

LA RAZÓN DE AMOR Y LA PALABRA PRENOVELESCA

Juan Leyva

Centro de Estudios sobre la Universidad,
UNAM

A lo largo de un siglo, desde su descubrimiento en 1887 hasta la más reciente crítica, la *Razón de amor con los Denuestos del agua y el vino*, poema castellano del siglo XIII suscrito por Lope de Moros (autor o escribano), ha sido caracterizado como una sola obra o bien como la reunión de dos obras distintas, más o menos lograda según el enfoque del observador en turno. No es intención de este trabajo discutir ninguno de los argumentos en pro o en contra de esta caracterización; lo que sí es necesario señalar es que, a pesar de sus diferencias, los críticos no han podido invalidar el hecho de que la aparición de la *Razón* junto a los *Denuestos* revela una intención unitaria de quien quiera que haya sido el ejecutor del manuscrito: autor único, refundidor de dos obras de autoría distinta o simple escribano.

A los muchos elementos de apoyo a esta intención unitaria este trabajo quiere adherirse con un enfoque general y poco abordado por la crítica como tal, aunque señalado a veces para aspectos particulares del poema: me refiero al de sus posibles nexos con lo popular y lo cómico y, más ampliamente, a su calidad de obra literaria vinculada a la tradición latina de lo jocosero. Estos dos elementos, lo popular y lo cómico ligado a lo serio, pueden tener, como

se verá, una relación directa con la *Razón de amor* como testimonio de la palabra prenovelística tal como la concebía Bajtín (*Teoría y estética*, 411-448; *La cultura*, 59-107). Mi lectura para las proposiciones que iré haciendo a lo largo de este trabajo parte de la consideración de la *Razón de amor* como un poema narrativo seccionado en dos partes: una lírica y otra cómica, una en la que el clérigo escolar (narrador-personaje) está directamente ligado con el objeto de su narración y otra en la que presenta el diálogo de dos personajes, el agua y el vino, de manera indirecta (no participa en la acción) y con apoyo en palabras ajenas (las de los personajes).

LO JOCOSERIO Y LO POPULAR

Para la época en que se escribe la *Razón de amor*, la literatura europea influida por el mundo latino tiene ya una gran tradición paródica y, muy específicamente, combinatoria de temas graves con temas jocosos, e incluso combinatoria de enfoques serios y joviales sobre el mismo tema. Esta tradición permeaba prácticamente todos los campos de la cultura y, por lo tanto, del discurso; la risa crítica y desmiti-

ficadora de toda posición unilateral y unívoca frente a la realidad, la risa como conjuradora de los miedos humanos ante lo inasible, lo desconocido o lo superior cruza el mundo grecolatino y medieval a modo de un oleaje de distensión que hace la vida más llevadera y abre la nuez del discurso autoritario o demasiado solemne hacia percepciones que lo ponen en duda, lo cuestionan y lo contrastan. Se trata, en suma, de la aspiración humana a lo integral y, en términos de San Felipe Neri, de que “lo spirito allegro aquista più fácilmente la profezione cristiana che non lo spirito malinconico” (Curtius, “Bromas y veras”, 601). Aunque no siempre consciente de su gran importancia para este equilibrio del espíritu, la literatura jocoseria aparece en todos los géneros y en las más diversas situaciones; de ahí su importancia para la *Razón de amor* vista como obra dual perteneciente a esta tradición.

La relación de lo popular con lo jocoso es aquí de especial interés porque tiene que ver con los insultos intercambiados entre el agua y el vino en la *Razón* y con el carácter oral de la tradición jocoseria y sus nexos con espectáculos públicos, con fiestas callejeras y representaciones para públicos heterogéneos, donde observa no sólo el cortesano poseedor de una cultura de tradición escrita, sino el cortesano inculto, el clérigo erudito y el ignorante, y las capas bajas del campesinado o el mundo de los grupos artesanales, todos los cuales viven la cultura como un hecho social y cotidiano, más que como una herencia libresca. Esta heterogeneidad del público aporta puntos de vista diversos sobre lo representado en un espectáculo y, lo que es más importante, presiona a los autores a incorporar ecos de esos puntos de vista en sus

obras, entre las cuales está el mundo de la vida no exquisita ni solemne, no sólo espiritual sino material, del trabajo con la tierra y la experiencia de los sentidos frente a esa materia. Dicho mundo es lo bajo y lo inferior, lo corporal y material que en lo jocoserio choca contra lo heroico, lo divino, lo espiritual, lo sentimental, lo amoroso.

La aspiración hacia lo humano integral, la combinación de lo bajo y lo sublime, y su función crítico-correctiva de la unilateralidad del discurso, como aspectos ético y epistemológico de la literatura, tienen un vehículo estructurador y estilístico, el lenguaje, la palabra, que participa de manera distinta en la obra, según se trate de lírica o comedia. En nuestra *Razón de amor*, este hecho tiene gran importancia en la medida en que separa las dos partes, lírica y cómica, a partir de la diferencia estilística entre un narrador participante de la acción y un narrador que contempla la acción; un narrador que se cita a sí mismo y cita a una interlocutora suya, y un narrador que cita la palabra de otros: el agua y el vino. Debemos notar que esta *separación* estilística y funcional entre la *Razón* y los *Denuestos* no sólo queda *debilitada* porque ambas secuencias le ocurren al narrador-personaje mismo, al escolar, sino por el hecho, no suficientemente valorado por la crítica, de que los dos fragmentos están voluntariamente unidos por un narrador (hipotéticamente un juglar) que en la palabra *razón* establece un hilo hilvanador del texto como una totalidad. No debemos descuidar, pues, a esta voz narrativa que *no* participa en la acción en ningún momento, sino que está ahí para estructurarla —y he aquí mi proposición— con intenciones jocoserias dentro de la tradición latino-medieval señalada.

RATIO Y NARRATIO

Narración y razón tienen, después de todo, estrechas relaciones. El autor de la *Razón de amor* nos dice que va a exponer una razón, es decir, a *narrare*, a hacer una *narratio*, que en palabras de Alfonso Palencia (*Universal vocabulario*), en lo que podríamos evaluar como un diccionario de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, quiere decir “*cuento* de las cosas passadas. segund que prenunciatio es aviso de las que se creen aver de venir” *Ratio*, razón, según el mismo Palencia, “se divide en *sciencia* y *recordación*. La opinión se divide en estimación como de los sentidos. y en suspisión como de algunas *coniecturas*”. Separo, para nosotros, cuatro palabras, “cuento”, “sciencia”, “recordación” y “coniecturas” porque guardan relación directa con la idea de *razón* sugerida por el autor de la obra objeto de nuestro análisis. Más arriba, en el mismo libro, se encuentra una acepción más de *ratio*: “*otrosi se pone por racionación... hay razón de cuenta... Razón es discreción razón es sciencia: o sentencia: o firmeza nunca mudable*”.¹ Separo, ahora “otrosi se pone por racionación”, de “sentencia o firmeza nunca mudable”. Finalmente, veamos cómo define Palencia racionación: “es razonable disputación quando de lo que está escripto se falla otra cosa no escripta. o se dice racionatio quando discutiendo se aproeva aquello de que es la quistión”. Y más abajo: “conoscimiento que procede de las cosas çiertas a la imaginaçión de las cosas inçiertas”.

Esta minuciosa citación del diccionario de Palencia nos puede ilustrar sobre las posibles

acepciones del término *razón* en nuestro poema. La obra de Palencia es posterior a la suscrita por Lope de Moros en más de dos siglos y medio, pero hay dos motivos para otorgarle validez en nuestro análisis: el hecho de que se trata de un vocabulario latín-español —lo que lo liga a la tradición cultural presumible en la *Razón de amor*—, y que su autor poseía una formación cultural en mucho todavía perteneciente a la Edad Media. Así, la obra de Lope de Moros presenta, en las seis veces que aparece en ella la palabra *razón*, una notable cercanía con las definiciones de Palencia. Veremos que quien promete contarnos una razón de amor lo dice, en verdad, en todo el sentido de la palabra. No va a contarnos una historia ni un cuento cualquiera, sino a darnos toda una razón de amor en un marco jocoserio.

Propongo, pues, que el narrador, o sea el que presenta el relato del clérigo escolar, maneja desde un principio el término *razón* en el sentido de cuento, relato de cosas pasadas, sutil disputación, conjetura, sentencia y verdad, e incluso verdad inmutable. La invitación que nos hace en los tres primeros versos: “qui triste tiene su corazon/ venga oír esta razon/ odra razon acabada”, tiene que ver, primero, con ese equilibrio entre lo serio y lo cómico que está en la tradición (promete alegrarnos con el contraste amor-risa), y luego con el más amplio valor del término: se nos invita, entonces, a oír el relato de un encuentro amoroso y a oír un debate paródico sobre las diferencias entre el agua y el vino. Somos llamados a escuchar las sutilezas del amor cortés junto a los más prosaicos ataques —tampoco exentos de sutileza— entre las dos bebidas más importantes que haya conocido el hombre; somos llamados, en suma,

¹ Todos los subrayados son míos.

a oír una exaltación de la vida a través de la aceptación de los defectos y virtudes de dos de sus más preciados estimulantes: el vino y el amor.

La palabra *razón* vuelve a aparecer en la descripción que hace el escolar de la boca de su amada: "boca a razón e blancos dientes" (v. 65), es decir, boca a proporción, a medida, como debe ser, los cuales son valores aproximados a los que da Palencia. Más interesante es la aparición del término en dos pasajes de los *Denuestos*, siempre en boca del vino:

Por verdat plaçem de coraçon,
por que somos en esta razon;
ca en esto que dizes puedes entender
como es grant el mio poder (v. 206-209),

en donde el vino parece decir al agua: "me complace hallarnos en esta *disputa*, ya que ello me da la oportunidad de hacerte saber cuán poderoso soy". El otro pasaje es el siguiente:

Par Dios, diz el vino, mucho somos en buena razon,
Si conmigo tuvieres entención, (v. 230-231),

en donde, si damos al término *entención* el valor de *entencia*: discordia, disputa, contienda o guerra, según el "Índice de voces anticuadas" elaborado por T.A. Sánchez en el siglo XVIII (*Colección*, 601), lo que el vino está diciendo al agua es: 'si conmigo no estás de acuerdo, entonces estamos en buena disputa, pues agua y vino son incompatibles'.

Finalmente, reaparece el narrador-no personaje, o sea, el presentador-organizador de todo el texto, que da un final justo, tanto en lo formal como en el contenido, es decir, exactamente vinculado no sólo a la conclusión del debate entre el agua y el vino, sino al texto todo como un texto dual en donde se relata una historia sería de amor junto a una sutil y paródica dispu-

tación; un final, en suma, dual en lo estructural y dual en lo paródico, un final que también lleva a la *razón* a su connotación de verdad, de sentencia y razón acabada, de razón de razones. Para explicar más adelante por qué sería el final más adecuado, es necesario analizar los elementos paródicos de los *Denuestos*, así como algunos aspectos del contenido en cierto modo ya señalados por la crítica.

¿UN DEBATE PARÓDICO?

Lo primero que quisiera señalar es lo más obvio, y es que el lector, el escucha o el público en general sabe desde el inicio de los *Denuestos* que el poema ha pasado a un registro no serio de la palabra, en donde 1) se anima a seres inanimados en la vida real; 2) se les pone en situación de disputa; 3) es una disputa basada en insultos y en degradaciones; 4) no exenta de sutileza e ingenio para hallar argumentos a favor por parte de los contendientes, ni para hallar argumentos contrarios; 5) el tono de la discusión es a menudo irónico, paródico y, en cierto modo, vulgar, en el sentido de lo popular bajo, lo material y sucio, opuesto a lo delicado, cortés y elevado.

Todos estos elementos hacen de la palabra en los *Denuestos* una palabra contrastante con la de la *Razón de amor*, en donde el narrador-personaje cuenta una historia real, que efectivamente le ha sucedido, y en la que habla como personaje con las mismas palabras que como narrador; es decir, se halla directamente relacionado con su relato, tanto vivencial como estilísticamente. No está, en primera instancia, haciendo una alegoría o una metaforización de

la realidad —sin que ello quiera decir que la historia de amor no pueda ser leída también en un sentido metafórico. No, sino que nos cuenta en un sentido recto lo ocurrido, no hay ambivalencia humorística o irónica, no está poniendo en entredicho su palabra ni el significado global de lo que dice. Todo ello es muy distinto en los *Denuestos*.

En esta parte la situación es irreal; con ello, el público sabe desde un principio que lo importante no se halla en una interpretación directa y unívoca de lo que se dice, sino en hallar la confluencia de voces producida por la ironía y la parodia y en hallar, asimismo, el significado de esa confluencia.

¿Qué o a quiénes disfrazan el agua y el vino y por qué? Lo primero que los *Denuestos* parecen parodiar es la vieja tradición de discusiones en torno a las ventajas del agua y el vino (seguramente no ayunas de picardía y juegos verbales y mentales), así como algunos pasajes de la Escritura. El tono y los argumentos del moralista, el apolíneo o el clérigo bien portado, en igual medida que los del vulgo respetuoso de los dictados de la continencia, estarían detrás de la voz del agua; en cambio, detrás de la del vino se hallarían los del goliardo, el transgresor, el vitalista, el dionisiaco, el sabedor de que el hombre no cabe entero en ningún canon, y dispuesto a demostrarlo en cualquier oportunidad.

Constituido el texto parodiado (tradición de debates en torno al agua y el vino y Escrituras), los personajes parodiadores —agua y vino— serán ironizados por el narrador-no personaje, que acentúa la irascibilidad y los ardores del vino, tanto como el excesivo apego a la norma del agua: al rojo lo pone a cada momento a

punto de perder el control (lo que no deja de ser ironizado también por su oponente), y a ésta nos la presenta como débil en su argumentación, e incluso víctima de sus propias razones desde el punto en que admite que el vino es hijo de la cepa—que, como ha señalado Nepaulsingh (“*The Song*”, 55) es considerada en el Evangelio de San Juan (15:1) como Cristo mismo—; y desde el momento en que, más tarde, precisamente al parodiar el vino a los evangelios, la propia agua alega a su favor que sin su riego la cepa, madre del vino, no sobreviviría, y agrega, finalmente, que sólo con su presencia en el bautismo los hombres pueden llamarse hijos de Dios:

e llos que de agua non fueren bautizados
fillos de Dios non sera[n] clamados (258-259)

Es decir, desde el momento en que consume como argumento favorable para ella lo que en realidad parece una autoderrota, pues si el vino es hijo de la cepa y Jesús dice en el Evangelio que él es la verdadera vid, entonces el vino es hijo de Dios y, por lo tanto, no necesita de ninguna participación del agua para estar dentro del mundo de los bautizados.

Por otro lado, el vino parodiador de la Escritura es a su vez ironizado como tal y parodiado como debatiente al presentársele con la típica prepotencia transgresora de cierta clase de ebrio, especialmente en los versos 245-251, y antes en los versos 208-213. En aquéllos, el vino dice hacer exactamente igual que Cristo en los milagros:

yo fago al ciego veyer
y al cojo corer
y al mudo fablar
y al enfermo organar,

y en los segundos, sin tener pies ni manos, se dice capaz de derribar al mismo Sansón, si

estuviera vivo. Al poner en entredicho la Escritura ('Cristo no es el único capaz de tales milagros'), se coloca a sí mismo en entredicho ('¿cómo se atreve a compararse con Dios-hijo?', o 'es un fanfarrón como cualquier borracho y el agua tiene razón') y efectúa, así, una doble función paródica (de los debates y de los debatientes), al tiempo que crea la ambigüedad adecuada a un espectáculo para el público heterogéneo de que hemos hablado: sus partidarios aplaudirían por sus cualidades milagrosas, y sus detractores harían burla del vino por ser fácil presa del lado negativo de su propio poder.

Esta doble función paródica permite el movimiento de planos argumentales abierto a un público variado y genera, además, efectos cómicos: mensaje y diversión, sin palabra unívoca, se cumplen, pues, salpicados por descripciones efectistas ("el agua iaze muerta ridiendo/ de lo que el vino esta diziendo") o imágenes de los ataques entre los oponentes (v.g. v. 220-229 y 234-243) que habrían regocijado a los bandos formados entre el público.

INTENCIÓN UNITARIA Y TRADICIÓN JOCOSERÍA

Hemos hablado de un contraste estilístico entre la *Razón* y los *Denuestos* y lo hemos asociado a una tradición jocosería presente en la voluntad de unir estas dos partes del poema; asimismo, hemos sugerido que para admitir esta intención unitaria no importa el hecho posible de que la *Razón* y los *Denuestos* provengan de distintos autores y hayan sido creados con intenciones muy diferentes a la de quien los juntó en el texto que aquí nos ocupa. El hecho de que ambos fragmentos se muestren volunta-

riamente asociados, y de que los valores del término *razón* de más probable uso en el tiempo de nuestro poema parezcan tener clara relación con esa voluntad unitaria, podrían ser dos elementos suficientes para justificar una parte de la proposición general de este trabajo, es decir, la de que estamos ante una obra marcada por la tradición de lo jocoserio, aun cuando no hubiera otros elementos de posible enlace entre la *Razón* y los *Denuestos*. En principio, pues, el juglar que presenta la obra en los versos iniciales estaría proponiendo a su público la exaltación del amor y de la vida por medio de dos obras de posible origen distinto, pero que él reactualiza y adapta para alegrar el corazón de sus oyentes. Lirismo y comicidad se unirían con un propósito inmediato de entretenimiento y un único y borroso vínculo: las pasiones humanas. Pero este nivel superficial ligado a la probable función de la obra en su tiempo no parece ser el único en que podemos observar relaciones estrechas entre la *Razón* y los *Denuestos*. Igualmente importantes para nuestro interés son los nexos hallados por la crítica, los cuales nos permiten, incluso, proponer que lo jocoserio no está presente sólo en el nivel funcional (narración de entretenimiento para un público heterogéneo), sino en la poética misma del texto, en su organización de contenidos y formas encaminada hacia un objetivo único que incluye la función inmediata y circunstancial de la obra, pero que también la rebasa al incorporar elementos que lo hacen válido no sólo como pasajero espectáculo público, sino como texto que apela al intelecto y las pasiones de su público más allá del momento de la representación; de ahí, acaso, el que haya sido transportado a la escritura, pues si

todo espectáculo medieval funcionaba como entretenimiento, celebración, exaltación, etc., no todo merecía pasar al papel. Así, el contraste jocoserio no sólo es formal y funcional, sino que parece estar enraizado en los contenidos profundos de la obra, en las asociaciones y presupuestos que parecen conformarla.

Ya más ya menos, la unidad del texto es considerada legítima, por lo que se refiere a la intención, por una decena de críticos, desde Menéndez Pidal ("Razón de amor", 604-605) hasta Nepaulsingh ("The Song", 47-56). Sin embargo, varios de ellos van más allá de la intención, y establecen nexos entre los *Denuestos* y la *Razón* que contribuyen a establecer una unidad temática de toda la obra; el más común de todos es el de la identidad entre vino y amor, y la argumentación más consistente, la de Nepaulsingh, que tiene la ventaja de establecer dicha identidad apegándose más que los otros críticos a la letra del poema. Escribe Nepaulsingh:

The language of both halves of the *Razón de amor* indicates that in the mind of the poet, love is equivalent to wine. Wine is described in the first half of the poem as "fino" (l. 9) [16], and this is the same adjective used to describe love ("fin amor", l. 29) [55]. Moreover, it is evident that the courtly-love concept of *amor purus* and *amor mixtus* is based on analogy to pure and mixed wine. This and many other courtly-love concepts are rooted ultimately in the Song of Songs. It is even easier in the second half of the *Razón de amor* to demonstrate that love is wine, because here *everything that is said about wine applies equally to love*. It can reasonably be said that love dislikes to be weakened by bad companions (ll. 88-90) [166-169]; love does strange things to people's

heads, making good people sceptical and wise ones made (ll. 95-8) [176-180]; love has no hands or feet and yet it has the power to conquer valiant men even as it conquered Sampson (ll. 113-18) [210-213]; a table set without love is worthless (l. 117) [215]; any rustic Romeo, giddy with love, will, if unassisted, stumble and fall (ll. 120-2) [222]; love alters perception (ll. 123-5) [226-229]; love is always as an honourable possession (l. 132) [242-243]; and that love works miracles making the blind man see, the lame man walk, the dumb man speak, the sick man well, just as it says in the Bible that Jesus Christ, the source of love, worked miracles (ll. 133-7) [246-251]. *There can be no doubt that in the second half of the Razón de amor love is wine.* ("The Song", 48-49. *Cursivas mfas*)²

Resulta, pues, claro que todo lo que en la obra se dice del vino y lo que él dice de sí mismo es tradicionalmente aplicado al amor, y aunque ello el narrador-no personaje de la *Razón* no lo dice literalmente, bien podría estar propiciando en el auditorio una serie de asociaciones (*coniecturas*) que a éste no le sería difícil elaborar. No vamos a citar aquí a los otros autores que han sostenido la idea de la identidad entre los dos líquidos insinuada en la *Razón*, pues basta la cita de Nepaulsingh para proponer, en una idea próxima a Pacheco ("*Razón...o denuestos*", 13) que la exaltación de la alegría de los sentidos y el placer del amor se mantiene en toda la obra a través, primero, del amor espiritual y sensual y, luego, de las virtudes del vino. Así, la intención vitalista de toda la obra, su canto al placer de los sentidos y el renacimiento

² Los números entre corchetes corresponden al número de verso en la ed. de Menéndez Pidal ("*Razón de amor*") utilizada en este trabajo.

primaveral de la vida estaría tratada líricamente y de un modo cómico en su primera y segunda parte, en una, por lo menos, leve resonancia de las burlas y veras de la literatura latina.

Si esta relación entre los *Denuestos* y la *Razón* se apoya, desde el punto de vista formal, en elementos morfosintácticos (Cárdenas), en la retórica medieval (Ferraresi), o en modalidades de sueño y ensueño (Impey); o si los conflictos internos del autor (Pacheco) y su formación aristocrática y popular (De Ley) lo hacen crear una obra dual; o incluso si esto último se debe a la influencia del público al que iría destinado el poema (Ferraresi), todo ello es menos importante que la probable identidad entre el amor y el vino sugerida a lo largo de la obra, ya que dicha identidad nos permite sustentar la idea del contraste estilístico entre la primera y la segunda parte del poema, contraste que sería inexistente si no fuera por el vínculo temático, y que estaría organizado estructuralmente en un poema narrativo cuya función jocoseria se cumple por medio de la parodia. Esta parodia, hemos visto en el apartado correspondiente, se burla y critica las discusiones en torno a las ventajas del agua y el vino, y en torno a sus defectos; se burla y critica, con ironía, a los personajes parodiadores, y se burla y critica también, muy sutilmente, pasajes bíblicos como el de los milagros de Cristo. Además, como todo juego paródico capaz de estructurar la totalidad de una obra, se burla y critica sus propios elementos de seriedad —en este caso la parte lírica. El carácter lúdico envuelve, entonces, a toda la obra al ser capaz de sugerir, a través de los *Denuestos*, que el dulce y sensual lirismo que provocan los sentimientos y la atracción física puede ser también producido

por el vino; o sea, que el amor no es tan sublime como parece. Y aún más: que este lado encantador y positivamente valorado está muy próximo al lado negativo del amor (y del vino) tan nítidamente señalado por Nepaulsingh. *Razón de amor* y *Denuestos del agua y el vino* se iluminan, pues, mutuamente al ser capaces de sugerir las virtudes y defectos del amor y el vino con contenidos y tratamientos formales diferentes, uno lírico, serio, sublime, cortés, directo, con la participación en la acción del narrador; y otro cómico, paródico, popular, bajo, indirecto, sin la participación del narrador personaje en la acción.

LA RAZÓN Y LOS DENUESTOS COMO PALABRA PRENOVELESCA

La historiografía literaria y la crítica han vacilado en tratar la obra de Lope de Moros como un solo poema, y algunos han preferido ver a la *Razón de amor*, sin los *Denuestos*, como muestra de la temprana lírica castellana;³ dejan, así, irresuelto el problema de cómo clasificar una obra que tiene varios elementos estructurantes como un todo y que, finalmente, si se admiten,

³ El resultado de ello es que, por ejemplo, Blanco Aguinaga et al. (*Historia social*, 69-72) clasifiquen a la *Razón de amor* como una obra de debate; también Deyermond (*Historia y crítica*, 136; *Historia de la literatura*). Para López Estrada (*Introducción*, 370-371 y 471-472; *Poesía*, 96-97), se trata de juglaría clerical o poesía clerical cortés. Aunque distintas, las clasificaciones de estos autores no son contradictorias. Por otro lado, M. van Antwerp ("Razón de amor", 2, n. 8) señala que "some anthologist attempt to stress the importance of the *Razón* as the first recorded example of Castilian lyric by reproducing it apart from the *Denuestos*. Among them Dámaso Alonso, in his *Poesía en la Edad*

tendrían que llevarnos a la ubicación de la *Razón* como una y no dos obras en la historia literaria de lengua española. Algunos, como Deyermond, no niegan la unidad, pero no la problematizan y, en el mejor de los casos, admiten que hablar de unidad nos coloca frente al problema de reconocer el tema global. Este autor opta por la tesis de Spitzer, según la cual el tema unitario de la *Razón* y los *Denuestos* sería “una síntesis necesaria de contrarios y, de manera más concreta, de la necesidad mutua del amor espiritual y del sensual” (*Historia y crítica*, 136). La cuestión del lugar de la obra de Lope de Moros en la historia de la literatura española queda en pie, pues resulta muy difícil sostener, con M. van Antwerp, que se pueda seccionar la parte lírica para situarla en la temprana lírica castellana, y la cómica, para —aunque no lo dice— situarla, por ejemplo, en la tradición de los debates españoles. Todo ello resulta, por lo menos, contradictorio con la propia tendencia de M. van Antwerp a concebir la obra como una totalidad, y con las evidencias de unidad que la obra posee. ¿Por qué, pues, no ha sido posible zanjar la cuestión? Al parecer,

Media y poesía de tipo tradicional (B.A., Losada, 1942), p. 37; Tatiana Fotich, in *An Anthology of Old Spanish* (Washington, D.C.: Catholic UP, 1969), p. 69; and Dorothy Clotelle Clarke, in *Early Spanish Lyric Poetry: Essays and Selections* (N.Y.: Las Américas, 1967), p. 39. The anthologists' separation of the courtly poem from the *Denuestos* is certainly justifiable. Comical tone and traceable to medieval sources, the debate between wine and water cannot properly said to belong to the same genre or tradition as the lyrical love poem, the *Razón de amor*.” Ciertamente, la *Razón* y los *Denuestos* provienen de fuentes y tradiciones distintas, pero M. van Antwerp, al separar las dos partes del poema, elude la cuestión de su innegable intención unitaria y todos los elementos estructurales que la hacen evidente; por lo tanto, elude la clasificación del texto de Lope de Moros como totalidad.

ello se debe a la tendencia crítica e historiográfica a ubicar el poema dentro de géneros canónicos: lírica, comedia; poema de amor, debate burlesco. Sin embargo, luego de una lectura cuidadosa, uno empieza a preguntarse si realmente es un poema o más bien un relato, y si es una obra de un género o es un híbrido. En la imposibilidad de discutir aquí la cuestión de su naturaleza poética, y admitiéndola al menos desde el punto de vista formal, aceptemos que se trata de un poema; por otro lado, su carácter de *razón*, como hemos visto, le confiere un claro aspecto de relato, de narración. Es pues, para mí, un poema narrativo que no pertenece del todo a los géneros canónicos, pues de lo contrario estaríamos obligados, entre otras cosas, a tratar la *Razón* y los *Denuestos* por separado.

La *Razón de amor con los Denuestos*... es, a mi juicio, una sola obra que parece tener una organización paródica del tema de las virtudes y defectos del vino y el amor y, en cierto modo, de las buenas y malas cosas de la vida. No afirma, pues, una verdad unívoca, e incluso parece cuestionar sus propios planteamientos al formularlos de manera sutil y ambigua (ironía, parodia). El final mismo, luego de elidir la respuesta victoriosa del vino —si aceptamos que entre los versos 252-259 el agua se autoderrota—, es sutil y ambiguo. El narrador-no personaje ha planteado ya las virtudes y defectos del vino (de manera sugerida, no abierta), a través de la parte lírica y la parte cómica; ahora dice:

Mi razón aquí la fino
e mandat nos dar vino
Qui me-scripsit scribat,
Se[m]per cum Domino bibat

Esta *razón*, como vimos al principio, puede leerse en varios niveles de significación: ‘ter-

mino mi relato, termino la disputa y propongo una sentencia, una verdad inmutable'. El autor ya habló bien y mal del amor y el vino, ya alegró los corazones con una historia de amor y un debate cómico y, finalmente, ya presentó la derrota del agua (quien personifica la medida, la limpieza, la templanza, el buen amor, etc.), al darle ésta al vino argumentos a favor cuando trata de atacarlo (la cuestión de si es hijo de Dios o no) y al pedir el narrador-no personaje que le den vino y pedir que quien escribió siga escribiendo y viva y beba (bibat) siempre con el señor. Es sumamente importante para nuestro punto de vista la polisemia y confluencia de voces dada en los versos finales, pues ambos aspectos confirman la lectura del texto como obra jocoseria y paródica y confirman la unidad temática dependiente de nuestra lectura. En otros términos, lo que el juglar que narra nos dice es: 'termino mi relato y el debate con los mismos elementos que he puesto en obra para desarrollarlos, ya que es y no es de buen juicio decidirse por el vino y el amor', y ello nos lo dice a través de un verso (e mandat nos dar vino) que se aprovecha de una fórmula usual en juglaría para pedir recompensa por el espectáculo (ambigüedad de contenido y ambigüedad formal, confluencia de lo serio: quiero mi premio, con lo jocoso: ganó el vino); asimismo, 'termino mi relato con un verso paródico de fórmulas religiosas: siempre con el señor bibat (viva/beba), es decir, viva y beba con el Señor por los siglos de los siglos', ya que, como señala Nepaulsingh, este verso podría aludir a Mateo, 26:29, en donde Cristo dice a sus discípulos, durante la última cena: "Y os digo que desde ahora no beberé más de este fruto de la vid, hasta aquel día en que lo beba nuevo con vosotros en el reino de mi Padre". La risa ante

lo divino y lo trascendente es aprovechada también para indicar que la *Razón* llega a su fin como relato de cosas pasadas, como disputa, como generador entre el público de conjeturas (*coniecturas*) a propósito del buen amor y el loco amor, y como sentencia: el triunfo del amor y del vino es el triunfo de la vida y, aún más, acaso de la vida eterna. El círculo de la parodia se cierra, la risa llega a su nivel mayor de significación al hacer evidente la afinidad de opuestos planteada desde el principio, pues, pese al debate medieval entre Razón (sensatez, autocontrol) y Amor (locura, desbordamiento de los límites), nuestro juglar nos promete una *Razón... feyta de amor*, o sea una paradoja humorística que finalmente se alza como una bien fundamentada argumentación —incluso con teología— en defensa del amor.

Pienso, después de todo lo anotado, que la *Razón de amor* es una obra lírica y una obra cómica, y que esa dualidad está vinculada no sólo por elementos morfosintácticos y retóricos (la *digressio* de la retórica medieval, de acuerdo con Ferraresi), sino por la vena temática amor-es-igual-a-vino: exaltación de la vida con elementos autocríticos de forma y contenido. La unidad de las dos partes está dada especial y fundamentalmente por la exposición ambigua de las virtudes y defectos del amor y del vino, lo que, al mismo tiempo, convierte a lo lírico y lo cómico en representación cuestionada, colocada a cierta distancia del narrador-no personaje, todo lo cual, en suma, saca a la *Razón de amor con los Denuestos del agua y el vino* de una ubicación tradicional en la historia de los géneros y la aproxima a la prehistoria de la palabra novelesca en el sentido de Bajtín, particularmente cuando se refiere a la imitación de

la palabra ajena y su relación con la parodia y la crítica de los géneros directos —lírica, épica y tragedia: “Esa imitación —señala— aleja... la palabra del objeto; separa a ambos, demostrando que la respectiva palabra de un género —épica, trágica— es unilateral, limitada, no agota el objeto; la parodización impone la revelación de aquellos aspectos del objeto que no se encuadran en el género y estilo respectivos” (*Teoría y estética*, 424). Pero esta función crítica, reveladora, paralela a los géneros canónicos, desempeñada por la literatura paródica, la sitúa, al mismo tiempo, fuera de aquéllos, para, en opinión del teórico ruso, configurarla como parte de lo que denomina palabra preno-velesca, entre cuyos constituyentes básicos —aunque no los únicos— señala a la risa y el plurilingüismo:

La risa —escribe— ha organizado las formas más antiguas de representación del lenguaje, que no eran otra cosa, al principio, que la ridiculización del lenguaje ajeno y de la palabra directa ajena. El plurilingüismo, y ligada a él la *recíproca iluminación de los lenguajes*, han elevado esas formas hasta un nuevo escalón artístico-ideológico, en donde ha sido posible la aparición del género novelesco (*Teoría y estética*, 420-421).

En síntesis, en opinión del teórico ruso,

Los géneros paródicos... son inestables, imperfectos desde el punto de vista compositivo, carentes del esqueleto determinado y firme del género.⁴ En el campo de la antigüedad, la palabra paródico-transformista no

⁴¿Será por ello que Giuseppe Tavani (“Osservazioni”, 185) encuentra en los *Denuestos* una parte mayor de versos mal contruidos, de calidad inferior, en comparación con la *Razón de amor*, es decir, que encuentra la parte cómica menos hábilmente elaborada que la parte lírica?

contaba con ningún género que la pudiese albergar. Todas esas variadas formas paródico-transformistas constituían algo así como un universo aparte, fuera de los géneros o entre los géneros. Pero ese universo estaba unido, en primer lugar, por un objetivo común: crear un correctivo cómico y crítico de todos los géneros directos existentes, de todos los lenguajes, estilos y voces; obligar a ver, más allá de éstos, otra realidad contradictoria o inaprensible para ellos. La irreverencia de las formas novelescas venía preparada por dicha risa. En segundo lugar, a todas esas formas las unía un objeto común, que era siempre el lenguaje mismo en sus funciones directas y que se convertía aquí en imagen del lenguaje, en imagen de la palabra directa [no en palabra directa]... Cada fenómeno aislado de tal universo —el diálogo paródico, una escena de costumbres, una escena bucólica cómica, etc.— constituye algo así como un fragmento de un conjunto unitario. Este conjunto lo imagino como una inmensa novela con multitud de géneros y estilos, implacablemente crítica, lúcidamente irónica, que refleja la plenitud de la diversidad de lenguajes y voces de la cultura, pueblo y época respectivos (*Teoría y estética*, 427-428).

CONCLUSIÓN

La proposición general de este trabajo, que la *Razón de amor con los Denuestos del agua y el vino* es una sola obra enraizada, entre otras, en la tradición latino-medieval de lo jocoserio, y que ello le confiere un estatus excéntrico o marginal en la historia de la literatura española, ha sido posible a partir de un método similar al que ha seguido la centenaria crítica en torno a este poema: la inserción de la obra —en partes

y como un todo— en alguna de las tradiciones posibles que abonaron su gestación, teniendo en cuenta la datación y probable autor de la misma.

He incorporado, entonces, el planteamiento de E. R. Curtius sobre lo jocoserio en la literatura latina, que registra parodias de muchos de los géneros comunes en la época medieval, lo cual lo acerca al planteamiento bajtiniano de la imitación paródica de la palabra ajena y el carácter de esta imitación como semilla del discurso novelístico tal como lo conocemos a partir del Renacimiento.

La posibilidad de considerar a la *Razón de amor*... como una obra unitaria está apoyada en el concepto de *razón* manejado por el autor, que abarca relato, debate, conjetura, verdad y sentencia, acepciones que van moviéndose por toda la obra conforme ésta se desarrolla. También se apoya en la probable función original de la *Razón*: relato de entretenimiento en espectáculos públicos, y en un elemento extratextual aportado por la crítica: la identidad entre el amor y el vino. Todo ello le da a nuestros elementos de apoyo una validez suficiente para sustentar las propuestas del presente trabajo, aunque el elemento extratextual de la identidad amor-vino (que ampara la unidad temática entre la *Razón* y los *Denuestos* en nuestra lectura) debe ser valorado en su justo término: como una propuesta de la crítica, ya más ya menos válida según se juzgue la consistencia de la argumentación, pero sin olvidar nunca que se trata de un elemento *sugerido* por una serie de valores y presupuestos que el texto reúne. Después de todo, ¿qué más, si no conjeturas y proposiciones generales, a partir del contexto del poema, puede hacerse ante una obra tan breve y con tan pocas semejantes?

La cuestión de los géneros híbridos, al margen del canon, no parece suficientemente estudiada en la literatura temprana de lengua española, y es probable que, de examinarse con mayor paciencia y amplitud, dejara ver más nítidamente el lugar de dichos géneros en la formación de los discursos literarios que ahora conocemos. Creo que la *Razón de amor* es una obra perteneciente a estos géneros híbridos y que, como tal, puede legítimamente asociarse a la formación originaria de discursos paródicos y plurilingües como el de la novela. No debemos exagerar su contribución a este último género, mas ello no nos autoriza a descartar sus rasgos prenovelescos, por escasos o incipientes que parezcan.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, MIJAIL, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.
- *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1988 [1a. ed. 1987].
- BLANCO AGUINAGA, C. et al., *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, t. I, 2a. ed., Madrid: Castalia, 1986.
- BUSTOS TOVAR, J.J., "Razón de amor con los denuestos del agua y el vino", *El comentario de textos*, 4. *La poesía medieval*, Madrid: Castalia, 1894, 53-83.
- CÁRDENAS, DANIEL N., "Nueva luz sobre *Razón de amor* y *denuestos del agua y el vino* (sugerida por un análisis morfo-sintáctico)", *Revista Hispánica Moderna*, 34, 1968, 227-241.
- CURTIUS, ERNST R., "Bromas y veras en la literatura medieval", *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

- DE LEY, MARGO, "Provençal Biographical Tradition and the *Razón de amor*", *Journal of Hispanic Philology*, 1, 1976, 1-17.
- DEYERMOND, ALAN D., *Historia de la literatura española, I. La Edad Media*, 1a. reimpr. de la 10a. ed., México: Ariel, 1987 [1a. ed., 1973].
—*Historia y crítica de la literatura española, I. Edad Media*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1980.
- FERRARESI, ALICIA C., "Razón de amor", *De amor y poesía en la España medieval: Prólogo a Juan Ruiz*, México: El Colegio de México, 1976, 43-118.
- GOLDBERG, HARRIET, "The *Razón de amor* and *Los denuestos del agua y el vino* as a Unified Dream Report", *Kentucky Romance Quarterly*, 31, 1984, 41-49.
- IMPEY, OLGA T., "La estructura unitaria de la *Razón de amor*", *Journal of Hispanic Philology*, 4, 1979, 1-24.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Introducción a la literatura medieval española*, 1a. reimpr. de la 5a. ed., Madrid: Gredos, 1987 [1a. ed., 1952].
—(ed.) *Poesía medieval castellana*, Madrid: Taurus, 1984.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (ed.), "Razón de amor con los Denuestos del agua y el vino", *Revue Hispanique*, 13, 1905, 602-618.
- NEPAULSINGH, C. I., "The *Song of Songs* and the Unity of the *Razón de amor*", *Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain*, Toronto, 1986, 41-62.
- PACHECO, ARSENIO, "¿*Razón de amor* o *Denuestos del agua y el vino*?", *Bulletin of Hispanic Studies*, 51, 1974, 1-15.
- PALENCIA, ALFONSO, DE, *Universal vocabulario en latín y en romance*, Sevilla, 1490 [ed. facs. de la Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 1967].
- SÁNCHEZ, TOMÁS A. (ed.), *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, 2a. ed., París: Baudry, 1842 [1a. ed. en 4 vols., 1779-1760].
- SPITZER, LEO, "Razón de amor", *Romania*, 71, 1950, 145-165.
- TAVANI, GIUSEPPE, "Osservazioni sul ritmo della *Razón feyta d'amor*", *Studi di letteratura sapagnuola*, ed. de Carmelo Samonà, Roma: Società Filologica Romana, 1964, 171-186.
- VAN ANTWERP, MARGARET, "Razón de amor and the Popular Tradition", *Romance Philology*, 32, 1978, 1-17.