

**ACTAS DEL I CONGRESO  
DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985**

*Edición a cargo de  
Vicente Beltrán*

**PPU  
1988**

*Portada:* Motivo inspirado en la *matiere de Bretagne*. Detalle de una columna procedente de la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela. Comienzos del s. XII. Dibujo: S. Moralejo.

Primera edición, 1988

No podrá reproducirse total o parcialmente el contenido de esta obra, sin la autorización escrita de PPU.

© Vicente Beltrán

© PPU

Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.  
Marqués de Campo Sagrado, 16  
08015 Barcelona

I.S.B.N.: 84-7665-251-8

D.L.: B-14206-88

Imprime: Limpergraf, S.A. Calle del Río, 17 Nave 3. Ripollet (Barcelona)

## Organización del espacio en *Razón de amor*

Santiago Fernández Mosquera  
Universidad de Santiago

Normalmente la crítica se acercaba a *Razón de Amor* para demostrar la unidad del poema o la independencia de las dos acciones: la *Razón de Amor* propiamente dicha y los *Denuestos del Agua y del Vino*. Partiremos aquí desde otro punto para avanzar modestamente en su explicación. Consideremos que la unidad del poema está demostrada desde los trabajos de Menéndez Pidal<sup>1</sup> y Leo Spitzer<sup>2</sup> sin forzar la medievalidad del texto con conceptos y gustos contemporáneos.<sup>3</sup>

También J. Jesús de Bustos Tovar considera unitario el poema e invita a confirmar la idea:

queda abierto un nuevo horizonte para la indagación filológica: establecer la red de relaciones intertextuales que permita encontrar el significado unitario del poema en relación con el conjunto de referentes socioculturales y literarios...<sup>4</sup>

Desde el primer momento el espacio nos ha parecido una de esas relaciones intertextuales que dan unidad a la obra. Sobre todo a partir de la frase de Alicia C. de Ferraresi

Si el vergel forma parte de la visión, entonces orienta la acción en el espacio, o sea, la organiza espacialmente.<sup>5</sup>

Esta organización se realiza en dos planos que conviven a lo largo de la obra vinculados entre sí por conectores específicos que, si por una parte cumplen su misión de enlace, por otra impiden la posible confusión entre ellos. Aparte de los

elementos formales que forman cada plano –y que veremos más adelante– un eje central los distingue: la calidad de la acción. Así lo ve Leo Spitzer:

Nous sommes donc ici, comme dans tant d'oeuvres médiévales, en présence d'un plan surnaturel, érigé au-dessus d'une scène terrestre; en d'autres termes, il y aura une leçon à tirer des événements qui ont lieu sur ce plan supérieur, qui devra être superposée à celle qu'on peut déduire de la scène terrestre.<sup>6</sup>

Dos planos pues pero con una presentación unitaria del espacio. Se describe éste desde el verso 11 al 55 tanto el plano superior como el inferior. El narrador nos presenta, en un grupo de versos, el marco general en el que se desarrollan las dos acciones. Pero, aun siendo claramente unitaria esta descripción, no llegarán a mezclarse nunca elementos de los distintos niveles. Conviene recordar aquí las palabras de Bourneuf-Ouellet: «La descripción representa 'objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio'».<sup>7</sup> Como tales objetos yuxtapuestos pero sin perder su unidad aparecen los dos planos.

Para desarrollar esta unidad espacial el autor se sirve del tópico del *locus amoenus*

El *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa.<sup>8</sup>

Veamos elemento por elemento: v. 12 «estava so un olivar» un «mançanar»; (v.v. 13, 27, 30, etc.); v. 33 «Sobre un prado pusmi tiesta»; v. 37 «Plegem a una fuente perenal»; v.v. 45-46 «y es la salvia, y son as rosas, / y el liryo e las violas.» Los elementos del tópico están aquí todos presentes. La descripción del *hortus deliciarum* está conseguida.

En esta descripción del *locus amoenus* se integran perfectamente la situación de las copas (plano superior) y la acción del protagonista (plano inferior). Para ello debemos considerar que dicha descripción comienza en los versos 11-12 los cuales sirven de anuncio general del lugar: «En el mes d'abril, despues yantar, / estava so un olivar.» (el subrayado es mío como lo serán todos los siguientes).

Incluso con la introducción de un personaje (la «duena») se sigue haciendo referencia al lugar: «que era señora del uerto» v. 20. Además las referencias al «mançanar» son constantes y éste forma parte claramente del vergel.

Lo que quiero demostrar con la ampliación del concepto de descripción del lugar ameno en el poema es la unidad primaria del espacio. Sin embargo, es justo anotar la presencia de unos versos con más carácter narrativo que descriptivo un tanto alejados de la idea de descripción unitaria del espacio que estamos sosteniendo. Se trata de los versos 19 a 26:

una duena lo y eva puesto,  
 que era señora del uerto,  
 que quan su amigo viniese,  
 d'a quel vino a beber la disse.  
 Qui de tal vino ouiesse  
 en la mana quan comiesse:  
 e dello oviessse cada dia,  
 nuncas mas enfermarya.

No creo con suficiente entidad narrativa este fragmento del texto como para anular el carácter descriptivo general de la presentación del lugar. Como ya apuntamos arriba, existe aún una referencia indirecta al huerto, al espacio (v. 20).

Consideremos individualmente los dos planos referidos.

Los criterios utilizados en la distinción de los dos planos son estrictamente formales y no atienden, en principio, a posibles connotaciones simbólicas o alegóricas. Esta división plano superior/plano inferior obedecerá a la presentación del espacio que hace el narrador en el texto.

El plano superior es el primero presentado. Su descripción comprende los versos 13 al 32 con una interrupción digresiva entre los versos 19 a 26 de la que ya hemos hablado. Esta división tripartita del plano superior no es casual. En una parte encontramos la visualización de la copa de vino:

un vaso de plata vi estar;  
 pleno era d'un claro vino  
 que era vermeio e fino. (v.v. 14-16)

La descripción se interrumpe con la explicación del origen de la copa (v.v. 19 a 26) y continúa ocho versos más adelante con la presentación del segundo vaso. Esta digresión explicativa acentúa el carácter de presentación binaria de este plano, al dividirlo en dos partes conforme al número de objetos descritos. La segunda copa aparece en los v.v. 28 y 29: «otro vaso vi estar / pleno era d'un agua fryda». En el verso siguiente el poeta explica su origen como lo había hecho con el vino: «que en el maçanar se naçia» v. 30.

Veamos seguidamente de dónde proviene el carácter de plano “superior” que le hemos asignado. Marcado está explícitamente en el texto: v. 13 «*Entre cimas d'un maçanar*»; v. 27 «*Ariba del maçanar*» para cada una de las copas respectivamente. Está claro que el autor quiere asegurar la comprensión del texto con estas marcas de situación colocándolas al comienzo de las descripciones de los dos vasos.

Otro detalle tenemos que apuntar: la gradación en la altura de las copas.<sup>9</sup> Veremos más adelante que con la irrupción de la paloma, el agua se vierte sobre el vino. Una deducción evidente y lógica es que la copa del agua está colocada más

arriba que la del vino. Pero si esto no nos ayudase, los mismos versos nos indicarán esta posición superior: El verso 13 «Entre çimas d'un maņanar» nos sugiere que el verso está situado *entre* las copas del maņanar. Por otra parte, el verso 27 aparece con una marca de situación más clara: «*Ariba* del maņanar». Debemos suponer que la copa se encuentra suspendida mágicamente un poco por encima del «maņanar».

El plano superior se caracteriza por cierto hálito sobrenatural que dimana de la inverosimilitud de lo descrito, de sus peculiaridades, de la extrañeza de la situación. Este aspecto sobrenatural está marcado con el verso 32 «mas ovi miedo que era encantado». La reacción del estudiante protagonista ante los dos planos es distinta. El plano superior se le aparece más distante, la acción de la que es protagonista no se desarrolla en ningún caso en este plano: «*Beviera* d'ela de grado mas ovi *miedo* que era encantado» v.v. 31 y 32.

La sensación de irrealidad, el encantamiento de la situación se refuerza más con el origen mágico del agua que llena la copa: «que en el maņanar se naçia» v. 30. Puede parecer un poco arriesgado afirmar que el manantial surgiera en las mismas copas de los árboles. No lo es menos la existencia de dos fuentes en ese mismo espacio. Extraña, también, que siete versos más abajo el protagonista se acerque a una fuente que parece no tener nada que ver con la anterior. ¿Por qué el joven amante se «plegó» a la fuente perenal y no a la del «maņanar»? En fin, el verso resulta ambiguo a este nivel de análisis y, por lo tanto, no parece tan descabellada la idea de suponer el nacimiento del manantial «entre çimas d'un maņanar». Admitiendo esto, aún con las necesarias reservas, vemos como la idea de autonomía de los dos planos se refuerza. El plano de las copas nada tiene que ver descriptivamente con el plano inferior.

Veamos ya la caracterización del plano inferior.

La descripción de este plano es más lineal y unitaria. Comprende los versos 33 al 50 que son, además, ejemplo concreto y concentrado de la presentación del *locus amoenus*. Cinco versos más se añaden a esta descripción (v.v. 50 a 55) que sirven de enlace con el resto del poema y narran las acciones del protagonista relacionadas directamente con el espacio.

El plano inferior servirá de marco para el encuentro amoroso. Es el plano marcado con el rasgo + *humanidad* frente al plano superior (- *humanidad* o + *sobrenatural*). La humanización del espacio en el desarrollo de un tópico como el del *locus amoenus* no parece fácil. Es cierto. La humanización no es convencional pero sí rentable. Veámosla con ejemplos del texto. Destacable parece ya que la acción terrenal y verosímil del poema (el encuentro amoroso) tenga lugar en él. El protagonista adopta una postura totalmente distinta ante el espacio que en el plano superior. Mientras su reacción ante el plano elevado era contemplativa y pasiva (v.v. 14 «un vaso de plata *vi estar*»; «otro vaso *vi estar*» v. 28), en el plano inferior

la acción es participativa («Sobre un prado *pusmi tiesta* v. 33; «*Plegem* a una fuente perenal» v. 37; «*Prys* del agua un bocado» v. 51; «*En mi mano prys* una flor» v. 53). El personaje participa del espacio bebiendo en la fuente (no lo había hecho con la copa), tomando una flor, tendiéndose sobre la hierba... Un aire verosímil impregna estos versos aún dentro del bucolismo idílico de la descripción del tópico. Las mismas acciones del enamorado refuerzan esta impresión. Si el plano superior tenía claras marcas de situación que justificaban tal apelativo, este plano en logrado y recurrente paralelismo, también las posee. Los versos 33 «*Sobre un prado pusmi tiesta*» y 37 «*Plegem* a una fuente perenal» son claros ejemplos.

En un principio habíamos anunciado la existencia de elementos conectores entre ambos planos<sup>10</sup>. Es elemento conector evidente y obvio, y quizá por ello con escasa repercusión estructural, el «mançanar». El árbol se levanta en el *locus amoenus* y se eleva hacia el plano superior donde servirá de marco para la escena de las copas. El árbol, con sus raíces en el plano terrenal, posibilita el desarrollo de la acción en el plano elevado.

Pero el elemento conector más importante, el que enlaza no sólo los dos planos sino también las dos acciones, es la paloma.

El episodio de la paloma (v.v. 146-161) funciona como puente, como conector estructural entre las dos acciones. Pero aquí estamos hablando del espacio y nos interesa demostrar la existencia de conectores espaciales. La paloma es un claro elemento unificador del espacio.

Cuando llega «volando viene *por medio del uerto*» v. 149 y se percata tanto de la existencia de la fuente perenal y de la presencia del estudiante («en la fuente quiso encontrar / mas quando a mi vido estar» v.v. 150-151) como de la fuente del «mançanar»: «entros en la del malgranar» v. 152 (más que posible error del copista). Este verso 152 reafirma la existencia de la fuente de origen «milagroso» en el «mançanar», en la misma copa del árbol donde se encuentran los vasos.

Así pues, la paloma une con su acción los dos planos y es, además, un elemento simbólico. Simbólico y me atrevería a decir que sobrenatural.<sup>11</sup> Su reacción ante las fuentes es justamente contraria a la del personaje humano. Él rechaza por encantada la copa del árbol donde la paloma se baña y ella escapa de la fuente donde el estudiante había bebido.

Hemos visto como la paloma ha enlazado los dos planos y, consecuentemente, las dos acciones existentes en *Razón de amor*. Hemos intentado demostrar que el mismo espacio presentado unitariamente a través del tópico del *locus amoenus* y compuesto por dos planos, contribuye a dotar de coherencia el poema. Estos dos subespacios, plano superior y plano inferior, son autónomos e interdependientes dentro de una sola unidad, como sucede con la acción de la obra.

Notas

1. Menendez Pidal, «Razón de Amor con los Denuestos del Agua y el Vino», *Revue Hispanique*, XIII (1905). pp. 603-618. Todas las citas del poema estarán tomadas de esta edición.

Existen otras ediciones que escasamente modifican el texto establecido por Pidal a partir del descubrimiento de Morel-Fatio, «Textes castillans du XIII siècle». I. «Poème d'Amour», *Romania*, XVI, (1887) pp. 368-373. Me refiero a Mario di Pinto, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale (Razón de Amor e Elena y Maria)*, Pisa, 1959. Especialmente pp. 109-127. Existe una nueva lectura de Menéndez Pidal, *Crestomatía del español medieval*, I, 1965. Acabada y revisada por R. Lapesa y M.<sup>a</sup> S. de Andrés, Universidad de Madrid, 1965. G. H. London, «Razon de Amor and the Denuestos del Agua y del Vino: new readings and interpretations», *Romance Philology*, XIX (1965), pp. 28-47. Últimamente ha sido editado por J. Jesus de Bustos Tovar «Razón de amor con los denuestos del agua y del vino», en *El Comentario de textos, 4. La poesía medieval*. Castalia, Madrid, 1983. pp. 52-83, especialmente 54-61. Normalmente hemos usado los útiles comentarios de estas ediciones pero citaremos por la edición de Pidal (1905).

2. Leo Spitzer, «Razón de Amor», *Romania*, LXXI (1950) pp. 145-165.

3. A este respecto son interesantes las ideas de H. Hatzfeld, *Estudios de Estilística*, Planeta, Barcelona, 1975: «El que el crítico intente conferir a las obras medievales una unidad moderna obedece en general a un esfuerzo por reconocerles un valor literario que no poseen». (p. 124). No es nuestra intención, como afirma más adelante el mismo autor, «encontrar una unidad buscando un núcleo generador a los rasgos sin cohesión, sino de hacer comprensible un principio artístico desconocido» (p. 126). Estas páginas no tienen la intención de explicar el espacio como “núcleo generador” de rasgos inconexos sino como explicación del espacio con funcionalidad propia. Cf. Spitzer, p. 150-151 (y nota).

4. de Bustos Tovar, art. cit., pp. 80-81.

5. Alicia C. de Ferraresi «*Locus Amoenus* y vergel visionario en *Razón de Amor*», p. 175. *HR*, 42 (1974) pp. 173-183.

6. Spitzer, art. cit. p. 154.

7. R. Bourneuf-R. Ouellet, *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975. p. 124.

8. E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, F. C. E. Madrid, 1976 <sup>2</sup> p. 280.

9. «C'est bien ce que suggèrent les expressions (13) *entre çimas d'un mançanar* et (27) *ariba del mançanar*. La position relative des deux vases est pourtant peu claire: sont-ils suspendus (miraculeusement) l'un à côté de l'autre, de sorte que, quand la colombe entre dans l'un, elle renverse aussi l'autre? Ou le vase rempli d'eau est-il placé plus haut que celui qui contient le vin, comme les deux expressions adverbiales (*entre çimas-ariba*) semblent l'indiquer? Dans les deux cas, si les vases se trouvent à une telle hauteur, nous ne comprenons pas que le poète ait pu penser à boire dans l'un de ces vases.» Spitzer, art. cit. p. 153 (nota).

10. On notera qu'il n'était pas facile, pour le poète, de séparer les deux plans. Le vase suspendu, parmi les arbres était *pleno d'un agua fryda/que en el mançanar se naçia* (29-31). Le poète n'en goûte pas à cause de son appréhension du caractère magique, c'est-à-dire surnaturel, de cette boisson. Mais d'autre part, il ne s'effraiera pas de boire à même la source que rafraichit le verger (*prys del agua un bocado/e fuy todo esfryado*, 51-52). L'eau du vase et celle de la source doivent être identiques, pourtant la source est appelée una fuente perenal (37), avec l'article indéfini comme s'il ne s'agissait pas de la source suggérée par le vers 31. Je suppose que c'était la préoccupation de maintenir le vase d'eau séparé de la source qui a produit ce léger illogisme.» Spitzer, art. cit. p. 156 (nota).

11. ¿La Gracia? como piensa Alfred Jacob en «The Razón de Amor as a Christian Symbolism», *HR*, XX (1952) pp. 282-301, concretamente en la p. 298. ¿Venus? como piensa Spitzer en el artículo que venimos citando en la nota 3 de la página 158. No interesa especialmente, lo importante para estas páginas es notar su carácter sobrenatural.