene los guantes) a la dama, demostrando con eso su no villanía, ya que un villano o gualiator se guramente hubiera procedido a la más grosera e inmediata violación. Con todo esto sigue vigente, en nuestro poema, la oposición cortesía-villanía, y también el código que relaciona la mano con el sometimiento a la amada.

Las tres expresiones que forman el v. 104 sugieren la misma idea; constituyen una doble reiteración: nos

juntamos, ambos, en par (juntos). Todo refuerza la idea de unión de los amantes. Es importante que se mencione el olivar, y que éste se encuentre en rima con la expresión en par. Lo primero, porque nos hace recordar dónde sucede la acción, el lugar en que empezó el relato. Lo segundo, porque nos recalca que, en este punto del poema, en el mismo lugar en que empezó, el trovador ya no está solo, y de ahí la insistencia en la idea de la pareja unida, en el v. 104. A esto agréguese toda la carga connotativa que tiene el olivar en relación con el amor y la paz (15).

Dix le yo: dezit la mja senor
si ssupiestes nuca d'amor
Diz ella: a plan con grant amor ando
mas non connozco mi amado
110 pero dizem un su messiero
que es clerygo e non cau — ero
Sabe muio de trobar
de leyer e de cantar
Dizem que es de buenas yentes
115 mancebo barua punjent es

L: cau — ero: Todos los editores ofrecen caualero,
que se ajusta al contexto. Las letras entre a y e

(15) más arriba p.37.

en mi copia están casi borradas. muio. No obstante MP sugirió en la introducción a su edición (p. 606) que éste era un aragonesismo del escriba por mucho, aduciendo un ejemplo de la "Disputa del alma y el cuerpo" (en mio leio dormient: Ford, p. 21.4), otros excepto DiP han preferido suponer un error por muito. Compárese muio con eio, en la línea 211, más adelante. mancebo. Un tanto claramente, el MS ofrece evidencia de una e convertida en a por medio de un refuerzo del trazo hacia abajo a mano derecha; la línea superior horizontal de las e's, típico de esta caligrafía, permanece intacto. barua punjent es: MF no transcribió la -s (¿en la creencia de que el adjetivo debía ser singular?). Los otros han transcritto el punjentes del MS sin comentarios. Es plausible [¿la forma separada?] , como consonancia con el verbo es, justo como el escriba debe haberlo oído del juglar. La expresión ocurre en muchas otras partes: Alex 1192c: "todos bien adobados, todos baruas punjentes" (P 1172c; 0 1143c tiene: "todos bien adobados / todos baruas punjentes").

DJ: Si el escolar, cuando vio a la doña, la describió físicamente de pies a cabeza (o viceversa, más bien), ahora ella, en turno, excepto por el detalle barua punjentes, sólo habla de sus facultades sociales (clérigo que no caballero, una nueva e importante oposición, tal vez análoga o reforzante de la que ha

venido apareciendo entre cortesía y villanía, pero con una gran tradición como tópico en los poemas de debate europeos ⁽¹⁶⁾ y, en especial, en el español (leonés) Elena y María); culturales (sabe mucho de leer, trobar y cantar) y morales (¿o de nuevo sociales?: de buenas gentes). Es, en fin, el retrato hablado de nuestro escolar. Notemos que la descripción de la doncella se llevó 17 versos, mientras que la del amado, mucho más económica, no necesitó más de 5, y que si, en la primera se nos pintó una mujer concreta, física (si bien físicamente ideal), en la segunda se habla de un hombre ideal por sus atributos extra-físicos, y la descripción es sintética. No se habla de su belleza física. Esto nos remite a un orden social de hegemonía masculina, en donde las virtudes importantes en el hombre, como grupo gobernante, son de índole moral, mientras que las que importan en la mujer, como objeto entre otras cosas amoroso, son las físicas. Como corolario, nos habla del código amoroso en cuestión, en el que la belleza física del hombre, junto a la de la mujer, queda relegada. (Que sepamos, no existe en el acervo retórico de la Edad Media una tradición de descriptio viris ⁽¹⁷⁾. Ella lo ama por ser cortés y por ser clérigo. El la ama por ser bella y por ser noble.

(16) Cf. bibliografía proporcionada por Deyermond en op. cit. p. 143.

(17) Cf. como excepción, la descripción del joven Arcipreste de Hita en Juan Ruiz, LBA, estrofas 1486-89, en donde la belleza masculina tiene, como ingrediente natural, la imperfección).

También destacables en estos vv. son la rima senor-
amor (106-07), la congruencia de la dama como ha-
blante al volver a usar la forma a plan (108, cf.
97), y la aparición de un tercero (el mensajero,
110), indispensable en el amor de lejos.

por dios que digades la mja senior
que donas tennedes por la su amo-
Estas luuas y es' capiello
est'oral y est'anjello
120 Enbio a mj es' meu amjgo
que por la su amor trayo conmjgo .

L: tennedes. Sin tomar en cuenta el consenso de todos
los críticos textuales, la palabra es difícil de com-
prender. Las letras entre te- y -des son dudosas.
¿Deberá leerse tenr(i)edes? amo-. Citada como una
ilustración más de la característica aragonesa recu-
rrente en estos poemas: la omisión de -r. Se puede
ver la abreviatura de tal letra en una larga línea
horizontal que sigue a la o, no obstante que aquí se
ciñe al verso, separada de la o, y es bastante larga.
(glos.:) capiello. Cobertura para la cabeza.
TDMS y glosario de Splvda.).

est'oral. Esta línea no es fácil de leer. MF leyó es toral, y corrigió a es coral. ¿No le encontró sentido al fraseo real? J también prefiere esta corrección, evocando la alta estima en que se tenía el coral en la Edad Media. MP y DiP optan por est'oral, citando a Du Cange y el latín ORALE, velo que cubre la boca": "Mil dineros de plata di atu hermano Abraham, de quet compre oral con que cubras tu faz que tela non uean los omnes" (GE I 137b3), y DiP señala éste como uno de los regalos que Capellanus permite entre amantes. trayo. Formas de este verbo con -y- antihiática no estaban confinadas al aragonés: "yo los muevo et los trayo" (GE II 170a15).

Yoo connoci luego las alfayas
 que yo ielas auja embiadas
 Ela connecio una mj cita man a manno
 125 que 'la la fiziera con la su mann-

L: Yoo. Una pequeña o sobreescrita sigue a la y; la segunda o está adherida a connoci. connecio. La e, excepto por este trazo típico a mano derecha, tiene con mucho la misma forma que una o; todos los otros editores han leído connecio. La forma con e es común en el medioevo, predominantemente occidental. çita.

Todos han provisto la nasal. (Glos): man a manno. De una vez. (GE II 159b32.) man a manno. El primer trazo de la preposición a ¿es el de una n o de una u?. El grueso trazo final sugiere que la letra fue corregida a una a. mann-. Todos los editores han leído mano; la o, sin embargo, es invisible en mi copia y en la que acompaña la edición de MP. J tampoco la transcribe.

DJ: Estos cuatro versos están en paralelismo mediante la misma construcción sintáctica, reforzando así la idea del reconocimiento de los amantes, dado en forma simétrica. Es interesante la rima absoluta mano/mano que recalca la importancia de este extremo en el código amoroso en cuestión.

Tolios el manto de los obros
 besome la boca e por los oios
 tan gran sabor de mi auia
 sol fablar non me podia

L: obros. Generalmente leído ombros. Puede haber un til de sobre la b, a menos que se trate de la cedilla de la c en la línea de arriba.

130 Dios senor a ti loa
 quant conozco meu amado
 Agora e tod bien
 quant conozco meo amjgo

L: a ti loa. MF transcribió loo, que corrigió a seyas
 loado; los otros han leído loa, y seguido a MP al
 corregir a loado para que rime con amado, haciendo
 así una frase familiar: "Estonces el Cid dixo...:
 'Loado a Nuestro Sennor Dios'" (PC 527a4f). Indepen
 dientemente de la rima, loa, palabra auténtica, pue
 de haber sido la elección del juglar: "Demas, omne
 nin fembra, que deste omne oyere,/Deue tener su loa
 demientre que visquiere" (Apo 77d). tod bien. Aquí,
 de nuevo en nombre de la rima, todos los editores
 han añadido connigo.

DJ: Otro par de versos paralelísticos en donde vuelven
 a aparecer en el discurso de la dama las formas meo
 y meu, tal vez de nuevo por influencia de las can-
 ciones de amigo galaicoportuguesas. La invocación
 a Dios, acompañad de la palabra senor, con la cual
 después se dirigirá a su amado, sugiere connotacio-
 nes "a lo divino" de la escena amorosa. La construc-
 ción paralelística se fundamenta en la palabra conoz
co, que si bien puede no tener la connotación se-
 xual que da Spitzer es, como vemos, fundamental en

este pasaje, y como parte del código amoroso que nos
atañe. Notemos que el escolar es calificado, a la
vez, de amado y de amigo (18).

135 Vna grant pieça ali estando
de nuestro amor ementando

L: Glos.: pieça. Lapso indefinido de tiempo. ementando.
Comentando (Apo 359c).

DJ: Cf. Juan Ruiz: "Así una grand pieça en uno nos es-
tamos", LBA. estrofa 809 (Edición Bolaño e Isla,
6a. ed. México, Porrúa, 1980).

Ela m' dixo: el mjo señor ora 'm serya de tornar
Si A uos non fuese en pesar
yol dix: yt la mia señor pues que yr queredes
mas de mi amor pensat fe que deuedes

140 Ela m' dixo: bien seguro seyt de mj amor
no uos camiar- por un emperad-

L: Glos. fe que deuedes. (Fórmula:) Por supuesto, en
verdad (Apo 176a)

(18) Cf. Raimundo Lulio: Blanquerna, cap. CVII: "La mesma
proporción tiene la cercanía entre el Amigo y el ama-
do que la distancia, porque como mezcla de vino y
agua se mezclan los amores del Amigo y del Amado".
cit. en Ferraresi, p. 46).

DJ: Estos versos finalizan con la reafirmación por parte de la doncella, de su preferencia del amor sobre el poder. (Cf., vv. 87-88). Al mismo tiempo, después de haber comparado al escolar con el caballero, (v.III) lo compara ahora con un rey. Quedan mencionados así, los tres estamentos que conforman la pirámide social del pensamiento feudal.

El clérigo (como hombre de letras, no como eclesiástico) queda excluido de los tres órdenes o funciones que, como ha demostrado Duby ⁽¹⁹⁾, fundamentan la estructura feudal en un modelo que parece regir míticamente hasta nuestros días. Dichas funciones son: "la primera que enuncia, en nombre del cielo, la regla, la ley, lo que restablece el orden [el clero y los soberanos, aunque, éstos participan también de la segunda] ; la segunda, brutal, vehemente, que obliga a obedecer [el ejército, los hombres de armas] ; por último la tercera función de fecundidad, de salud, de abundancia, de placer [los campesinos, el pueblo trabajador] [...] " ⁽²⁰⁾. Esta exclusión como es sabido, es lugar común desde Platón. Sin embargo, como aclara Duby, las constelaciones de virtudes del instrumento tripartita de clasificación

(19) G. Duby, Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo, trad. de Arturo R. Firpo, Barcelona, Petrel, 1980. 462p.

(20) op. cit., p. 13

"se emplea naturalmente cuando se trata de celebrar a tal jefe guerrero, a tal soberano, a tal amante [...] " (21). En el caso de nuestro escolar, ha sido puesto en la balanza amorosa de la dama primero con el hombre de armas, y ahora con un emperador, y ha salido favorecido en ambas comparaciones. Se nos dijo también que no es villano, es decir, que no pertenece a la tercera función, que forma con el ejército la base del triángulo cuya cúspide es el clero, la ley. Sin pertenecer, entonces, a ninguno de los tres órdenes, ha sido colocado, merced a un código amoroso, por encima de los tres. Podemos recordar el poema Elena y María, que discute las virtudes del caballero y del clérigo, pero ya no tomado éste como escolar sino como eclesiástico, y en donde el más favorecido parece ser el caballero.

La mja senor se ua priuado
 dexa a mj desconortado
 q que la ui fuera del uerto
 145 por por poco non fuy muerto

L: Glos.: priuado. Rápidamente, inmediatamente (Rimado, 441a, véase Ford, p. 58). desconortado. Descon

(21) ídem.

solado (PC 20a48). q que. La transcripción acostumbrada ha sido, desde MF, que que. El cita BSDom 616a-c para el significado "desde que, porque": "Queque oraron ellos de muy grant fimen-
cia, / queque fueron los otros de muy firme creencia, / tollo Dios a la dueña la mala pestilencia".

DJ: Nótese la asociación entre la ausencia de la amada y la muerte. Para Cárdenas, aquí termina el núcleo que "es vestigio de una lírica castellana más antigua". (22) y comienza el nexu urdido por el trovador, con los Denuestos.

por uerdat quisieram' adormjr
mas unna palomila ui
tan blaca era como la nieu del puerto
uolando uiene por medio del uerto

L: palomila. Así en MF; MP, J y DiP leen palomela.

La penúltima vocal está torpemente formada, tal vez manchada; como resultado, la base es más gruesa de lo que es usual en la i, mientras que carece de la redondez o la horizontal de la e. nieu. Todos aparentemente han tomado la -u por una vocal, clasificando la palabra como oriental. Pero si fuera declarada consonántica, la palabra calificaría como

(22) Cárdenas, loc. cit., p. 237.

castellana; cf. "parescio Maria malata duna malatez blanca como nief" (GE I 629b45); "aluas como la nieb" (GE IV, fol. 229d41); "blanca era como nieu" (GE IV, fol. 227a26, MS Bibl. Vat., Urb. Lat. 539).

DJ: Cf. v.v. 55-56, en donde el escolar quiso cantar de fin amor, mas vio venir una doncella. La construcción de los vv. 46-47 es sintácticamente análoga. Si el fin amor de que quería cantar nuestro personaje fue sustituido por el canto de la doncella, y por la entrega de su amor, ahora el sueño en que quiere caer será sustituido por la visión de los líquidos parlantes, visión cuya estofa estará ambiguamente a la mitad del sueño y la vigilia, como sucede en otro poema de debate, la Disputa del alma y el cuerpo (23), o como en la introducción a los Milagros de Nuestra Señora. Cárdenas dice que los vv. 146-61 son "el eslabón más débil de la cadena" (24). Sin embargo, creo que, además de la tan mencionada presencia de los líquidos tanto en esta parte como en la introducción, la estructura sintáctica, análoga como ya analizamos, a los v.v. 55-56, proporciona evidencia de unidad.

(23) Manuel Alvar, op. cit., pp. 135-42.

(24) Cárdenas, ídem.

Nótese que el escolar, antes de la aparición de la paloma, se encuentra igual que sus presuntos escuchas al comenzar la Razón: desconsolado. Triste del corazón.

150 en la funte quiso entra
mas quando a mj uido estar
etros' en la del malgranar
un cascauielo dorado
tray Al pie atado

155 en la fuent quiso entra
quando a mj uido estar enn el malgranar

L: funte. MF ha corregido a funte; MP leé funte, como DiP, y nota la mancha después de la -t; J transcribe fut. ¿Otro ejemplo de representación parcial de un diptongo? entra. Mientras otros han agregado una -r, DiP lo juzga innecesario, ya que la palabra, como se encuentra, es aragonesa. ¿El escriba, en su prisa, olvidó insertar la abreviatura para esta letra? . Hay ejemplos así, tanto interiores como finales, e.g. pie [r] de (93). etros'. Todos han provisto la n por el tilde omitido. DiP añade copa después de la. malgranar. Esta forma existe alternada con milgranar. Aquí es vista generalmente como un ejemplo de la

falta de memoria del poeta, error por su propia mançanar (al comienzo). J siente que el poeta puede haber incluido con toda intención la fruta del granado [granada o milgrana] entre las manzanas. [Rivas es de la misma opinión, y cree que ambos frutos son tratados como sinónimos, siendo que, si bien el manzano es el árbol del coloquio amoroso por naturaleza, "el granado era el árbol sagrado de Saúl" (25). Ferraresi sugiere (26) que puede haber aquí una confusión semántica entre pomun (cualquier fruto) y malum (cualquier fruto carnosos). Pomome viene de pomun, y manzana de mallum-mala mattiana. En el Roman de la rose, poema alegórico francés que muestra varias características afines a la Razón de amor, se mencionan las granadas como pomes grenades (manzanas granadas) y, si el escolar que rimó la Razón estuvo, como dice, en Francia, probablemente estaría familiarizado con esta forma y de ahí el hecho, bien de confundir los frutos, o de incluir granadas en un árbol de manzanas. "Si además tenía en mientes el poeta la frecuente mención de ambos en el Cantar de los Cantares, la identificación 'manzanar-malgranar' cobra complejísima dimensión simbólica" (27).]

(25) Rivas, loc. cit., p. 107

(26) Ferraresi, loc. cit., pp. 70-72.

(27) ibidem., p. 71.

cascauielo MF tiene Un vaso avi ali dorado, declarando incierta esta lectura. MP, J y DiP favorecen cascauielo; MP hace hincapié en la proximidad de la -o con la 1. tray. "e se non tray nada" ("Elena y María", 67). ¿O en pasado imperfecto, trayA'l? entra. Mismo caso de arriba, v. 150. MP añade uaso dell, después de enn el. La repetición de los v.v. 150-52 y 155-57 puede ser adjudicada al escriba como un error común de los copistas. ¿O se debería al juglar que le dictaba?

DJ: A este respecto, Rivas siente que la repetición es intencional y que trata de dos momentos diferentes en los cuales el escolar trata de ahuyentar a la paloma: "1°. La paloma trata de entrar en la fuente perenal: viendo ahí al escolar, se mete en la del malgranar; 2°. El escolar se ha acercado tanto a la fuente del malgranar que sólo entonces ve que 'un cascavielo dorado tray al pie atado' entonces la paloma trata de nuevo de entrar en la fuente ... " (28).

Personalmente pienso que es una repetición involuntaria, ya que no hay otros ejemplos de repetición en todo el poema. La omisión de la palabra "entro se", en el v. 156, sería por descuido del escriba.

quando en el uaso fue entrada
e fue todo bien esfryada

160

Ela que quiso ex festino
uertios' el agua sobel uno.

L: todo. Todos leen toda, pero a pesar de que la a y la o son a menudo similares, la última carece del último trazo de la a, más largo y curvo. Las dos primeras letras, algo manchadas, sugieren una corrección. Ela que. J. cita el sentido: "cuando ella", de ejemplos de la edición de J.E. Gillet a Propalladia...., III (1951), 544. ex. Todos leen exir. Glos. festino. Rápidamente (Ruiz, 535d). al agua, como se lee en MP y DiP, puede ser un error tipográfico por el agua del MS. sobel uno. Todos leen sobre el uino. La omisión de letras evidencía aún más la prisa del escriba. La e de sobre está sobreescrita; un punto arriba, muy cercano a la vertical de la b, puede ser la abreviatura de la r.

En este punto del MS, un espacio precede a los Denuestos.

DJ: Sólo hacemos notar el paralelismo que se da en esta sección, que Cárdenas llama puente, entre el v. 159, y el 52 (e fuy todo esfryado), de la "in-

troducción". En este último, el escolar toma agua, se refresca y, dos versos después, irrumpe la doncella en el huerto. Ahora, la paloma parece bañarse en el agua, refrescarse y, dos versos después, provocar, con su acción, la visión de los Denuestos.

Aqis copiença a denostar

el uino y el agua a maliuar

Elo uino faulo primero:

165

mucho m' es uenido mal companero

agua as mala mana

non qerja auer la tu compana

qe quando te legas a buen bino

fazeslo feble e mesquino

L: copiença. El tilde sobre la o puede haber sido mal puesto u omitido por el apresurado escriba. La palabra presenta múltiples variantes medievales. maliuar. Otro pasaje incierto, esta vez en terrenos semánticos. MF sugirió ma (n) levar, pero el sentido de "prestar" o "tomar prestado" no se adecuaba al contexto, el cual, señala J, demanda un sinónimo de denostar; o algún equivalente de "contra atacar" MP lee maliuar, junto con J y DiP, pero sugiere, a modo de alternativa, malouar, ya que

las letras finales no están enteramente claras. Tanto J como DiP juegan con malinar, mencionando la frecuente confusión de n y u en el MS; el significado sería apropiado. En el glosario a su edición de Fueros de Aragón (Lund, 1937), G. Tilander cita una instancia de malignar, maldecir. te legas. DiP ve aquí una variante de ligas, de ligar; otros lo emparentan con llegarse. Glos. : feble. Débil PC 621a34).

DJ: Como en la parte llamada Razón de amor, hay aquí una unión de elementos que estaban previamente separados. Hay una analogía entre ambas parejas, a saber, la diferencia social: la dama superior al escolar, si no estrictamente en cuanto a extracción social, sí en cuanto a un código amatorio; el vino superior al agua en cuanto a su vestidura (la copa de plata), si bien el agua está físicamente más arriba que el vino. Ya analizamos otros puntos de analogía escolar/agua y dama/vino (29). Mientras que el encuentro de los amantes tenía una etapa de previo reconocimiento, y era gradual, el encuentro de los líquidos es súbito, y ambos saben inmediatamente quién es su compañero. Si el encuentro de los amantes resultaba armónico, el de los líquidos resulta chocante. Los amantes se juraron amor

(29) Cf. más arriba.

eterno al despedirse; los fluidos, al juntarse, se empiezan a maldecir. La desunión de los amantes provocó desconsuelo. La unión de agua y vino de alguna manera también lo provoca ⁽³⁰⁾ sobre todo, como veremos, para el vino, que es el primero que se queja. La estructura del poema de aquí en adelante será la misma, y consistirá en lo que dijo el vino y lo que replicó el agua una y otra vez hasta el último parlamento de ésta.

Es de notarse, en esta primera intervención del vino, que dice de sí mismo que es bueno. Es costumbre en Europa que un vino regular o malo (es decir aguado), se mezcle con agua para hacer una bebida refrescante. Es sacrilegio, sin embargo, hacer esto con un buen vino. La calidad de bueno, recordemos, estaba ya presente en los amantes (v.v. 63, 67, 69 para la dama; 85, 115 para el escolar). La diferencia está en que lo bueno de los amantes era compartido por ambos, y los dos lo reconocían en el otro (los vv. citados se refieren, respecti-

(30) La convicción de que agua y vino deben permanecer separados y de que unirlos es fatal, ya estaba presente en la primera fuente de Denuestos, Denudata veritate...:

Denudata veritate
Et succinta brevitare
Ratione varia,
Dico quod non sociari
Debant, immo separari,
Quae sunt adversaria.

vamente, a la descripción que hace el escolar de la dama, y ésta de él). El caso de los líquidos es el opuesto, ya que sólo reconocen del otro los defectos.

Ha quedado casi totalmente comprobado que el poema es uno solo, y que si hay un evidente cambio de tono es porque las dos partes que lo forman tienen fuentes distintas, pertenecen a diferentes tradiciones textuales. El análisis de los Denuestos, como veremos, arrojará más luz sobre la unidad. Por esa razón renunciaré a buscar analogías o simetrías entre una y otra parte en el plano sintáctico, fonológico o rítmico. Sin embargo, puedo adelantar que en el plano semántico o del contenido ⁽³¹⁾, como ya hemos empezado a ver, existen equivalencias y tal vez hasta simetrías.

Por lo pronto notemos que el vino, en su queja, se adjudica la calidad de bueno y al agua la opuesta. Esta invectiva la instrumenta diciéndole mal compañero y tienes mala maña. La relación causa-efecto de la fusión del agua con el vino, y el cambio de condición de éste de bueno a débil y

(31)

Aclaro que el análisis en el plano semántico tampoco tiene el rigor de un trabajo a partir, por ejemplo de Greimas. Mis observaciones no se refieren estrictamente al campo de la significación sino al comportamiento del lenguaje en el texto, y las posibles connotaciones de dicho comportamiento.

mesquino está subrayada en el plano rítmico por la posición análoga de las palabras legas y feble. así com por la e en posición tónica, además de por la rima entre el propio vino y su nueva condición (según él), de mezquino. buen uino y mesquino son en los pareados entidades análogas por su posición y por compartir las mismas vocales fuertes, lo cual refuerza más aún el cambio de condición del fluído.

170

Don vino fe que deuedes
 por quale bondades que uos auedes
 A uos queredes Alabar
e a mj queredes auiltar
 Calat yo e uos no nos denostemos

175

que uras mannas bien las sabemos
bien sabemos que recabdo dades
 en la cabeça do entrades

L:

quale. Todos añaden la -s adecuada. (glos.):
auiltar. Difamar, injuriar (GE I 291b33). Cárdenas transcribe aon(1)tar. auiltar. Así en MF y DiP; MP y J transcriben aonltar, con una l intrusa. La dificultad reside en la separación de las letras; el trazo izquierdo de la u está tan cercano al trazo final de la a que la hace tomar

la apariencia de una o; si se acepta la o, el segmento que sigue debe leerse como nl. uras. Todos los editores, proveyendo las letras de una abreviatura faltante, forman uestras. Glos.: recabdo. Sentido, discreción (Cid, 3376).

Los buenos uos preçian poco
que del sabio fazedes loco

180

No es homne tan senado

que de ti ssea fartado

que no aya perdio el sseso y el Recabdo

L: senado. DiP basa esta palabra en sen. El TDMS lo ve como una variante de sennado, equivalente a enseñado, informado, sabio, pero no son necesariamente idénticos; cf. "Pero estos tres sabbados an estos nombres sennados (específicos): al primero dizen sabbado, sin otro departimiento" (GE I 582a47). ssea. MF tiene se a. perdio. Todos los editores han añadido -d- para formar perdido; para la vacilación en la transmisión de la -D- latina, compárese: "Que ninguno non desnue..." (v.1), vs. "Et si el que fiziere el danno non toviere otro vestido... nol' desnude" (v.9, ambos de Splvda., p. 106), cf. Y. Malkiel, Lang. XXXVI (1960), 284-288.

DJ: La presencia de la expresión fe que deuedes en Razón (v. 139) como en Denuestos (v. 170) puede ser otra pequeña parte del argumento a favor de la unidad lingüística entre ambas partes. Estamos ante la primera respuesta del agua. La estructura general de los Denuestos es, en efecto, una invectiva del vino al agua, seguida de una respuesta de la última. La contienda se hace en términos maniqueos: si el vino empezó diciendo que el agua tiene mala maña y que es mal compañero para un buen vino, el agua contesta preguntando cuáles son las bondades que permiten a su compañero hablar así, y en seguida da por sentado que los buenos lo precian en muy poco. Notemos, como ya lo hizo Spitzer, ⁽³²⁾ que el carácter del agua es conciliador y se resiste a pelear: "callemos, no nos denostemos" (174), Nótese, además, el tratamiento cortés que da al vino: "Don vino" (170), aunque en el v. 181 ya lo tutea. Cuando el agua pasa de la defensiva a la ofensiva, ataca al vino diciendo que hace que la humanidad pierda el sentido, tema que la dama de la Razón ya había tocado al hablar de su posible rival, cv. v. 93. ¿Coincidencia?

(32)

Cf. más arriba, p. 29.

el uino con sana pleno
 dixo: don agua bieruo uos ueno

185 Suizia desberconçada
 salit buscar otra posada
 Que podedes a dios iurar
 que nuca entrastes en tal lugar
 Antes amaryella e astrosa

190 agora uermeia e fermosa

L: don. J. sugiere, razonablemente, una elisión de -a (donna), ante la a- de agua. bieruo uos ueno. Otro pasaje semánticamente turbador. MF corrige a vierva(t) vos (b)ueno, citando el uso del sustantivo biervo, bierva en Berceo; DiP también cambia ueno a bueno. MP y J ofrecen bierua uos ueno. En la única conjetura convincente, J. enmienda a bierua uos ueno, i.e., la preposición a incorporada a la -a de agua, mientras que ueno emerge como la 3a. pers. sing. de uenir. Alternativamente, lee ueno como error por uengo y bierua como un infinitivo sin -r, i.e. a bierua(r) uos ueno, "tengo palabras para ti". O, más literalmente, "a hablarte vengo". Si bierua (o bieruo, ya que la última letra parece una o con el trazo de la derecha más largo que lo normal, pero sin el plumazo curvo de una a) fuera un sustan-

tivo (retobo, bravata, palabras desvergonzadas), yo traduciría: "palabras groseras te han venido", o "tu discurso se ha vuelto grosero". Como pretérito de uenir, ueno es tanto oriental como occidental; cf. F. Yndurain, Contribución al estudio del dialecto navarro-aragonés antiguo, Zaragoza, 1945, p. 78, y el Glosario de la Historia troyana.

[Yo aventuro otro posible sentido de la expresión, y que constituiría una ironía del vino en términos sacrílegos ante el hecho de que la recatada agua se haya atrevido a hablar, y aún a contestar a sus insultos: "Agua, el Verbo os vino".] Suizia. Hasta ahora no se ha prestado atención a esta lectura. El ui conjeturado corresponde estrechamente con estas mismas dos letras en el qui del v. 1. del primer poema. [?] ¿O es el resultado de la prisa? nunca. Todos lo cambian por nunca.

DJ: El calificativo "con saña pleno" introduce un punto de vista del narrador sobre el líquido que califica, y nos dice más sobre su carácter. Por otro lado, vemos que el agua es tratada con la misma "cortesía" de don (donna) que el vino. Compárese con "el mío (la mía) señor", de los amantes. (vv. 106, 136). También sobresale la mención del color rojo como atributo de belleza, cf. la descriptio puellae más arriba, especialmente vv. 58, 66. Nóte

se que, en la visión acalorada del vino, el agua no es originalmente transparente o blanca, sino amarilla. Si el líquido rojo había hablado ya de cómo él se transformó con la mezcla, de bueno en débil y mezquino, menciona ahora la otra cara de la moneda, es decir, la positiva transformación del agua, antes astrosa y amarilla, ahora roja y hermosa. Recordemos que el encuentro de los amantes hizo bien a ambos, si bien la que lo expresó vivamente fue la dama: "Agora e tod bien conmigo quant conozco meo amjgo". (Cf. vv. 130-33.). En cuanto a este otro encuentro, ha tocado al vino (elemento masculino, sin embargo como ya hemos visto identificado en muchos puntos con la dama) hablar del bien que él hace a la otra, y del mal que produce a la otra en él. La dama fue curativa para el escolar. Ahora, el vino transforma para bien el agua con quien entra en contacto. En ambos casos, el elemento más noble, más elevado socialmente, contagia al otro de su bondad. La transformación positiva del agua, como la negativa del vino, está apoyada por la rima astrosa/fermosa, cf. buen vino/mesquino, vv. 168-69. Por otra parte la posada, el tal lugar en donde el agua no había entrado nunca, puede referirse al líquido mismo, pero también, y sería más lógico, al vaso de plata que se describió en el v. 14.

Respondio ell agua:

Don uino que y ganades

en uillanias que digades

pero si uos en t'apagardes

195 digamos uos las uerdades

que no a homne que no lo sepa

que fillo sodes de la çepa

y por uerdat uos digo

que non ssodes pora comigo

200 que grant tiempo a que uuestra madre sserye ardu-

ssi non fusse por mj aiuda

mas quando ue que le uan cortar

ploro e fago la y leuar

L: ell. Todos excepto J leen el. en t'apagardes. MF J, DiP leen ent; la omisión de t en MP es error tipográfico. El idioma medieval conocía end (e), ent y en. El -ar- (o la -a- de MF) debe leerse de un signo sobreescrito que recuerda un apóstrofe al revés sobre la g. Pagarse de, "complacerse con" es una vieja expresión idiomática: "Cada que... te non pagares de estar connigo" (Castigos y documentos. A Rey, ed., Blomington, Ind. 1952, p.39), y "se o fazen polos vestres mostrar/ por que se de ban deles apagar" (A.G. Solalinde, Antología de Alfonso X, el Sabio, 4a. ed., Madrid, 1960, p.65). La 2da. pers. pl. de fut. subj. era forma común.

fillo. Tomado universalmente como una prueba más de origen aragonés. También se halla en textos occidentales: "e los fillos o las fillas anden de fuera" (Fueros: Fuero de Zamora, p. 16.1); ¿deletreo convencional inconcluyente para la pronunciación usual? Cf. *ibid*, p. 16.3): "Que commo heredan filos a padres, assi hereden padres a fiyos". ¿Podría uno arriesgarse a adivinar cierta influencia goliárdica en este poema?. Un auditorio castellano sin duda hallaría humor en fillo, que combina el sabor de lo rústico con la pomposidad fingida de una palabra eclesiástica. Su uso aquí apunta el giro que el argumento tomará al final. non ssodes pora comigo: "Non eras tú para conmigo/ nin el tu amigo para con el mío ("Elena y María", 17s.) = "no puedes igualarte conmigo" (MP). ardud-. La -a, generalmente añadida, falta en el MS. (Glos).: = ardida, cf. uencuda, v. 225 y GE I, 461a37. fusse. MF lee fuesse; el modelo de grafía recuerda funte en v. 150. ue. MP, J y DiP leen ueo, semánticamente adecuado. ploro. La -o parece a, y así la transcribió MF. La v que está sola ha sido fuente de discusión. MF la omitió, contemplando que pudiera ser la primera letra de una pretendida vid; a J le parece el comienzo de uuas o uuiar, inconclusas; MP y DiP la toman por el numeral cinco, y Spitzer ve en dicho numeral una alusión a la forma de la hoja de

la vid. A favor de la interpretación como número está hecho de que la y está usada así en v. 227, y que esta letra está usada en minúscula sólo una vez (v. 170); el resto, la u sirve como y y como u. Si se lee la y como 5 y se deja ue inalterado, se traduciría: "Pero cuando ve que la van a cortar, lloró, y yo (el agua de su llanto) hago que dé a luz cinco nuevos (¿retoños?).

DJ: A este último respecto, pienso que la opción más lógica es pensar de nuevo en la prisa del escriba, que le hizo omitir las letras faltantes de uid, con lo cual el sentido queda claro: "Pero cuando veo que la van a cortar, lloro y hago a la vid crecer". Además, la otra vez que y está usada como numeral, ocurre en mayúscula (v. 227).

El agua comienza esta segunda intervención volviendo a insistir en la inutilidad de la pelea; se refuerza así su carácter conciliatorio. Sin embargo, en seguida concede pasar a la ofensiva, devolviendo al vino el argumento de la baja estofa, en comparación con ella. Es la misma altanería del líquido rojo, suavizada por una introducción "cortés". Ahora ha tocado al vino ser el objeto de desprecio de su compañera. Creo que tiene razón London cuando habla del fino

humor con que el agua responde a las virtudes que el vino se adjudica. El tono de mofa hacia lo eclesiástico no sólo estaría en la palabra fillo, como señala London, sino también en el uso de la fórmula bíblica por uerdat os digo. El nuevo argumento de superioridad del agua es el de ser motivo de existencia del otro líquido.

Respondio el uino:

205

agua entido que lo diezes por iuego
por uerdat placem de coraço
por que somos en est' Razon
ca en esto que dizes puedes entender
como es grant el mjo poder

210

Ca ueyes que no e manos nj piesdes
eio a muchos ualietes
E si farya a quatos en el mudo
e si biuo fuese sanson
E dexemos todo lo al

215

la mesa si mj nada non ual

L:

agua. La tercera letra parece una o; MP, J y DiP así la transcribieron. El tilde sobre la palabra indicará una r faltante para agora? Por otro lado, agua, claramente legible en v. 258, también tiene ahí un tilde. entido. Todos lo corrigieron a

entiendo. Omisión de abreviatura para la nasal y representación parcial de un diptongo. coraço. Enmendado por todos a coraçon. est'. MP y Dip añaden -a. dizes. La e está rehecha a partir de una i. eio. MF asume la omisión de un par de líneas por que para él (y para los otros editores) parece estar faltando un verbo para el sujeto io. MP, seguido por J y DiP, añadieron derribo. Pero, a la luz de otro ejemplo de -i- por -ch- convencional (muio, en v. 112), podemos proponer aquí un uso similar. Echar, "derribar, tumbar", está atestiguado en otras partes: "Echo Hercules a Antheo la primera vez" (GE I 305a31); "Diol tal espada con el so diestro braco, / Cortol por la cintura, el medio echo en campo" (Cid 750s.); "Del qui fiziere resineras, o fiziere rayos, o echare pino verde de raiz" (Splvda., p. 135.23). Para una entereza sintáctica se puede restaurar la conjunción e, absorbida en la e- de eio. ualietes. Todos leen ualientes. quatos en el mudo. Otros eds. han añadido las nasales para formar quantos en el mundo, y añadido son, para rimar con sanson. dexemos. MP lee dixemos, notando que dexemos, como lo transcriben los otros editores, involucraría una e malformada. si. Todos los editores añaden la nasal que hace falta (Glos: sí (212) Así (Cid 1342)).

DJ: Cárdenas añade, en el v. 204, luego, para rimar con iuego. El vino, al contrario que el agua, se congratula de estar en el pleito (aquí referido como Razón); se burla del parlamento anterior de su compañera y, según él, de dicho parlamento deduce nuevas virtudes suyas, a saber: su poder sutil, que no físico, de derribar a hombres fuertes y valientes, y de darle valor a la mesa. Favorece con esto último la inclinación goliárdica del poema. Es interesante hacer notar la rima coraco [n]/razon, que está al principio del poema y que tan importante nos resultó en el campo semántico.

El agua iaze muerta Ridiendo
de lo que'l uino esta diziendo
Don uino si uos de dios salut
que uos me fagades agora una uirtud
ffartad bien un uillano
nolo prenda ninguno de la mano
e si antes d' una pasada no cayere en el lodo
dios ssodes de tod en tododo
E si esto fazedes
225 otorgo que unçudam' auedes
En una blanca paret
V kandelas ponet
E si el beudo non dixiere que son .c.
de quanto digo de todo mjiento

L: si uos de. Como en el Cid: "¡Si me vala Sant Esidro!" (1342) MP, J y DiP leen si nos de. prenda. El MS dice p̄da. Esta interpretación, ofrecida en todas partes, parece defensible. niguno. La nasal faltante está provista por todos los editores. tododo. Todos los editores señalan el obvio error por todo. de tod en todo (Glos.). Completamente (GE I 199b4f). uncudam! Todos los editores leen uencudam.

DJ: El agua de nuevo pone en duda la "divinidad" del vino, y las dos pruebas que le propone van encaminadas a demostrar que no hay tal. Lo más sobresaliente de este pasaje es la rima uillano/mano, que ya habíamos encontrado en la Razón, una vez invertida (vv. 74-75) y otra tal cual (vv. 102-03). Las connotaciones de esta rima ya han sido analizadas en aquellos contextos, y su aparición en Denuestos, por un lado, refuerza la tesis de la unidad, y, por otro, hace resurgir la idea de la villanía, mostrándonos a un villano-conejillo de indias, hombre común por excelencia, y víctima de los estragos del vino, al no tener cerca una mano que lo guíe. Si en la Razón el binomio mano-villano se caracterizaba porque el segundo término iba acompañado de negativo (no se las dio villano,

v. 75 , no hice aquí como villano, v. 103); ahora ocurre al revés, ya que al villano beodo no ha de tomarlo nadie de la mano, para que las pruebas que el agua propone den resultado.

En la Razón, en ambas instancias de esta rima, las dos acciones de o con la mano (tener unos guantes, tomar a la dama) estaban apoyadas por la negación de la villanía (los guantes no fueron dados por villano, tomar a la dama de la mano es lo que no haría villano). El villano estaba, pues, ausente, gracias a la negación. Ahora, en Denuestos, en estas hipotéticas pruebas, el villano está presente y, casi como corolario, la mano está ausente, para que el hombre de baja condición caiga aún más. La mano siempre ha de conllevar así signo positivo o superior, y la villanía un signo negativo o inferior. Y lo que quiere decir el agua al vino es lo mismo que él le había dicho: ella degrada al vino, pero él degrada a los hombres, o al menos a los "hombres inferiores".

- 230 par dios diz el uino: mucho somos en buena Razon
 si comygo tuuieres entencion
quieres que te diga agora una cosa
 no se Res tan lixosa
 Tu sueles cales e caleias mondar
 235 y andar
 por tantos de lixos de lugares
delexas tu senalles
 E sueles lauar pies e manos
e limpiar muchos lixos panos
 240 E sueles tanto Andar co poluo mesclada
 fasta quen lo eres tornada
 C'a mj siepre me tiennen ornado
de entro en buenna cubas condesado
 E contarte otras mjs manas
 245 mas temo que luego te asanas
 Yo faigo Al çiego ueyer
 y al coxo coRer
 y al mudo faubla
 y al enfermo organar

L: par. MF tiene por. entencion. Aparece tambien el el Cid; pe-
lea, disputa. agora. ahora, en MP y Dip, es error
 tipográfico. Res. En su Dialecto aragonés (p.299),
 Alvar cita éste como ejemplo del negativo correla-
 tivo aragonés; significaría "no sé nada...". Una

interpretación alternativa sería "animal" Glos.: Razón. Discusión, disputa (Cid 3483). cales e caleias. Más ejemplos de l en vez de ll, por parte del escriba. lixos de. ¿Es lixos, en vv. 236 y 238, una haplología de lixosos? La de gratuita es más difícil de explicar. delexas tu. MF lee do lexas tus, pero el MS no justifica do, ni es necesario enmendar: "Es delicto tanto como deleymento, por que delexe ell omne sus peccados" (GE I 505a41), y "E se fur ta mugier que aya fillos asua muerte, deleyxe sus arras a so marido" (Fueros: F. de Zamora, p. 34.8) MF también debe haber sentido que se pensaba en tus y no en tu, como en el MS, haciéndolo un adjetivo posesivo y no el pronombre personal que parece ser. Con todo, no es improbable que una -s pueda haber sido escuchada simplemente como parte de la s- de senalles (¿error por sennales?). (Glos.): delexar. Dejar. panos. No es castellano ni oriental, si ha de rimar con manos. Tal vez el tilde se omitió y la palabra está en rima asonante. co. Enmendada por todos a con. fasta quen lo. Todos los editores leen fasta que en lodo. Una ligera dificultad: la letra que sigue a la q podría tanto ser n o u, dando al tilde y por ende a la palabra, un valor distinto. C'a mi. MF, MP y DiP leen C'a, notando

MP que podría ser E a; J transcribe C'a pero prefiere E a. Sin embargo, no se presenta confusión entre ambas mayúsculas. siepre. Transcrito como siempre por varios editores, quienes probablemente toman el trazo final de la larga s por un tilde que representa una nasal. (Glos.): ornado. Honrado (por metátesis de ornado). de entro. de está unido a entro por la abreviación de la primera palabra. La lectura de MF es dentro. Sin embargo de entro no se encuentra sin precedente: Oel cita deintro en los F. de Avilés (p. 99). Cf. "Vedada l'an compra dentro en Burgos la casa" (Mio Cid 62). buenna. Tilde excesivo, corregido por todos los editores al plural apropiado. (Glos.): condesado. Guardado, almacenado (Jud 8a47). faigo. Sólo J nota el alejamiento de la forma fago, como transcriben otros editores. Cf. el moderno haiga vulgar. faubla. No hay rastros de -r, ni de su abreviatura. La grafía no es única: "E los logares de Venus ayudan propria mente en faublar prophecias" (Jud 221a27) (Glos.) organar. cantar (BM1g 43d).

DJ: Cárdenas supone un trozo faltante en el v. 235, y antes de y andar pone una línea punteada. London no comenta nada al respecto.

250

asi co dize en el scripto
de fazem' el cuerpo de iesu Xo

L: co. Todos corrigen a com. scripto. Tilde ocioso sobre ri. de fazem'. Todos leen fazen. MF cambia de por do; MP, J y DiP añaden mi después de de. Tal vez aquí, como en muchas otras líneas, la -r del infinitivo, omitida, se dejó sin abreviatura; de ser así, la palabra se leería fazer (me).

DJ: La más congruente de las suposiciones a este respecto parece ser la que añade mi: de mi faze [n]. De este discurso del vino hay que notar, en primer lugar, que empieza con el juramento par dios, que luego derivó en pardiez, lo cual nos vuelve a hablar de la majadería del etílico personaje. El vino nuevamente se congratula de que el pleito tenga lugar, o de que ellos hayan encontrado un lugar en la Razón que está siendo cantada, o de que estén formando un razonamiento que ayudará a encontrar la verdad. O tal vez el sentido irónico de la primera parte de su intervención sea: "En buena razón estamos, si intentas pelearte conmigo" En seguida vuelve al ataque directo, recordándole al agua la sucia misión que tiene en el mundo (este argumento ya lo había apuntado, en v. 189), y por

tanto la suciedad que la suele caracterizar. Esta condición baja del agua, machacada por el triple uso del v. sueles, está contrapuesta con la nobleza del vino, representada por las buenas cubas en que lo guardan, por el hecho mismo de mantenerse aislado (lo cual nos vuelve a recordar el vaso de plata que ahora comparte con el agua), y, sobre todo, la honra en que se le tiene (caso de ser válida la suposición de metátesis, y de no tratarse de ornado= adornado). Otro argumento repetido: el de las virtudes extraordinarias, si antes pugilísticas ahora curativas: haber ver al ciego, hablar al mudo, etc. Finaliza el vino con el argumento de la divinidad, que será el de más peso, y del cual tanto se burlará el agua. La contraposición de las virtudes del vino con los defectos del agua está lograda por una elemental rima de participios en los vv. 240-43.

Asi don uino por carydad

que tanta sabedes de diuinidat

Alaut io y todo Algo e en cristianjsmo

255

que de agua fazen el batissmo

E dize dios que los de agua fueren bautizados

fillos de dios seran clamados

E llos que de agua non fueren bautizados

fillos de dios non sera clamados

L: alauut io y. Semánticamente el pasaje más refractario del texto. MF llama ininteligible la primera palabra pero aventura un alavat; MP sugiere alavo te, mientras que DiP pierde las esperanzas de interpretar la frase. J sostiene que se trata de una exclamación, propone alguna forma del árabe 'Lā ilāha illā-llāhu'—"no hay dios sino Alá"—y cita a Tilander (pp. 266ss.) para variantes. Para mí la posibilidad más cercana es la frase de Juan Ruiz (ed. Cejador y Frauca, Madrid, 1913, 1511c): fabladme á laúd que, de acuerdo con J. Oliver Asín ("La expresión ala ud en el Libro de Buen Amor", Al And., XXI, 1956, 212-14) no significaba "con un laúd", sino "con amor" = árabe ala wudd. Connotaría aquí menos una exclamación que una declaración de restricción o comedimiento, digamos "lo hace suavemente" [?] y todo podría significar lo que aún significa: también. Una alternativa menos congruente: la frase marca una versión algo corrupta del latín ABLUTIO, que no sería una alusión inadecuada al agua en este poema jocoso. que los. Todos los editores añaden que. fillos. En armonía con el humor del poema, el autor puede haber querido usar formas en eco con el latín del ritual eclesiástico; de ahí clamados, en vv. 257 y 259; para este último. cf. Fueros (p.131.6 de los Fueros de Salamanca): clamo. E llos. O ellos. sera. La na-

sal faltante suplida por todos. Después de v. 254 hay un doble espacio con una línea horizontal ondulante, del ancho de la página, debajo de la cual viene el explicit.

DJ: Alavo te, como sugiere Menéndez Pidal, me parece la lectura adecuada de la línea 249. En su último desplante de ironía, el agua se burla del origen y esencia divinos que el vino se adjudica, en dos pareados en donde las cuatro palabras en rima son el propio cristianismo y otros tres vocablos de la nomenclatura cristiana, para finalizar su última intervención (y los Denuestos) con el argumento que echará por tierra el más fuerte del vino: el bautismo, dado por medio suyo, es el primer sacramento cristiano, sin el cual la comunión y la Eucaristía en las que participa el vino como cuerpo de Cristo, no son posibles. Todo parece indicar, pues, que el agua ha demostrado su supremacía sobre el vino, y que es la ganadora en la contienda. Sin embargo:

260 mi Razon aqui la fino
e mandat nos dar uino
qui me scripsit scribat
seper cum domino bibat
lupus me feçit de moros

L: seper. Todos suplen la nasal que falta para semper.

CAPITULO IV

C O N C L U S I O N E S

Lo que pretendíamos desentrañar, el cómo de nuestro poema, espero haya quedado al menos un poco más visible a lo largo y después del análisis que antes de emprenderlo. Lo que queríamos descubrir, "cómo el poema dice todo lo que probablemente dice", salió, en buena medida, a la luz. Quedaron establecidos los lazos lingüísticos que dan congruencia al texto, primordialmente paralelismos y recurrencias. De paso, parece que se lograron otras cosas.

El comportamiento estudiado de las palabras en el texto sugirió en ocasiones material de apoyo a algunas de las tesis que examinamos en el capítulo II: que se trata de un poema goliárdico según Spitzer, que de una alegoría cristiana para Jacob, un canto de fin amor como dice Ferraresi o un mensaje cátaro cifrado como sugiere Rivas. Al parecer, los más apoyados por el análisis resultan los dos últimos. Sin embargo, no hay material suficiente como para dar ninguna de estas teorías como definitiva. Una investigación sobre el sentido del texto implica, en mi opinión, una más profunda investigación sobre el contexto en que se produjo. E inclusive tal vez ni siquiera así se descubriría un solo

sentido sino varios, y hasta opuestos entre sí, ya que la mentalidad medieval busca la unidad muchas veces a través de la contradicción.

Por otra parte, el análisis arrojó algo más de luz sobre el problema de la unidad. Pese a que los excelentes estudios que revisamos habían llegado ya a la sensata conclusión de que estamos ante un solo poema, producto final de la fusión de dos o más tradiciones textuales, nuestro análisis de la "conducta del lenguaje en el texto" corroboró dicha conclusión en instancias específicas.

Dichas instancias han quedado señaladas en el análisis. Más allá de los paralelismos específicos que sugieren la unidad entre Razón y Denuestos, examinemos una serie de oposiciones análogas que se dan entre las parejas escolar-dama y agua-vino.

Una de ellas es la oposición naturaleza-sociedad, en donde a la primera parecerían corresponder el escolar y el agua, y a la segunda la dama y el vino. Otra oposición, presente en ambas partes, se da entre razón y pasión. De nuevo el escolar y el agua se inclinarían por la primera, y la dama y el vino por la segunda. En ambas parejas encontramos también la relación alto-bajo: los amantes, en aras de un código amoroso, quieren estar en una posición inferior a la del otro; los líquidos, en su contienda, quieren lo contrario. Dentro de esta oposición hay otra: la oposición no-

ble-villano, tal vez en términos no tanto sociales como morales: en ambas partes hay una negación de la villanía como rasgo indeseable, y una afirmación implícita o explícita de la nobleza como algo bueno.

Encontramos en Razón y en Denuestos no sólo sistemas de oposiciones sino temas o motivos comunes. Desde luego uno de los principales es el descubierto por Spitzer: la sed. La del escolar al beber agua, la amorosa de la dama, la de la paloma al volcar el agua, y finalmente la del juglar (¿que es también el escolar?) al pedir vino. El tema del consuelo, por otro lado, aparece como introducción a ambos trozos. Precediendo a uno y a otro hay alguien que toma agua (el escolar primero, la paloma después). El tema de la desnudez: la desnudez del agua en relación con el vaso de plata que "viste" al vino; la desnudez con que el escolar se protege del calor, en relación con el sombrero que, para el mismo fin, la dama "tien en la tiesta". Este tema nos remite de nuevo a la oposición naturaleza-sociedad. Tal vez convenga recordar que el vino, producto social, es "brevedad sucinta", y que el agua, producto natural, es "desnuda verdad". El elemento de lo extraordinario tiñe a ambas parejas con tintes ideales: las dotes curativas de que se nos habla para ambos líquidos; la descripción de la dama como modelo de belleza y del escolar como amante cortés ideal. El tema de la medida es también detectable en las dos escenas: se encuentra en la descriptio puellae y en la actitud concilia-

dora del agua. Muy principal también es el tema de la unión y la separación, que en seguida analizaremos.

Hay también detalles específicos que aparecen en Razón y Denuestos, como la expresión fe que deuedes, y los colores blanco y rojo en la descripción de la dama, que son los colores del agua y del vino. Esto puede ser una simple coincidencia, como puede serlo el atribuir una belleza intrínseca al color rojo, en la doncella como en el vino.

En las siguientes páginas aparece un cuadro que sintetiza lo que sucede en ambos encuentros, comparándolos.

RAZÓN DEL AMOR

Dos elementos o individualidades, uno masculino y otro femenino, afines, que se conocen pero nunca se han visto, se unen por azar en un espacio sobrenatural (ultramundano) en un acto amoroso. Después, uno (el elemento femenino) se va, y el otro queda desconsolado.

No hay, aparentemente, una superioridad de un elemento sobre el otro. Sin embargo, ante el otro, ambos quieren ser inferiores.

Los dos individuos se veneran uno al otro.

El elemento femenino aparece ante el masculino.

El elemento masculino sobresale por sus rasgos morales, y el femenino por los sociales.

Ambos individuos son extraordinarios.

Ambos se tratan con el título: "la mía, el mío señor"

Después de la unión física, los amantes comentan su amor.

Hay una superioridad de lo natural sobre lo social ("no os cambiaría por un emperador")

Sobre el principio femenino, hay que notar que: sin dama, no hay consuelo para el escolar. Sin paloma, no hay Denuestos.

Ambos se necesitan. Sin embargo, no pueden permanecer juntos.

DENUESTOS DEL AGUA Y EL VINO

Dos elementos o individualidades, una masculina y la otra femenina, separadas (por sendos continentes), desafines, que se conocen pero nunca se han mezclado se unen por azar en un espacio sobrenatural dentro de otro (un vaso de plata en un huerto milagroso) y, a consecuencia de esa unión, pelean verbalmente. La separación es imposible. La última réplica es del elemento femenino, y en seguida el narrador pide vino (el elemento masculino).

Aparentemente el elemento masculino es superior al femenino, por el recipiente que lo contiene. Sin embargo, el femenino está en una posición físicamente superior. Ambos se sienten superiores al otro.

Los dos elementos se desprecian uno al otro.

El elemento femenino cae sobre el masculino.

El elemento masculino sobresale por sus rasgos sociales, y el femenino por rasgos naturales.

Ambos líquidos tienen facultades extraordinarias.

Ambos se tratan irónicamente con el título "don, doña".

Después de la unión física, los enemigos se denuestan.

Lo natural también parece ser superior a lo social (el agua tiene la última palabra, y su posición respecto al vino es más alta).

y que: sin agua, no hay vid y por lo tanto no hay vino.

Ambos se rechazan. No deben estar juntos.

En fin, que podría pensarse que el consuelo del amante abandonado es la imagen de los Denuestos, una visión didáctica entregada por el alado mensajero, que enseñaría que los elementos opuestos deben permanecer en su lugar, sin mezclarse. Esto llevaría implícita una defensa del amor de lejos, rasgo del amor cortés. En efecto, los amantes que se reconocen, se besan y comentan su amor para después separarse, son la imagen de la continencia, mientras que los fluidos que se desparraman uno sobre el otro irremediablemente, son el vivo retrato de lo contrario. La continencia, por otro lado, es una de las prácticas de la herejía cátara.

Podría entonces ser el poema una defensa de la continencia, del principio de la no-mezcla. Pero, de ser el narrador, como vimos, el protagonista de la Razón, la mezcla se producirá cuando éste beba el vino que pidió a su público, tras narrar la victoria del agua. ¿Testimonio de que al hombre de la Edad Media le tiene cuidado el principio de no contradicción?.

Las reflexiones anteriores, por cierto, parten ya no tanto del "comportamiento del lenguaje en el texto", que fue objeto de nuestro estudio en el capítulo III, sino a partir de los acontecimientos poéticos que este lenguaje, con la congruencia que ya examinamos, narra. La única

conclusión a la que rigurosamente podemos llegar, es la de esta coherencia textual. Por lo que al sentido de esta coherencia respecta, creo que nunca se podrá llegar a una sola conclusión.

Y la promesa hecha por el juglar a su auditorio, de entregar "razón acabada", ¿se cumplió?.

Sí:

mi Razon aqui la fino
e mandat nos dar uino.

ABREVIATURAS USADAS POR LONDON

- Alex Libro de Alexandre, ed. R.S. Willis, Jr. Princeton-París, 1934.
- Apo Libro de Apolonio, ed. C.C. Marden, Baltimore y Princeton-París, 1917-22.
- BM1g Milagros de nuestra señora, ed. C.C. Marden, RFE, Supl. X, 1929.
- BSDom Berceo, La vida de Santo Domingo de Silos, ed. J.D. Fitz-Gerald, París, 1904.
- Cid Edición del Cantar por Menéndez Pidal, 1908-11; ed. rev., 1944-46.
- CC Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid.
- DiP Di Pinto, Mario, Due contrasti d'amore nella Spagna medievale, Pisa, 1959.
- DLing Documentos lingüísticos de España, I. Reino de Castilla, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, 1919.
- Ford Ford, J.D.M., Old Spanish readings, ed. rev., Boston, 1911, 1939.
- Fueros Fueros leoneses, eds. A. Castro y F. de Onís, Madrid, 1916.
- GE I-II Alfonso el Sabio, General Estoria, I. ed. A.G. Solalinde, Madrid, 1930; II, eds. A.G. Solalinde, L.A. Kasten, V.R.B. Oelschlager, Madrid, 1957.
- J Jacob, Albert, "The Razon de amor; edition and evaluation", tesis doctoral sin publicar, Univ. de Pennsylvania, 1956.
- Jud Ragel, Aly Aben, El libro conplido en los iudizios de las estrellas, ed. G. Hilty, Madrid, 1954.
- MF Morel-Fatio, A., ed., "Textes castillans inédits du XIII^e siecle", Romania, XVI, 1887, pp.364-82.

ABREVIATURAS DE LONDON, Cont.

- MP Menéndez Pidal, Ramón, "Razon de amor con los Denuestos del agua y el vino", Revue Hispanique, XIII, 1905, pp. 602-18.
- Nunes Nunes, J.J., Crestomatía arcaica, 4a. ed., Lisboa, 1953.
- Oel Oelschlager, V.R.B., A medieval Spanish world-list, Madison, Wisc., 1940.
- PC Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, 1906-55.
- Splvda Los fueros de Sepúlveda, ed. E. Sáez, Segovia, 1953.
- TDMS Boggs, R.S. et al., Tentative dictionary of medieval Spanish, Chapel Hill, 1946.
- Zamora Zamora Vicente, A., Dialectología española, Madrid, 1960.
- [L London, G.H., "The Razón de amor and the Denuestos del agua y el vino: new readings and interpretations". Romance philology, XIX, 1. pp. 28-47.
- DJ Mis propios comentarios]

BIBLIOGRAFIA

1. Alvar, Carlos, Poesía de trovadores, trouweres y Minnesinger (de principios del siglo XII a fines del siglo XIII), Madrid, Alianza, 1981. 405 p. (Alianza Tres; No. 66) Antología. Ed. bilingüe.
2. Alvar, Manuel, Antigua poesía española lírica y narrativa (siglos XI-XIII, 3a. ed., México, Porrúa, 1981. 227 p. il. (Sepan Cuántos; No. 151.) Antología. Incluye versión de Razón de amor, pp. 145-57.
3. Cárdenas, Daniel N., "Nueva luz sobre 'Razón de amor y Denuestos del agua y el vino' (sugerida por un análisis fono-morfo-sintáctico)", en Revista hispánica moderna, XXXIV, 1968, pp. 227-41.
4. Culler, Jonathan, La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1978. 379 p. (Colección Argumentos; No. 56.)
5. Curtius, Ernst Robert, Literatura europea y Edad Media latina, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955. 902 p. en 2v. (Lengua y estudios literarios.)
6. Deyermond, A.D., Historia de la literatura española, I: La Edad Media, trad. de Luis Alonso López, Barcelona, Ariel, 1974. 419 p. (Colección Letras e Ideas).
7. Díaz-Plaja, Guillermo, Historia general de las literaturas hispánicas, Barcelona, 1949-58, vol. I, pp. 656-59.
8. Duby, Georges, Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo, trad. de Arturo R. Firpo, Barcelona, Petrel, 1980. 462 p. (Alternativas; No. 1.)
9. Ferraresi, Alicia C. de, "Razón de amor", en De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz, México, Colegio de México, 1976, pp. 43-118. (Serie Estudios de lingüística y literatura; No. 4).
10. Gillet, Joseph, "El mediodía y el demonio meridiano en España", en Nueva revista de filología hispánica, VII, 1953, pp. 307-15.

11. Hanford, J.H., "The mediaeval debate between wine and water", en Publications of the Modern Language Association of America, XXVIII, 1913, pp.- 315-67.
12. Jacob, Alfred, "The Razón de amor as Christian symbolism", en Hispanic review, XX, 1952, pp. 282-301.
13. Jakobson, Roman, Ensayos de poética, trad. de Juan Almela, México, FCE, 1977. 260 p. (Sección de lengua y estudios literarios).
14. "Linguística y poética", en El lenguaje y los problemas del conocimiento, varios autores, 2a. ed., trad. de María Teresa La Valle y Marcelo Pérez Rivas, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1971, pp. 7-47. (Colección Planteos estructurales.)
15. Lázaro Carreter, Fernando, "¿Es poética la función poética?", en Estudios de poética (La obra en sí), Madrid, Taurus, 1979, pp. 63-73.
16. Lewis, C.S., La alegoría del amor: estudio de la tradición medieval, trad. de Delia Sampietro, Buenos Aires, Eudeba, 1969. 333 p. (Temas de Eudeba/Literatura).
17. The discarded image: an introduction to Medieval and Renaissance literature, Cambridge, University Press, 1967. 232 p.
18. London, G.H., "The Razón de amor and the Denuestos del agua y el vino: new readings and interpretations", en Romance philology, XIX, 1, agosto 1965, pp. 28-47.
19. Menéndez Pidal, Ramón, Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España, 6a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1969. 252 p. (Colección Austral; No. 300).
20. "Razón de amor con los Denuestos del agua y el vino", en Revue hispanique, XIII, 1905, pp. 602-18.
21. Michaelis de Vasconcelos, Carolina, "Observações sobre alguns textos lyricos da antiga poesia peninsular", en Revista lusitana, VII, 1902, pp. 1-32.
22. Morel-Fatio, Alfred, "Textes castillans inédits du XIIIe. siecle", en Romania, XVI, 1887, pp. 364-82.

23. Nelly, René, Trovadores y troveros, trad. de Esteve Serra y Jordi Quingles i Fontecubeta, Barcelona, Libros legendarios de Oriente y Occidente, 1982, 166 p. il.
24. Patch, Howard Rollin, El otro mundo en la literatura medieval, trad. de José Hernández Campos, México, FCE, 1956. 470 p. (Sección de lengua y estudios literarios)
25. Pinto, Mario di, Due contrasti d'amore nella Spagna medievale: Razón de amor e Elena y María, Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1959. 155 p.
26. Rivas, Enrique de, "La razón secreta de la Razón de amor", en Figuras y estrellas de las cosas, Venezuela, Universidad del Zulia, 1969, pp. 93-110.
27. Rougemont, Denis de, El amor y occidente, trad. de Antoni Vicens, Barcelona, Kairós, 1979. 438 p.
28. Séde, Gerard de, El tesoro cántaro, trad. de Guillermo Lledo, 3a. ed., Barcelona, Plaza & Janes, 1972. 269 p. il.
29. Spitzer, Leo, "Razón de amor", en Estilo y estructura en la literatura española, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 81-102.