

## LA AMBIGÜEDAD EN LA RAZÓN DE AMOR

La *Razón de amor* puede ser considerada como una composición única, producto del quehacer de un “poeta-escriba” que reunió los dos fragmentos que la constituyen en un todo coherente<sup>1</sup>. Esta hipótesis no permite sin embargo soslayar el carácter problemático de tal reunión. Los dos segmentos que componen el poema parecen efectivamente heterogéneos y su yuxtaposición en un conjunto integrado sigue resuhando inexplicable.

A pesar de ello, la crítica ha producido distintas hipótesis acerca de la unidad de ambas partes del poema<sup>2</sup>. Al analizarlo desde la perspectiva de la ambigüedad que lo permea, este trabajo propone como elemento unificador del texto la oposición misma de ambos segmentos, haciendo de su heterogeneidad el punto de partida del poeta.

En efecto, la *Razón de amor* está constituida por una serie de paralelismos y oposiciones que marca un constante contrapunto en el texto. Por otro lado, la lectura alienta expectativas que nunca serán satisfechas, al tiempo que el poeta se oculta bajo las distintas voces narrativas en un juego de espejos que parecería tener como fin único la desorientación del lector. Es por esto que

<sup>1</sup> Ya desde que lo publicara por primera vez en 1887, MOREL-FATIO sugiere que se trata de una yuxtaposición de dos poemas independientes. Posteriormente se alude a un copista que de manera harto inhábil reúne los poemas (MICHAÉLIS DE VASCONCELOS 1902), y es, al fin, MENÉNDEZ PIDAL, el primero en sugerir que esta reunión corresponde a la intención de un refundidor y no de un copista, y que tal “refundición es suficientemente honda para que no podamos separar a tijera sus dos mitades” (1905, p. 604).

<sup>2</sup> Basándose, por ejemplo, en datos lingüísticos como CÁRDENAS 1968, o en elementos temáticos: se ha aludido a un simbolismo religioso (JACOB 1952 y 1956), al “fin amor” (FERRARESI 1970) o al hecho de que el poema presenta las diferentes escenas de un sueño o ensueño (FERRARESI 1970, IMPEY 1979, GOLDBERG 1984, GRIEVE 1986).

podemos hablar de la ambigüedad como uno de los rasgos dominantes del poema. La incompatibilidad de ambos segmentos, de su estilo, de su tono, parecen rechazar la posibilidad de optar por ninguno de los dos con exclusión del otro, de la misma manera que en el debate el poeta no concede el triunfo ni al vino ni al agua, negándose a comprometer su opinión.

### 1. PARALELISMOS Y CONTRASTES

La *Razón de amor* está compuesta por versos de metros cortos distribuidos en dísticos monorrimos con varias irregularidades<sup>3</sup>. Si el texto recuerda la lírica tradicional popular, esto se debe a su estructura binaria, característica que se refuerza por las constantes repeticiones tanto de palabras aisladas como de versos enteros, y sobre todo por los paralelismos sintácticos y conceptuales que van apareciendo a lo largo de la lectura —en donde la sinonimia y antonimia semánticas ocupan un lugar relevante<sup>4</sup>.

La división del texto en dos grandes segmentos que se enfrentan uno al otro oponiéndose, responde a la estructura binaria del conjunto. Resulta así que la canción de amor por un lado y los denuestos por el otro, forman parte de un díptico que se articula gracias a la combinación de dos ejes fundamentales: el de las repeticiones y paralelismos, eje de la armonía, y el de las oposiciones, eje del contraste.

Consecuencia del enfrentamiento de ambos ejes será una cierta ambigüedad que matizará todo el texto y que es probablemente una de las causas de las dificultades para su interpretación.

#### a) *Los paralelismos*

Parte del eje de las repeticiones se hará evidente a través de las figuras masculina y femenina de la canción de amor —como

<sup>3</sup> Hay que notar, sin embargo, que a partir de un riguroso análisis del ritmo del poema, G. TAVANI 1964 revisa el concepto de irregularidad aplicado a la *Razón de amor* (y en general a la poesía del siglo XIII español), concluyendo que esta irregularidad es sólo aparente ya que el texto muestra una clara tendencia a la isorritmia, y por ende a la regularidad, basada, ésta, no en una isometría silábica, sino en una isorritmia melódica.

<sup>4</sup> VAN ANTWERP 1978, p. 3; BUSTOS TOVAR 1983, pp. 69-70.

llamaré al primer segmento del poema—, que no solamente sufrirán una especie de desdoblamiento como se analizará más tarde, sino que realizarán una serie de acciones paralelas<sup>5</sup>.

Antes de la llegada de su amada, el protagonista describe el vergel donde se encuentra y luego declara:

En mi mano prys una-flor  
 ...  
 e quis cantar de fin amor (vv. 53-55)<sup>6</sup>

pero en ese momento entra la doncella en escena, y el protagonista, después de describirla, nos dice

D[c] las flores uiene tomando,  
 en-alta uoz d'amor cantando (vv. 76-77).

De esta manera tenemos dos descripciones, dos acciones de coger flores y dos menciones del canto.

De igual forma, veremos que la dama llevaba un sombrero para “que nol fiziese mal la-siesta” (v. 73), así como su amigo momentos antes, había puesto la cabeza sobre un prado para “que nom fiziese mal la-siesta” (v. 34).

Además, cuando él mismo afirma:

parti de mi-las uistiduras,  
 que nom fizies mal la calentura (vv. 35-36)

se está haciendo un doble paralelismo, tanto con el hecho de evitar el calor, como con los actos de ella, cuando posteriormente se quitará el manto (“Tolios el manto de los o[n]bros”, v. 126), al reconocer a su amigo.

Finalmente vemos que él no pudo cantar porque ella entró al vergel; y esta imposibilidad de expresarse se repite cuando ella

<sup>5</sup> SPITZER 1950 y FERRARESI 1970 hacen mención de esto. De igual manera tanto MARGARET VAN ANTWERP 1978 como JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR 1983 han estudiado varios paralelismos y simetrías sintácticos y conceptuales, por lo que este trabajo no se detendrá en repetirlos todos, añadiendo en cambio otros.

<sup>6</sup> Se cita aquí siguiendo la versión del texto publicada por DANIEL CÁRDENAS 1968, y tomando en cuenta las observaciones de LUCIANO ROSSI y ENZO FRANCHINI 1987 en su revisión del orden de algunos versos de los denuestos.

no puede hablar por el gusto de encontrarse al fin con su amado:

tan gran sabor de mí auía,  
sol-fablar non me-podía (vv. 129-130).

Van Antwerp ha señalado otros paralelismos en la secuencia narrativa, ahora entre la doncella y la paloma, ya que la aparición, descripción y actos de la segunda parecen duplicar los de la primera: ambas interrumpen la soledad del protagonista, quien al verlas se olvida de los proyectos que había anunciado y se limita a describirlas; ambas aparecen después de que él ha mencionado la siesta y ha aludido a la muerte de alguna manera; ambas implican un cambio de ritmo y de tono —si estábamos esperando una canción de fin amor, la doncella entonará una cantiga de amigo; y si después nos preparábamos a oír los lamentos del amante separado de su amada, la paloma introducirá, en cambio el pleito del agua y el vino.

*b) Los contrastes*

El eje de los contrastes, por su parte resulta evidente a partir de la oposición de los dos grandes segmentos: una historia de amor frente a una de odio; la primera de tono aristocrático, la última de tono popular plagado de expresiones vulgares; un poeta que al principio se emparenta con el mester de clerecía al mencionar en los primeros versos al escolar que compuso la “razón” (“Un escolar la Rimó”), para después, en el penúltimo verso, alinearse bajo las filas de los juglares al decir

Mi Razón aquí la fino,  
e mandat nos dar uino<sup>7</sup> (vv. 260-261).

Además, a pesar de que la canción de amor representa un mundo de dicha idílica y armonía entre los amantes, y los de nuestros una escena de incompatibilidad y odio, resulta que la primera finaliza con la separación de la pareja y la segunda con la unión de los contrincantes, aunque a pesar de ello, los aman-

<sup>7</sup> Reconociendo que puede tratarse de una expresión común entre copistas, nos remitimos a las afirmaciones de MENÉNDEZ PIDAL (1924, p. 186) citadas *infra*; véase también MARGO DE LEY 1976, p. 11.

tes, separados físicamente quedan unidos espiritualmente, mientras que la situación se invierte totalmente en el caso del agua y el vino<sup>8</sup>.

La descripción misma del agua y el vino que se hace en los versos 14-32 contrastará visiblemente con aquella que encontramos en los denuestos. Mientras que el "vino uermeio e fino" es totalmente benéfico ("Qui de tal vino ouiesse. . . nu[n]ca más enfermarya", vv. 23-26), el agua parece amenazar al protagonista:

Beviera d'ela de grado  
mas oui-miedo que era encantado (vv. 31-32).

Por el contrario, en el debate resalta el carácter positivo del agua (baptismal, otorga la salvación a los hombres, vv. 255-259), a la vez que en diferentes ocasiones se hacen evidentes los trastornos que el vino provoca a la humanidad (vv. 179-183, 220-229).

Finalmente, en cada segmento se darán pequeños subsistemas de contrastes: en la primera parte, la oposición entre clérigo y caballero, cortés y villano, frío y caliente. En los denuestos el vino y el agua van oponiéndose uno a otro sus distintas cualidades, además de que representan caracteres psicológicos concretos que podrían relacionarse con las diferencias entre lo aristocrático sofisticado y lo vulgar populachero, mencionadas más arriba. El agua se comporta visiblemente de manera más refinada que el vino, dirigiéndose a él con actitud respetuosa (lo llama "Don vino" y lo trata de "vos"<sup>9</sup>, aunque esto también es un rasgo de ironía que no deja de marcar la distancia que el agua pretende mantener). Spitzer señala, por otro lado, que el agua, "sobria y moderada, prefiere la verdad a los insultos. . . y se muestra altruista", mientras que el vino aparece como un "macho descarado, irascible. . . egoísta, inclinado a la jactancia y al insulto"<sup>10</sup>.

Así como las repeticiones y paralelismos se encuentran tanto a nivel léxico como a nivel morfosintáctico y conceptual, las oposiciones y contrastes también se presentan en todos los niveles. Así, el constante uso de expresiones en negativo resalta sobre

<sup>8</sup> Algunos críticos como SPITZER 1950 y FERRARESI 1970 concluyen que los denuestos demuestran la unión final de los contrarios; IMPEY 1979, por su parte, piensa lo inverso.

<sup>9</sup> Excepto por el verso 181 en que lo tutea.

<sup>10</sup> SPITZER 1950, pp. 160, 161.

todo cuando, pudiendo haber utilizado la forma afirmativa, el poeta elige la estructura de la negación, como al afirmar “. . . no-a homne que no-lo sepa” (v. 196), en vez de “todos lo saben”<sup>11</sup>.

También se nota el uso de proposiciones restrictivas que impiden afirmaciones rotundas al reducir el alcance del verbo principal por medio de una conjunción adversativa, generalmente “mas”:

e quis cantar de fin amor  
Mas ui uenir una doncela (vv. 55-56)<sup>12</sup>.

A partir de estos rasgos, veremos que la forma de definirse en el poema se dará siempre por oposición y por contraste, en oraciones negativas o restrictivas. Esto se ve en los detalles más superficiales, como es la descripción de la flor que recoge el protagonista, “non toda la-peyor”. Del mismo modo, el amigo es clérigo y no caballero; y actúa cortésmente y no como villano<sup>13</sup>; así como el vino no tiene pies ni manos y se definirá, sobre todo, con base en sus diferencias con el agua. En este caso es claro que todo el debate consiste justamente en afirmarse contrastando las propias cualidades con las ajenas (esto es, mientras que el agua se mezcla con polvo y se vuelve lodo, el vino se encuentra en el lugar de honor de todas las mesas). Por otro lado, sobresale, que un mismo rasgo sea interpretado tanto desde su aspecto positivo como del negativo: si el vino puede jactarse de su poder (derriba a los valientes), el agua considera este mismo poder un defecto, ya que hace perder la cordura al hombre más sensato.

Todo lo anterior produce una cierta ambigüedad dentro del

<sup>11</sup> Hay 41 versos con significado negativo dentro del poema, a saber: *a*) utilizando “no”: vv. 18, 34, 36, 42, 48, 49, 57, 71, 73, 75, 99, 100, 101, 102, 109, 111, 129, 132, 141, 145, 166, 174, 180, 182, 188, 196, 199, 201, 210, 215, 221, 222, 228, 255, 256; *b*) utilizando otro tipo de negación (“nunca”, “yamás”): vv. 26, 37, 79, 84, 107, 188.

<sup>12</sup> Véanse también vv. 31-32, 96, 108-109, 146-147, 201-202 y plausiblemente 155-156. Existen, claro está, casos en que el “mas” tiene otras funciones, como vv. 48-50 y 63-65.

<sup>13</sup> Incluso en el único momento en que la dama declara directamente al amado su amor (antes lo había hecho, pero de manera indirecta: en la canción que entonó, vv. 78-79; cuando afirmó tener un amigo sin saber que éste era justamente su interlocutor, vv. 108-115; o con el agradecimiento a Dios, vv. 130-133), encontramos una fórmula negativa: “. . . bien seguro seyt de mi amor / no-uos camiaré por un enperador” (vv. 140-141).

texto. Afirmar a través de negaciones, enfatizar la relatividad que puede tener una aserción, alternar elementos que sucesivamente se afirman y se niegan en varios niveles y mediante diversos procedimientos, es una manera de restringir el alcance de lo que se va declarando. Esto corresponde a otras estrategias por medio de las cuales el autor parece jugar constantemente con su auditorio.

## 2. LAS EXPECTATIVAS DEL LECTOR

Veremos por ejemplo la creación de falsas expectativas en el lector al anunciar ciertas acciones que nunca tienen lugar, como cuando el protagonista afirma que va a cantar de fin amor. No solamente se quedará callado mientras es la dama quien canta, sino que la canción no será precisamente fin amor sino cantiga de amigo —dándose nuevamente una oposición, ahora entre poesía masculina, aristocrática culta y poesía femenina, popular, tradicional. De la misma manera, en dos ocasiones afirma que se va a dormir y termina una vez describiendo el vergel y la otra a la paloma que llega.

Por otro lado, al presentar en la introducción las copas del agua y del vino, el poeta las ha rodeado de un halo de misterio adjudicándoles poderes extraordinarios —benéficos o curativos a una y tal vez maléficos a la otra: “Beuiera d’ela de grado, / mas oui-miedo que era encantado” (vv. 31-32). Y sin embargo, al iniciarse el debate, todo el contexto mágico de la presentación de ambos líquidos desaparece para dar lugar a un prosaico pleito de mercado.

Finalmente, la historia de amor que anuncia el verso 4 del poema, parece dar comienzo en el verso 11 con la mención de la dueña que guarda la copa de vino para su amigo, y sin embargo, dicha mención carece de desarrollo subsecuente, y esa dama nunca vuelve a aparecer.

A pesar de todo, este tipo de estrategias no debería ser una sorpresa, ya que se inician desde las primeras líneas del poema, cuando se invita al lector a oír una “razón”.

La palabra “razón” es clave para justificar la unidad de los denuestos con el resto del texto, ya que se encuentra tanto en los versos que abren la composición, como en los que la cierran. Por otra parte es uno de los términos que reaparece con mayor frecuencia a lo largo de la lectura, aunque utilizado con diferen-

tes acepciones<sup>14</sup>. Lo encontramos en la segunda y tercera líneas del poema, y esta repetición se justifica si pensamos que cuando el poeta invita en el segundo verso a “oyr esta razón” se refiere al sentido amplio del término (tanto composición literaria, como conversación entre los amantes y pleito entre el agua y el vino); mientras que en los versos siguientes la “razón acabada, / feyta d’amor e bien rymada”, es ya exclusivamente la canción amorosa que ocupará el resto del primer segmento del texto. Sin embargo, al finalizar el poema podemos leer “Mi Razón aquí la fino” (v. 260), con lo que parece que se vuelve nuevamente al sentido amplio del término.

Así el poema se abre y se cierra con un juego de palabras que obliga al lector a preguntarse sobre el sentido que el juglar quiso darles. De la misma manera vemos que si bien quien tiene la última palabra en el debate es el agua, el poeta no nos permite suponer que le concede la victoria ya que en los dos versos siguientes concluye su obra pidiendo vino<sup>15</sup>, con lo que se matiza hábilmente el triunfo aparente del agua, quedando la posición del autor en la ambigüedad.

Como se ha visto hasta ahora, si la oposición de los ejes del paralelismo y del contraste, así como la yuxtaposición de dos segmentos tan distintos, producen una cierta ambigüedad, ésta se refuerza por la confusión que provocan los juegos y las falsas expectativas que el texto va creando. Algo similar resulta del análisis de las voces narrativas en el poema.

### 3. LAS VOCES NARRATIVAS

Los primeros versos de la *Razón de amor* nos presentan a un juglar que va a cantar una composición literaria. Se puede pensar

<sup>14</sup> Entre los numerosos significados que la palabra tenía durante la Edad Media se pueden señalar los siguientes: palabras, discurso, plática, conferencia, opinión, concepto, propósito, proyecto, alegación en juicio, pleito, cuenta, modo, manera, composición literaria o poema (MENÉNDEZ PIDAL 1911). En nuestro poema aparece en los vv. 2, 3, 65, 207, 230, 260.

<sup>15</sup> MOREL-FATIO 1887 sugiere ya que se trata de una fórmula tradicional que aparece en el *Poema del Cid*, donde no es el escriba, sino el poeta mismo quien pide el vino como pago de su obra, y añade también el ejemplo de la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Berceo. Véanse asimismo los comentarios de MENÉNDEZ PIDAL citados *infra*.

que se trata de un juglar porque, como lo ha señalado Menéndez Pidal, el texto tiene un cierto tono juglaresco

por su metro irregular, por el contraste brusco con que quiere entretener a un público abigarrado, ora usando de idealidad cortesana, ora de bufonería callejera (la disputa del agua y del vino es tema muy usado en la poesía goliardesca), y es, en fin ajugarada por el don que pide al final (“e mandat nos dar uino”), propio de un cantor del pueblo<sup>16</sup>.

Ahora bien, este juglar nos va a cantar una “razón” compuesta por otra persona: “un-escolar la Rimó” (v. 5). Para aumentar el valor del poema, así como para hacer más verosímiles sus afirmaciones, el mismo juglar apuntará los datos biográficos del escolar: su educación en Alemania y Francia y sus viajes a Lombardía “pora [a]prender cortesía” (v. 10).

Inmediatamente después de esto, en el verso 11 hay un cambio de registro marcado por la aparición de la primera persona. El lector moderno puede imaginarse fácilmente al juglar cambiando de tono para tomar mejor el papel de ese protagonista que personaliza la narración situándola en relación consigo mismo

en-el-mes d’abril, después yantar  
estaua so un-oliuar (vv. 11-12)

para llevarnos a través de su mirada a conocer el escenario de la aventura.

La descripción del vergel se inicia con la mención de dos copas o vasos, uno de vino y otro de agua, y cuando se indica en referencia al primero que “Vna-duena lo-y-eua-puesto”, para “quan su amigo uiniese” (vv. 19, 21), el lector tiene derecho a imaginar que éste es el principio de la aventura de amor que el juglar le prometiera. Pero contrariamente a lo que se podría esperar, el protagonista retoma la descripción del vergel que se alargará sin que la misteriosa dueña y su amigo vuelvan a aparecer en ningún otro momento. Llegamos así al verso 56 cuando entra al “uerto” una doncella que el protagonista describirá con detalle.

La tendencia es, por supuesto, identificar a la doncella con la dueña primero mencionada. Sin embargo esta identificación

<sup>16</sup> MENÉNDEZ PIDAL 1924, p. 186.

no es tan evidente. En parte, porque la doncella nunca hará referencia al vino que la dueña le tenía destinado a su amigo, y además, porque “dueña” podía implicar mujer casada, mientras que las doncellas aun no están desposadas<sup>17</sup>. Si se toma esta suposición como válida, sería importante notar que es justo el momento en que la doncella empieza a cantar, cuando cambia el tono del poema, ya que se pasa de la alusión al fin amor a una cantiga de amigo; de un poema cortés, poesía masculina, a una canción tradicional de mujer, poesía femenina<sup>18</sup>. Y aquí convendría recordar también que la dama del fin amor es más bien una mujer casada, mientras que en los cantos de mujer como las jarchas y las cantigas de amigo, se trata generalmente de jóvenes aún sin marido (salvo las de la mal maridada).

Al igual que resulta difícil asimilar a la doncella con la dueña, es difícil identificar al protagonista con el “amigo” a quien la dueña destina el vino, sobre todo porque este “amigo” es mencionado en tercera persona justamente por el propio protagonista, lo que permite deducir que no son uno mismo.

Por otra parte, cuando la doncella que apareció en el verso 56 entona la canción de amor en la que describe a su amigo, el juglar, aprovechando la voz femenina, conduce al auditorio a identificar —¿o confundir?— al escolar-autor del verso 5, con el amigo de la doncella que también es escolar (v. 82). Como la joven añade que su amado

... es clérygo e non cauallero,  
sabe muio de trobar  
de leyer e de cantar (vv. 111-113)

la identificación se refuerza, ya que ese escolar que sabe trovar y cantar, bien pudo ser el mismo que compuso la “razón acabada feyta d’amor e bien rymada” de los primeros versos<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> SPITZER 1950 afirma que el público de la época debió de estar acostumbrado a distinguir entre doncella y dueña, por lo que niega la posibilidad de identificarlas de manera automática. Otros críticos las identifican como una sola (FERRARESI 1970 y VAN ANTWERP 1978, mientras JACOB 1956 sostiene que “dueña” no tenía forzosamente que aludir a una mujer mayor, además de que la doncella era una figura de ensueño. MENÉNDEZ PIDAL 1905 y CAROLINA MICHAËLIS 1902 no se ocupan de estas diferencias. El diccionario de COROMINAS 1980 señala que dueña podía referirse a mujer en general.

<sup>18</sup> Véase al respecto DRONKE 1968, cap. 3.

<sup>19</sup> Como sugiere CÁRDENAS 1968, p. 233.

La identificación se facilita, además, porque ha sido siempre en tercera persona, ya sea por boca del juglar o de la doncella, como se ha presentado a este escolar-autor-amigo.

Hasta este momento, el protagonista se ha mantenido al margen de estas identificaciones, sin mencionar ni al escolar ni al amigo de la doncella y limitándose a contar lo que ve como testigo pasivo. Sin embargo, en los versos 122-145, cuando la doncella le muestra los presentes que ha recibido de su amado, nos encontramos con que el protagonista era justamente el amado por quien ella suspiraba. De golpe se funden en un solo personaje el escolar, el autor, el amigo y el protagonista del poema.

Esto no debería ser tan sorprendente, pues se habían ido acumulando los elementos para realizar dicha identificación. En su canción, ella había afirmado acerca de su amigo:

Nunqua odi de homne deçir  
que-tanta bona manera ouo en-sí (vv. 84-85)

y cuando algunos versos más tarde el protagonista subraya “yo non fiz aquí como uilano” (v. 102), la frase corresponde perfectamente a tener “bona manera”, y más al relacionarla con la mención de esa “luuas” —uno de los elementos de la anagnórisis de los amantes— que “. . . non ier-las dio uilano” (v. 75), y que, como después descubriremos, fue el mismo protagonista quien le dio. Por otra parte, un escolar educado en el extranjero “pora [a]prender cortesía”, evidentemente es cortés y no villano y tiene “bona manera”.

En cuanto al cambio de voces, habrá que mencionar que una vez terminado el canto de la dama en el verso 97, el juglar nuevamente y sin transición da voz al protagonista (aún no revelado como protagonista-amigo-escolar-autor), quien seguirá manteniendo el hilo de la narración a través de las descripciones desde su punto de vista: de la propia conversación con la doncella, primero, de la llegada de la paloma, en seguida, y de la mezcla y pleito del agua con el vino, al final.

Hasta ahora, después de haberse hecho la identificación entre el protagonista, el escolar-autor y el escolar-amigo, parece que las dos únicas voces masculinas que permanecerán distintas son ésta y la del juglar. Pero al final de los denuestos, cuando de modo tan brusco, después de una réplica del agua y sin haber concluido de ninguna manera el debate nos encontramos con un súbito “Mi Razón aquí la fino, / e mandat nos dar uino”, ya no

es posible discernir si quien habla es el protagonista o el juglar, aunque uno se inclinaría por pensar que se trata de este último, quien, por algún motivo habría dejado de mantener la frontera entre su protagonista-poeta y su propia persona<sup>20</sup>. Esta identificación también se había esbozado ya, desde el verso 14 cuando al describir el contenido, origen, cualidades y destino de las copas, el protagonista se estaba comportando más bien como narrador omnisciente.

Por último habría que mencionar que este juego en que un juglar-canta-sobre-un-escolar-que-compuso-una-canción-acerca-de-un-hombre-enamorado-de-una-dama, para luego identificarlos a todos en uno solo, parece querer repetirse como en un espejo a través de las tres presencias femeninas del poema: una dueña, una doncella y otra dueña contenida en el canto pronunciado por la segunda:

... dizen que otra duena  
cortesa e bela e bona,  
te-quiere tan gran ben (vv. 90-92)

así como este mismo canto se encuentra contenido en el canto del protagonista.

De esta manera el desdoblamiento de las figuras masculina y femenina podría entrar en el sistema de los paralelismos ya mencionados.

El análisis de las voces narrativas resulta relevante en la medida en que no sólo revela las intenciones del poeta de jugar con las expectativas de su auditorio, sino que además muestra un cierto interés en obstaculizar la delimitación clara de la identidad de los protagonistas del texto, a través de una especie de rompecabezas que se va armando poco a poco hasta llegar a los denuestos, donde desaparece toda confusión, y se distingue perfectamente tanto la voz del narrador como la de ambos contrincantes.

En otra parte he analizado la posibilidad de leer este texto como teatro de un conflicto de identidades (evidente durante el pleito del agua y el vino cuando éste protesta ante todo por miedo

<sup>20</sup> MARGO DE LEY reconoce esta confusión sin ahondar en ella (1976, pp. 13-14). IMPEY 1979 por su parte explica los cambios de persona gramatical de todo el poema como parte de su interpretación del texto en tanto que triple visión de un yo víctima de la ensoñación; Ferraresi por su parte opina que el cambio se explica porque no es la experiencia del poeta sino la del enamorado arquetípico (FERRARESI 1976).

a que la mezcla con el agua altere sus propiedades —afecte su identidad), que sería reflejo de la situación histórica de la España de la época dividida entre moros, judíos y cristianos<sup>21</sup>. El análisis del poema efectuado en este trabajo permite a su vez leer la ambigüedad que caracteriza a la *Razón de amor* como resultado de la posición vital de un poeta que rehuye el compromiso y se niega a optar por una postura única. La constante oposición de paralelismos y contrastes así como las expectativas no cumplidas, corresponden a esos juegos de las voces narrativas que traicionan el intento de obstaculizar la identificación de los protagonistas del poema. Y si, paradójicamente, no es sino hasta que enfrentamos una mezcla irreversible (la del agua con el vino), cuando logramos delimitar claramente las diferentes voces del texto, la voz narrativa misma continuará con el juego de la indefinición al negar, en los últimos versos, el triunfo concluyente de ninguno de los dos contrincantes del debate. Si este final corona la ambigüedad que ha teñido todo el texto, es porque éste se ha estructurado a partir de elementos heterogéneos e incluso opuestos que constantemente se enfrentan desdiciéndose y restringiendo lo que afirman, como si el autor se rebelara contra las formas cerradas y finitas<sup>22</sup>, contra las tomas de posición irrevocables, y si bien admite las combinaciones y a veces se divierte alegremente confundiendo las identidades, en otras ocasiones se ofende ante la mezcla. Por eso el juglar se niega claramente a definir su posición ante el debate y encongiéndose de hombros cierra su composición pidiendo una copa de vino.

MARÍA CRISTINA AZUELA

Universidad Nacional Autónoma de México

<sup>21</sup> AZUELA 1991.

<sup>22</sup> Ésta sería una de las características que acercarían el texto al modelo cultural árabe, según el cual las composiciones se rigen por estructuras abiertas e infinitas donde constantemente se añaden elementos que no forzosamente convergen en el mismo tema, son pues formas abiertas con múltiples posibilidades de combinación y extensión (GITTES 1954).

## BIBLIOGRAFÍA

- AZUELA, M. C. 1991. "La *Razón de amor* a la luz de la presencia musulmana en España", *LCo*, 20, 16-31.
- BUSTOS TOVAR, J. J. DE 1983. "Razón de amor con los denuestos del agua y el vino", en *El Comentario de Textos IV. La poesía medieval*. Castalia, Madrid.
- CÁRDENAS, D. 1968. "Nueva luz sobre «Razón de amor y denuestos del agua y del vino»", *RHM*, 34, 227-241.
- COROMINAS, JOAN 1980. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos, Madrid.
- DE LEY, M. 1976. "Provençal biographical tradition and the *Razón de amor*", *JHPh*, 1, 1-17.
- DRONKE, PETER 1978. *La lírica en la Edad Media*. Seix Barrai, Barcelona.
- FERRARESI, ALICIA C. DE 1976. *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*. El Colegio de México, México.
- 1970. "Sentido y unidad de la *Razón de amor*", *Fil*, 14, 1-48.
- GITTES, K. S. 1954. "The *Canterbury tales* and the arabic frame tradition", *PMLA*, 98, 237-251.
- GOLDBERG, H. 1984. "The *Razón de amor* and *Los denuestos del agua y el vino* as a unified dream report", *KRQ*, 31, 41-49.
- GRIEVE, P. 1986. "Through the Silver Goblet. A note on the Vaso de Piata in *Razón de amor*", *REH*, 20, 15-20.
- IMPEY, O. T. 1979. "La estructura unitaria de *Razón de amor*", *JHPh*, 4, 1-24.
- JACOB, A. 1952. "The *Razón de amor* as Christian symbolism", *HR*, 20, 282-301.
- 1956. *The "Razón de amor". Edition and evaluation*. Diss. University of Pennsylvania.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN 1911. *Cantar del mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*. Imprenta de Bailly, Madrid.
- 1924. *Poesía juglaresca y juglares*. Centro de Estudios Históricos, Madrid.
- 1905. "Razón de amor con los *Denuestos del agua y el vino*", *RHi*, 13, 602-608.
- MICHAÉLIS DE VASCONCELOS, CAROLINA 1902. "Observações sobre alguns textos lyricos da antiga poesia peninsular", *RLu*, 7, 1-32.
- MOREL-FATIO, A. 1887. "Textes Castellans Inédits du XIII<sup>e</sup> s.", *Ro*, 16, 364-379.
- PACHECO, A. 1974. "Razón de amor o *Denuestos del agua y el vino*?", *BHi*, 51, 1-15.
- ROSSI, L., y E. FRANCHINI 1987. "Razón de amor: 1. Per il testo de la *Razón de amor*. 2. Sobre el orden de los versos y la tradición manuscrita de la *Razón de amor*", *VR*, 46, 126-137.
- SPITZER, L. 1950. "Razón de amor", *Ro*, 71, 145-165.
- TAVANI, G. 1964. "Osservazioni sul ritmo della *Razon feyta d'Amor*", en *Studi di Letteratura Spagnola*. Samona Carmelo, Roma, pp. 171-186.
- VAN ANTWERP, M. 1978. "Razón de amor and the popular tradition", *RPh*, 32, 1-17.