

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

EL ASCENSO DE LA PALOMA EN LA ESTRUCTURA DE LA RAZÓN DE AMOR¹

Pedro MÁRMOL ÁVILA
Universidad Autónoma de Madrid
Université de Genève

Resumen: La *Razón de amor* se compone de dos partes principales: una escena amorosa protagonizada por un escolar o clérigo y una doncella y un debate entre el agua y el vino, ambos ocurridos en el mismo jardín, pero a distinta altura. Se estudia la función de la paloma al propiciar el paso de un plano al otro, en un ascenso individual que refuerza la cohesión y la unidad del texto entero y que tiene implicaciones estructurales y de sentido de diversa índole. De ahí, se propone una lectura que hace énfasis en lo mixto, lo heterogéneo y lo impuro como claves compositivas del poema, en el marco de las conexiones entre lo terrenal y lo divino que este sugiere.

Palabras clave: *Razón de amor*, paloma, estructura, planos, altura.

Abstract: The *Razón de amor* is composed of two main parts: a love scene between a scholar or cleric and a maiden and a debate between water and wine. Both scenes take place in the same garden, but at different heights. In this paper, we will study the function of the dove, which helps make the transition from the first level to the second, as it is involved in an individual rise that reinforces the cohesion and the unity of the whole text and has varied structural and semantic implications. On this basis, a reading is proposed, which highlights the mixed, the heterogeneous and the impure as key compositional elements of the poem, within the framework of the connections between the earthly and the divine which it suggests.

1. Este trabajo se ha llevado a cabo gracias al programa de Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU15/05737), del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.

Keywords: *Razón de amor*, dove, structure, levels, height.

La *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* o, simplemente, la *Razón de amor*, entre otros títulos,² es un texto de complicada interpretación, cargado como está de elementos semánticos que apuntan en direcciones varias oscuras en su motivación básica. Tanto que han sustentado lecturas muy diferentes, y con cierta frecuencia contradictorias, en torno a multitud de aspectos: la simbología, la conexión con la herejía cátara, las fuentes, la estructura, etc. En consonancia con el último, surge un problema importante para estas páginas: el de la unidad del texto.³ Primero, se tendió a ver esta composición como resultante de una unidad impuesta por un copista o refundidor que zurciría las dos partes principales más mal que bien; posteriormente, se impuso la idea de que se trata de una composición integrada por dos partes principales más o menos complementarias que se deben a un autor.⁴ Estas dos partes corresponden a la inicial escena amorosa entre

2. Ver, por ejemplo, Ramón MENÉNDEZ PIDAL, «Razón de amor con los denuestos del agua y el vino», *Revue Hispanique*, 13 (1905), pp. 602-618; Ramón MENÉNDEZ PIDAL, con la colaboración del CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, *Crestomatía del español medieval*, acabada y revisada por Rafael LAPESA y M.^a Soledad DE ANDRÉS, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1965, vol. I, pp. 92-99, o Alan DEYERMOND, «De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M.^a Isabel TORO PASCUA, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, vol. I, pp. 15-39. En general, ver Enzo FRANCHINI, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la «Razón de amor»*, Madrid, CSIC, 1993, p. 7, n. 2.
3. Sobre la unidad del texto, ver, por ejemplo, Olga T. IMPEY, «La estructura unitaria de la *Razón de amor*», *Journal of Hispanic Philology*, 4 (1979), pp. 1-24; Leo SPITZER, «Razón de amor», en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 81-102; Enzo FRANCHINI, *El manuscrito*, ob. cit.; Veronica ORAZI, «Ancora sull'unitarietà della *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*», *Revista de Poética Medieval*, 3 (1999), pp. 187-234; Francisco JAVIER GRANDE QUEJIGO, «Carmen, unum sed diversum: sobre el género de la *Razón de amor*», *Revista de Poética Medieval*, 8 (2002), pp. 77-109; Nadia Eremíeva IVANOVA, *La «Razón feyta d'amor» de Lupus de Moros como el «canticum amatorium hispánico»*, tesis doctoral dirigida por Juan VICTORIO MARTÍNEZ, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007, o Connie L. SCARBOROUGH, «Sexual Imagery as Unifying Factor in *Razón de amor y los denuestos del agua y el vino*», *Hispanic Research Journal*, 12, 3 (2011), pp. 207-220.
4. En efecto, no es hoy muy común seguir defendiendo la ausencia de unidad en el texto o que esta resulte forzada, idea presente en la siguiente valoración: «Es un poema enigmático, de difícil interpretación en todos los sentidos y aspectos: la primera parte es un extraño episodio amoroso mientras la segunda expone un típico debate (aquí sobre el agua y el vino) sin mayores problemas y sin conexión argumental con la parte primera. Mucho se ha discutido sobre la unidad del conjunto que, es cierto, forma un conjunto *de facto* pero no en cuanto a argumento,

un clérigo o escolar y una doncella y al debate entre el agua y el vino. A favor de una y otra postura se han alegado argumentos de toda clase.

Personalmente, me centraré en una cuestión que obligará a que me pronuncie a propósito de dicha unidad: el valor de la «palomela»⁵ (v. 147) o palomilla. Pese a que no ha aglutinado mucho interés crítico –y, cuando lo ha hecho, ha solido ser como forzada costura textual–⁶ su función se presenta interesante y cabe interrogarse por ella. Anticipo la relevancia que, a ese objeto, tendrá la consideración del espacio.⁷

Como punto de partida, es preciso identificar las partes del poema, cinco en total:

Introducción: vv. 1-10.

Escena amorosa: vv. 11-145.

Enlace: vv. 146-158.

Debate: vv. 159-256.

Cierre: vv. 257-258.⁸

La paloma es protagonista del período de enlace, con el cual se engarzan la escena amorosa y el debate. Recordemos que la escena amorosa recoge el encuentro entre el escolar que se anuncia en la introducción:

tono o estilo. En mi opinión, se trata (o se trataba) de dos poemas diferentes que un refundidor (probablemente un hombre de Iglesia) ha cosido de manera más bien torpe pues la transición del uno al otro resulta muy forzada» (Domingo YNDURÁIN, «La literatura española en el siglo XIII», *Historia* 16, 25 [1978], pp. 85-97; en concreto, p. 87). Todo ello, claro está, no obsta para que la *Razón de amor* se abra a nuevas lecturas que se detengan en principios de su unidad.

5. Cito por *Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, ed. Fernando GÓMEZ REDONDO, Madrid, Visor Libros, 2012, pp. 239-253. Tomaré la numeración de los versos de esta edición.
6. Ver, por ejemplo, Enzo FRANCHINI, *El manuscrito*, ob. cit., p. 363.
7. Para ello, tendré especialmente en cuenta la siguiente referencia: Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA, «Organización del espacio en *Razón de amor*», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Vicente BELTRÁN, Barcelona, PPU, 1988, pp. 289-294.
8. Prescindo en el acercamiento estructural de alusiones al incipit y al éxlicit del poema, por el carácter complementario de estos elementos respecto a los 258 versos que enmarcan. Ello no obsta para que estime valiosa la información que aportan. Por ejemplo, el incipit –«*Sancti spiritus adsid nobis gratia amen*»– ha dado motivos para propugnar la deuda del texto con el catarismo, por argumentos como el que consiste en la alusión al Espíritu Santo en vez de a la Virgen en la entrada a un texto de tendencia, al menos en apariencia, profana, como se puede leer en Enrique DE RIVAS, «La razón secreta de la *Razón de amor*», *Anuario de Filología*, 6-7 (1967-1968), pp. 109-127. O, asimismo, el éxlicit –«*Qui me scripsit scribat, / semper cum domino bibat. / Lupus me fecit, de Moros*»– alberga la conocida mención a Lupus de Moros –o Lope de Moros–, que podría no aludir a un copista, sino al autor de la composición, como, entre otros, ha sugerido Enzo FRANCHINI, *El manuscrito*, ob. cit., pp. 129-133.

Un escolar la rimó
que siempre duenas amó;
mas siempre ovo triança
en Alemania y en França,
moró mucho en Lombardía
por aprender cortesía (vv. 5-10).

y una doncella. Este es referido a modo de experiencia personal puesta en la voz de un yo: «Mas vi venir una doncela...» (v. 56). Se articula así un relato en forma autobiográfica que contrasta con los versos introductorios, en tercera persona. La escena se desarrolla en un vergel caracterizado por diversidad de motivos: un olivo (v. 12), un manzano (v. 13), una fuente (v. 37), flores (vv. 45-46), etc.; todos ellos bajo el influjo del *locus amoenus*.⁹ La doncella, que se dirige hasta el escolar, contribuye a la belleza del pasaje al reproducir los preceptos retóricos canónicos de la *descriptio puellae*.¹⁰ Y el espacio sobresale entre las referencias del poema desde el comienzo: «En el mes d'abril, después yantar, / estava so un olivar» (vv. 11-12). Estos versos dan lugar a una primera altura en la distribución del espacio: la del «olivar» u olivo, bajo el cual se sitúa el escolar. Al aludir al manzano, el otro árbol del texto, se vuelve a incidir en la altura:

Entre çimas d'un mançanar
un vaso de plata vi estar;
pleno era d'un claro vino,
que era vermejo e fino;
cubierto era de tal mesura,
no lo tocás' la calentura (vv. 13-18).

Versos fundamentales estos últimos porque muestran la unidad del poema, como señaló Menéndez Pidal,¹¹ ante un vaso que cumplirá con un papel esencial más

9. Ver Alicia C. de FERRARESI, «*Locus Amoenus* y vergel visionario en *Razón de Amor*», *Hispanic Review*, 42, 2 (1974), pp. 173-183.

10. Sobre todo, Mateo de Vendôme y Godofredo de Vinsauf, como señala Enzo FRANCHINI, *El manuscrito*, ob. cit., p. 311. Ver Edmond FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924. Llama la atención la salvedad de los «cabelos cortos sobre'ell oreja» (v. 59): «La dama se describe según los tópicos al uso, salvo uno de difícil interpretación: “*Cabelos cortos sobr'el oreja*”, cuando lo habitual son los cabellos largos; largos y sueltos, por lo menos en las doncellas» (Domingo YNDURÁIN, «La literatura española...», art. cit., p. 88). La razón reside en las circunstancias históricas, que influyen en la configuración de la dama, con lo cual su descripción goza de cierto carácter realista (Enzo FRANCHINI, *El manuscrito*, ob. cit., pp. 316-322).

11. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, «*Razón de amor...*», art. cit.

tarde. Pero versos fundamentales también porque insisten en la distancia entre el plano inferior, donde está el escolar y lo que lo rodea, y el plano superior, con el vaso de vino en las ramas del manzano.¹² Se percibe, a la luz de ello, un eje longitudinal que dibuja una trayectoria vertical en el idílico jardín o huerto que funciona como marco para el encuentro amoroso y el debate posterior.¹³ El vino está colocado en el árbol por una razón:

Una duena lo y avi puesto,
que era senora del uerto,
que cuan su amigo viniese,
d'aquel vino a beber le diesse (vv. 19-22).

y no está solo:

Ariba del mançanar
otro vaso vi estar;
pleno era d'un agua frida
que en el mançanar se naçía (vv. 27-30).

Para introducir el vaso de agua, en consecuencia, también se apela a la distribución espacial, de lo que resulta que por encima del escolar se hallan los dos vasos, de agua y vino. Pero la influencia del espacio no se restringe a estos términos. Tras la culminación de la escena amorosa con la mujer besando al escolar «la boca e por los ojos» (v. 127), después de que ambos hayan reposado bajo el olivo:

Yo non fiz' aquí como vilano,
levém' e pris'la por la mano.
Juñemos amos en par
e posamos so ell olivar (vv. 102-105).

la paloma participa como desencadenante del «tránsito –no tan brusco como se ha pensado– de una sección poética a otra».¹⁴ Del ave se ofrecen señas de su disposición y movimiento:

12. Idea presente también en Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA, «Organización del espacio...», art. cit., p. 291.
13. Sobre las peculiaridades del jardín, con interés desde la botánica, se puede consultar, como contribución reciente al respecto, Ángel GÓMEZ MORENO, «La flora entre los primitivos y Cranach, de *Razón de amor* a Cervantes: paisaje, exégesis y poética», *Edad de Oro*, 30 (2011), pp. 125-164; en concreto, pp. 144-145.
14. Fernando GÓMEZ REDONDO en *Edad Media*, ob. cit., p. 240.

Por verdat quisiéram' adormir,
mas una palomela vi;
tan blanca era como la niev del puerto,
volando viene por medio del uerto,
un cascavielo dorado
tray al pie atado (vv. 146-151).

Esta se ubica en el centro del huerto y está en vuelo, lo cual significa que su entrada viene definida por su elevación sobre el suelo, sin que sepamos si se sitúa por encima o a la altura del escolar, pero en dirección ascendente: hacia el manzano. Allí desencadenará el debate al derramar el agua sobre el vino:

Cuando en el vaso fue entrada
e fue toda bien esfriada,
ela que quiso exir festino,
vertió's el agua sobr'el vino (vv. 155-158).

La paloma alcanza el punto más alto justo antes de refrescarse en el vaso de agua, y este vaso, para que pueda verterse sobre el de vino, debe estar por encima de él. El debate contiene así, principalmente, tres elementos que se presentan a distinta altura en el plano superior (P_2), mientras que en el inferior (P_1) el escolar y la doncella están al mismo nivel respecto al suelo, con la paloma en vuelo:

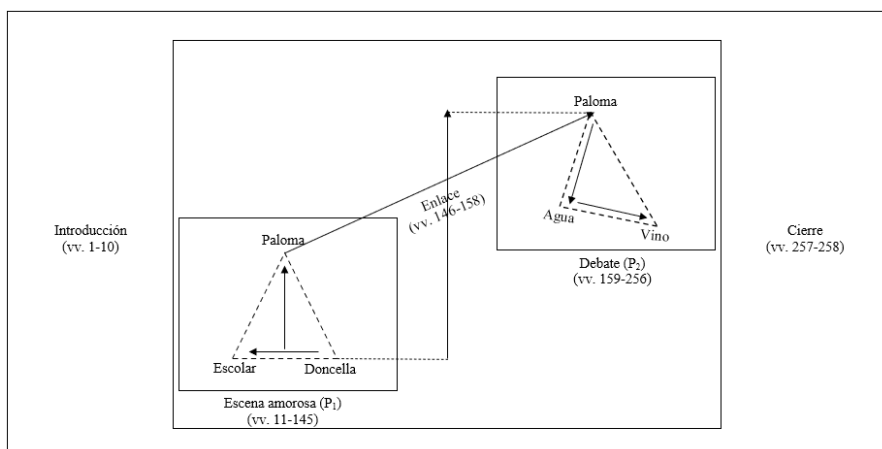


Fig. 1. Esquema estructural de la *Razón de amor*, con hincapié en los dos planos del huerto

La verticalidad se convierte, así las cosas, en una clave del texto, a la cual es de rigor asignarle un sentido, y cinco son sus más importantes manifestaciones:¹⁵ a) entre el escolar y la doncella y los árboles,¹⁶ b) entre el escolar y la paloma,¹⁷ c) entre la paloma y el espacio de la primera escena hasta el de la segunda, d) entre la paloma y el vaso de agua y e) entre los dos vasos. Manifestaciones estas que implican movimientos que suelen ser de tipo ascendente dentro de los dos planos y entre los dos planos, con las salvedades del aterrizaje de la paloma en el vaso de agua y el derramamiento del agua sobre el vino. Como si todo lo onírico y lo vaporoso del encuentro de amor¹⁸ descubriese un asidero, un terreno estable, en las ramas altas del árbol, donde se dará un debate nada confuso en sus planteamientos al oponerse la pureza a la impureza, el agua frente al vino, con argumentos a favor y en contra de cada uno y con el foco puesto en la realidad heterogénea que conforman, hasta el punto de que el vino detecta impurezas en el agua, que podría intuirse en un primer momento como signo de pureza. Versos como los siguientes ejemplifican el tono general de la confrontación:

15. Para identificarlas, me fundamento en la información que, sobre el espacio, apunta de modo directo el texto, plasmada en los fragmentos citados y glosada en lo que he podido comentar de ellos, sin detenerme en otras alturas que se deducen entre los componentes del relato. Por ejemplo, ni que decir tiene, el manzano no solo supera en altura al escolar, sino también a la doncella, aunque a ello no se le preste la misma atención. Circunstancia esta última no muy sorprendente si partimos de que el relato se hace en primera persona, de modo que puede ser esperable que el acento se ponga en quien habla y su entorno. Todo ello, ahora bien, no impide que tengamos en cuenta las demás realizaciones de la altura, algunas de las cuales resultan de especial interés. Esto es aplicable a la paloma: si bien se destaca el movimiento del ave respecto al escolar, esta se distancia, a decir verdad, no solo de este, sino del espacio en que este y la mujer se han unido amorosamente, con lo cual ambos y su comportamiento lo caracterizan, más allá de que cuando el tránsito hacia el debate se dé la dama ya haya iniciado su marcha de la escena: «La mia señor se va privado, / dexa a mí desconortado» (vv. 142-143).
16. Dicho así sin entrar en detalles, puesto que lo que se destaca de la doncella en este sentido, en un momento dado, es que se ubica con el escolar bajo un árbol, el olivo, como ya he hecho notar, pero resulta razonable inferir que su relación espacial con cualquier otro, dentro del vergel, es equiparable a la del amante, a partir de sus propias condiciones físicas como personajes y sus acciones, lo cual justifica que sea mencionada en esta primera manifestación.
17. Como ya he señalado, la paloma se aleja no solo del escolar, sino del espacio caracterizado por su presencia y la de la doncella, pero en el texto solo se hace hincapié en la referencia del primero, con lo cual no cito a la mujer dentro de esta segunda manifestación. Ello no debe hacernos desdeñar su importancia en esta primera escena.
18. Del cual se ha discutido si se produce en la realidad o en un sueño. Ver, por ejemplo, Enzo FRANCHINI, *El manuscrito*, ob. cit., pp. 299-308, y Marcella CICERI, «Due baci tra sogno e dormiveglia», en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno, Milano 24-25-26 ottobre 1996*, Roma, Bulzoni Editore, 1998, vol. I, pp. 37-43.

No sé res tan lixosa:
 tú sueles cales e calejas mondar,
 y por tantos de lixos andar;
 por tantos de lugares
 delexas tus senalles,
 e sueles lavar pies e manos
 e lavar muchos lixosos panos.
 E sueles tanto andar con polvo mezclada
 fasta qu'en lodo eres tornada (vv. 230-238).

Al cabo, no importa quién se impone en el debate, centrado como está en la propia *altercatio*, y lo predominantemente puro en principio, que es el agua, se impregna de tintes de impureza que vienen refrendados por los usos literarios y culturales medievales, donde se detectan implicaciones puras e impuras de todos los componentes del texto,¹⁹ incluida la paloma,²⁰ cuya relación con el Espíritu Santo refiere la Biblia en varios pasajes, como Lc 3, 21-22:²¹

Factum est autem cum baptizaretur omnis populus, et Iesu baptizato, et orante, apertum est caelum: et descendit Spiritus sanctus corporali specie sicut columba in ipsum: et vox de caelo facta est: Tu es filius meus dilectus, in te complacui mihi.²²

o Jn 1, 32-33:

Et testimonium perhibuit Ioannes, dicens: Quia vidi Spiritum descendantem quasi columbam de caelo, et mansit super eum. Et ego nesciebam eum: sed qui misit me

19. Enzo FRANCHINI, *El manuscrito*, ob. cit.

20. Ver la fundamental aproximación de Enzo FRANCHINI, *El manuscrito*, ob. cit., pp. 363-376. Comenta un valor esencialmente casto de la paloma, el sentido básico, que se une al erotismo: «Efectivamente, fuera de contextos estrictamente religiosos –y la *Razón de amor* cuenta con un amor secular– la paloma se asociaba con besos sensuales, la lujuria, el goce sexual, la fecundidad y con Venus...» (*ibid.*, p. 369). Los ejemplos de Franchini resultan suficientes para sostener ambos valores del ave en la cultura medieval y en el texto en cuestión.

21. Cito la *Biblia Vulgata*, aquí y en el siguiente caso, por esta edición: *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, ed. Alberto COLUNGA y Laurentio TURRADO, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951. Añado, en nota al pie, la traducción extraída de esta otra edición: *La Biblia, III. Nuevo Testamento*, dir. Salvatore GAROFALO, Barcelona, Labor, 1969.

22. «Y sucedió que cuando fue bautizado todo el pueblo, mientras Jesús, bautizado también, estaba en oración, se abrió el cielo, y el Espíritu Santo descendió sobre él en forma corporal como de paloma, y del cielo llegó una voz: “Tú eres mi hijo amado; en ti me he complacido”».

baptizare in aqua, ille mihi dixit: Super quem videris Spiritum descendentem, et manentem super eum, hic est qui baptizat in Spiritu sancto.²³

O sus connotaciones lascivas, San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*:

Columbae dictae, quod earum colla ad singulas conversiones colores mutant; aves mansuetae, et in hominum multitudine conversantes, ac sine felle; quas antiqui Venerias nuncupabant, eo quod nidos frequentant, et osculo amorem concipiant (xii, 7, 61).²⁴

Pero lo cultural se realiza también en el seno del poema, y en él se produce idéntico contraste. La paloma se presenta como animal libre de toda impureza por cuanto es un elemento más del *hortus deliciarum*, pero se refresca en un vaso que contiene la misma agua de la que bebe el escolar (v. 51), ya que proviene de la fuente al pie del manzano (vv. 27-30), y eso le aporta un grado de impureza, por el valor que se asocia al agua de la fuente, que, si bien pudiera parecer pura en un primer momento, adquiere tintes eróticos cuando sirve para calmar la sed del amante. Conecta así el agua en su simbología con los usos culturales del siglo XIII y anteriores, que vieron en ella pureza e impureza, como ejemplifica la lírica tradicional peninsular.²⁵ Y el mismo camino podría seguirse en torno al escolar, la doncella, la dueña del huerto, el olivo, etc. Nada es estrictamente puro en la *Razón de amor*.²⁶

23. «Y Juan testimonió diciendo: “He contemplado al Espíritu descender como paloma del cielo y detenerse sobre él. Y yo no lo conocía; pero aquel que me ha enviado a bautizar en agua me ha dicho: “El que bautiza en el Espíritu Santo es aquel sobre el cual verás descender y detenerse el Espíritu”».
24. Cito las *Etimologías* por esta edición: SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, ed. bilingüe José OROZ RETA y Manuel-A. MARCOS CASQUERO, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004. Aquí, la traducción que ofrece del pasaje anterior: «Se les llama “palomas” (*columbae*) porque su cuello (*collum*) tornasolado cambia de color al menor movimiento; son aves apacibles que se mueven en medio de la muchedumbre humana y no tienen hiel; los antiguos las denominaban “venerias”, porque frecuentan sus nidos y manifiestan su amor mediante besos». Este mismo pasaje es citado por ENZO FRANCHINI, *El manuscrito*, ob. cit., p. 371.
25. Ver, por ejemplo, Eglá MORALES BLOUIN, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa, 1981.
26. Para un estudio de los valores culturales ligados a cada imagen, ver ENZO FRANCHINI, *El manuscrito*, ob. cit., pp. 243-403. Asimismo, cabe decir que el modo en que se conjugan los elementos que interactúan en el texto, con el grado de sutileza presente, es muestra palmaria de la habilidad compositiva que subyace en él. Para ello, se aprovechan literariamente los rasgos propios de cada uno, lo cual resulta efectivo en el debate para no acabar de decantarlo hacia ninguno de los dos lados: los adversarios consiguen encontrar multitud de defectos en el otro. La utilización de las características de los personajes no es exclusiva de este entre los debates medievales, donde solía

Ello genera una suerte de mixtura de mixturas²⁷ y el predominio de la impureza frente a la pureza en el texto, que queda anegada en una impureza general. Es decir, las imágenes no gozan de un valor unívoco en el poema: se complejizan por su propia función, su relación con los demás elementos y su significado cultural. Y así es como se genera la belleza del vergel: desde la mixtura. O sea, asocio pureza en la *Razón de amor* a lo ideal, que entronca a su vez con la divinidad cristiana, e impureza con lo heterogéneo, lo terrenal.²⁸ La belleza del poema está puesta en tensión con el ideal cristiano, en una dependencia fundamental de lo impuro frente a lo puro, especialmente visible en la verticalidad que vengo señalando, con unos constituyentes textuales orientados hacia el eje que se extiende de abajo arriba, de la tierra al cielo, como ejemplifica la paloma. Animal este de connotaciones cristianas y paganas –aunque primero cristianas–, como en el poema primero se presenta puro y después surge su mixtura, que protagoniza un elocuente ascenso a modo de vuelo, metáfora del vínculo de lo terrenal con lo divino. A cada imagen, en efecto, se le puede asignar un valor primario basado en el binomio pureza/impureza, a tenor de su comportamiento en el poema y la tradición que arrastra, además de un valor secundario, que será el contrario al primario, para así generar la mencionada mixtura.

Por su parte, el ave, a través del vuelo, habilita el segundo plano del poema y con él el debate del agua y el vino, con toda su nitidez semántica, relevante para captar el significado del encuentro amoroso: los dos amantes se unieron como lo hacen ahora estas dos sustancias. El debate, sin embargo, junto a su claridad, procedente de los extremos de pureza e impureza que, respectivamente y en principio, son el agua y el vino –de nuevo, matizados con una tradición que también ha visto en ellos impureza y pureza y un funcionamiento en el poema ambivalente–, encierra la dificultad conceptual propia de una abstracción surgida gracias a una convención literaria: hablan el agua y el vino como humanos por medio de la herramienta retórica de la personificación o prosopopeya. Pero no se definen por la figuración directamente humana que se aprecia en la escena

aprovecharse para dar cuerpo a la controversia que se establece. Pueden hallarse valoraciones globales respecto a este último aspecto y otros, así como acercamientos individualizados a los nueve debates que estudia, en Enzo FRANCHINI, *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2001. La cuestión es de importancia, igualmente, para ciertos diálogos renacentistas, como se aborda en Jesús GÓMEZ, *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto, 2000, pp. 52-53.

27. A propósito de la mixtura en el texto, en particular en el debate, ver, entre las aportaciones recientes, Adriano DUQUE, «Baptizing Wine. The Dialectics of Mixture in *Los desnuestos del agua y el vino*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 43, 2 (2013), pp. 239-259.

28. En esta línea, se han realizado acercamientos desde oposiciones del tipo amor *purus*/amor *mixtus*, empleadas con provecho para el estudio de la obra. Sobre todo, ver Olga T. IMPEY, «La estructura unitaria...», art. cit., y Leo SPITZER, «Razón...», art. cit.

amorosa, articulada en la dicha forma autobiográfica.²⁹ Es el debate entonces, en cierto sentido, una «disquisición teórica», como lo catalogaba Deyermond,³⁰ con lo cual se entiende que se detenga en el encuentro de las dos sustancias, los dos líquidos, el agua y el vino, mientras que en la escena amorosa mandan los prolegómenos y lo que sigue a un amor que se resuelve en un solo verso, el 127, antes mencionado, referente al beso de los amantes. Todo ello desde la paloma como eslabón estructural fundamental.

A modo de conclusión, la verticalidad tiene una importancia decisiva en la *Razón de amor*. Si no me equivoco, consigue sugerir la conexión entre la belleza terrenal —entendida como mixtura de naturalezas diversas— y el cielo cristiano, del cual depende y al cual tiende. La paloma representa un exponente básico de todo ello: dechado de pureza en el poema y en la tradición cultural, se impregna de tintes eróticos, terrenales, impuros en los dos sentidos. Pero es predominantemente símbolo cristiano y de pureza y marca el paso por el eje que se extiende de manera vertical, con lo cual su intervención goza de relevancia en la configuración del poema. Su vuelo genera la distinción entre los planos de abajo, donde se da la escena amorosa, y arriba, donde se desarrolla un debate que se convierte en explicación de esa escena, a un tiempo claro en términos semánticos y sutil a nivel conceptual. En fin, veo la *Razón de amor*, por los motivos aludidos, sobre todo por la conjugación de la belleza terrenal y el cristianismo en una arquitectura esencialmente vertical, en la órbita del arte gótico, con la paloma como núcleo de la verticalidad y factor clave para la cohesión y la unidad de la composición.

29. Que es constante en el poema y sirve de principio compositivo para integrar diversas tradiciones literarias al hilo de la expresión del *yo*, lo cual relaciona, hasta cierto punto, la *Razón de amor* con el *Libro de buen amor*. Ver Francisco Javier GRANDE QUEJIGO, «Carmen, unum...», art. cit., y Francisco Javier GRANDE QUEJIGO, «Similitudes estructurales entre *Razón de amor* y el *Libro de buen amor*», *Hesperia*, 5 (2002), pp. 139-154.

30. A. D. DEYERMOND, *Historia de la literatura española, 1. La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 140.

