



Universidad de Oviedo

Trabajo de Fin de Grado

ENTRE EL VASALLAJE Y LA MUERTE:

TEMAS Y CONTEXTOS EN LA POESÍA AMOROSA DE JORGE MANRIQUE

ALUMNO: MIGUEL HERNÁNDEZ ALONSO

TUTOR: JOSÉ LEOPOLDO SÁNCHEZ TORRE

GRADO EN LENGUA ESPAÑOLA Y SUS LITERATURAS

CURSO 2021-2022

JUNIO DE 2022

ÍNDICE

Introducción.....	3
I. La canción cortés en su contexto.....	4
II. La lírica de Manrique y el entorno social	10
III. Principales rasgos estilísticos	14
3.1 Constantes formales.....	14
3.2 Constantes temáticas	18
IV. Sobre la poesía amorosa de Jorge Manrique	23
4.1 Sufrimiento y crueldad	23
4.2 Vasallaje y <i>militia amoris</i>	29
4.3 La muerte como alegoría, sus significados.....	36
Conclusión.....	38
Bibliografía citada	40

INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene por objetivo realizar una aproximación a la lírica de carácter amatorio del autor bajomedieval Jorge Manrique. Es nuestra intención estudiar los textos atendiendo principalmente a criterios temáticos, así como ofrecer una posible clasificación y explicar algunos motivos poéticos destacables. A menudo ensombrecida por la fama de las *Coplas* elegíacas, no se ha valorado lo suficiente esta parte de su obra; por esta razón, consideramos oportuno comprobar la vigencia de estos versos, en qué medida continuaban o innovaban respecto a la tradición, la repercusión que pudieron tener en su época. Si contextualizamos este fenómeno literario, tal vez estemos más cerca de entender por qué el lector actual tiende a pasarlo por alto.

En primer lugar, trataremos de rastrear los orígenes del género desde los trovadores de Provenza y ver cómo llegan los planteamientos de esta escuela, la del llamado *amor cortés*, y con qué modificaciones, hasta el siglo XV; sin afán de conceder un excesivo peso a la cuestión biográfica, pretendemos poner en relación ciertos aspectos del mundo feudal con las características esenciales de la poesía del tiempo en que vivió el autor; también, presentar de manera ordenada las formas y los contenidos que, en líneas generales, definen la producción manriqueña. Al último gran apartado, subdividido en tres capítulos, queda reservada la aplicación de los planteamientos teóricos precedentes a través del análisis de varios poemas, si bien continuaremos profundizando en aquellos aspectos relevantes para la investigación: el tema casi constante del sufrimiento, el tópico fundamental de la *militia amoris* y su relación con los demás recursos, la riqueza expresiva contenida en las evocaciones de la muerte por sus múltiples posibilidades de interpretación.

Con el fin de lograr este propósito, ha sido necesaria la asimilación y síntesis de una bibliografía seleccionada *ex profeso*, centrada tanto en cuestiones más generales de poesía medieval como en la obra del autor escogido y el contexto histórico-social en que se ubica. Asimismo, los conocimientos adquiridos en el proceso de documentación han sido complementados con otros propios del grado, relativos al estudio de la literatura del ámbito hispánico, y combinados con habilidades centradas en la comprensión y realización de comentarios de texto de carácter académico.

I. LA CANCIÓN CORTÉS EN SU CONTEXTO

La lírica de los cancioneros, aquella de la que participará don Jorge, tiene su origen en las composiciones que los trovadores provenzales comenzaron a elaborar durante el siglo XII, centradas fundamentalmente en la cuestión amorosa. Sin embargo, no resultaba novedoso que, como tantos autores que los precedieron, seleccionasen esta temática; lo verdaderamente llamativo de la poesía trovadoresca fue cómo este conjunto de artistas, siguiendo cada uno su propia vía, elaboraron una nueva concepción del amor en la que el caballero, enamorado, debía adoptar una actitud virtuosa derivada de la religión y las normas sociales (Salinas, 2003: 21). Ya desde este momento es una poesía que, aunque trata sobre lo íntimo, está pensada para exponer dos modelos fundamentales ante el entorno palaciego: la dama —aparentemente— inalcanzable y el poeta enamorado, sufrido pero admirable en sus cualidades, figuras arquetípicas que se perpetuarían hasta la época de Manrique.

Pero del legado trovadoresco interesa en este trabajo, más que las estructuras sociales a las que se adscribe, el concepto de «amor cortés». En la obra poética de los trovadores galos, la mujer es el principal objeto de devoción y de deseo, aunque no de cualquier forma: existe un ideal de dama noble, «intacta e idealizada» (Chicote, 2009: 347), que proviene de un contexto en que se renueva la iconicidad religiosa de la Virgen y se crean las «Cortes de Amor», producto del mecenazgo literario de las aristócratas de la época, en especial de Leonor de Aquitania, quien de hecho descendía de Guillermo de Poitiers, considerado el primer trovador (cfr. Aizpún Bobadilla, 2018: 307-311).¹ Pedro Salinas (2003: 22), en su reconocida aproximación a la figura y obra de Manrique, ve en estos episodios el origen de la consideración de la amada como superior en la jerarquía feudal, puesto que se rendía pleitesía a la «castellana» y, por extensión, a las doncellas próximas. Estos ambientes, con los guerreros ausentes y las señoras (entiéndase el término en el sentido medieval, estamental) en posición de máxima autoridad, promueven el interés por un tipo de amor que choca con la consideración contemporánea del

¹ Es la de Teresa AIZPÚN BOBADILLA una aproximación más exhaustiva de los motivos históricos de este trato casi divino hacia la mujer noble. Sin embargo, no es el asunto central de este trabajo, que en este aspecto introductorio toma como referencia el trabajo de Gloria CHICOTE, por su interés en las consecuencias del ámbito literario. Advertimos, asimismo, lo que parecen ser algunas contradicciones en estos trabajos en una cuestión tan problemática como la realidad o ficción de los contenidos de las canciones trovadorescas.

matrimonio e incluso con las leyes y *mores* aceptadas, tanto que, como en la mentalidad nobiliaria el matrimonio es una herramienta política, da lugar a que el amor «necesariamente estuviera ubicado fuera de la institución matrimonial» (Chicote, 2009: 348).

Por este motivo, no es de extrañar que para los trovadores exista la urgente necesidad de ocultar la relación (o la mera aspiración a tenerla); lo habitual es que la mujer amada esté casada con un hombre cuya posición corresponde coherentemente a las convenciones de la época (muy superior, por tanto, a la del poeta, cuya consideración de la relación se identifica con el llamado *fine amor*). Aparentemente y, según lo estudiado en relación con las destinatarias de las composiciones, la intención de los provenzales es disfrutar de una relación física; la idea de esos amores distantes, imposibles, que ennoblecen a los amantes fieles e insatisfechos, podría provenir de la influencia posterior de las novelas de caballerías (Aizpún Bobadilla, 2018: 313-314).

Manrique es uno de esos nobles poderosos, con un matrimonio apropiado, en cuyos textos están presentes la guerra y la idea del camino virtuoso del caballero. Como mera hipótesis (atendiendo a los estudios citados hasta el momento y con vistas a una mayor profundización en posteriores apartados), no sería arriesgado pensar que la asimilación del ideal caballeresco en el siglo XV fue un factor de peso en el cambio de la mentalidad conyugal, con toda posibilidad el rasgo evolutivo más evidente de la canción cortés —no olvidemos que solo podemos hablar con cierta seguridad de las convenciones literarias—. Teniendo en cuenta los poemas dedicados a su esposa Guiomar y que no se le conocen otros en que dé a entender estar pretendiendo a una mujer casada, si en el caso de los trovadores hablábamos de una disonancia entre vida y obra en este asunto, parece lógico que la intención ahora es encomiar el matrimonio, «a medio camino entre la vida privada y la pública» (Beltrán, 2013: 147).

Volviendo sobre las obras de los trovadores, parece que la ambigüedad está servida en el debate platonismo/adulterio.

Como ya se dijo, hay una gran diferencia entre la convención estilística cortés y las relaciones en el plano de la realidad social del momento. Gloria Chicote explica cómo el código literario «ritualiza el deseo» (Chicote, 2009: 349) y cómo se recurre a la abstracción para crear un ideal alejado de los usos amatorios mundanos, propio solo de las gentes de estatus superior, que serviría también como modelo ejemplarizante en los

parámetros de la sociedad feudal. Puede tratarse, más que de la invención de un nuevo *ars amandi*, de un «discurso» que se mantiene en el plano de la ficción, enfocado a alejar a los protagonistas de una relación amorosa que no sería la habitual en la realidad cotidiana de la corte (Chicote, 2009: 349-351).

Entonces, ¿ya existía esta idea de mejora a través del amor que se espera y no se realiza?² En cuanto a si las relaciones que reflejan las canciones provenzales son de carácter anecdótico o un mero motivo literario, existen, como ya se dijo, consideraciones divergentes y muy pertinentes a ambos respectos.

Verídicas o ficticias (en nuestra opinión serían, por lo menos, verosímiles), estas relaciones muestran un claro patrón ya adelantado más arriba: la preeminencia de una dama de mayor posición social, adorada e idealizada por un hombre supeditado a sus cualidades, que debía mantener una actitud de fidelidad y devoción incluso ante la carencia de perspectivas de éxito de su galanteo. Chicote (2009) coincide con Vicenç Beltrán (2021: 188) a la hora de señalar la evidente contradicción entre los usos poéticos y una realidad en que las relaciones, eróticas o matrimoniales, estaban indiscutiblemente construidas sobre la autoridad del marido a ojos de toda la sociedad.

En el contexto que acabamos de describir, entonces, se instaura el amor cortés como concepción predominante en la poesía (queda dicho que no es relevante si lo era o no en la vida cotidiana). Dentro de esta visión, la dinámica que se impone con mayor preponderancia es el trato de superioridad hacia la dama, por quien el poeta se ve convertido en un siervo que sufre desempeñando su «servicio»; bautizada como «Gineolatría» por Salinas (2003: 22-23, 25), esta tendencia toma como referentes a aquellas primeras promotoras de la canción erótica y, en su desarrollo, llega a dotar ese deseo de una dimensión espiritual que se irá enriqueciendo con el paso de los siglos, todo debido a la mencionada imposibilidad del matrimonio. Como las implicaciones de esta idealización son un aspecto clave de la lírica en tiempos de Jorge Manrique, retomaremos las ideas que quedan introducidas en un momento posterior del ensayo, ya centrado en el siglo XV.

Tras esta síntesis de los orígenes de la vasta tradición localizada en la Occitania, es el momento de poner el foco sobre la península ibérica con afán de seguir

² AIZPÚN BOBADILLA (2007: 314-317), también habla de la intención moralizante, «espiritual» y purificadora en la construcción del amor cortés, aunque en su estudio lo vincula más al ámbito germánico.

desentrañando el camino hacia la lírica manriqueña. Si en relación con los autores cuatrocentistas lo habitual es hablar de canciones (recopiladas, claro está, en los cancioneros), resulta necesario prestar la debida atención a los *cancioneiros* gallego-portugueses.

El romance más occidental fue empleado, como cabe esperar, en el territorio que le era propio, Galicia y el reino de Portugal. Sin embargo, fue también concebido en Castilla como única lengua apta para la producción poética; no solo eso, sino que la corte castellana ostentó la mayor producción de esta «*koiné* literaria» en tiempos de Alfonso X y Sancho IV. Fue tal su popularidad, que «a mediados del siglo XIV no hay constancia de una tradición poética cortés consistente en castellano» (Beltrán, 2020a: 500).

Los trovadores de este tiempo trabajaron sobre una amplia variedad de temas y fueron muy valorados por su producción. No obstante, pese a la relevancia de su escuela, llama la atención lo repentino de su agotamiento, en un proceso que desembocaría en los cancioneros líricos castellanos del XV (Beltrán, 1985: 259; 1988: 27). En este trasvase que, lejos de limitarse al cambio lingüístico, afecta a todos los aspectos relevantes de la poética (versificación, temas, recursos expresivos, etc.), la crítica ha conferido gran importancia a la cronología de la labor literaria de dos reyes: el portugués don Denis (cuya muerte en 1325 emplearon ya sus contemporáneos para fechar el inicio del declive de la tradición lusa) y el castellano don Alfonso XI, cuya *cantiga* a Leonor de Guzmán habría sido redactada pocos años después y supone, en varios aspectos (que en este trabajo no tiene sentido desarrollar), una ruptura con las convenciones del «ámbito trovadoresco» y «los pilares de la *cantiga de amor*», muy ligada esta variante a las ideas que ya comentamos sobre el dolor del amante masculino ante la dama, así como un «testimonio temprano de varias líneas de renovación poética en el siglo XIV» (Beltrán, 1985: 259, 263-268, 272).

A finales de este siglo y a comienzos del siguiente, las formas y temas de referencia para aquellos que empiezan a escribir poemas líricos en castellano son los presentes en la tradición galaico-portuguesa (Beltrán, 2020a: 500). Ese «período oscuro» (Beltrán, 1988: 38) que abarcaría desde el reinado de Denis de Portugal hasta el alumbramiento del *Cancionero de Baena*, alberga en realidad la gestación de las formas poéticas cultas que empezarán a despuntar desde el comienzo del siglo XV, una tradición desarrollada en paralelo al declive del trovar de los *cancioneiros*.

La antología de Juan Alfonso de Baena supone una muestra de las tendencias de la poesía lírica culta entre los siglos XIV y XV, en continuación del canon de las cortes primero provenzales y luego peninsulares, «aunque contenga poesía de otra especie» (Salinas, 2003: 27). Para Blanca Perinián (1970: 27), el *Cancionero* «expresa el cambio de gusto determinado por la actividad de una nueva generación de poetas», y se hace necesario explicar, para evitar confusiones, que los textos de dicha obra no corresponden a un estilo unívoco, sino que representan el hibridismo cultural (por ende, también lingüístico) de una «etapa de transición» (Perinián, 1970: 28) entre lo que denomina «escuela gallego-castellana, heredera directa de la tradición gallego-portuguesa» (Perinián, 1970: 25), y la novedosa lírica propiamente castellana.

¿En qué medida interesa esta nueva fase para comprender la producción poética amorosa de Jorge Manrique? El siglo XV es el momento de transformación cultural de la «poesía cancioneril», un hito para la cultura hispánica tardomedieval en que la recopilación de Baena tiene mucho peso, puesto que reúne una serie de preocupaciones sociales, teológicas y científicas propias de su tiempo, de la unión entre vida aristocrática y labor creadora (Gerli, 1994: 11-13).

De nuevo volvemos la mirada sobre el trabajo de Salinas, quien señala esta antología entre los antecedentes que conforman el marco de influencia cultural manriqueño y trae a colación las palabras del propio Baena sobre qué debe ser la poesía, o *gaya ciencia*: un arte vinculado a la gracia divina y a las cualidades del poeta, ser culto y refinado por antonomasia, noble por tanto, «de muy elevada e pura discreción, e de muy sano e derecho juicio»; alude también al estudio literario y de otras lenguas y a su educación en «cortes de Reyes o con grandes señores» (Baena en Salinas, 2003: 27);³ entronca con la idea provenzal de la minoría selecta, aunque no sea ya tiempo de trovadores. Hay un aspecto muy significativo y es que propone la temática amorosa como predominante, ya sea el sentimiento real o fingido, puesto que prima representar adecuadamente esa pasión: «ame a quien debe e como debe» (Baena en Salinas, 2003: 28). La tradición se vuelve doctrina, aunque la verdadera novedad no son estos temas, conocidos, sino que se escriba sobre ellos en castellano.

³ Son también reseñables las observaciones que sobre el *Prologus Baenensis* hace Michael GERLI, en su estudio ya citado (1994: 10), al respecto de la consideración social de la poesía en el momento de su edición y entrega a Juan II.

En cuanto a la obra de nuestro poeta, compuesta mayoritariamente en tiempos de Enrique IV, fue recogida por Hernando del Castillo en su célebre *Cancionero General*, en el 1511, aunque algunas canciones debieron ser conocidas por vías más allá de la escrita. Tal es el caso de «Justa fue mi perdición», cuya adaptación musical apareció en el *Cancionero de Palacio* y en el *Cancionero de la Catedral de Segovia* (Boase, 2017: 27). Esto habla muy a favor de su producción, que fue tratada como «un auténtico clásico» (Beltrán, 1988: 129) de manera casi inmediata y se impuso a sus contemporáneos, quienes debieron esperar a recopilaciones posteriores para recibir la misma estima. Tal privilegio debió verse motivado, evidentemente, por «la rapidísima difusión y prestigio» (Beltrán, 1988: 135) de las *Coplas*; sin embargo, es de justicia señalar que las innovaciones estéticas con las que alcanzó tal reconocimiento están presentes también en el campo de la canción amatoria, de cuya nueva corriente se lo consideró «creador y abanderado» (Beltrán, 1988: 149).

Es obligado insistir en que se trata de una aportación ante todo de carácter estilístico, ya que en el apartado temático fue un continuador de la tradición cortés de manera formularia y *probablemente* ficcional; aunque esto no debe verse como un menosprecio de su capacidad creadora. Al contrario, el paradigma de lo cortés está en Manrique, de los provenzales a sus contemporáneos (Salinas, 2003: 35-36).⁴ Pese a la rotundidad con que Pedro Salinas incide en mostrar el amor en la poesía cancioneril como un elemento postizo, algunas investigaciones posteriores arrojan algo de luz sobre la cuestión de la concepción exaltada de este sentimiento en los entornos aristocráticos de la postrera Edad Media. Sobre ello nos ocuparemos al tratar del motivo del sufrimiento en esta poesía.

⁴ Resulta complicado extraer conclusiones en algunos aspectos a partir del trabajo citado de Pedro SALINAS, pese a su innegable utilidad. Sus apreciaciones tienen un carácter en ocasiones subjetivo, o interpretativo de la propia visión que Manrique tenía de su obra, encajado en la división *Lírica/Coplas*. Habla, en las mismas páginas citadas arriba, de «imitación repetidora, pero no creadora», lo que si bien tiene una base, podría ser discutido teniendo en cuenta estudios posteriores. Véase el capítulo sobre las «Características», más adelante.

II. LA LÍRICA DE MANRIQUE Y EL ENTORNO SOCIAL

Como venimos explicando, la poesía culta del siglo XV, heredera de esta tradición, pertenece al ámbito de la corte, al entorno nobiliario. Jorge Manrique provenía de uno de los más destacados linajes castellanos y vivía de acuerdo con su posición aristocrática (participaba de la política, la guerra, el juego galante...); por tanto, conocía bien dichos ambientes. No puede concebirse la lírica de este tiempo como el proyecto individual de un poeta que expresa sus sentimientos, sino que se trata de otro eslabón en el constructo de las relaciones sociales de la nobleza (Beltrán en Manrique, 2013: 87, n. 39; 2013: 139-143).

Castilla, precisamente, experimentó en esta época el esplendor de muchas cortes, el afán de ostentación como modo de vida, la opulencia caballeresca... Era, en definitiva, el medio ideal para que proliferaran sucesivas generaciones de poetas entre los cuales «hay identidad de lenguaje, géneros y temas» (Beltrán, 1988: 43), cuyas composiciones se recogen en los cancioneros. Como expone igualmente Beltrán (1988: 46), «la corte de Juan II puso la etiqueta cortés entre los valores sociales más cotizados», lo que conllevó la revalorización de esas tendencias poéticas que, en el XIV, habrían sido dejadas de lado por los eruditos en favor de la poesía doctrinal atendiendo a una serie de motivos de carácter sociológico.

En cuanto a ese retorno de la caballería como sistema de valores, no nos referimos a que en siglos previos los nobles desatendieran su principal función en la sociedad, sino a la creación de un ideal que debía mucho a la literatura y llevó a los caballeros de carne y hueso a querer asemejarse a los de las leyendas: los poetas, integrantes en su mayoría de la alta nobleza, eran «muy aficionados a las novelas caballerescas y los torneos» (Le Gentil, 1993: 13); las circunstancias de la Castilla bajomedieval, en realidad, fueron muy propicias al resurgimiento de la caballería como paradigma ético y estético. Además, la bonanza en ese aspecto dio paso a un ambiente propicio al mecenazgo de las artes por parte de la Corona —si bien a don Jorge no le pudo aprovechar en exceso el de los Reyes Católicos por su pronto fallecimiento— (Beltrán, 1988: 129-130). Pero no solo trajeron de vuelta este tipo de actividades, también revitalizaron el concepto de amor propio del género. Además, a las armas se unen las letras y el afán de refinamiento, de reconstruir el modelo provenzal de vida palaciega elegante, ahora visto desde la distancia y, por tanto, también desde el prisma de la idealización (Gerli, 1994: 9-10). Queda desplazado,

entonces, el modelo cidiano de noble de frontera que vive en constante campaña, para dejar paso a uno, más sedentario y acomodado, que anima a combinar la labor militar y la escritura (mayormente sobre el anhelo amoroso, aunque sea formulario) con tal de lucirse, de hacerse un nombre a ojos del colectivo (Serrano de Haro, 1966: 26-32); ya no será esta actividad propia solo de los eruditos y los eclesiásticos. Sobre la traslación de imágenes bélicas al campo de lo amatorio, o *militia amoris*, trataremos más adelante, pues constituye uno de los recursos fundamentales en la lírica manriqueña.

Don Jorge se educó probablemente en Toledo, en la corte del arzobispo Carrillo, muy influyente en los conflictos entre nobleza y monarquía. La posición de los Manrique, ligada al bando que acabaría coronando a Isabel I, condicionaría acontecimientos cruciales para su vida y obra (Beltrán, 2013: 140-142, 149). Allí, pudo estar en contacto con el trabajo de otros poetas y darse a conocer; sabemos en la actualidad que el compendio de su obra aparte de las *Coplas* gozó de gran aprecio entre sus contemporáneos, lo que parece responder no solo a la valoración estética de su público, sino a la capacidad para amoldarse a los ambientes y situaciones específicas de aquel entorno social (Serrano de Haro, 1966: 238-240); quizá por ello parte de la crítica moderna haya olvidado estas composiciones *menores* (Zepeda, 2010: 156, 160).

Muestra de su relación con otros nobles interesados en la creación poética son sus ciclos de preguntas y respuestas, con Guevara especialmente, pero también con otros como Juan Álvarez Gato y Gonzalo de Córdoba (cuya aparición es anecdótica); estos poemas abordan en muchos casos cuestiones amorosas —que, consideramos, podrían ser calificadas de teóricas por su carácter abstracto—, pensadas para alimentar el «juego de sociedad» en que se ocupaban los señores feudales. No obstante, algunos críticos han sabido trazar líneas entre estas composiciones y la realidad de su tiempo. Ejemplo de ello es «Entre bien y mal doblado» (40)⁵, por su ambivalencia interpretativa; en este poema, Manrique pide a Guevara y Córdoba consejo para pasar un río sin vado, el primero sugiere tomar una barca y el segundo «serviçio firme, leal». Lo que podría verse como una metáfora cortés dentro de lo habitual admite una lectura política, asociada al convulso momento en que fue acusado de traición por los Reyes Católicos y necesitaba demostrar su fidelidad. Como puede notarse, a la hora de desentrañar significados una de las barreras proviene del paralelismo entre los términos del amor feudal, con motivos extraídos de la

⁵ Para la numeración de los poemas, cuando los citemos o reproduzcamos fragmentos con intención de ejemplificar la teoría o analizarlos, seguimos la más reciente edición de BELTRÁN (2013).

guerra, del código caballeresco, de los procesos jurídicos... en definitiva, del «medio social y cultural en que se desenvolvía» (Zepeda 2010: 160), con los incidentes de la vida feudal al uso (Beltrán en Manrique, 2013: 87, n. 39; 93-94, n. 42, 43; 2013: 145, 149).

Si su poesía en materia cortés manifiesta lo entretejido de la vida y la ficción, no podemos omitir tampoco la posible influencia de la relación con su afamado tío, Gómez Manrique. Aunque no haya pruebas explícitas, algunos han razonado que tendría un gran peso en la formación literaria de su sobrino, pues lo cierto es que en gran parte de su obra se aprecian los rasgos de la tradición amatoria que venimos comentando (Salinas, 2003: 30-31). Sin embargo, más llamativa es la cuestión que estudia Vicenç Beltrán (2013: 95, 149) —no sin advertir del carácter hipotético de sus consideraciones (es, desde luego, menos asertivo que Salinas)—, acerca del cambio de estilo acontecido entre generaciones, manifiesto en la llamada a sus sobrinos a componer con la llegada de la primavera (44):

Pues las vanderas de Apolo
asoman por todas partes,
e fuyen los estandartes
con las escuadras de Yolo,
e su capitán Neptuno
no tiene poder ninguno
para más nos combatir,
debemos ya convenir,
sobrinos, todos en uno.

Acusa predilección por los motivos mitológicos clásicos, algo que no es propio de nuestro autor y solo se da en su respuesta dentro del mismo poema, lo que lleva al crítico a pensar en: a) el carácter iniciático de estos versos, luego superado; b) con mayor probabilidad, una imitación de aquel estilo, cuya dificultad de comprensión no gustaba ya en aquellos años, para rendir un homenaje al autor original en sus propios términos.

Para concluir este apartado sobre la situación del entorno social y literario, vamos a prestar la debida atención a algunos textos en los que el poeta refleja la importancia que tenían la labor creadora y, ya dentro de la convención, la experiencia en amores, en la consideración social sobre los hombres de su tiempo.

En una esparsa (23), dice

¡Qué amador tan desdichado,
que gané,
en la gloria de amadores

el más alto y mejor grado,
por la fe
que tuve con mis amores!,

con lo que sugiere la existencia de una suerte de jerarquía entre los enamorados —todo, dentro del juego y la complicidad que su público comparte—, en la cual se adquiere un estatus por virtudes como las que ya habían definido los trovadores, tal sería la «fe» o fidelidad a la dama idolatrada; para encomiarse ante el público y magnificar la caída que describe en la siguiente estrofa, se precia de que se le haya concedido la posición más elevada. Algo similar ocurre con una de las de Guevara (43): «Pues sabéis de estos dolores / todo el fin en perfección, / cuál es la mayor pasión, / dolor de trueno o de amores», en que su amigo se interesa por las heridas recibidas en el campo de batalla y aprovecha para retratarlo «como un consumado amador», según indica Beltrán (en Manrique, 2013: 94, n. 43, 8); si bien es cierto que siempre debe tenerse en cuenta el carácter convencional de la lírica cortés, no es baladí esta descripción pues entra en consonancia con la valoración ampliamente positiva de que gozaba Manrique en calidad de autor de este género en concreto.

Como ejemplo fehaciente de su búsqueda (y conseguida) popularidad, otros poemas pueden servir para visualizar los mecanismos de exhibición social que manejaba en tanto que caballero de su tiempo. Por una parte el *mote*, elemento indispensable con el que se trataba de proyectar la personalidad propia o algún aspecto de esta; el suyo era «Ni miento ni me arrepiento» (que ya introduce en 15, pero desarrolla convenientemente en 35), muy difundido incluso *post mortem*. Otro caso, más anecdótico y de extensión reducida, se trata de una simple estrofa (36) con que describe una llamativa invención, una noria de agua colocada sobre el yelmo, que compara con la capacidad que tienen los «enjos» para elevar «las lágrimas a los ojos» (Beltrán en Manrique, 2013: 82, n. 35; 84, n. 36). Con este reducido comentario pretendemos exponer la consciencia que Jorge Manrique tiene sobre la manera en que son recibidos sus versos por el público, en un entorno que conoce y comparte. Podría decirse que, en esta clase de poesía, la idea de transmisión (oral o manuscrita) ya influye en el hecho mismo de la creación.

III. PRINCIPALES RASGOS ESTILÍSTICOS

La elección del autor sobre el que se centra el presente trabajo viene dada, pues, por dos motivos ya explicados que conviene tener en mente durante el desarrollo del mismo: Jorge Manrique fue apreciado por su corpus cortés tanto como por las *Coplas* (aunque la historia solo mantuviese la consideración de estas como *obra maestra*) y supone un caso paradigmático en tanto que poeta del XV por recoger las características esenciales del género, además de aspectos en los que innovó que explicaremos con brevedad. Si bien en este bloque hacemos una separación que permita entender con mayor facilidad cuáles son esos recursos —heredados o legados por él—, es importante hacer notar que están en continua interrelación: «Manrique siempre busca la máxima solidaridad entre los recursos retóricos y los estróficos», apunta Beltrán (en Manrique 2013: 50, n. 15) al hilo del poema «Acordaos, por Dios, señora» (15), que precisamente juega con el significado y la reiteración de la misma forma verbal al comienzo de las estrofas.

3.1 Constantes formales

Aunque en última instancia es nuestra intención profundizar en el estudio de aspectos temáticos de la obra manriqueña, parece evidente que hace falta dedicar algún espacio a resumir los recursos métricos y retóricos que la caracterizan.

Siempre va a emplear estrofas de versos octosílabos, solo alterados en ocasiones por el empleo del «pie quebrado» (la mitad respecto a aquellos): cuartetas y redondillas, de cuatro versos; otras de cinco versos, las quintillas, de las que fue el principal cultivador de su tiempo (Beltrán, 1988: 134), y sextillas, en las que el uso del pie quebrado fue una innovación del mismo Manrique (9, 15) (véanse las notas de Beltrán en Manrique, 2013: 32, 50); de hecho, es la forma escogida para la elegía paterna. Es habitual el recurso consistente en doblar estas estrofas, para ir estructurando así el texto por pares, ya que muy a menudo estos esquemas se vinculan con el contenido de los poemas; señala Vicenç Beltrán (en Manrique 2013: 3, n. 1) la «doble quintilla (*abaabcdccd*) octosilábica» como «la estrofa habitual» de las coplas. Gran número de las composiciones vienen marcadas por una notoria regularidad en el tipo de estrofa empleada, aunque, pese a la homogeneidad imperante, tampoco son escasas las alternancias dentro del mismo poema,

para algunos ejemplos: en ciertas esparsas (19, 21, 22), opta por combinaciones que involucren las tres variantes señaladas; en canciones, a menudo recurre a un esquema estrófico de 5+4+5 versos (27, 30-32); para otras composiciones (motes, diálogos) también va a optar bien por la regularidad, bien por la combinación.

La tendencia de la época, superado el afán latinizante de Mena o Santillana, recae en las coplas, estrofas de arte menor y de temática preferentemente amorosa en la línea retórica del amor cortés (Beltrán, 1988: 130). Destaca el uso de las denominadas como «castellanas» y «reales» (de ocho y diez versos respectivamente, y cuatro rimas). De estos planteamientos métricos, propios de aquel momento, resultan unas «formas fijas» cultivadas con mayor afán, las canciones, esparsas y glosas, muy abundantes en el cancionero de don Jorge (Ynduráin, 1980). La canción,⁶ que había logrado gran popularidad y era el medio expresivo dominante, se ve enriquecida por influjo del mismo Manrique, que inicia los fenómenos de «la canción glosada y la canción como glosa de motes» (Beltrán, 1988: 131).

Debemos incluir en este apartado, pues constituyen una forma poética etiquetada de manera independiente de las anteriores en los títulos, las creaciones basadas en preguntas y respuestas, de mayor extensión que la media. El estilo dialéctico que tanto parece gustar a los poetas del XV, como tantos recursos del género, proviene de los trovadores provenzales y se mantuvo vivo en el entorno cancioneril gallego-portugués y posteriormente castellano. El *Cancionero de Baena* recoge también preguntas y respuestas, aunque en esta época se dejó más de lado el carácter lúdico provenzal (sin erradicarlo) y, con no menos ingenio, decidieron aprovecharlo para temas de mayor trascendencia, lo que produjo una evolución en dicho fenómeno (Beltrán en Manrique, 2013: 87, n. 39; Gómez Sánchez-Romate, 1993: 86).

A mi entender, la pluralidad de perspectivas en lugar de la presencia de una sola voz poética da lugar a textos menos condensados, ya que el interés del poeta estaría depositado, presumiblemente, más que en crear una sonoridad, en dotar a la interacción de una verosimilitud capaz de sostener alegorías, como el pleito con el «Dios de amor» (17) o los diálogos con otros poetas, ya mencionados. Un buen ejemplo es el caso de la conversación con el «galán» (39), en que la formulación es enigmática y recurre a la

⁶ Sobre las estructuras y esquemas de las rimas en la canción castellana tardomedieval profundiza K. WHINNOM (1981: 39-40).

metáfora del fuego del amor, pero no aparecen reformulaciones, vueltas, derivaciones en las rimas, etc.

Precisamente, en cuanto al aparato de recursos poéticos que utiliza, la crítica ha señalado en la producción lírica de Jorge Manrique un uso muy limitado y una generalizada falta de retoricismo y de afán culturalista; el lenguaje es, a todas luces, sobrio, lo que no se opone a la insistencia en juegos de palabras y conceptos. La rima tampoco es un elemento que destaque por su complejidad, más allá de los encadenamientos o juegos semánticos (Ynduráin, 1980; Pérez Priego, 2004: 204-205).

Aunque no vamos a detenernos en un análisis exhaustivo de los procedimientos formales que exponga los motivos de la crítica para hacer estas consideraciones, para entender la idea de canción manriqueña es fundamental mencionar la importancia de los estribillos y las vueltas y, a colación de estas, la pervivencia del *retronx*, vestigio provenzal consistente en la «repetición de los últimos versos del estribillo en la vuelta» (Beltrán en Manrique, 2013: 86, n. 38). Estos podían ser de entre uno y cuatro versos; aunque los autores precedentes los prefieren más escuetos, Manrique cambia la tendencia a su paso al decantarse por los de tres (e.g. 25, 38) las más de las veces. Es interesante señalar, también, que estas repeticiones o reformulaciones de los versos en ocasiones conllevan cambios de orden (Beltrán, 1988: 136-139, 188).

Sin lugar a dudas, los recursos de tipo semántico son, en la poesía amatoria de nuestro autor, los más importantes. Para Keith Whinnom (1981: 50), existe en la lírica cancioneril un «arte de la miniatura». Con ello se refiere a una tendencia conceptista, centrada muchas veces en símbolos que signifiquen más de lo recogido en las escasas estrofas del poema —algo que podríamos oponer a la exhaustividad de los autores morales—, lo que no está reñido con la sencillez expresiva que, según el caso, puede ser meramente superficial (Whinnom, 1981: 53). También Beltrán (2013: 35, 64) describe esta tendencia propia de los poemas breves en la época (muy deudora de la labor de Manrique), con que a menudo se introducen ideas confusas para conseguir un efecto mediante su aclaración (cfr. Beltrán, 2020b).

Habitualmente se destaca esta vocación simplicista, concebida como la mejor vía para la «conceptuación alegórica» (Ynduráin, 1980). Alegorías y metáforas son cruciales en las composiciones manriqueñas, pues ciertos elementos encierran esos significados más amplios a los que se está refiriendo en cada caso.

Como sería contraproducente oscurecer un poema con elementos que dificulten la comprensión del mensaje, la tan buscada musicalidad procede de recursos reiterativos — los cuales, de hecho, logran el resultado contrario, insisten en los términos de mayor importancia o los interrelacionan—: enumeraciones y repeticiones; también cobra un gran protagonismo la paronomasia o *adnominatio*, que introduce en el poema vínculos ingeniosos (esta cualidad, como dijimos, era muy valorada por el entorno cortesano) y de gran sonoridad (Beltrán, 1988: 143-146; Whinnom, 1981: 54-56).

Aunque a menudo haya sido juzgada la expresividad cancioneril como sencilla, las abstracciones y equívocos han conseguido empañar los juicios emitidos por la crítica actual, de ahí las diversas —no siempre acertadas— consideraciones sobre la profundidad y artificiosidad del género (Beltrán, 2021: 196). Las creaciones líricas del autor están llenas de paradojas, con que pretendía transmitir las mismas contradicciones del amor y acabó consolidando nuevas formas de expresión y organización del poema (Beltrán, 1988: 153). Eran, en muchos casos, la manera de llamar la atención del auditorio a través de planteamientos inverosímiles que requerían ser descifrados (Whinnom, 1981: 45). Pérez Priego (2004: 205) ha estudiado cómo estas tienden a expresarse mediante derivación, anáfora, antítesis y quiasmo, recursos cuya expresividad se encuentra reforzada por juegos centrados en la rima, muchas veces encadenada.

De entre esas formas fijas que mencionamos, la esparsa se juzgaba como la más adecuada para el conceptismo cancioneril. La siguiente definición expone con claridad su relación con la poética culta del momento:

La esparsa es una breve composición de una sola copla, que fue muy utilizada por los poetas cancioneriles, especialmente por los de la generación de Jorge Manrique. Por su condensación y brevedad, era un tipo de poema muy adecuado para encerrar un concepto amoroso. El poema exigía además, como apoyo a su brevedad, un cierto artificio formal en las rimas. El recurso más utilizado era el de la repetición en rima de una misma palabra, aunque en flexión gramatical diferente (Pérez Priego, 2004: 217).

Asimismo, no pretendemos pasar por alto otros procedimientos centrados fundamentalmente en el juego visual: las ocasiones en que introduce el nombre, en forma de acróstico (5), y apellidos, con varios anagramas (11), de su esposa, que ilustran a la perfección la finalidad social explicada más arriba.

Una bella estrofa de Manrique sobre la naturaleza del amor, contenida en el tercer poema de la recopilación, parece definir la línea de su lírica y proporciona, en cinco versos, la clave de su expresión formal (que nunca deja al azar, sino que dispone en relación con el contenido a través de antítesis y reiteraciones que enlazan los versos):

Es plazer en que ay dolores,
dolor en que ay alegría,
un pesar en que ay dulçores,
un esfuerço en que ay temores,
temor en que ay osadía.

3.2 Constantes temáticas

Otro posible acercamiento a esta obra, que además resultará de gran utilidad de cara a los siguientes apartados, atiende a la serie de temas comunes entre los que se pueden repartir los poemas. Dejaremos fuera de nuestro análisis, puesto que nos centramos en la lírica estrictamente amatoria de Jorge Manrique, los numerados del 44 al 48, por tratarse de composiciones de índole burlesca (45 y 46), filosófica (47 y 48, las *Coplas*) y del metapoema conversacional que involucra a su tío y sus hermanos, mencionado con anterioridad. Queremos hacer notar que, aunque los excluyamos del estudio siguiente para atender a las diferentes maneras de representar el «amor cortés», el resto de la producción no es menos *cortesana*, por enmarcarse en el contexto social y artístico que venimos describiendo en las páginas que preceden a estas.

Proponemos la siguiente distribución orientativa. Las denominaciones de los temas deben entenderse como proyecciones o apariencias determinadas para expresar cuestiones propias del amor cortés que siempre subyacen: el enamoramiento, el dolor, la fidelidad... y no han de ser tenidas como compartimentos estancos (se presentan aislados, entre corchetes, algunos que presentan motivos afines a varios apartados y que consideramos de interés señalar); en ocasiones se ha seleccionado el tema dominante pese a la presencia de otros:

Descripción del estado del «yo»	1*, 18, 20, 22, 27, 31, 39
Instrucciones (al mensajero, a otros enamorados)	2 [Por lo particular de este caso, véase el estudio de Beltrán (2013: 8-9, 145)], 25, 41
Vasallaje , servidumbre, falta de libertad, prisiones...	3, 7, 15, 19, 30, 32, 40

Aspectos religiosos	4, 21, 23, 24, 37, [9, 13, 17]
Ambiente bélico (+ tópico de la «herida»)	6, 8, 9, 10, 12, 13, 26, 28, 42, 43, [35]
Invocación de la muerte	14, 16, 29, 33, 34
Formalidades jurídicas	17, [7 Aunque metafórico, el vasallaje amoroso usa términos legales (<i>vid.</i> Beltrán, 2013: 25-26)]
Juegos para la corte (nombres, motes...)	5, 11, 35, 36, 38

*El primero de los poemas presenta demasiada variedad, lo que tal vez podría juzgarse como una advertencia al lector (no en vano, está introduciendo «las obras») sobre las páginas siguientes y por ello mismo acumularía imágenes militares, religiosas, carcelarias y relativas a la tristeza y la muerte; a lo que hay que sumar que se trata de la descripción de un «proceso» (Beltrán, 2013: 3), algo cambiante, como la elección de los recursos retóricos descritos. De hecho, conviene advertir que este primer grupo ha servido de cajón de sastre y recoge versos (no todos) que, aunque presentan el común carácter amoroso, difícilmente pueden adscribirse a otras categorías por su naturaleza más abstracta; en general, refieren las causas que llevaron al poeta (es buscada la identificación entre voz poética y autor real) a encontrarse en ese *estado*: perdición, sufrimiento, incertidumbre...

Ha sido muy debatida la cuestión de la supuesta pobreza léxica entre los autores de cancionero del XV: es cierto que el número de vocablos no es demasiado extenso, pero es un factor que condiciona el estilo y la expresión. Si atendemos a cuáles son esos sustantivos *limitados*, vemos que representan la predilección por ciertos motivos: «amor, dolor, galardón, hermosura», etc., lo que se ve sin problema en las obras de don Jorge. Recordemos, sin intención de redundar en lo ya explicado, que el rasgo más característico de su producción es la concisión expresiva, lo que conlleva el uso de elementos con carga simbólica o al menos con múltiples posibilidades de interpretación; la búsqueda de ambigüedades y dobles sentidos —pero sin salirse de la expresión arquetípica y los temas del estilo cortés— lleva a que esas imágenes aparezcan a menudo sin que esto suponga, necesariamente, una falta de imaginación por su parte (Whinnom, 1981: 40-44; Pérez Priego, 2004: 201-202). Ciertamente se aprecia una reelaboración de los mismos temas y tópicos, por otra parte, obtenidos del mismo medio, del mundo que conocía a través de las herramientas que tenía a su alcance.

Para no caer en reduccionismos en la aproximación a la relativamente escasa variedad temática, es importante destacar que lo susceptible de verse alterado era el enfoque desde el que se trataba un único asunto:

la poesía amorosa del siglo XV considera poetizable exclusivamente el proceso del enamoramiento y la petición de amores, y los reducidos esquemas argumentales que desarrollan este núcleo debían forzarse para dar cabida a toda la compleja realidad de las relaciones entre hombre y mujer, desde la cortesía, el galanteo y el coqueteo, pasando por la amistad y el sexo, hasta llegar al amor y al matrimonio. Con estas premisas, la ambigüedad está servida (Beltrán, 2013: 152).

Entendemos pues que, con diversas formas, enfoques y planteamientos tópicos o sorprendentes, el tema indiscutible de la poesía seleccionada es el amor heredado de la literatura provenzal. Ahora bien, ¿qué se mantiene y qué ha evolucionado en estos tres siglos?

La cuestión del vasallaje se mantuvo sin grandes cambios desde los primeros autores, pasando por toda la tradición galaico-portuguesa (Le Gentil, 1993: 12); también persiste la problemática ya abordada en el primer apartado, al respecto de la ficción o realidad del autor como enamorado, y conviene insistir en que, aunque la crítica a veces haya caído en el presentismo por buscar un sentimiento cercano al intimismo moderno, los autores tenían a menudo un objetivo más metafísico o intelectual (Whinnom, 1981: 17; Cfr. Beltrán, 2021: 194). La actitud del poeta oscila entre el sufrimiento gozoso («Justa fue mi perdición, / de mis males soy contento», 27), que trataremos en el siguiente capítulo, y la devoción, ya sea con enfoque generalizador o con referencias concretas a su esposa Guiomar, si bien existen dudas sobre en qué punto del procedimiento matrimonial se encontraban cuando las escribió o si otras, cercanas en el tiempo, van dirigidas a ella misma o a otras damas (8, 10, 11, etc.). Recordemos que es muy poco común en la escuela poética de Manrique cantar al amor satisfecho (Beltrán, 2021: 186-188, 195; 2013: 199). Las declaraciones de amor (15), debates internos del «yo poético» sobre la condición de enamorado que no puede confesar (21) o paradojas sobre la satisfacción en la no correspondencia (32) son otros ejemplos de plasmaciones de dicha actitud.

Al hilo del carácter *devoto* de sus versos, hemos advertido en la tabla un considerable número de composiciones con algún elemento religioso, otro de los pilares fundamentales de la mentalidad medieval. Esta técnica expresiva era un clásico en el

ámbito cortés, cuenta con antecedentes desde los primeros tiempos y no es de extrañar, dada la necesidad de ensalzar a la dama; los autores desarrollaron metáforas a veces inocentes, a veces arriesgadas, y otras tan hiperbólicas como seguramente blasfemas para la sensibilidad teológica de la época (Gerli, 1994: 19-21; Salinas, 2003: 32). Pero el lector no debe considerar como deudores de la configuración psicológica cristiana solo los poemas que mencionan algún elemento bíblico o son explícitos en el endiosamiento de la dama: muchas composiciones acusan un carácter espiritual más velado, muy ligado al erotismo que más tarde caracterizaría a los místicos renacentistas y que anteceden varios autores cultos de este tiempo (Whinnom, 1981: 21-22); esto puede ser percibido, por ejemplo, en la forma de entender el amor como algo en lo que solo se puede tener fe, sin esperar respuesta, pero que en este estado produce una honda satisfacción (9).

Los casos más interesantes en Manrique son aquellos en los que no se producen simples comparaciones o alusiones, sino que condicionan el poema en su conjunto: la parodia de los votos religiosos (y tal vez de órdenes de caballería; cfr. Beltrán en Manrique, 2013: 16, n. 4) en la «orden del amor» (4), que constituye una verdadera formulación teórica de las cualidades del enamorado, quien siempre obra en favor de su señora y emprende un camino de mejora espiritual;⁷ «Sin Dios, y sin vos y mí» (37), glosa de un mote de creación ajena (Beltrán, 2013: 85), expresa el abandono debido al amor insatisfecho mediante la equiparación de la amada con Dios y, como esta le falta, es doble la pérdida, a lo que se suma la propia sensación de no hallarse ni siquiera consigo mismo. Es muy llamativo el caso del pleito con el Dios de amor (17), que sitúa a medio camino entre lo humano y la deidad cristiana porque, dice, «otro Dios hay sobre mí»; pese a comentarlo en este conjunto, es interesante también por el aspecto jurídico, tal y como reflejamos en la tabla, que aportaría «cierta verosimilitud realista» (Salinas, 2003: 17), sería más un juez que un dios. Similar es la interpelación a la Fortuna (13): no parece que se refiera a la figura mitológica grecolatina, lo que sería propio de periodos de mayor interés por esa cultura (véase lo dicho del poema 44), sino a la personificación de un mero concepto abstracto.

⁷ Se ha escrito mucho sobre el ideal que el amor cortés fue creando en el plano masculino, ya desde tiempos de los trovadores. Estas cualidades que mencionamos se originan por la necesidad de ocultación de las relaciones o al menos del enamoramiento indebido por las diferencias estamentales. Tiene, asimismo, mucho de moralizante, pues las cualidades por las que se admira a la amada ocasionan un reflejo en el caballero que aspira a obtener su *galardón*. Vid. T. AIZPÚN BOBADILLA, 2018: 312-314; K. WHINNOM, 1981: 24-25.

Respecto al peso de ciertos acontecimientos de la biografía de Jorge Manrique en su producción poética, ha señalado Beltrán (en Manrique 2013: 82, n. 35; 2013: 152; 2020b) su conexión con la obra de Petrarca. Se trata de otra innovación de gran trascendencia para el panorama de la lírica culta castellana debida a nuestro autor, que no solo trasladó ciertos temas, sino también una estética a la que ya nos referimos, basada en la paradoja y la antítesis. Hay que tener en cuenta que la tradición peninsular y la italiana proceden de un «común fondo trovadoresco» (Whetnall, 2006: 81), aunque esta observación pueda resultar insuficiente para explicar ciertas tendencias, incluso anteriores, en Castilla (sobre contactos y coincidencias en el ámbito románico al respecto de esta cuestión, *vid.* Le Gentil, 1993: 11, 14). Si por algo es relevante la impronta del autor del *Canzoniere* es porque de este deriva la concepción actual de poesía como expresión del sentimiento, y no es difícil comprender lo que esto supone cuando en época de Manrique todavía se entiende como un entretenimiento de sociedad (Beltrán en Manrique, 2013: 93, n. 42), si bien no lo separan muchas décadas de la definitiva modernización de la poesía que supone la labor de Garcilaso de la Vega.

IV. SOBRE LA POESÍA AMOROSA DE JORGE MANRIQUE

4.1 Sufrimiento y crueldad

La cuestión del sufrimiento por amor permite trazar una línea recta desde aquellos primeros trovadores de los que hablamos al comienzo de este ensayo y el autor de quien nos ocupamos y es, con toda probabilidad, la idea más frecuente en el conjunto de su poesía.

Si atendemos a la mentalidad provenzal para comprender la obsesión del enamorado, merece la pena recuperar el concepto de «Gineolatría», que acuñó Salinas (2003: 20-24) para referirse a esa superioridad ficcional de la mujer —con origen en unas circunstancias sociales sobre las que mucho se ha especulado— según la cual edificar toda una poética. Esta situación (autoimpuesta, como decíamos, con fines creativos) genera un código de conducta proveniente de la rigidez estamental y una ritualización del amor en que el amante, pese a expresar su desdicha, encuentra una inmensa felicidad en el sentimiento de desamparo o incluso de rechazo (Salinas, 2003: 12-13, 23-24), lo que puede verse en algunas de las composiciones seleccionadas a continuación; en el penar por la amada hay una confluencia entre las ideas medievales de servidumbre feudal, adoración religiosa (y ascetismo), así como cierta conflictividad (son habituales las referencias a la amada como «enemiga»: 16; o incluso al mismo poeta que se tortura: 21, 26). La amada en ocasiones es distante, un fin abstracto e inalcanzable, y otras veces se construye una imagen acorde con el tópico de la *dame sans merci*, que busca la «perdición» del galán enamorado; sin embargo, queda dicho que en este aspecto Manrique no es original sino que acude a los tópicos instaurados del siglo XII en adelante (*vid.* Le Gentil, 1993). Abundan los soliloquios referidos a su «señora», en que expresa el profundo desasosiego que le priva de la propia voluntad y llega a emplear la segunda persona del plural: «tanto *queréis* más causar / que gaste mi fe en sospiros» (31) (Pérez Priego, 2004: 202).

El siguiente «Memorial» (7) es un buen ejemplo de lamento por el «desconocimiento» de la amada, que genera una serie de consecuencias negativas en la salud de la voz lírica:

Allá verás mis sentidos,
corazón, si los buscares,

pienso que harto perdidos,
con gran sobra de pesares. [...]
Allá está mi pensamiento,
allá mi poca alegría
que perdí en mi vencimiento
y todo el bien que tenía.

Es un poema de carácter monológico pese al recurso de emplear la segunda persona, personificando así al corazón, convencionalmente asociado al ámbito sentimental. Podría recordar, según esta consideración, a los poemas con instrucciones (e.g. 2). Los elementos negativos que anuncian el malestar por el que está pasando vienen reforzados por adyacentes de tono marcadamente hiperbólico («harto, gran sobra, todo»). A continuación, el «yo» afirma su imposibilidad de obrar al quedar sujeto en este cautiverio ejercido por la dama con su «bondad» y «hermosura»:

Si tú los pudieras ver,
mucho me los encomienda,
mas cata que no lo entienda
la que los tiene en poder.
Allá está mi libertad,
allá, toda mi cordura;
tiénelo en cargo bondad,
cativólos hermosura.

Aunque en el *cabo* deja de lado el juego de la clandestinidad y se compromete a acatar el señorío femenino:

Y dirás a la señora
que tiene toda essa gente,
que soy presto toda ora
a su mandar y obidiente,
y que es buelto mi servicio
un público vassallage,
y mi fe, en pleito omenaje,
y mi penar, en oficio.

Concluye ordenando al propio corazón que «diga», afirma para sí mismo la voluntad de consagrar su lealtad a esta dama y, como tal compromiso, el hacer «público» el enamoramiento. En la concatenación de estructuras coordinantes con que finaliza vemos, aparte de su gran sonoridad, cómo atiende a los principales aspectos de la servidumbre

según la «gineolatría» y en cada caso convierte ideas más abstractas o devocionales en términos jurídicos, como anunciábamos en la tabla (Beltrán en Manrique, 2013: 25-26, n. 37). Los muchos aspectos de la vida aristocrática medieval se dan a la vez, es difícil discriminarlos como ideas separadas (el vasallaje viene dado por el linaje, pero está sujeto a ciertos procedimientos legales, e implica una serie de obligaciones, entre ellas la acción armada: no en vano la amada tiene «en poder», ‘prisioneros’, sus sentidos, «essa gente»); sus correlatos literarios, aunque aplicados al amor, no olvidan esa complejidad.

Un aspecto que reluce en este poema, que nos quedaba por tratar respecto a la relación entre poesía de cancionero y realidad —lo mencionamos al término del primer apartado—, es la consideración que existía en la Baja Edad Media hacia el sentimiento amoroso como una patología física y psíquica: afirma perder los «sentidos» y la «cordura». Vicenç Beltrán (2013: 151) ha observado cómo «el amor era una constante obsesiva en el pensamiento bajomedieval», estudiada por filósofos y médicos (Whinnom, 1981: 25, 27), lo que no invalida la consideración tan extendida de este como mera «convención literaria». De hecho, era un tópico de amplísima popularidad (Beltrán, 2013: 73, n. 26) pero, al menos, abre las posibilidades interpretativas en cuanto a la relación entre literatura y vida personal y social. Muchos poemas de Jorge Manrique sugieren una visión de sí mismo como amante en proceso de enajenación por efecto de la insatisfacción erótica (7, 19, 27); encontramos con asiduidad formas del verbo *perderse* (con diversas combinaciones; también el sustantivo *perdición*), que podía tener un sentido cercano a ‘enloquecer’ o ‘afligirse’, como recoge el *Diccionario de Autoridades*:

PERDERSE. Significa tambien conturbarse, o arrebatarse sumamente por algún accidente, sobresalto o pasión, de modo que no se puda dar razón de sí. Usase comunmente con verbo auxiliar. Latín. *Abstrahi. Abripi.* (RAE, 1726-1739).

Incluso puede acudir a la colocación contigua del mismo verbo con significados distintos para dar cuenta de su maestría retórica. Ya hemos hablado de cómo el ingenio en las creaciones era apreciado por el público y, por lógica, buscado por los poetas:

Por vuestro gran merescer,
amor me pone tal grado
que me pierdo por perder
de las angustias cuidado. (34)

En este caso «pierdo» sugiere esa ‘desesperación, ansia’, por «perder», es decir por ‘deshacerse, olvidar’ (el sentido más extendido y que perdura en la actualidad) esa

preocupación derivada del desamor. En la siguiente estrofa pide «que se acabe la vida» y lo hace «contento», por cumplir la voluntad de su señora. En el *retronx*, el cambio al modo subjuntivo «que me pierda» refuerza esta actitud favorable ante la muerte, pues se trata de la salida más admirable, morir por amor, «porque quiere mi querer».

Otro poema (15), al que nos referíamos en el anterior apartado por lo llamativo de sus repeticiones, es un ejemplo paradigmático de construcción de la declaración amorosa en torno al tópico del sufrimiento, y logra la impresión de ser un ruego desesperado desde el primer verso: «Acordaos, por Dios, señora». Si otras veces Manrique proporciona un reflejo de su personalidad en términos más bien abstractos, ahora, mediante la segunda persona, hace más tangible a la hipotética destinataria, si bien no deja de centrar la composición sus virtudes como amante según las directrices de lo cortés:

cómo un día ni una ora
nunca dexo ni dexé
de tal oficio.
Acordaos de mis dolores,
acordaos de mis tormentos
que e sentido,
acordaos de los temores
y males y pensamientos
que e sufrido.

Le pide que estime la constancia en el «oficio» de amar (que dentro de estas convenciones viene a ser sinónimo de ‘penar’) y, para justificar esta solicitud, aporta como argumento los perjuicios que le causa, ejemplificados en los cinco sustantivos que siguen. Pero esos males no son rechazados, sino que suponen un angustioso deleite para el enamorado. La cuestión de la fidelidad está muy presente desde los primeros versos («me hallastes siempre firme / y muy leal»), en las estrofas centrales y en el final o *cabo*:

y aunque yo sufra paciente
la muerte, y de voluntad
mucho lo he hecho [...]
que mi servir no se muda
aunque vos pensáis que sí,
ni mudará.

Esta se ve reforzada por la manera como incluye don Jorge el mote, la máxima de caballero, que lo caracterizaba y seguramente sería bien conocido por sus círculos

sociales, pues alude al conocimiento que la dama tendría del mismo: primero, la constancia, «nunca pude arrepentirme»; luego, la honestidad, «acordaos cómo no miento»; por último, la cita íntegra:

y creedme lo que os cuento,
pues que mi mote sabéis
que dize assí:
ni miento ni me arrepiento,
ni jamás conosceréis
ál en mí.

Muchas de estas ideas se relacionan con el «tópico de la ingrata», muy propio, entre otras, de la tradición del amor cortés. Aunque ninguna estrofa ejemplifica esa relación desigual (tan codificada, como ya se explicó) como la que a continuación recogemos:

Acordaos de la tristura
que siento yo por la vuestra
que mostráis;
acordaos ya, por mesura,
del dolor que en mí se muestra
y vos negáis.

Como última referencia a este poema, cabe destacar el uso insistente de la muerte como metáfora en las estrofas quinta y sexta, siempre desde un enfoque previo, condicional: «si muero», «si me matáis», no carente del sentido de la exageración que caracteriza este estilo: «nunca lo pagaréis / ante el mundo ni ante Dios»; anticipa el estado al que llegará de no cumplirse la condición del «yo lírico»: «mi servir y mi querer / [...] consentid que vuestro sea».

Pero no es la única manera ni la más habitual. Aunque en el último capítulo volveremos sobre los sentidos que podía tener la muerte para los poetas de este tiempo, creemos oportuno adelantar que suele ser una manera de expresar el dolor en clave paradójica. El hombre se ve abocado a morir, lo cual no termina de suceder; esa proximidad le causa un honda angustia que, por constante, acaba asimilando y se ve más presente en la muerte que en la vida. Escribe, justo en el poema siguiente de la colección:

Ved qué congoxa la mía, [...]
No me dexa ni me mata [...]
Con mi vida no me hallo,
porque está ya tan usado

del morir,
que lo sufro, muero y callo,
pensando ver acabado
mi bevir. (16)

La voz de este enamorado acaba describiendo situaciones de una llamativa ambigüedad semántica. Manifiesta el deseo de morir, ‘acabar la vida’, porque esto traerá el fin de «el morir», ‘el sufrimiento que le produce’, que es —paradójicamente— la vida:

Mi bevir que presto muera,
muera porque biva yo;
y muriendo
fenezca el mal, como quiera
que jamás no fenesció
yo biviendo.

Con ánimo de que sirva a modo de enlace entre apartados, queremos destacar otra apariencia del sentimiento descarnado del amor cortés en la lírica manriqueña. No es sino la *prisión amorosa* (fragmento de 1, es interesante señalar que no nos dejó poemas basados en esta imagen de manera exclusiva):

Y en hallándome cativo
y alegre de tal prisión,
ni me fue el plazer esquivo,
ni el pesar me dio motivo
de sentir mi perdición.
Antes fui acrescentando
las fuerças de mis prisiones,
y mis passos acortando
sintiendo, oyendo, mirando
vuestras obras y razones.

Dicha alegoría no altera lo que ya hemos dicho aquí, referido a otras formas de expresión del sufrimiento. El «yo» está sujeto a un poder superior que le niega su libertad, pero esta cautividad es alegre por surgir de la voluntad de la dama; afecta, de nuevo, a los actos y psicología del personaje con que Manrique se refleja en su obra, que no rechaza este mal sino que colabora para acrecentar la «perdición».

El mismo carácter de estos versos remitirá al lector a Diego de San Pedro y su más tardía *Cárcel de amor*. Al igual que los presidios, un gran número de alegorías feudales eran predilectas de los autores de cancionero: infiernos, pleitos, naves, testamentos,

mandamientos, misas, etc. (Salinas, 2003: 32). Quizás la más representativa de nuestro autor sea el «Castillo de amor» —al cual, luego dedicaremos la merecida atención—: este motivo fue empleado por otros que lo precedieron, si bien no se le puede negar cierto grado de innovación por su predominante voluntad realista (Ynduráin, 1980).

4.2 *Vasallaje y militia amoris*

Dicho queda que, pese al creciente refinamiento que caracterizó el último siglo de la Edad Media, las guerras, campañas o simples escaramuzas eran una parte de evidente importancia en la vida de cualquier noble, por muy cortesano que fuera.

En particular, la familia Manrique estaba muy vinculada al ámbito marcial por la posesión (que perdieron con don Rodrigo) del maestrazgo de Santiago y su activa participación en los enfrentamientos civiles castellanos y la frontera granadina. El mismo don Jorge, sin ir más lejos, ejerció como capitán de la Santa Hermandad en el Reino de Toledo (Serrano de Haro, 1966: 124-126, 134-137, 147-162; cfr. Beltrán en Manrique, 2013: 22, n. 6; 2013: 143); es lícito pensar —así se pronuncia en general la crítica— que volcó su dilatada experiencia en las composiciones poéticas que participan de este recurso expresivo: «es este el componente de la personalidad poética de Manrique que primero llama la atención en el conjunto de su obra, y, en primer lugar, en la amorosa» (Serrano de Haro, 1966: 230)

Sin intención de ahondar más en la biografía de nuestro autor, solo destacaremos un episodio llamativo: su temporada bajo arresto por acusaciones de deslealtad a los Reyes Católicos, que lo obligó a defender activamente su reputación (Beltrán, 2013: 141-142). Con esta mención, buscamos hacer notar la importancia que tiene la fidelidad en la psicología feudal, puesto que en la lectura de la poesía manriqueña asistimos a un sinnúmero de ejemplos en que, precisamente, pretende destacar su compromiso con una única amada.

Veamos, entonces, cómo traslada este conjunto de conocimientos, así como de ideas preexistentes en el canon literario, a sus versos: unos más graves, otros con un afán más lúdico y relajado.

Tomemos en primer lugar los diálogos que mantiene con Guevara (42, 43), los cuales provocan la ilusión de tratarse de conversaciones entre colegas, conocedores ambos de la cotidianidad de la guerra. Beltrán (en Manrique, 2013: 93, n. 42) explica que

los poetas, para su entretenimiento, trababan cierto tipo de debates representados con verosimilitud pero aplicados a cuestiones amorosas, de ficcionalidad manifiesta; Manrique participa en la *Sepultura de amor* de Guevara con un poema (42) en que, a través de la personificación de dicho sentimiento, los «amadores» advierten de la posible venganza de su sucesor por haberlo condenado a la pena capital, algo que podría recordar a las habituales trifulcas entre la nobleza. También nos interesa el siguiente (43), por la alusión explícita de su amigo a una herida que el santiaguista había recibido, la cual emplean como excusa para plantearse si es peor el «dolor de trueno o de amores»; la posición que el Manrique poeta extrae de su supuesta experiencia no puede ser más clara, pues abraza la costumbre de la hipérbole en el sufrimiento:

Los males que son menores
de amor, es mi opinión
que más y mayores son
que los que de él son mayores.

Para aquellos en que con más verosimilitud se expresa en términos propios de la guerra, construye una alegoría según la cual adopta el papel de defensor o incluso identifica su propia persona con una construcción defensiva, tal y como ocurre en la «Escala de amor» (6):

Estando triste, seguro,
mi voluntad reposava
cuando escalaron el muro
do mi libertad estava;
a escala vista subieron
vuestra beldad y mesura
y tan de rezio hirieron
que vencieron mi cordura.

La premisa parece sencilla, se describe el enamoramiento como la victoria de las cualidades femeninas, físicas y morales. Sin duda, lo más llamativo es la cantidad de términos relativos a procesos propios de un asedio: la «escala» que usan «beldad y mesura» aprovechando ese momento de debilidad, quienes provocan dos bajas, «libertad» y «cordura» (hay una relación patente con las explicaciones del apartado anterior); luego, la retirada de los defensores, que son los «sentidos»; una traición ominosa, la de la vista, que permite la entrada y victoria del amor:

Mis ojos fueron traidores:
ellos fueron consintientes,
ellos fueron causadores
que entrassen aquestas gentes.

Estos descuidan, a propósito, su «atalaya» e ignoran la responsabilidad de advertir del ataque, representando así la voluntad de permitir la toma del puesto. Para no dilatar este comentario en exceso, puesto que los motivos ya descritos tienen un mayor desarrollo en el poema, solo haremos referencia a la cuarteta previa al *fin*, que consideramos bastante interesante por el uso de la paradoja para conceptualizar el hecho de que la dama somete todos los sentidos del amante, pero olvida sujetar a este como tal, es decir, la tan habitual situación cortés de enamorar pero no amar:

Y mi firmeza tomaron,
y mi corazón prendieron,
y mis sentidos robaron,
y a mí solo no quisieron.

Comparemos esta perspectiva con el famoso «Castillo de amor» (8), que podría verse como la evolución lógica de esta *contienda*: la plaza tomada por la acción de la amada (de carácter, no lo olvidemos, abstracto) ahora se protege en nombre de su amor:

Hame tan bien defendido,
señora, vuestra memoria
de mudança,
que jamás nunca ha podido
alcanzar de mi victoria
olvidança,
porque estáis apoderada
vos de toda mi firmeza
en tal son,
que no puede ser tomada
a fuerça mi fortaleza
ni a traición.

En el bando de los atacantes ahora tenemos la posibilidad del reemplazo («mudanza») y el olvido. El tema parece indiscutible, la fidelidad. Los métodos que aparecían en 6 vuelven a mencionarse: el asalto por la fuerza y la traición por parte de los defensores, efectivos en el primer caso, ineficaces ante la «firmeza» que le confiere el recuerdo de la dama «apoderada».

Tras esta introducción, desarrolla una muy detallada serie de alegorías con que demuestra su conocimiento de las partes del castillo y los recursos habitualmente empleados para su defensa: «una peña tajada / maciça toda de amores», «un río mucho crecido / que es membrar», «el muro tiene de amor, / las almenas, de lealtad», etc. La estrofa que reproducimos a continuación introduce cierta variación conceptual, pues en lugar de la descripción de elementos físicos identificados con virtudes, esta se vuelve más decididamente metafórica con la colocación de defensas en su propia persona:

Las cavas están cavadas
en medio de un coraçón
muy leal,
y después todas chapadas
de servicios y afición
muy desigual;
de una fe firme la puente
levadiza con cadena
de razón
razón que nunca consiente
pasar hermosura ajena
ni afición.

Como venimos explicando, la belleza física es parte crucial en ambas *batallas* pero, en esta ocasión, la vista ha sido domada por completo y no permite apreciar otras visiones que no sean la de la amada. No obstante, el señorío de la mujer amada no debe confundirse con el logro de esa tan ansiada reciprocidad, pues es fiel no en términos de no romper una relación, sino de no apartarse del ideal venerado («Mi pensamiento, que está / en una torre muy alta»). Ya mencionamos el gusto de la época por la contradicción. Pese a la imposibilidad de considerar las virtudes de otras mujeres más allá de la que guarda en la «memoria», la incapacidad de confesar estos sentimientos por temor a represalias también genera una angustia que este *amante-siervo* debe asumir:

Mas no visión que me espante
pero póneme tal miedo
que no oso
deziros nada delante,
pensando ser tal denuedo
peligroso.

Refiere con gran dramatismo la desdicha por la *derrota* que sufrió a manos de su actual dueña y señora, la pérdida de la «ventura» que se traduce en el enamoramiento:

Otra torre, que es ventura,
está del todo caída
a todas partes,
porque vuestra hermosura
la a muy rezio combatida
con mil artes:

Al igual que en otros poemas estudiados, ese dolor que el caballero le reprocha es a su vez la fuente de una fidelidad inamovible. El castellano dispone de abundantes víveres para subsistir mientras dure el asedio (el mal de amores mantiene viva la memoria):

Tiene muchas provisiones
que son cuidados y males
y dolores,

Además, acude a la idea ya explicada de que el estado natural del «yo lírico» es incompatible con la vida. Por ser tan grave la situación, es incapaz de alejarse de la fuente del daño y encontrar algún tipo de «plazer», aunque no pueda terminar de morir:

que no pueden fallecer
aunque estuviese cercado
dos mil años,
ni menos entrar plazer
do ay tanto cuidado
y tantos daños.

Tal vez el «Castillo» sea una de las creaciones manriqueñas que mejor ilustra la idea (no solo medieval, pero desde luego sostenida por Manrique, que aprovechaba su cercanía con este entorno) de que «toda relación amorosa implica una lucha entre contrarios: hombre y mujer, razón y sensualidad, constancia y olvido, mudanza y lealtad» (Morrás en Zepeda, 2010: 155). El tema de la fidelidad, al que nos referíamos en la introducción al capítulo, reluce en este caso concreto, expresado como una relación propia del ambiente feudal: «un estandarte / que muestra, por vasallaje, / el nombre de su señora».

Tan solo volviendo sobre lo expuesto hasta el punto en que nos encontramos, parece lícito afirmar que Jorge Manrique no concibe el poema como una creación aislada, sino que va confeccionando un verdadero mosaico de la ficción cortés y caballeresca,

muy representativo de su tiempo. Como si de un recuerdo se tratase, recupera la imaginería del sitio en el *cabo* al poema 41, en que anima a Álvarez Gato a defender su propio «castillo» de amor ante el dolor y la tentación de la «mudança». Entra en juego la cuestión de la virtud que trae la constancia del enamorado: «que el castillo combatido / tanto en más será tenido / cuanto más trabajo tenga».

En 1 acude en un espacio breve al tópico y se representa él como escalador, lo que debemos tener en cuenta pues supone una variación respecto a los ejemplos que venimos citando; sin embargo, «resvala» cuando asume el papel de asaltante, fracasa en llegar a la amada, no pretende alterar las pautas del género cortés.

Más arriba vimos cómo los accidentes propios de la contienda eran algo habitual para estos caballeros (6, 43), cómo el elemento cotidiano era objeto de poetización. Pese a que podría constituir una categoría separada, hemos decidido supeditar la *herida alegórica* al tópico que da nombre al apartado. Consideramos, pues, que la *militia amoris* no se limita únicamente a las referencias a actos o materiales bélicos, sino que constituye un enfoque particular de las relaciones amorosas como conflictos, con las consecuencias esperables de un clima tan hostil.

De nuevo, se trata de un tópico originado en tiempos de los trovadores y es de los más apreciados por Manrique en el contexto de su poesía amorosa (Beltrán en Manrique, 2013: 32, n. 9; 40, n. 12). La llaga no parece ser más que la impronta en la memoria que ha dejado la mujer amada. El amante la recibe en las escaramuzas de que es víctima o constituye la respuesta femenina al «requerimiento» (la negativa es la única esperable, por supuesto, en el amor cortés), tal y como da a entender Priego (2004: 203-204). Así, podemos afirmar que emplea este motivo para representar la angustia («perdido») inherente al servicio amoroso, por verse marcado desde la «vencida» pero abocado al rechazo (9):

En una llaga mortal,
desigual,
que está en el siniestro lado,
conocerés luego cuál
es el leal
servidor y enamorado;
por cuanto vos la hezistes
a mí después de vencido

en la vencida
que vos, señora, vencistes,
cuando yo quedé perdido
y vos, querida.

Creemos que el sentido de estas estrofas no ofrece mayores problemas para su interpretación. Funcionan a modo de premisa para un poema cuyo desarrollo se plantea como una declaración de amor a través de los elementos habituales: contradicción, fidelidad, dolor cercano a la muerte, etc.

Similar es el caso del número 28 («Quien tanto veros dessea, / señora, sin conosceros»), una canción en que alude a la «herida» vinculándola con mayor decisión a la «ausencia». No es la dama quien le asesta el corte sino el propio «amor» (de nuevo, cierto grado de personalización) y, ahora, teme las consecuencias de estar en su presencia, dados los males de su mera evocación.

El amor de oídas, por la fama y el buen nombre de la dama, es un tópico medieval que se remonta al trovador Jaufré Rudel (a. de 1125 – d. de 1148) y llega hasta el *Quijote*. Es un fenómeno propio de una época en que no existía aún el retrato pictórico, cuya introducción llegó con el Renacimiento, y debía estar, por tanto, fuertemente enraizado en hábitos de la relación social (Beltrán en Manrique, 2013: 75, n. 28).

Siendo tal la certeza de que las relaciones se iniciaban con la descripción verbal de las cualidades de los enamorados, estaríamos ante un nuevo caso de traslación del uso cotidiano al plano literario, por ende partícipe de la exaltación a que acostumbraban estos autores. Como mera hipótesis, cabría pensar que si la afición a los relatos caballerescos generaba ciertos modelos a imitar (nos remitimos de nuevo a Beltrán, 1988: 129-130; 2013: 94, n. 43, 8), cualquier caballero poeta que se preciase querría exhibirse ante los demás como amante fiel desde el momento en que conoce la existencia de alguna *sin par*.

Manrique pone su habilidad al servicio de la autoparodia cuando, en otro de los casos (10), reformula el tópico con una apariencia amable y cierta ironía optimista, libre de cualquier atisbo de gravedad. Menciona la «traición», la «muerte», el «daño» y la «herida», pero anima a «su amiga» a reincidir siempre y cuando sea con él, ya que «no me plaze que otro muera / pues que yo lo merescí».

A los ejemplos ya expuestos convendría sumar la confrontación con Fortuna (13), en que por extenso vuelve sobre la muerte en vida, la fe, la «victoria» en el sufrimiento gozoso, con un tono más hostil:

Fortuna, no me amenazas
ni menos me muestres gesto
mucho duro,
que tus guerras y tus pazes
conosco bien, y por esto
no me curo; [...]
Desde aquí te desafío
a fuego, sangre y a hierro
en esta guerra;

El texto permite apreciar sin dificultad, en el trato que se le da al personaje, que Manrique huye del lirismo habitual; sus palabras parecen más cercanas a las que tendría con un rival político, no lo emula en ninguna copla destinada a un «vos» femenino, ni siquiera cuando acude al tópico de la «enemiga». Por último, la canción 26 también habla de enemistad, pero lleva un paso más lejos el juego conceptual —resulta excepcional también en la forma— sumándolo al tema de la enajenación (Beltrán en Manrique, 2013: 73, n. 26): «no siendo nadie conmigo / y vos y yo contra mí».

En conclusión, este recurso tan vistoso de la estética marcial del amor no sería sino otro armazón con que expresar los asuntos recurrentes de la lírica bajomedieval que, en el caso concreto de la escrita por Jorge Manrique, destaca por su frecuencia y gusto por el detalle.

4.3 La muerte como alegoría, sus significados

Recuperaremos, para esta sección final, lo que dijimos a propósito del sufrimiento en el poema 16. Michel García (1991: 41-42), que ha estudiado «la alegoría y la retórica» de este poema en concreto (entre otros) mediante un análisis cuantitativo, destaca la importancia de los términos relacionados con los campos semánticos de la muerte y el dolor (concluye que este último es el más abundante). Asimismo, describe con certeza cómo el dúo muerte-vida «encierra implícitamente un término»; señalábamos arriba que quitarse la vida, morir, acababa con esa muerte en vida, un complejo juego semántico del que Manrique dejó no pocas muestras.

Quizás la más representativa de estas sea «No tardes, muerte, que muero» (33), en que la paradoja no está supeditada a otros, sino que constituye el tema mismo del poema; de hecho, están presentes la «guerra» y la «herida» como un eco de los casos en que la muerte se trataba como consecuencia de ese amor feudal, aunque el que nos ocupa resulta más bien una abstracción cuyo contexto inferimos por las convenciones del género pero no se nos proporciona. Este juego conceptual se apoya en su reducida extensión (una quintilla simple y una doblada), más indicada para este tipo de composiciones más retóricas, así como en la presencia casi constante de procedimientos reiterativos:

No tardes, muerte, que muero;
ven, porque biva contigo;
quíereme, pues que te quiero,
que con tu venida espero
no tener guerra contigo. [...]
Ven aquí, pues, ya que muero;
búscame, pues que te sigo;
quíereme, pues que te quiero,
y con tu venida espero
no tener vida conmigo.

Hemos seleccionado el estribillo y la vuelta, cuya interrelación permite ver hasta qué punto está llevada la idea del sufrimiento como muerte y vida casi simultáneas. En la reformulación del último verso apreciamos, sin dificultad, la equiparación de la «vida» con la «prueba dolorosa» que supone estar enamorado: «más que el contraste entre esos dos conceptos lo que les une es la permanencia del sufrimiento que les es inherente» (García, 1991: 44-45).

Lo que hasta aquí analizamos lo habíamos tratado ya, de una manera u otra, pero caben posibilidades interpretativas interesantes, teniendo en cuenta el historial de la poesía trovadoresca y sus ramificaciones. Keith Whinnom (1981: 35) ha estudiado el tratamiento de la muerte como metáfora «corrientísima» en el ámbito europeo referida a «experimentar la culminación sexual», muy viva en el xv. Dado el gusto por el equívoco de los autores cortesianos, no duda de que las ambigüedades (más o menos explícitas) eran buscadas con frecuencia y propone una serie de posibilidades interpretativas sobre la relación de la (in)satisfacción erótica con la poesía del sufrimiento y el gusto por sugerir, más que por mostrar (Whinnom, 1981: 45-46, 86-88; Beltrán, 2020b).

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo hemos querido exponer los aspectos que consideramos fundamentales para una aproximación al objeto de estudio. Llegados a este punto, según la información bibliográfica aportada y las interpretaciones críticas originales de los textos poéticos, podemos concretar las reflexiones más importantes sobre Jorge Manrique como autor de lírica amorosa.

Es heredero en buena medida —al igual que sus contemporáneos— de los trovadores occitanos, gallego-portugueses, castellanos y, con gran seguridad, de la lírica de Petrarca. Su estilo presenta un lenguaje poético que no persigue la complejidad erudita, pero dista de ser simple, y una técnica volcada en la creación de fórmulas ingeniosas mediante relaciones conceptuales y juegos semánticos o centrados en las rimas, lo que da lugar a algunas composiciones de sonoridad recargada e interpretación ambigua. Se amolda, decíamos, al gusto de su tiempo, también en la selección de los temas que revisten la cuestión amorosa: vasallaje, guerra, muerte, religión, instrucciones, diálogos amables o violentos, evocaciones abstractas, etc.

Podría decirse que estos poemas ejemplifican el gusto de la época, que todavía miraba hacia aquellas raíces comunes de la lírica medieval. Manrique no solo fue un cultivador paradigmático del principal estilo poético que conoció en vida, sino que renovó, a su vez, dicha propuesta estética sin llevar a cabo alteraciones vanguardistas. En resumen: no rompía los moldes, sino que los ensanchaba.

Cierto es que en gran medida no hemos hecho más que arañar la superficie, seleccionando muestras básicas de un campo de estudio rico a la par que complejo, lo que deja espacio a la posibilidad de desarrollar algunos de los puntos más oscuros. La creación intencionada de ambigüedades que multipliquen las interpretaciones posibles, o la deconstrucción del aparato legal soldado a las relaciones de vasallaje con vistas a la creación literaria son, sin lugar a dudas, materia suficiente para llevar a cabo nuevos trabajos con que indagar en la personalidad de este habilidoso poeta.

Así que su obra supone un hito generacional en las letras castellanas, que abrió un camino nuevo para aquellos que siguieron su legado: «En sus manos la canción se convierte en un poema preciosista, expresión idónea de una sociedad que estimaba el

amor y las formas bellas por encima de todas las cosas» (Beltrán, 1988: 158). Son hechos contrastados, que hemos querido mostrar en estas páginas para dar cuenta de cómo Jorge Manrique fue un clásico ya en su tiempo, pero no exclusivamente por las magistrales *Coplas a la muerte de su padre*, en que se preguntaba

¿Qué se hizo aquel trobar,
las músicas acordadas
que tañían?

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AIZPÚN BOBADILLA, Teresa (2018). «El amor cortés: La *weltanschauung* de la literatura medieval», *CAURIENSIA*, 13, pp. 303-324.
- BELTRÁN, Vicenç (1985). «La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2, pp. 259-273.
- (1988). *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU.
- (2013). «Jorge Manrique y su poesía», en Jorge Manrique, *Poesía*, V. Beltrán (ed.), Madrid: Real Academia Española, pp. 139-178.
- (2020a). «Tradiciones poéticas y paradigmas métricos en la edad media castellana», *Revista de Filología Española*, 100, II, pp. 499-512.
- (2020b). «Jorge Manrique», *Diccionario de autores literarios de Castilla y León*, M. Luzdivina (dir. y ed.), Grupo de investigación LETRA (coord.), León: Universidad de León. En línea en: <http://letra.unileon.es/?autorz=jorge-manrique>
- (2021). «Amar en la corte. Amor y matrimonio en la sociedad estamental», *Librosdelacorte*, 22, pp. 183–208.
- BOASE, Roger (2017). «“Justa fue mi perdición”: The context, authorship and abiding popularity of a courtly canción», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 6, pp. 26-39.
- GARCÍA, Michel (1991). «Vivir y morir de amor en la poesía de Jorge Manrique. Intento de análisis cuantitativo», *Voces*, 2, pp. 39-49.
- GERLI, Michael (1994). «Estudio preliminar», en *Poesía cancioneril castellana*, M. Gerli (ed.), Madrid: Akal, pp. 5-28.
- CHICOTE, Gloria (2009). «El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval», en *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales (La Plata, 2007)*, La Plata: Universidad Nacional de la Plata, pp. 345-353.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, María José (1993). «La dialéctica en el *Cancionero de Baena*», *Revista Española de Filosofía Medieval*, 0, pp. 83-88.

- LE GENTIL, Pierre (1993). «Coordenadas de Jorge Manrique», en Jorge Manrique, *Poesía*, V. Beltrán (ed.), Barcelona: Crítica, pp. 9-18.
- MANRIQUE, Jorge (2013). *Poesía*, V. Beltrán (ed.), Madrid: Real Academia Española.
- MORRÁS, María (2003). «Introducción», en Jorge Manrique, *Poesía*, M. Morrás (ed.), Madrid: Castalia, pp. 9-68.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2004). *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid: UNED.
- PERIÑÁN, Blanca (1970). «Lengua y forma poéticas en el *Cancionero de Baena*, I. Inventario descriptivo de la escuela gallego-castellana», *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola dell'Università di Pisa, 1969-1970, pp. 25-89.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739). *Diccionario de autoridades*. Versión en línea en: <https://apps2.rae.es/DA.html>
- SALINAS, Pedro (2003). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona: Península.
- SERRANO DE HARO, Antonio (1966). *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid: Gredos.
- WHETNALL, Jane (2006). «Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carbajales, Cartagena y Florencia Pinar», *Cancionero General*, 4, pp. 81-108.
- WHINNOM, Keith (1981). *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham.
- YNDURÁIN, Domingo (1980). «Los poetas mayores del XV (Santillana, Mena, Manrique)», en *Historia de la literatura española* (Madrid: Guadiana, pp. 461-511), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-poetas-mayores-del-xv-santillana-mena-manrique/html/b0373b52-c0eb-11e1-b1fb-00163ebf5e63_10.html#I_0
- ZEPEDA, Jorge (2010). «Reflexiones en torno al modelo del caballero en el cancionero de Jorge Manrique», en *Lyra minima: Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, A. González et al. (eds.), Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 149-160.