



Una retórica para el cuerpo y el amor: narración y tensión metafórica en el retrato femenino de la Razón de amor (siglo XIII)

A Rhetoric to Body and Love: Narration and Metaphorical Tension in the Feminine Portrait in Razón de amor (XIIIth Century)

Resumen

La Razón de amor con los denuestos del vino es una obra en pareados, dividida en dos partes bien diferenciadas, compuesta hacia 1205. La primera sección, que constituye el objeto de nuestro trabajo, es un poema narrativo de amor, en tono lírico: en un paisaje de primavera, cuya imagen deriva del tópico retórico del *locus amoenus*, el protagonista es visitado por una dama que canta su amor por un amante que nunca ha conocido. Ambos se reconocen por los regalos intercambiados mutuamente y entonces se consuma el amor. La muchacha luego parte y deja a su amante abatido.

El presente estudio analiza los significados y la funcionalidad del retrato femenino que exhibe dicho poema a partir de la retórica visual que despliegan las descripciones. Los rasgos físicos de la mujer esbozados por el poeta son examinados desde una perspectiva retórica que pone el foco en los símiles, las metáforas y los símbolos empleados y en las posibilidades interpretativas que ofrece el género de la ecrasis. Asimismo, se presta atención a la tradición amorosa en la que se inserta la composición.

Palabras clave

Retórica, Amor, Cuerpo

Abstract

Razón de amor con los denuestos del vino is a divided in two different parts text, composed towards 1205. The first section, which is the object of our work, is a narrative love lyric poem: in a spring landscape, image derived from the rhetoric topic of *locus amoenus*, the protagonist is visited by a lady who sings her love for a lover she has never met before. They recognize themselves because of the gifts mutually exchanged and then love is consumed. After that, the girl departs and leaves her lover down.

This paper analyses the meanings and functionality of feminine portrait in that poem starting from the visual rhetoric that descriptions display. The physical feminine features are examined from the rhetoric perspective focused in the similes, metaphors and symbols used and in the interpretative possibilities that allows the genre of ekphrasis. Likewise, attention is paid to the loving tradition in which the composition is inserted.

Keywords

Rhetoric, Love, Body

Recepción de artículo: 26-8-2017

Aceptación del artículo: 13-10-2017

LIDIA RAQUEL MIRANDA

CONICET/IDEAE, FCH,
Universidad Nacional de la Pampa, Argentina.

Doctora en Letras y Magíster en Estudios Sociales y Culturales. Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina). Directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios Americanos y Europeos (IDEAE) en la Universidad Nacional de La Pampa (Argentina). Su producción científica y su actividad docente se vinculan con la retórica y la literatura tardoantigua y medieval. Su último libro es *Metáfora y episteme: hacia una hermenéutica de las instituciones* (Círculo Hermenéutico, 2017).



BREVE JUSTIFICACIÓN TEÓRICA

Profusa es la crítica que se ha ocupado de la ecfrosis como género literario y sus vinculaciones con la poética y otras artes¹. Este género es concebido, generalmente, como 'la representación verbal de una representación visual'², aunque, según apunta Webb, en la Antigüedad, el término tenía un significado más amplio, dado que aludía a la descripción de una persona, un lugar o una batalla, y no únicamente a la de un objeto representativo visual: la escritura de la ecfrosis era un ejercicio retórico que buscaba que el receptor "viera" lo descrito ante sus ojos³. En consonancia con ese sentido, es preciso abordar la ecfrosis como 'un género descriptivo que debe estudiarse en términos de su composición y tema' y como '[...] una forma de intertextualidad'⁴. Artigas Albarelli llama la atención además acerca de las posibilidades expresivas de la ecfrosis, en tanto ofrece una gran gama de formas para referirse a algo, mediante el lenguaje verbal, que es al mismo tiempo una referencia a otra cosa.

Existen varias perspectivas acerca de la ecfrosis que justifican su empleo como aproximación teórica para analizar el retrato femenino del poema *La razón de amor* al que nos abocamos en este trabajo.

En primer lugar, la ecfrosis se revela como un mecanismo de desvío de la atención de la línea narrativa principal de un texto:

[Se considera a la ecfrosis] como fragmento extraño, separable, prescindible; como un alejandrismo que pervierte la descripción al frustrar el movimiento narrativo. Scott [1994] señala como símbolo de este punto de vista a la sirena porque su canto aleja a los hombres de su destino verdadero. La ecfrosis es todo lo que es diferente a la narrativa central [...]⁵.

[Se considera a la ecfrosis] como fragmento extraño, separable, prescindible; como un alejandrismo que pervierte la descripción al frustrar el movimiento narrativo. Scott [1994] señala como símbolo de este punto de vista a la sirena porque su canto aleja a los hombres de su destino verdadero. La ecfrosis es todo lo que es diferente a la narrativa central [...]⁶.

[...] la ecfrosis es también el topos de la inmovilidad; es el momento inoportuno de las historias homéricas en el que la narrativa se detiene y el poeta interviene para describir un escudo, una espada o un tapiz. Entonces, la ecfrosis es aquello que acelera y detiene la vida [...].

Desde esta óptica, los objetos descriptos están puestos al servicio de la narrativa, pues la alusión a lo visual sirve como forma de cerrar la secuencia narrativa. Así entendida, la ecfrosis no es un elemento accesorio sino central o, al menos, relevante en tanto confirma y subraya el valor

representacional, cultural o enciclopédico que poseen los objetos en el marco de la narración.

Por último, se puede señalar que la ecfrosis pone el foco en temas y preocupaciones que, en realidad, remiten a otra cosa. En estos casos, el género puede adoptar la forma de la metonimia o la metáfora y constituye una clave hermenéutica que es necesario comprender.

Por su parte, Robillard apunta el carácter intertextual que posee la ecfrosis y la ventaja que significa considerar los textos ecfrásticos como constructos intertextuales, ya que de esa manera no solo se resalta el texto y su producción, sino también a quien lee y sus posibles reacciones ante el texto⁷.

¿En qué sentido aplicaremos en este trabajo la noción de ecfrosis a la descripción de la mujer del huerto de la Razon de amor? Creemos, siguiendo a Scott⁸, que lo que define al género es, precisamente ese carácter "dividido" que lo hace susceptible de ser entendido como la suma de todas las posibilidades anteriores. Así, creemos que el retrato de la dama del poema es un alto en la secuencia narrativa, pero a la vez, como reflexión precisa y exacta acerca de una persona, es una elaboración retórica al servicio de una interpretación determinada que, al depender del contexto cultural del autor y del receptor, promueve la intertextualidad. Trataremos a continuación de analizar los fragmentos ecfrásticos del texto en relación con dichas perspectivas.

NOTAS SOBRE EL AUTOR Y LA OBRA

La poesía culta medieval, independientemente de la lengua empleada y de la superposición de tradiciones, hunde sus raíces en la provenzal, originada a finales del siglo XI en la zona de Aquitania y Galiá Narbonense. Una serie de trovadores se valieron de los logros de la poesía latina de ese momento para producir, en la llamada lengua *d'oc*, complejas creaciones que evidencian los estudios retóricos, gramaticales y musicales de sus autores. Este fenómeno literario recibió impulso de las rivalidades políticas de las pequeñas cortes señoriales que pujaban también a través de sus sesiones poéticas y sus composiciones satíricas (*como el sirventés*)⁹.

Pese a las numerosas formas y temas cultivados, la mayor innovación de la poesía provenzal es la *cansó* (canción), cuyo argumento exclusivo es el amor, tratado de acuerdo con el código del amor cortés o fino amor (*amour courtois* o *fin'amors*) y un repertorio terminológico preciso, devenido en tópica con el paso de los siglos. En efecto, en ese universo poético el enamorado rinde vasallaje a la dama, superior y con frecuencia inalcanzable para él, de la que espera convertirse en

1. Véase, entre otros, Artigas Albarelli 2013. Se trata de *Galería de palabras. La variedad de la ecfrosis*, un completo y sistemático estudio que actualiza la discusión sobre la ecfrosis, a la luz de un examen bibliográfico y la aplicación de los alcances del género al análisis de diez poemas escritos en el siglo XX.
2. Hefferman 1993, p. 3.
3. Webb 1999.
4. Artigas Albarelli 2013, p. 16.
5. Artigas Albarelli 2013, p. 44.
6. *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, XII, de Grant F. Scott aparece traducido y citado por Artigas Albarelli 2013, p. 41.
7. Robillard 1998.
8. Citado por Artigas Albarelli 2013.
9. Lacarra y Blecua 2012.

un humilde y fiel servidor, en consonancia con las jerarquías feudales:

El cruce de registros posibilita el servicio amoroso, y el traslado al terreno sentimental de los mismos términos utilizados en el lenguaje jurídico del vasallaje, como la vieja costumbre de cruzar las manos (commendatio manibus) para formalizar el pacto, las alusiones al beso (osculo fidei), la búsqueda de la recompensa o galardón, pero sobre todo, la peculiaridad en los primeros tiempos de dirigirse a una dama casada, la domina, lo que convierte el amor cortés en una relación virtualmente adúltera¹⁰.

Asimismo, el código del amor cortés se convirtió en una 'religión de amor', al extenderse la significación de sus ideas más allá de su inmediato y ostensible contenido erótico, ya que la dama se vuelve un objeto de culto, mientras el enamorado perfecciona todas sus virtudes para mostrarse digno de ella, lo que no siempre consigue¹¹. Sin duda, en este sentido la mayor atención se ha fijado en el contexto ideológico y social de los trovadores y, a partir de allí, las definiciones del amor cortés se han concentrado principalmente en torno de los albigenses del sur de Francia¹². El dualismo de las creencias maniqueas de los cátaros, que concebían el aspecto físico de la humanidad como algo superficial, ha sido visto como una gran influencia en la concepción del amor sublimado de los trovadores y sus seguidores; y el estatus de los líderes de los albigenses, los perfecti, ha servido para explicar la psicología de la transformación del amor secular en divino¹³.

Luego de un siglo y medio de gran florecimiento, un conjunto de circunstancias políticas forzó la dispersión de los trovadores. A mediados del siglo XIII, las cruzadas contra los albigenses pusieron fin a la escuela trovadoresca y muchos de sus integrantes optaron por abandonar las cortes del sur de Francia, ahora en manos de nuevos señores, y buscaron refugio en otros lugares más propicios para sus composiciones, como la corte aragonesa y la castellanoleonesa.

Los contactos de la moda provenzal con las regiones al oeste de los Pirineos se dieron, sin embargo, desde fechas tempranas. Algunos trovadores castellanos escribirán sus versos en *langue d'oc*, aunque no fuera su lengua materna, y otros poetas gallegos, portugueses, castellanos o leoneses elegían otra lengua local, el gallego. Los testimonios más antiguos que se tienen de esta poesía gallegoportuguesa se remontan a finales del siglo XII. Resulta muy difícil determinar las razones del nacimiento en el occidente peninsular de una escuela poética tan refinada que, como la provenzal, se expresaba en una lengua vernácula y no en latín. Posiblemente, el camino de Santiago haya tenido mucho que ver en ello como vía de penetración de novedades artísticas¹⁴.

El contexto que presentan los primeros versos de la Razón de amor parece aludir a estas relaciones:

	Sancti spiritus adsid nobis gratia. Amen	1
1	Qui triste tiene su coraçon benga oyr esta razón.	2
	Odra razón acabada,	3
5	feyta d'amor e bien rymada. Vn escolar la Rimo que sie[m]pre dueñas amo.	4
	Mas sie[m]pre ouo tryança en alemanja y en fra[n]çia,	5
	moro mucho en lombardia por aprender cortesia ¹⁵ .	6
10		

Si bien hay discrepancias acerca de la lectura del término 'tryança', se trata de un provenzalismo y es factible que signifique "desventura". ¿Revela el poeta que en Alemania y en Francia padeció desventuras? Su traslado a Lombardía y después a España, entonces, ¿se relacionaría con esa desventura? ¿Y por qué la cortesía aprendida en Lombardía habría de acarrearle infortunios? Según de Rivas, por lo menos una razón indicaría que así pudo ser: en 1233 la Inquisición condenó las prácticas y la expresión del amor cortés, seguramente por la identificación de las formas alegórico-simbólicas constituidas en clave con las actividades heréticas¹⁶.

No obstante, esos escasos y velados datos no alcanzan para identificar o particularizar al posible autor de la composición, Lupus de Moros, que menciona el final del manuscrito:

	Mi Razon aquí la fino e mandat nos dar vino	145
255	qui me scripsit scribat, se[m]per cum domino bibat, lupus me fecit de moros.	146

El nombre de Lope de Moros, desligado de todo en los siglos XII y XIII en Aragón, no dice mucho por sí mismo. Además de las particularidades lingüísticas de su castellano —sobre las que no hay acuerdos filológicos (¿castellano teñido de aragonesismos?, ¿castellano con influencias galaicas?, ¿castellano con provenzalismos?)—, el apellido Moros no aparece entre los de linaje castellano y, en el siglo XV, figura entre los nombres que los judíos aceptaban para hacerse cristianos.

El ambiguo *explicit* contiene un juego de palabras al sustituir el tradicional *vivat* ("que viva"), común en otros colofones latinos, por *bibat* ("que beba"), acorde con el contenido goliardesco de la segunda parte del

10. Lacarra y Bleuca 2012, p. 434.

11. O'Donoghue 1982.

12. Como es sabido, los albigenses, conocidos también como cátaros o valdenses, formaron un movimiento religioso de carácter gnóstico que se propagó por Europa occidental a mediados del siglo X y logró consolidarse en el siglo XII, especialmente entre los habitantes del Mediodía francés.

13. También la teología devocional de Bernado de Claraval y del programa cisterciense, de gran prestigio e influencia durante el siglo XII, ha sido considerada como un influjo religioso en la lírica de los trovadores, puesto que ponía el énfasis en el ascenso del amor carnal hacia el amor espiritual.

14. Lacarra y Bleuca 2012.

15. Lacarra y Bleuca 2012.

16. de Rivas 1967.

poema¹⁷: es decir, el copista desearía beber (y no vivir) siempre en compañía del Señor. Ahora bien, ¿este Lope, natural de Moros, en la frontera de Castilla y Aragón, fue el autor del poema o solo un copista? En el primer caso, ¿se puede identificarlo con el poeta escolar y cosmopolita, viajado por Francia, Alemania y Lombardía, hábil en lides amorosas ('que siempre dueñas amó') que presenta el texto? El interrogante nos conduce a los laberintos de la subjetividad del autor medieval o a la supuesta circunstancia autobiográfica de algunas obras, temas que exceden en mucho los alcances de este trabajo. Sin embargo, podemos resumir que, en la tradición hispánica, las tempranas muestras de obras vinculadas a un nombre no están libres de problemas y promueven dudas sobre la autenticidad de la atribución y la labor llevada a cabo por el firmante. En efecto, el punto de partida, no siempre seguro, está unido al verbo de la acción desempeñada: mientras *scribere* equivalía a "copiar", generalmente el verbo latino *facere* y sus derivados vernáculos se aplicaban a la tarea intelectual, propia de quien reclama como propio su trabajo, aun cuando se hubiera basado en textos previos, como era común en el Medioevo¹⁸.

El deterioro evidente del manuscrito y las dificultades de comprensión debidas a supuestos errores de transmisión textual sugieren que el poema es obra de un copista¹⁹. Finalmente, no hay que olvidar que fue encontrado en la Biblioteca Nacional de París, entre los folios de una colección de sermones en latín que supuestamente se escribieron en el sur de Francia y que el manuscrito, además de la *Razón de amor y los desnuestos del agua y del vino*, contiene unas páginas en castellano sobre los Diez Mandamientos²⁰.

RETÓRICA DE LA MIRADA EN LA DESCRIPCIÓN CORPORAL

Después de la estrofa introductoria y "autobiográfica" que hemos comentado en la sección anterior, la voz poética, ahora en primera persona, afirma que vio dos vasos, uno de plata lleno de vino y otro de agua, entre las ramas de un manzano. Cerca de allí había una fuente, cuya agua curaba todas las enfermedades y daba la vida eterna. La fuente estaba en medio de un prado o huerto, en el que había muchas flores y que pertenecía a una mujer.

El autor dice de sí mismo que es un escolar y que está desnudo, porque se ha quitado la ropa para dormir la siesta y estar fresco. La siesta, sin embargo, nunca se realiza, porque antes de dormirla toma una flor e inmediatamente se pone a cantar 'de fin amor', momento en el cual aparece una segunda mujer y tiene lugar el encuentro entre los dos. Esta mujer exterioriza el temor que le inspira otra, aunque no hay datos suficientes para saber si esa otra mujer es la dueña del huerto o no.

	En mj mano prys una flor,	28
	sabet, non toda la peyor	
55	E quis cantar de fin amor,	29
	mas ui uenir una doncela	
	pues naçi no ui tan bella.	30
	bla[n]ca era e bermeia,	31
	cabelos cortos sobr'ell oreia.	
	fruen bla[n]ca e loçana,	32
	cara fresca como ma[n]çana;	
	naryz equal e dereyta,	33
	nunca uiestes tan bien feyta;	
	Oios negros y Ridientes,	34
	boca a Razon e bla[n]cos dientes;	
	Labros uermeios non muy d[e]lgados	35
	por uerdat bien <mensurados>;	
	por la çentura delgada	36
	bien esta[n]t e mesurada.	

La descripción de la dama se ajusta a la forma retórica medieval que conjugaba elementos de la medicina, la filosofía, la astronomía, el folklore y la iconografía²¹. El retrato medieval era una representación arquetípica, destinada a expresar mediante la descripción del sujeto una serie de conceptos como la bondad, la belleza, la sabiduría o la grandeza y sus pares opuestos, por lo cual la dimensión de la descripción física era altamente simbólica en tanto promovía una disquisición acerca de la naturaleza humana²². De ese modo, ciertos rasgos físicos, en apariencia superficiales, como el color del pelo o de la piel, la forma de la nariz o la talla 'solían estar sometidos a rígidas convenciones y encerrar significados relevantes cuando no necesarias claves de interpretación'²³.

17. Mucho se ha discutido sobre la unidad de la Razón de amor y los desnuestos del agua y del vino, ya que se trata de un conjunto de tacto pero no en cuanto a argumento, tono o estilo. Los Denuestos encajan en el género del debate, en el que se enfrentan dos realidades distintas presentadas como opuestas; en este caso, la burla es el tono elegido, acorde con la poesía de escolares y goliardos, que se encuentra entre las fuentes de este poema tan particular.

18. Lacarra y Bleuca 2012.

19. Simo 1991, pp. 267-277.

20. de Rivas 1967.

21. López Rodríguez 2009, pp. 53-84.

22. Vale la pena recordar que el retrato medieval procede del género demostrativo de la oratoria antigua cuya finalidad era la alabanza o el vituperio de una persona.

23. López Iriarte 2004, p. 141.

Cada parte del cuerpo era una suerte de repertorio que recogía una larga tradición de conocimientos literarios, religiosos y científicos y, por ello, su retrato reflejaba no solo la (supuesta) interioridad del individuo, sino que además habilitaba a un juicio moral. El componente retórico del retrato tenía una finalidad persuasiva, una ‘fuerza retórica’²⁴ originada en el correlato de cada una de las partes descriptas con cada una de las operaciones retóricas:

Inventio	La descripción se hacía a partir de una serie predeterminada de temas (topoi o loci) y/o fórmulas conocidas.
Dispositio	La ubicación del retrato en las obras suministraba información sobre su función y necesidad.
Elocutio	El estilo elegido proporcionaba indicios interpretativos de la condición del personaje.
Memoria	Las imágenes eran de valor didáctico y tenían una dimensión representativa.
Actio	La pronunciación del discurso revelaba las técnicas de caracterización utilizadas.

A pesar de que la presentación de la joven de la *Razón de amor* aquí analizada parte del patrón medieval, la imagen responde también a la percepción sensible de un hombre que desea a una mujer: la principal característica de este inventario es, por tanto, la belleza, que surge de las características externas privilegiadas en la figura: frescura, elegancia, atractivo y juventud²⁵.

Los rasgos físicos se presentan en orden descendente —primero lo alto (los detalles de la cabeza y la cara); luego, las otras partes del cuerpo (la cintura)—, lo que sugiere el curso que sigue habitualmente una mirada. Como es sabido, la mirada es una actividad que se prolonga en el tiempo, por lo tanto, la sutil alusión al mirar en esta descripción instauro en el relato una dinámica entre el inmovilismo que significa la persona observada y el movimiento que supone la contemplación: por una parte, la mirada suprime la diacronía para concentrarse en el momento en el que unos ojos observan, pero a la vez esa mirada se mueve y da lugar a una contemplación extendida de la imagen.

La mirada era considerada desde la Antigüedad como el vehículo más seguro de la pasión. Tomando en cuenta la estimación más común de lo pasional como opuesto a lo razonable, lo racional y lo lógico se puede comprender que la mirada fuera tenida como peligrosa.

Sin embargo, plantear de golpe *pática versus lógica* como base de una clasificación determinante, dando un sentido preciso a ‘lógico’, sería desconocer el rico semantismo del *pathos*. Así, no deja de ser importante que uno de los primeros sentidos comprobados de *πασχω* es ‘gozar al hablar de la mujer o del pederasta’²⁶.

Precisamente, el juego que promueve en el poema ese instante de observación sincrónico (pero que se dilata en el discurso) permite comunicar sentidos que están más allá de lo superficial: en efecto, la tipificación de valores a través de la corporización que emerge del retrato en el fragmento conduce a proponer al gozo (*joī*) como esencia y finalidad del amor²⁷.

Según Bryson, la corporalización (*embodiment*), que se explica como el registro de una conciencia en un cuerpo, se halla ligada a la idea de práctica y, por lo tanto, se aparta de las nociones que conciben lo corporal como un mero dato pre-social y biológico²⁸. En acuerdo con esa perspectiva, advertimos que el cuerpo retratado en la *Razón de amor* se presenta como una sustancia afectada por la socialización de los sujetos (tanto el observado como el observador) en la cultura y atravesado por los procesos históricos, que lo definen.

24. Dunn 1973, p. 82.

25. El conocido manual del amor cortés escrito en el siglo XII por Andreas Capellanus, *Tratado sobre el amor*, sostenía que: “El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea, por sobre todas las cosas, poseer los abrazos del otro y, en estos abrazos, cumplir, de común acuerdo, todos los mandamientos del amor [...]” (cita del texto según la edición de Creixel Vidal-Quadras 1985, p. 55).

26. Parret 1986, p. 10.

27. Igual objetivo se constata en otras obras de la literatura española medieval. Ejemplos elocuentes son los retratos femeninos del *Libro de Buen Amor* (véase López Rodríguez 2009) así como también los de algunos personajes masculinos en esa misma obra (véase Miranda 2004).

28. Citado por Artigas Albarelli 2013. Dicho autor en “Intertextuality and Textual Poetics”, propone que la descripción corporal (lo que él llama corporalización) sea entendida como una habilidad cultural y no como una esencia (véase Artigas Albarelli 2013, pp. 256-257).

Así, la blancura de la piel de la joven apunta al influjo de Venus que, unido a un temperamento sanguíneo —es decir caliente y húmedo—, da cuenta, en el pensamiento medieval, de un físico templado y húmedo y una personalidad valerosa y afectiva²⁹. El tinte sonrosado de las mejillas en la tez clara actúa como signo evidente de la calidez de la muchacha. Ese temperamento era una constitución natural mucho más apta para el coito que aquellas frías y secas, según explica Foucault³⁰. Las fuentes consultadas por el filósofo francés también revelan que la humedad caliente se mantenía o restablecía mediante un régimen de alimentos y ejercicios adecuados. El vino clarete, el pan de salvado cocido al horno, determinadas carnes y pescados y ciertas hortalizas y frutas eran elegidos y consumidos por sus respectivas propiedades relacionadas con la humedad y el calor. Los paseos a pie y los ejercicios moderados eran recomendados así como desaconsejados los calentamientos y enfriamientos bruscos, los baños muy calientes, los trabajos intensos y todo lo que contribuyera a la fatiga corporal.

El poeta menciona la calentura de la siesta en varias ocasiones en la Razón de amor: cuando se refiere a cómo estaban resguardados los vasos en el árbol, cuando dice que el escolar se recostó a la sombra y cuando describe a la joven, que llevaba el sombrero puesto para que no le ‘fiziese mal la siesta’. Recordemos que, en la categorización de Aristóteles, el pathos es una suerte de accidente ejemplificado con el ‘calentarse y enfriarse’. Como vemos, en las alusiones al calor y al frío del poema se aprecia la oposición entre lo temido y lo deseado, entre lo pasional y lo racional, entre lo sensible (humano) y lo animal, que conjuga la visión filosófica con la fisiológica respecto del cuerpo y su relación con el entorno.

Al mismo objetivo de presentar el amor como placer responde la descripción de otras zonas erógenas: el cabello, la frente, la cintura y, sobre todo, la boca. El detalle en la pintura de la boca se justifica por los sentidos simbólicos que tenía en la Edad Media la cavidad bucal: la boca era una metáfora de la vagina según los tratados fisionómicos. En este caso, la boca equilibrada y no grande, con dientes blancos y labios rojos no delgados indica una naturaleza recatada pero propicia para el amor. La nariz también pequeña y bien formada contribuye a dicha presentación³³.

A los cánones retóricos de la *descriptio puellae* que hemos visto (mujer hermosa, de tez clara, con mejillas sonrosadas y cuello estilizado), se suman otros elementos corporales del modelo de mujer que atañen a su condición social, la cual se puede inferir de los datos de su vestimenta:

70	El manto e su brial	37
	de xamet era que non d’al.	
	Vn so[m]brero tien en la tiesta,	38
	que <no le> fiziese mal la siesta.	
	Vnas luuas tien [en] la mano,	39
75	sabet, non ielas dio vilano.	

El detalle de las ropas suma a la descripción no solo el atuendo noble (el manto, el brial, el sombrero, los guantes) sino también el tipo de tela con que estaban hechas: el xamet era un tejido de seda fabricado en Damasco y otras ciudades de Siria que indica un determinado poder adquisitivo y agrega un dato exótico al porte de la dama.

También la jerarquía y cortesía de la joven se revelan en su forma de hablar: ella canta ‘en alta voz d’amor’ a su amigo ausente, mancebo que ‘[...] es clerygo e non cau[al]jero. / Sabe muio de trovar, / de leyer e de cantar’, condiciones de educación que ella valora mucho en su amante³⁴ y que el mismo poeta aplica a sí mismo, como hemos visto (escolar, que sabe cortesía y no es rústico).

La preferencia por la descripción de una mujer de categoría superior se explica, en adición a sus hábitos educativos, por el aseo corporal, evidente en la frente lozana y la cara fresca como manzana, que la contraponen a la villana.

Una vez sucedido el reconocimiento del escolar y la doncella a través de los regalos intercambiados en ausencia, tiene lugar una apasionada escena de amor bajo el olivo cerca del manzano, símbolos del coloquio amoroso. Este *locus amoenus*, además de la evidente vinculación con la lírica cortesana, emparenta el encuentro entre estos amantes con temas registrados en la literatura latina antes que en la de lengua vernácula, como el del *somnio* e, incluso, la *descriptio puellarum* que hemos señalado antes³⁵.

	Yo no fiz aquí como uilano,	53
	leuen e pris la por la mano.	
105	lunniemos amos en par	54
	e posamos so el oliuar.	
	[...]	
	Tolios el manto de los o[n]bros,	66
	besome la boca e por los oios,	
	tan gran sabor de mi auia,	67
	sol fablar non me podía:	
	[...]	
	Vna gran pieça ali estando	70
	De nuestro amor ementando.	
	Ela m’dixo: “el mjo señor, ora m’seyra de tornar	71
135	Si a uos non fuese en pesar.”	72
	[...]	
140	La mja señor se ua priuado.	76
	dexa a mj desconortado.	
	(q) la ui fuera del uerto	77
	por (por) poco non fuy muerto.	

29. La influencia de los planetas en la constitución y personalidad de los individuos se relaciona con las teorías médicas de la Edad Media. Venus era un planeta caliente y húmedo al igual que las personas con humor sanguíneo.

30. Foucault 2005.

31. Parret 1986, p. 10.

32. Este dilema no aparece solo en la obra que aquí analizamos. Es también el núcleo de significación más relevante en el Libro de Buen Amor, que se expresa en la oposición entre el “buen amor” y el “loco amor”. En esta obra del siglo XIV conviven dos sistemas de virtudes y pecados organizados en torno de la dicotomía del amor físico: uno deriva su fuerza de la autoridad cristiana y el otro, de la experiencia cotidiana, pero lo importante es que ambos existen (véase Zahareas 1965, pp. 82-93).

33. La medida de la nariz, en el caso de los hombres, tenía un correlato proporcional con el tamaño de los genitales masculinos.

34. No perdamos de vista que el mismo discurso amoroso cortesano es un canto, una enunciación inscrita en una particular musicalización cuyo estilo es el *trobar clus*, estilo cerrado y rico que se opone al estilo llano, el *tobar leu* (Kristeva 1999, p. 248).

35. Simo 1991, pp. 267-277.

El encuentro amoroso se desarrolla de acuerdo con la praxis del amor ternario, que tiene sus raíces en la mística sufí y que los trovadores incorporaron a su código erótico: los amantes, entregados uno al otro, no pasarán del segundo de los pasos, es decir el amor-caricia, que termina en un deseo de morir tras el alejamiento de la amada³⁶.

En un *Salut de amor* anónimo y tardío se exponen los pasos del proceso de aproximación a una dama: “Lo primers es de fegnedor / el sehons es de preiador / e lo ters es d’entendedor / e al quart es druz apelat”; es decir el amante debe comenzar como un “tímido”, pasa a ser un “suplicante” cuando se atreve a confesarle a la dama su amor y llegará a ser “entendedor”, si ella lo acepta e intercambian obsequios. Por último, solo si logra sus favores eróticos, incluida la posesión física, con gamas intermedias, alcanza la categoría de “druz”. De esta teórica gradación, tantas veces comentada, nos interesa recordar que tanto los trovadores gallego-portugueses como sus herederos castellanos raras veces parecen superar, al menos en la letra escrita, la categoría de “fenedor”³⁷.

Esa agonía del amor, estado “psicológico” tan característico de la figura del amante cortés, revela otra de las múltiples significaciones del pathos: la connotación del sufrimiento, la desgracia y el dolor, no solo entendidos en sentido físico, propios de las ‘pasiones profundas’ que analizaban los médicos antiguos³⁸. Vale la pena recordar que este tópico del hombre como víctima del amor es uno de los cambios interpretativos más significativos que la lírica del amor cortés aplicó a la retórica misógina elaborada por la literatura patrística. Al suplantar por el amor a la mujer como agente externo que provoca la caída del hombre, la exime de culpa y libera al hombre de responsabilidades, puesto que el amor, a diferencia de la mujer, es invencible: ‘En otras palabras, el efecto del amor priva al enamorado del libre albedrío, le exculpa de toda responsabilidad, y además sirve de excusa para justificar su comportamiento’³⁹.

COMENTARIO FINAL

Un yo intenso y atravesado por el amor se expresa en el texto de la *Razón de amor*. El tema principal del poema parece ser el propio espacio de la pasión, que se manifiesta a través de los elementos simbólicos del huerto⁴⁰, la fuente, la siesta y la muchacha, ya que pueden ser entendidos como aspectos del ‘territorio del amor’⁴¹, que señala y exalta el yo poético. La conjunción de espacio y tiempo, que hemos analizado como articulación de lo sincrónico y lo diacrónico que se resuelve en la ecfrasis del retrato femenino, promueve en el texto una tensión, observable en la oposición entre el discurso de designación y un discurrir narrativo que culmina en la secuencia de los pasos del amor⁴². De ello resulta un cúmulo de significaciones, porque la imagen es en apariencia “personal” pero, al mismo tiempo, apegada al canon cortesano: las ambigüedades del texto, sus claves, sus referencias intertextuales, que hemos delineado en nuestro trabajo, revelen un entramado simbólico muy rico y con varias proyecciones, en la que será necesario seguir indagando.

Las características del retrato están ligadas a los aspectos de la persona que son apropiados o susceptibles de ser representados en el contexto cultural del código cortesano. Sin duda, dicho retrato es una construcción en la cual los signos se conjugan en una retórica que depende de la interpretación no solo de las palabras, sino también de las imágenes a las que ellas refieren, dado que estas tematizan y remiten a los procesos sociales y culturales y sus productos epocales. Pero además de percibirse como una enciclopedia cultural, en tanto recupera y condensa los símbolos del contexto socio-histórico, esta imagen del cuerpo retratado se aprecia también como una enunciación, es decir como un discurso narrativo que busca la comunicación del goce amoroso en su dinámica lineal, temporal y subjetiva.

36. de Rivas 1967. El primer paso era el establecimiento del vínculo, detalle que ocupa gran parte del poema, como hemos visto a grandes rasgos.

37. Lacarra y Bleuca 2012, p. 434.

38. Parret 1986, p. 10.

39. Peláez Benítez 2003, p. 215.

40. Para una descripción y análisis de las connotaciones del huerto de la *Razón de amor*, véase Miranda 2017, pp. 135-156.

41. Kristeva 1999, p. 257.

42. Deberemos sumar a esta tensión, en un futuro análisis, la secuencia dialogal del debate de *Los desnudos del agua y del vino*, segunda parte de la composición que no hemos examinado aquí.

Ediciones y traducciones

- Barra Jover, M., "Razón de amor: Texto crítico y composición", *Revista de literatura medieval*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, Nº 1 (1989): pp.123-153.
- Vidal-Quadras, I. C. (ed. y trad.), *Andreas Capellanus-Andrés el Capellán, De amore. Tratado sobre el amor*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985.

Obras citadas

- Artigas Albarelli, I., *Galería de palabras. La variedad de la ecrasis*, México, Bonilla Artigas Editores-UNAM-Iberoamericana, 2013.
- de Rivas, E., "La razón de amor", en *La Nación*, 1967 (s/d).
- Dunn, P., "De las figuras del arçipreste", en Gybbon-Monypenny, H. (ed.), *Libro de Buen Amor Studies*, London, Tamesis, 1973: pp.79-93.
- Foucault, M., *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Hefferman, J. A. W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1993.
- Kristeva, J., *Historias de amor*, México, Siglo Veintiuno, 1999.
- Lacarra, M. J. y J. M. C. Bleuca, *Historia de la literatura española. 1. Entre oralidad y escritura. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2012.
- López Iriarte, M., *El retrato literario*, Pamplona, Eunsa, 2004.
- López Rodríguez, I., "La animalización del retrato femenino en el *Libro de Buen Amor*", *Lemir*, 13 (2009): pp. 53-84.
- Miranda, L. R., *Representación y funcionalidad del cuerpo humano en la literatura española medieval*, Santa Rosa, Instituto de Estudios Clásicos, 2004.
- Miranda, L. R., "Hermenéutica de los jardines: sentidos y verdad metafórica del huerto de la *Razón de amor*", en Miranda, L. R. (ed.), *Metáfora y episteme: hacia una hermenéutica de las instituciones*, Neuquén, Círculo Hermenéutico, 2017: pp. 135-156.
- O'Donoghue, B., *The Courtly Love Tradition*, New Jersey, Manchester University Press, 1982.
- Parret, H., *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Buenos Aires, Edicial, 1986.
- Peláez Benítez, M. D., "Retórica y misoginia en la caracterización egoísta del héroe sentimental: Aquiles y Calisto", *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (2003): pp. 211-225.
- Robillard, V., "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)", en Robillard, V. y E. Jongeneel (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Decriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU University Press, 1998: pp. 53-72.
- Simo, L., "Razón de amor y la lírica latina medieval", *Filología Románica*, 8 (1991): pp. 267-277.
- Webb, R., "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre", *Word & Image*, Vol.15, Nº 1, enero-marzo (1999): pp. 7-18.
- Zahareas, A., "The stars: wordly love and free will in the *Libro de Buen Amor*", *BHS*, 42 (1965): pp. 82-93.