



Las realizaciones del modelo del caballero
en el *Cancionero* de Jorge Manrique:
tipos y funciones poéticas y sociales

Tesis

que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica

presenta

Jorge Abraham Zepeda Cordero

Dr. Aurelio González
asesor

RESUMEN

Esta tesis propone la lectura de la obra poética de Jorge Manrique como un conjunto coherente, cuya cohesión consiste en una serie de motivos, recursos retóricos y temas en común hasta el momento no reconocidos del todo como tales por la tradición crítica.

Su punto de partida es la revisión de la cultura caballeresca que, bajo la manifestación del *modelo del caballero*, da cuenta de las diferentes vertientes de la convivencia dentro de la corte que pueden percibirse en la poesía de Cancionero castellana y, en particular, en el *Cancionero* de Jorge Manrique.

La posibilidad de leer la poesía de Manrique como un todo vinculado por aspectos tanto culturales como textuales facilita la percepción de la trayectoria compositiva del poeta y en particular de la forma en que su perfeccionamiento del metro octosilábico culmina al agregar a su ductilidad inherente la capacidad de dar cauce expresivo a asuntos para los cuales la generación de Juan de Mena y el Marqués de Santillana habría reservado en exclusiva el verso de Arte Mayor.

La denominación de *Cancionero* para la poesía de Jorge Manrique se sustenta, entonces, en la *summa* de la búsqueda expresiva y la experimentación estrófica del autor, y hace evidente una evolución de la cual es imposible disociar los *dezires* narrativos cuyo componente alegórico se basa en la traslación del vínculo amoroso al esquema de la relaciones feudales vasalláticas, los poemas de *pregunta y respuesta*, donde la naturaleza social de la poesía de Cancionero se muestra de manera más clara que en cualquier otro tipo de composición, las *esparsas*, género breve que persigue la expresión del ingenio cortesano y la agudeza, entre otros géneros y formas a los cuales se pasa revista en esta disertación. Sin los poemas que las preceden, las “Coplas a la

muerte de su padre” resultan incomprensibles, tanto por sus logros formales como por el aprovechamiento de la cultura y el mundo caballerescos.

La manera en que la cultura jurídica, el ejercicio de las armas, la asimilación del amor al vasallaje y de la dama al señor feudal y el cultivo mismo de la poesía de circunstancias en sus distintas variantes se integran en el *Cancionero* de Manrique permite establecer una tipología que comprende la totalidad de las composiciones conocidas a la fecha de un poeta cuya importancia sólo puede equipararse a la que décadas más tarde alcanzó Garcilaso de la Vega al incorporar la poesía italianizante al ámbito lingüístico castellano.

Esta investigación presta atención en todo momento a las condiciones históricas y sociales que rodearon la escritura y recepción de la lírica de Cancionero para superar el reduccionismo crítico con respecto a la todavía denominada “poesía menor” de Jorge Manrique. Al disociarla de las “Coplas a la muerte de su padre”, la tradición decimonónica y sus sucesores cimentaron su posteridad en cuanto que obra maestra del poeta, pero al mismo tiempo fomentaron que se le percibiera como algo ajeno a la cultura de la corte, a la cual la unen vínculos indisolubles que esta investigación se propone hacer salir a la luz para beneficio del lector actual.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis y mi etapa como estudiante de tiempo completo del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México fueron posibles por la beca que me concedió el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología durante el periodo de octubre de 2002 a agosto de 2008.

A las personas que me han apoyado en distintos momentos a lo largo de estos años. A mi familia, en primer lugar. Al arquitecto Víctor Jiménez y al doctor Julio Moguel. A la doctora Martha Elena Venier. Al doctor Alberto Vital. A mis amigos del Doctorado en Literatura Hispánica, XIV promoción (2002-2005): Adriana Rodríguez, César Núñez y Hugo Ramírez. Puesto que cada uno de ellos sabe bien en qué medida les debo haber concluido mi investigación doctoral, no es preciso detallar mi gratitud.

A mi asesor, el doctor Aurelio González, por su paciencia ante múltiples retrasos y por cada sugerencia que mejoró esta investigación.

A las doctoras Karla Xiomara Luna Mariscal, María José Rodilla León y Nieves Rodríguez Valle, integrantes de la Comisión Lectora de estas páginas. Sus comentarios me permitieron hacer adiciones y modificaciones sumamente valiosas.

Gracias al personal de Préstamo Interbibliotecario de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas pude consultar numerosos artículos y libros indispensables para ampliar la perspectiva de indagación.

Las alegorías, por ejemplo, proponen al lector una doble o triple intuición, no unas figuras que se pueden canjear por nombres sustantivos abstractos.

Jorge Luis Borges

INTRODUCCIÓN

Ya sé que hay quienes prefieren no profundizar la impresión, por accidental que sea, que una obra antigua produce en la mente que la considera con sensibilidad y concepciones exclusivamente modernas; como también existen viajeros ingleses que llevan su resuelto nacionalismo por toda Europa, solamente se relacionan con otros turistas ingleses, disfrutan de lo que ven exclusivamente por su «pintoresquismo» y no desean comprender lo que esas formas de vida, esas iglesias, esos viñedos significan para los nativos: merecido tienen su castigo.

No tengo nada que discutir con quienes enfocan el pasado con esa mentalidad. Espero que no me busquen pendencia, pues he escrito para los otros.

C.S. Lewis

Para el lector común, leer la poesía de Jorge Manrique significa todavía —sin matiz alguno, por lo general— leer las “Coplas a la muerte de su padre”. La actitud esteticista de quien se pretende juez imparcial del verdadero mérito literario se pronuncia todavía con insistencia por relegar el resto de sus composiciones bajo la etiqueta de “obra menor”. No será necesario insistir en el trasfondo reduccionista que entraña un juicio semejante, al menos en este momento.¹ Sólo resultaría sensato, por ahora, hacer notar el criterio de la posteridad del texto en tanto fundamento de una idea limitada de la historia de la literatura.

Incluso desde los supuestos que privilegia la tradición crítica en torno a las “Coplas...”, ceñirse en exclusiva a la oposición de *temporalidad* y *trascendencia* para justificar la forma en que ese texto —y sólo ése— ha perdurado a lo largo de algo más de cinco siglos se remite a las

¹ “El esteticismo, el arte por el arte y el neoclasicismo argumentaron que el historicismo podía explicarlo todo de una obra literaria, menos lo más importante: su diferencia cualitativa, su “genio”; reivindicaron también el carácter ahistórico y universal de los valores estéticos, sólo aprehensibles, además, mediante la consideración immanente de la obra literaria. En este último sentido, también el impresionismo reivindicaba la suficiencia radical del encuentro de un espíritu sensible con la obra literaria en la experiencia inmediata y singular de la lectura” (Leonardo Funes, “La apuesta por la historia de los habitantes de la Tierra Media”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, p. 18).

circunstancias de su surgimiento como mera excusa para trasladar toda una carga emotiva a su interpretación. Que dicha tendencia continúa vigente puede demostrarlo el siguiente razonamiento de Guillermo Serés: “Jorge, por ejemplo, nos presenta a su padre como un catálogo de cualidades, al decir de Pedro Salinas, que se traduce en la síntesis de la *virtus* clásica y la fe cristiana, o sea, en un compendio de los valores de *Ética* aristotélica y las virtudes cardinales y teologales del cristianismo.”² Operar así allana y simplifica toda una trayectoria de escritura y presenta la obra en cuestión como un objeto asimilable al molde de la *universalidad* que debiera regir —en términos de suyo preceptivos— el gusto literario de cualquier periodo histórico.³

Pero al entrar al terreno de la escritura de una historia de la literatura, el *gusto* de una época debería convertirse en objeto de análisis antes que en principio rector de un esfuerzo de índole semejante. Puesto que el estudio de la literatura presupone actividades intelectuales distintas y —al menos en principio— más ambiciosas que la justificación de las predilecciones individuales y su defensa relativamente coherente y relevante, casos como el de la poesía de Jorge Manrique resultan paradigmáticos del esfuerzo pendiente en el área del estudio de la literatura en lengua castellana.

² “La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV”, *Bulletin Hispanique*, 109, 2, Décembre 2007, p. 347.

³ “Con justicia puede afirmarse que hay obras que prevalecen a lo largo del tiempo, pero ello, pienso, no tiene que ver con ese carácter ‘universal’ y casi eterno que cierta crítica idealista ha querido ver para las obras maestras. No, el gusto continuado por una obra (cosa que es bastante excepcional) está en función de la permanencia, si bien con modificaciones, de determinadas concepciones artísticas, éticas, ideológicas, etc.” (Lillian von der Walde Moheno, “La recepción: diversas proposiciones”, en L. von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, op. cit., p. 497). En lo que atañe a las “Coplas...”, la aceptación ininterrumpida que a menudo se postula como garantía de su superioridad estética con respecto a la poesía amorosa y satírica de Manrique no es tan consistente como lo ha proclamado la fracción de la crítica más proclive a observar en ellas toda una serie de valores relacionados con la “unificación” de España por iniciativa del reino castellano, según lo evidencia Vicenç Beltran al referirse a las glosas de las “Coplas...”: “En la bibliografía de Pérez Gómez cuento catorce ediciones de Alonso de Cervantes y doce de Rodrigo de Valdepeñas, seguidas, a notable distancia, por las de Francisco Guzmán y Jorge de Montemayor, con sólo cinco. Me limito al siglo XVI, pues en el XVII la fama de Manrique decayó notablemente y con ella, las reediciones y comentarios de sus obras, tanto de las *Coplas* [...] como de la obra amorosa [...]” (“La transmisión textual de las *Coplas* manriqueñas”, *Incipit*, VII, 1987, p. 117, n. 16).

LA POESÍA DE JORGE MANRIQUE Y SU PERDURACIÓN: ALGUNOS ASPECTOS DE LA TRADICIÓN CRÍTICA

Desde hace por lo menos dos décadas persiste dentro de la disciplina literaria una discusión sobre los parámetros que la crítica académica utiliza para fijar el conjunto de textos dignos de estudio o, como se le designa con mayor frecuencia, *canon*.⁴ De entre las diversas orientaciones que sus numerosos participantes han dado a ese debate ha sido muy poca la atención recibida por quienes declaran que se trata de una discusión infructuosa si se restringe al terreno conocido y avalado por el *habitus* de la actualidad.⁵ La poesía de Jorge Manrique y la clara respuesta favorable a las “Coplas...” en contraste con la casi nula atención al resto de sus composiciones es ejemplo de que la vigencia de una obra y las circunstancias de análisis y estudio que refuerzan su presencia en un momento determinado no pueden considerarse *a priori* inmutables a lo largo del tiempo.

Las “Coplas a la muerte de su padre” están fuera de duda en el estudio de la literatura medieval española. Pero no puede decirse lo mismo cuando se trata de lo que la crítica llama todavía su “poesía menor” —rótulo nada riguroso desde el punto de vista de la filología—, que incluye obras de tema amoroso, moral y satírico reducidas a simple referencia, a accidente, cuando se habla de su pertenencia a la poesía de Cancionero, puesto que esta parte de la lírica medieval castellana todavía está lastrada, a pesar de esfuerzos constantes y recientes, por opiniones que la descalifican sin profundizar en las condiciones de su surgimiento y desarrollo.

⁴ “Para el filólogo, el establecimiento de un canon histórico puede tener en cuenta por lo menos dos perspectivas, no forzosamente incompatibles: la relación de las obras vigentes para la actual conciencia literaria (la más sujeta a controversias y cambios) y la jerarquización propia de cada época, la más específicamente filológica e histórica. En rigor, ésta debería ser la perspectiva más próxima al historiador de la literatura, la primera, la más adecuada al crítico” (Vicenç Beltran, “La muerte y los vivos: Francisco de Ávila y el canon poético de 1500”, *ibidem*, p. 76).

⁵ Fue el libro de Harold Bloom, *The Western Canon: The School and the Book of the Ages* (Harcourt Brace, New York, 1994), el iniciador de este debate sobre la forma en que una obra adquiere representatividad dentro de una comunidad lectora. Una muestra actualizada de las diatribas que Bloom propició puede leerse en la sección de cartas del suplemento de reseñas de libros de *The New York Times* correspondiente al 13 de abril de 2014 (“Letters”, *The New York Times Book Review*, p. 6) en respuesta a la columna “Bookends”, donde semanas antes Pankaj Mishra y Daniel Mendelsohn discutieron la respuesta que el libro obtendría si fuese publicado en estas fechas (véase *The New York Times Book Review*, March 23, 2014, p. 31). Sobre el concepto de *habitus* para definir las elecciones y preferencias que caracterizan el comportamiento de un grupo social y una época, véase el estudio de Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire* (Seuil, Paris, 1992).

“Poesía de circunstancias” ha sido una de las etiquetas más utilizadas para despacharla sin pérdida de tiempo por quienes ven en el poeta Jorge Manrique a un escritor que, de no mediar la escritura de las “Coplas...”, estaría perdido entre la cuantía de poemas transmitidos por los cancioneros que han llegado a la actualidad y de autores que cultivaron ese género en las cortes de la Península Ibérica.⁶ Estos juicios sumarios se sustentan en una serie de interpretaciones que asimilan sólo una parte de la obra de Manrique y descartan otra que no coincide con la manera de concebir la literatura de quien las emite, lo cual es natural en un lector común, pero no lo es en absoluto —como tampoco es deseable— en un lector profesional.⁷ Propongo entonces, como entrada en materia que permita tomar el total de la poesía de Jorge Manrique como objeto de estudio, la revisión de algunos de los juicios que han contribuido al establecimiento de la perspectiva todavía vigente con respecto a la obra de este autor en su conjunto.

En el libro clásico de Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, puede apreciarse muy bien la tendencia a reducir al poeta castellano a su obra más famosa. Tan sólo comenzar la lectura del ensayo de Salinas —lleno, por otra parte, de observaciones lúcidas y que

⁶ “Los historiadores coinciden en señalar que la producción menor de Jorge Manrique no le hubiera dado más fama que a un Álvarez Gato o un Guevara, contemporáneos suyos con los que mantiene correspondencia. Sin embargo, Pedro Salinas considera que es ‘el mejor compendio en verso castellano de toda la doctrina del nuevo amor’. Esta parte de su obra se desenvuelve, como su vida, dentro de los cánones y reglamentos de época, es decir, a lomos de la influencia trovadoresca [...]” (Antonio Domínguez Rey, “El otro Jorge Manrique”, *La Estafeta Literaria*, 612, 15 de mayo de 1977, p. 12). La inferencia que tendría que hacer el lector es que esa fracción de la obra de Manrique no debe leerse como literatura, sino como mero testimonio o vestigio arqueológico. Y puede apreciarse aquí la paradoja de que la *fama* a la que apelan algunos estudiosos actuales como patrón decisivo es sólo aquella a la que ellos mismos reconocen validez, es decir, la contemporánea, la que resulta de sus apropiaciones de sentido.

⁷ Hace casi veinte años, Germán Orduna hacía notar la urgencia de revisar y ajustar las concepciones dominantes en torno a la escritura de la historia de la literatura: “[...] se han aplicado, a la periodización y exposición de la historia de la literatura de la Edad Media española, principios metodológicos que surgen de una consideración positivista y lógica que predominó en los estudios históricos hasta la primera mitad del siglo XX y que perduran, aunque matizados por intentos parciales de renovación metodológica, que no logran superar la estructura de la separación en siglos y la división en géneros literarios” (“Para una historia de la literatura medieval española: consideraciones a fines del siglo XX”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995), Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá, 1997, t. II, p. 1115).

desde su aparición han contribuido a la mejor comprensión de las “Coplas...”— se encuentra lo siguiente:

Leer a Jorge Manrique completo, en una edición que recoge entera su breve obra lírica, es una de las aventuras más extrañas que aguardan al aficionado a la poesía. Divaga la curiosidad lectora por la primera mitad del libro, ni del todo entretenida ni aburrida del todo, como por uno de esos vergeles conservados en las miniaturas francesas de la época, confinados por un muro, con tableros florales pulcramente divididos y arbustos que las artes cisorias de un académico jardinero ofrendan en el altar de la Geometría, lugares donde la Naturaleza se entrega al curioso juego de huir de sí misma y fingirse otra. Pero de pronto, al entrar por la segunda parte del libro —constituida por un solo poema, las *Coplas a la muerte de su padre*—, se accede a otro ámbito totalmente dispar. Atmósfera de alameda añósima, ramas que buscan a las ramas fronteras por lo alto, prestando al aire que delimitan una misteriosa solemnidad catedralicia; la vista se siente sosegadamente conducida por este vial —alfombrado todo el año de hojas recién caídas— a una claridad de gloria que se abre, allá en el otro cabo. La parte primera del libro son las poesías de amor de Manrique, la segunda, su poesía de la muerte.⁸

Tal vez no debiera perderse de vista que Pedro Salinas se aproximó a la obra de Manrique en su papel de poeta antes que en el de estudioso. Dada la primacía que se le concede y que él mismo asume como tal, los juicios emitidos se sustentan en una concepción individual de la poesía y en los valores estéticos que su época y su generación favorecieron en la escritura y lectura de ese género literario.⁹ Para él, la poesía amorosa de Manrique peca de artificialidad; las “Coplas...” serían ejemplo de la forma en que la verdadera poesía superó la escritura regida por fórmulas retóricas, que es como, al parecer, debe entenderse la imagen que emplea para presentar sus impresiones. Esta oposición permite rastrear una actitud de cuño romántico en cuanto respecta a la experiencia de lectura, y por lo mismo favorece el irracionalismo que descarta la intervención de fuerzas conscientes en el acto de la escritura.

⁸ Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 9.

⁹ “Poesía y vida —y aquí reside la verdadera confluencia de ambas— se unen en una búsqueda constante de la realidad total, por encima de cada realidad concreta, más allá de lo presente e inmediato. En esto basa Salinas su concepción idealista o espiritualista del arte, pero siempre un arte con firmes bases en la realidad” (María Rubio Martín, “La teoría poética de Pedro Salinas”, en Ciriaco Morón Arroyo y Manuel Revuelta Sañudo (eds.), *Pedro Salinas: estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1992, pp. 149-150).

Sobre este rasgo de la crítica ensayística de Salinas, las palabras de Edith Helman, su traductora al inglés, resultan esclarecedoras: “Si el poeta, dotado de una visión espiritual superior que le permite ver más allá de lo visible, aumenta el mundo, el crítico con su propia penetración de visión, habilita al lector a acercarse a este mundo, a observarlo desde distintas perspectivas, y desde dentro, hasta que llega a tomar posesión para sí mismo del dilatado mundo poético en todas sus nuevas dimensiones.”¹⁰ Salinas adquiere, así, una estatura a la que el simple crítico o filólogo no podría aspirar. En el mismo artículo, Helman cita un extenso pasaje de una carta donde Salinas se define en oposición a algunos rasgos de la crítica académica: “Vivir las cosas es el único modo de hacerlas. Pero en cambio qué triste ese tropel de gentes de continente grave y seriedad afectada que hablan del Dante, o de Goethe, sin alma ni pasión, desde fuera, y subiéndose en una pila de papeletas. Cuando yo hablo de Góngora o de Rubén Darío yo no sé si equivoco algún dato, pero sé que hay algo que no se equivoca dentro de mí. Y perdóneme este chorreo de orgullo...”.¹¹ Sin embargo, la reseña de Stephen Gilman de *Jorge Manrique o tradición y originalidad* evidencia que Salinas sí que podía dar por hecho que el lector le seguía en sus disquisiciones sin que necesariamente fuese así:

Cada cita está puntualmente acompañada, con modestia y confianza, por la referencia al autor pero sin identificación precisa. La elegancia de este procedimiento en Salinas se acerca tal vez al desdén por los procedimientos ordinarios del erudito. En el fondo, la verdad está con Salinas: la erudición consiste en la acumulación y personal asimilación de saber, no en su convencional exhibición en títulos, años y páginas. Pero la única víctima de este desdén resulta ser el lector, el cual, a consecuencia del carácter de las citas de Salinas, frecuentemente se ve defraudado en su deseo de comprobarlas y seguirlas.¹²

¹⁰ “Pedro Salinas y la crítica desde dentro”, *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, 1-4, enero-octubre 1965, p. 229. En su nota sobre el libro de Salinas dedicado a la poesía de Jorge Manrique, Alan S. Bell cita fragmentos de la carta que Helman recoge en este artículo (véase “Tradition and Pedro Salinas’ Original Approach to Jorge Manrique”, *South Atlantic Bulletin: A Quarterly Journal Devoted to Research and Teaching in the Modern Languages and Literatures*, XXXIX, 4, November 1974, pp. 38-42).

¹¹ Pedro Salinas, *apud* Helman, *loc. cit.*, p. 224.

¹² Sobre Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II, 4, octubre-diciembre 1948, p. 401.

Dicha actitud también subestima los aspectos menos digeribles a primera vista en la obra más famosa de Jorge Manrique. Al mismo tiempo, sobreestima su propia capacidad para decodificar el texto, como si nada hubiera cambiado entre las palabras escritas por Manrique a inicios del último cuarto del siglo XV y las circunstancias que rodean su lectura e interpretación en la actualidad. Spitzer, un filólogo cuya opinión Salinas no habría podido despachar con la misma actitud patente en la cita de la carta a Helman, hace notar el aspecto menos lúbil de la poesía de Manrique para el poeta y profesor:

De vez en cuando Salinas presenta aquellas partes del poema que apelan menos a su sensibilidad moderna como “compromisos” de Jorge Manrique con su tiempo. Diré aquí que el concepto de “compromiso” me parece peligroso para el historiador de la literatura, ya que supone que el poeta antiguo conocía el buen camino pero (lo de *video meliora proboque, deteriora sequor*) se dejó embelesar por falsos artificios de su tiempo porque quería agradar a su siglo, por vanidad, oportunismo o por falta de carácter. Hubiera podido escribir de otra manera, pero hizo compromisos. Semejante suposición, que se ha aplicado ya a las más grandes personalidades poéticas, así a Dante o al arcipreste de Hita como a Villon, es gratuita: ¿cómo se puede probar que el genio del poeta no residía precisa e intransigentemente en lo que críticos modernos pueden admitir sólo como “compromiso”?¹³

Que el comentario anterior no habría pasado inadvertido a Salinas queda patente por el siguiente pasaje de la carta a Helman ya citada:

Alguien de una dirección de interpretación espiritualista y cultural de la historia literaria, podría hacer mucho. ¿Pero cómo meter eso en la cabeza a esos conglomerados de especialistas lamentables retales de la gran especialización alemana, que pueblan todas nuestras Facultades? ¡Qué hermosa, sí, la especialización humana! ¡Qué hermoso ver a un hombre como Spitzer, por ejemplo, que vive de la cultura, por ella, en ella, todos los minutos, que la tiene por cosa consubstancial con su existencia, y que no podría alentar sin ella!¹⁴

¹³ Leo Spitzer, “Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV, 1, enero-marzo 1950, p. 11, n. 16.

¹⁴ P. Salinas, *apud* Helman, *loc. cit.*, p. 224. Salinas admiraba a Spitzer, quien ocupaba la oficina vecina a la suya en la Universidad John’s Hopkins. Un ejemplo del respeto que le profesaba puede leerse en el texto de presentación al libro de homenaje en el que un grupo de amigos reunió parte de sus ensayos sobre lingüística (véase “Esquicio de Leo Spitzer”, en Leo Spitzer, *Essays in Historical Semantics*, Testimonial Volume in Honor of Leo Spitzer on the occasion of his sixtieth birthday, February the seventh, 1947, S.F. Vanni, New York, 1948, pp. XV-XVIII).

Salinas pareciera admitir que Spitzer tiene razón al señalarle la carencia de perspectiva histórica, pero ese reconocimiento sería fruto antes del principio de autoridad que de la aceptación de un argumento válido. Especular sobre asuntos como éstos no parece de gran provecho para el avance de los estudios literarios, pero sí que da indicios de actitudes cuya prolongación en poco beneficia a la disciplina. Si alguien que no fuese Spitzer hubiese hecho esta misma crítica a Salinas habría sido descalificado por su relativismo, o incluso por su “falta de respeto” a un gran maestro.

No es raro, por ello, que Salinas declare su apego incondicional a las “Coplas...” a la vez que descarta el resto de la poesía de Manrique, en la cual —por cierto—, a pesar de que predomina el tema amoroso, también hay composiciones satíricas y, al lado de las “Coplas...” —poesía moral para los criterios taxonómicos del siglo XV, aunque sin el peso de ellas— figuran así mismo las “Coplas póstumas”.¹⁵ Para apreciar en qué medida la crítica textual ha permitido contar con ediciones cada vez mejores basta recordar las diferencias que Ricardo Senabre hacía notar entre la primera edición de las “Coplas...” (incluida en la segunda edición de la *Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza, Zaragoza, 1483) y su edición más difundida a finales del siglo XV y principios del XVI (*Cancionero* de Ramón de Llavía, Zaragoza, 1486-1490):

[...] la ordenación en que aparecen dispuestas las cuarenta coplas —rotuladas como «dezir» en esta primera edición— es completamente distinta de la que ofrecen las demás versiones disponibles. Nótese bien que me refiero tan sólo al orden en que las estrofas se suceden en el texto, sin rozar siquiera el espinoso problema de la multitud de pequeñas variantes que advertimos tanto en ésta como en las otras versiones primitivas de la obra que se nos han conservado, y que, analizadas detenidamente, revelan una filiación dispar.¹⁶

¹⁵ Los problemas relacionados con la atribución de estas dos coplas y el asunto de su inclusión dentro de la obra más famosa del autor son muestra de la forma en que ha evolucionado la crítica en torno a Jorge Manrique, y el medievalismo hispánico junto con ella: “Labrador, Zurita y Difrancó proponen integrarlas en el texto de esta composición, a lo que me opuse, puesto que tienen una tradición manuscrita distinta y un origen posterior a la elegía. Estas dos coplas, por la falta total de rasgos sensibles y de imágenes, por su acumulación de sustantivos abstractos, están muy por debajo de la poesía moral manriqueña, y sólo pueden ser tomadas por un primer borrador” (Vicenc Beltran, n. [47] al poema respectivo, en su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, Crítica, Barcelona, 1993, p. 146).

¹⁶ “La primera edición de las *Coplas*, de Jorge Manrique”, en Emilio Alarcos *et al.*, *Serta philologica F. Lázaro celebrante dicata, II: estudios de literatura y crítica textual*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 510.

El trabajo ecdótico que Vicenç Beltran llevó adelante a lo largo de algo más de una década y cinco ediciones distintas muestra cuán relativa es la lectura de un texto medieval cuando no se tienen a la mano herramientas que permitan alcanzar la fiabilidad de una edición aceptable. Por increíble que parezca, en el caso de la poesía de Manrique la consecución de ese logro en realidad es muy reciente. Incluso entre quienes dan sin condiciones la primacía a las “Coplas...” puede advertirse, en ocasiones, una tendencia a resentir el tono expositivo, para algunos, demasiado monótono. Rafael Sánchez Ferlosio puede contarse entre ellos: “Siempre me he imaginado el «estreno» de las coplas de Manrique como una lectura en voz alta por parte del autor, ya sea desde el púlpito de una iglesia, ya en la sala de un palacio, ante la reunión solemne y enlutada de los familiares, los amigos, los deudos, los criados del difunto. El auditorio escucha, aburrido, como en misa, la rutinaria admonición del sesudo y prosaico doctrinal.”¹⁷ El desarrollo continuo de la labor crítica ha permitido apreciar que el sermón medieval y toda una gama de recursos retóricos formales —como la anáfora y el paralelismo, entre los principales— están presentes en el poema y estructuran su discurso exhortativo alrededor de lugares comunes y motivos cuya presencia parece no molestar a quienes se decantan por un “elitismo” literario tan tajante como poco atento al ejercicio de sus gustos. En contra de esa imagen de aparente “naturalidad” con que la tradición crítica ha pretendido ensalzar las “Coplas...” con respecto al resto de la poesía de Manrique, José María Micó subraya algunos aspectos de su construcción retórica:

[...] la reivindicación de don Rodrigo en las coplas más famosas del siglo XV no fue solamente el resultado del amor filial de un gran poeta, sino el fruto de una lograda argucia expresiva diseminada y graduada en tres lugares estratégicos, y además presentada de manera afín: al considerar las generalidades de la muerte (copla IV), al afrontar el *ubi sunt* (copla XV) y al iniciar el epicedio (XXV). Para comprender la originalidad expresiva de las *Coplas por la muerte de su padre* y su aparente

¹⁷ Rafael Sánchez Ferlosio, “El caso Manrique”, Apéndice a su libro *Las semanas del jardín*, Alianza, Madrid, 1981, p. 351.

antirretoricismo, que es fundamentalmente eso, una apariencia, tan importantes como las «tres vidas» son las tres pretericiones de Jorge Manrique.¹⁸

Lo que la crítica tradicional ha considerado un prodigio de naturalidad e inflexión sentenciosa es en realidad un texto urdido con plena conciencia argumentativa que recurre a figuras de lenguaje poco relacionadas con la espontaneidad que Pedro Salinas, entre otros, hallaba en él. Con respecto a la *dispositio* del texto, David H. Darst describe su estructuración para convencer al lector y hacerlo compartir su muy peculiar manera de entender el ámbito castellano: “The poet has arranged the syllogistic argument of his elegy in such a way that even if the readers were predisposed toward the people he mentions, the cumulative advance of the poem would induce them to consider those persons unfavorably.”¹⁹

Sostener, casi siete décadas después del ensayo de Salinas, que las “poesías menores” de Manrique no pertenecen al mismo paradigma que las “Coplas...” implica prolongar acriticamente la lectura tradicional de un autor y, además, cercenar una obra de sus antecedentes inmediatos. Al discutir las conclusiones de Salinas con respecto a la “poesía menor”, Frank A. Domínguez señala en ella una restricción de medios expresivos y contenido que no debe perderse de vista: “When read with attention, the linguistic games, the forced ambiguities, and the seemingly simple, yet complex rhetorical and metrical structures of the short lyrics reveal a circumscribed, yet tremendously dense thoughtfulness.”²⁰ Las “Coplas...” también eligen la restricción, puesto que recurren a temas consagrados por la tradición —la muerte, la caducidad del mundo—, lugares comunes, moldes expresivos que permiten construir un discurso. Lo que ocurre es que la capacidad comunicativa de ese discurso y el vocabulario empleado en él contribuyen a difuminar

¹⁸ “Las pretericiones de Jorge Manrique”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, LXI, 713, mayo 2006, p. 4.

¹⁹ “Poetry and Politics in Jorge Manrique’s *Coplas por la muerte de su padre*”, *Medievalia et Humanistica: Studies in Medieval & Renaissance Culture*, 13, 1985, p. 199.

²⁰ *Love and Remembrance: The Poetry of Jorge Manrique*, The University of Kentucky, Lexington, 1988, p. 61.

en gran medida el artificio retórico y lingüístico que lo constituye, provocando así una determinada familiaridad con el texto que oculta esas sutilezas al lector contemporáneo, las cuales sólo son discernibles tras un análisis minucioso. Por lo tanto, poner las “Coplas...” en función de lo que dicen al lector sin que una operación crítica digna de ese nombre haya tenido lugar o siquiera se haya intentado antes que observar sus elementos en común con las “poesías menores” representa un juicio sumario expeditivo pero endeble. Eso es lo que suele ocurrir cuando se recuerda la composición más famosa de Manrique fuera del ambiente de los estudios literarios, aunque también en ellos pueden hallarse casos como el siguiente:

A su profundidad ideológica e intenso patetismo se une la versificación magistral y un lenguaje claro y natural, que subyuga por su fuerza expresiva y elegancia implacable. Tanto el léxico como la sintaxis parecen adelantarse en varios siglos, hasta el punto de parecer lenguaje actual. Solemne e insuperable elegía del dolor filial, al describir con emoción incontenible la autenticidad de la vida cristiana vivida por su padre, que se transfigura en un clímax sereno de aceptación del destino de la Providencia.²¹

Uno de los síntomas patentes de que esta lectura de Manrique es limitada puede rastrearse en los intentos por situar las “Coplas...” en las condiciones sociales del reino castellano y de la Península Ibérica hacia la segunda mitad del siglo xv. María Morrás recuerda que lecturas como la de José B. Monleón tienden a mostrar a Jorge Manrique como un reaccionario opuesto al nuevo orden social emanado de la reconstitución del Estado centralista en la Península Ibérica en torno a los reinos aragonés y castellano:

Los trabajos sobre esta cuestión de Colonello, J.B. Monleón, Darst y J.L. Rodríguez-Puértolas (1986; 1997, pp. 33-40), aunque parten de metodologías diferentes, coinciden en concluir —a mi parecer de manera errónea y anacrónica— que Rodrigo encarna el viejo orden feudal, ya caduco, y los intereses nobiliarios frente a la implantación progresiva del nuevo orden socioeconómico de producción capitalista y de la monarquía autoritaria.²²

²¹ Jesús María Vallarino, “Leer hoy a Jorge Manrique”, *Razón y Fe*, 236, 1189, noviembre de 1997, p. 350.

²² Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, Castalia, Madrid, 2003, p. 59, n. 50. Al inicio de su artículo, Monleón declara que “[...] las *Coplas* —reflejo de una circunstancia histórica concreta— lo que intentan es afirmar las premisas de un pensamiento político —feudal— frente a la amenaza de la aparición de un nuevo orden socio-económico, de ese ‘pasar del tiempo’” (“Las *Coplas* de Manrique, un discurso político”, *Ideologies and Literature*, IV, 17, September-October 1983, p. 116).

Si algo puede apreciarse en las estrofas finales de las “Coplas...” es la intención de presentar a Rodrigo Manrique como ejemplo del noble que los Reyes Católicos habrían requerido como aliado para alcanzar sus fines de consolidación de la monarquía castellana.²³ Aquí cabría tener presente que, aunque los textos literarios no pueden aislarse de las circunstancias históricas en que surgieron, todo ejercicio de inserción en ellas exige tomar en cuenta la realidad del autor como ser social. También es ingenuo pretender que una lectura a la distancia podría extraer la *esencia* definitiva de su sentido sin distorsión alguna. Para lograr esa tarea tendría que insistirse, una y otra vez, en que la literatura no es reflejo de la realidad, sino reacción a ésta. Al hablar de *reacción* no debe inferirse que puede emplearse como herramienta de adoctrinamiento ideológico o coacción. El coeficiente estético que posee la literatura (o los textos que el conjunto de lectores ha decidido considerar como literatura) es superior a eso. Sin descartar que también hay una necesidad expresiva en el autor, todo ello obliga a pensar con detenimiento en los rasgos con mayor tendencia a juzgarse decisivos en el hecho literario. Con respecto al objetivo que Manrique podría haberse propuesto al escribir las “Coplas...”, Ramón Díaz aporta una opinión distante del punto de vista “sociológico” y más en sintonía con los fines que en ellas observa, en

²³ Así lo hace notar la misma Morrás en otro pasaje de su texto introductorio: “Aunque no hay una falsificación de los hechos —“pues el mundo todo sabe / cuáles fueron” (vv. 299-300)—, hay una cuidadosa selección y presentación de las hazañas de don Rodrigo, de suerte que el defensor de sus propios intereses se convierte en esforzado adalid en la lucha contra los moros (XXIX); el que fue linajudo aristócrata con poder y prestigio gracias a su cuna y sangre se dibuja con el paradigma del hombre hecho a sí mismo, que ha alcanzado merced a sus servicios y virtudes tierras y nobleza (XXX-XXXI), y en fin, el noble rebelde, conspicuo cabecilla en las guerras intestinas que asolaron Castilla, queda transformado en un leal y discreto servidor de la monarquía contra el enemigo exterior (XXXII). Es decir, la propia vida de quien había vivido en una época revuelta en que los nobles campaban a sus anchas persiguiendo mayor poder y riquezas emerge en las *Coplas* transmutado en el modelo de caballero cristiano y de noble al servicio del reino que querían tener a su lado —y al que sin duda hubieran recompensado adecuadamente— los Reyes Católicos” (*op. cit.*, pp. 59-60). Pocos años antes de la aparición del artículo de Monleón, Nicolás Marín expresaba una interpretación de las “Coplas...” muy semejante a la propuesta por Morrás: “El permanente encanto de las estrofas oculta la inequívoca posición política del poeta; al presentar la heroica figura del padre, destacando sus victorias contra los moros y los servicios a unos reyes nuevos aun no muy seguros en el trono de Castilla, Jorge Manrique definía su partido y decía lo que estaba haciendo: defender, tal vez con menos lúcida claridad con que nosotros lo vemos hoy, la nueva monarquía. Los Reyes Católicos iban a dominar pronto a la ambiciosa nobleza y a poner en práctica definitivamente el modelo humano de don Rodrigo Manrique: la austeridad y la guerra a los moros” (“El cortesano y el héroe en las *Coplas* de Manrique”, *Revista de Literatura*, XLI, 82, julio-diciembre de 1979, p. 40).

fechas recientes, la crítica especializada: “[...] las Coplas son un esfuerzo de poner orden en la cabeza y en el corazón. Manrique es un hombre de orden. La vida tan inconexa de propósito de su padre, el maestro, él la reinterpreta en las Coplas ordenada y noble”.²⁴ Es notorio el desapego de Díaz con respecto a las grandes especulaciones sobre el ideal heroico que el maestro de Santiago representaría en el plano literario como uno de los pilares de la identidad nacional castellana.

Como es claro en el contraste observado en el testimonio anterior, si bien los textos permanecen más o menos inalterables —en el mejor de los casos—, circunstancias, interpretaciones y lectores cambian, y justo por eso es imposible creer que un juicio crítico pueda mantenerse inamovible a pesar del cambio de épocas.²⁵ Quienes defienden que internarse en este tipo de posibilidades es practicar arqueología caen, a su pesar y sin advertirlo, en la trampa fácil de descalificar cuanto les parece lejano de su manera de acercarse a la literatura. El siguiente ejemplo ilustra la intención de tomar en cuenta la realidad del ejercicio de la poesía de Cancionero, aunque sin despojarse de ideas próximas a la actualidad de quien así escribe:

²⁴ “La cortesía de Jorge Manrique con la muerte”, *Papeles de Son Armadans*, XVI, LX, CLXXIX, febrero de 1971, p. 146.

²⁵ El cambio de época debe entenderse como el momento específico en que las tendencias artísticas hasta entonces vigentes comienzan a percibirse como algo superado por el surgimiento de nuevas expresiones y sensibilidades que no se reconocen en ellas. En su epílogo al libro de Jean Starobinski *Los emblemas de la razón*, Hans Robert Jauss habla de la transformación que condujo al respectivo cambio de época (en lo político y en lo estético) tras el estallido de la Revolución Francesa: “Cambio de época y conciencia de época aparecen en esta consideración del Siglo de las Luces como términos hermenéuticos, enfrentados dialécticamente. No es un suceso inicial notable que abre una época, con la expectativa enfática de algo nuevo, lo que modifica el mundo viejo de un golpe y de modo irreversible, sino que la progresiva separación de lo antiguo, en la percepción paulatina de un horizonte abierto de futuro, es lo que caracteriza el camino de la experiencia, con la que la razón, que se libera a sí misma, consigue la madurez. No es un cambio de época con una fecha, sino un paulatino cambio de horizonte con umbrales determinados, que al principio son observados y atestiguados por pocos, lo que marca este proceso en el que lo antiguo mantiene su resistencia frente a lo nuevo hasta el suceso final de 1789” (“La arqueología de la modernidad de Jean Starobinski”, en su libro *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, 2ª ed., Antonio Machado Libros, Madrid, 2004, p. 102). Sobre la coincidencia de la Revolución Francesa y el cambio de horizontes de percepción que vino con ella, Jauss comenta más adelante: “[...] el año 1789 trae consigo una ruptura de época no sólo en la historia política de Europa, sino también en el estilo y la actitud estéticas. La «pasión de acabar» y su correlato psicohistórico «la pasión del comienzo» se revelan así como el móvil común de la acción política y de la actividad estética, aunque los revolucionarios eran cualquier cosa menos estudiosos del arte, y los últimos no fuesen muy partidarios de los jacobinos [...]” (*op. cit.*, p. 106).

En el siglo XV se pueden distinguir dos tipos de poetas: los que podrían llamarse nobles-poetas y los poetas de oficio, los profesionales. Nobles-poetas son, por ejemplo, Gómez Manrique, tío de don Jorge, Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, Enrique de Villena, Jorge Manrique, por cierto. Se les llama así porque no necesitan de sus escritos, de sus versos, para vivir de su pluma; para ellos la escritura es una actividad del espíritu. He aquí cómo la condición social condiciona el tipo de poesía que se escribe.²⁶

Tal vez Muñoz González presta excesiva atención a esa diferencia consistente en la extracción social de los poetas y deja de apreciar la reconstitución del público culto en la escritura de la poesía de Cancionero. Es decir, subestima al sector capacitado no sólo para decodificar una obra, sino también para escribirla (rasgo particular entre los poetas de la tradición cortés). De actitudes semejantes deriva gran parte de las acusaciones que la poesía de Cancionero ha recibido: desde su artificialidad hasta su falta de mérito estético “verdadero”.

A pesar de que la tradición filológica a menudo se muestra recelosa ante las propuestas de la teoría de la literatura,²⁷ es sensato tener en cuenta que aunque los postulados de esta última se circunscriben de manera más o menos obvia al campo de los estudios de literatura contemporánea, pueden, sin embargo, aportar actitudes de análisis que vale la pena recuperar desde las posibilidades del estudio filológico de los textos.²⁸ Aun cuando en estos últimos siempre ha tenido importancia la revisión de condiciones históricas, es en realidad la actitud de algunos filólogos la que ocasiona distorsiones en la interpretación de las obras literarias, en

²⁶ Luis Muñoz González, “Jorge Manrique y la memoria de su trascendencia”, *Estudios Filológicos*, 16, 1981, p. 36.

²⁷ “Los filólogos agitan como pruebas a su favor ensayos de análisis de textos medievales según doctrinas y metodologías elaboradas por los teóricos, tristemente empobrecedores y visiblemente faltos de un conocimiento firme de la materia concreta, en los que —al buscar la confirmación de tal o cual doctrina— se terminan leyendo las mismas conclusiones a propósito de textos de cualquier tiempo y lugar” (Leonardo Funes, “La apuesta por la historia de los habitantes de la Tierra Media”, en L. von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, *op. cit.*, p. 16).

²⁸ En su ponencia citada con anterioridad, Orduna señalaba: “Tanto en el proceso de producción (la etapa primigenia del mister de clerecía, el taller alfonsí, la literatura en torno a la escuela catedralicia de Toledo, la ficción sentimental, etc.) como en el de su recepción medieval (los cancioneros del siglo XV, el romancero y la lírica tradicional), los documentos hoy disponibles deben ser evaluados como producción literaria de una comunidad textual en su función de emisor o de receptor de esas producciones. Comprender las dimensiones intertextuales de la comunidad textual creativa transformará la obra-objeto en hecho actualizado de comunicación estética” (*op. cit.*, p. 1116).

particular de las medievales, al menos en cuanto atañe a la literatura española. El principal problema de la actitud filológica ante el texto literario es el empirismo a menudo intemperado que se pretende objetivo en la práctica del análisis, y que puede traer consigo la trampa de hacer indistinguible la frontera entre el horizonte del indagador y el horizonte del texto sin haberlos percibido antes. En palabras de Lillian von der Walde: “[...] es obligación del especialista intentar comprender lo que en un texto se pretende expresar, y ello conlleva una suerte de lucha contra la propia libertad de recepción. Esto, por lo menos, garantiza se reduzca la inevitable transformación surgida en virtud de la lectura, y permite se verifique una situación no tan alejada del ideal comunicativo.”²⁹ Para aproximarse a ese objetivo es preciso traer a cuento la propuesta de estudiar la literatura y la relación con su circunstancia a partir del concepto de *repertorio del texto*, propuesto por Wolfgang Iser:

The repertoire consists of all the familiar territory within the text. This may be in the form of references to earlier works, or to social and historical norms, or to the whole culture from which the text has emerged—in brief, to what the Prague structuralists have called the “extratextual” reality. [...] The repertoire incorporates both the origin and the transformation of its elements, and the individuality of the text will largely depend on the extent to which their identity is changed.³⁰

Proceder al análisis de un texto teniendo como punto de partida dichos supuestos facilitaría la operación de conciliar los dos bloques de la obra de Manrique en un solo conjunto. A quien considere éste un objetivo artificial sería preciso hacerle recordar que toda interpretación es un acto de segundo o tercer grado en las operaciones intelectuales referidas a la lectura y que, aunque necesaria, es siempre posterior con respecto a la escritura de esas obras. Trabajar en cada momento para llegar a la “interpretación” como punto final es incurrir en falacias de perspectiva que por fuerza distorsionan toda conclusión. Y si no fuera así, cabría preguntarse, por ejemplo, la

²⁹ “La recepción: diversas proposiciones”, en L. von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, op. cit., p. 495.

³⁰ Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, The John’s Hopkins University Press, Baltimore-London, 1978, p. 69.

razón por la que María Morrás señala la necesidad de una actitud específica hacia la poesía de Manrique en su edición, la más reciente en los últimos años:

Pese a su carácter innovador, la poesía amorosa manriqueña sólo puede ser comprendida y valorada en el contexto de la poesía cancioneril, marco que la hace inteligible desde el punto de vista ideológico y estético. En cambio, las *Coplas a la muerte de su padre* son un clásico intemporal. Ahora bien, si su alta calidad lírica ha dispensado a las *Coplas* de los avatares de las modas, también ha contribuido a que a menudo se haya pasado por alto su especificidad histórica. Porque el valor estético de las *Coplas* ha de medirse no sólo en el efecto que aún hoy produce su lectura, sino también en lo que supuso en el horizonte de la literatura de la época. En otras palabras: aunque para sentir esa “ráfaga que lleva nuestro espíritu hasta una lontananza ideal” de la que hablaba Azorín baste la lectura desnuda de las *Coplas*, su cabal valoración y comprensión exige acercarse a ellas desde las circunstancias concretas que las originaron y el contexto cultural —la tradición— que constituyeron su punto de partida.³¹

Morrás deja claro que el vínculo entre literatura y realidad no es directo. Muchos insistirán en que distanciarse del concepto de *reflejo* en beneficio de la utilización de *repertorio del texto* es sólo una argucia verbal, pero, de prestar atención a un reclamo semejante, sería pertinente observar el hecho de que una lectura ideológica (que por lo demás podría recuperar con cierta precisión las circunstancias históricas de la familia Manrique) tiende a ser una práctica cuyos resultados pueden anticiparse desde el momento en que el tema se plantea como materia a dilucidar. Así lo muestran, entre otras, las posturas de Julio Rodríguez Puértolas:

Las pretensiones del poeta Manrique de hacer perdurable la figura de su padre más allá de la muerte, significan desviar la realidad histórica para después manipularla, es decir, utilizar la Historia como pretexto para una aparente des-realización y des-historización, para montar una nueva “Historia” que, al tiempo de exaltar al individuo-héroe (Rodrigo Manrique), exalta también y necesariamente el clan oligárquico al que aquél —y el poeta— pertenecen, justo en un momento tanto de crisis personal y familiar como social.³²

Aunque la lectura atenta de manera exclusiva a los aspectos literarios de un texto medieval puede resultar muy limitada, la interpretación de Rodríguez Puértolas se coloca justo en el extremo

³¹ M. Morrás, Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 44.

³² “Jorge Manrique y la manipulación de la historia”, en Ian Michael and Richard A. Cardwell (eds.), *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Dolphin Book, Oxford, 1986, p. 130.

contrario. De cualquier forma, no es ése el tipo de aproximación más frecuente en el caso de la obra de Jorge Manrique. Leer “acríticamente” su poesía es un ejercicio tan común que casi resulta instintivo —y descarto de esta reflexión al lector común, puesto que ése es, de entrada, su *modus operandi*; antes bien me permito recordar que en ningún momento una obra literaria es depositaria, sin más, de la realidad del mundo.³³ Mucho se ha dicho ya sobre la forma en que la voz poética pasa por alto las alianzas y rebeliones de Rodrigo Manrique para presentarlo como figura del caballero ejemplar. Sin embargo, Vicenç Beltran sitúa los rasgos que muy a menudo la actualidad juzga indeseables en el término que les corresponde de acuerdo a la época en que Rodrigo Manrique tuvo que desenvolverse: “La recia personalidad de D. Rodrigo puede causar hoy impresión desfavorable. Rafael Sánchez Ferlosio, en pintoresca discusión entre D. Marcelino Menéndez Pelayo y Juan de Mairena, le atribuye a éste la opinión de que era «un mal bicho, henchido de soberbia y de ambición», pero así eran los prohombres de aquella época y por estas cualidades se los admiraba.”³⁴

Sin asumir una perspectiva moralizante al respecto, esta diferencia apunta al rasgo definitorio más importante del texto literario. La literatura entabla una relación con algunos elementos de la realidad cuya coherencia tiende a sobreestimarse, a pasar por totalizadora. La literatura, baste recordar, no es un arte representativo, como el teatro, ni simultáneo a su “puesta en obra”, como la música.³⁵ Consta de un desarrollo en el tiempo que no implica el mismo lapso

³³ Volviendo al concepto de *repertorio del texto*, resulta preciso agregar que, para Iser, “The repertoire consists of a selection of norms and allusions, and the question arises as to what principles govern this selection, which after all cannot be purely arbitrary. However, before we answer this question, we ought first to have a closer look at which is meant by the ‘reality’ out of which the selections are made. The term *reality* is already suspect in this connection, for no literary text relates to contingent reality as such, but to models or concepts of reality, in which contingencies and complexities are reduced to a meaningful structure. We call these structures world-pictures or systems” (*The Act of Reading, op. cit.*, p. 70).

³⁴ Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Obras*, Ediciones B, Barcelona, 1989, p. 10.

³⁵ “Herein lies the unique relationship between the literary text and ‘reality’, in the form of thought systems or models of reality. The text does not copy these, and it does not deviate from them either [...]. Instead, it represents a reaction to the thought systems which it has chosen and incorporated in its own repertoire. This reaction is

temporal para cada lector al momento de decodificarlo. Lo único que es total —o aspira a serlo, en el mejor de los casos—, después de la lectura, es la interpretación con que el lector se apropia de lo leído. A este respecto me parece muy revelador del distinto rango que adquieren lectura e interpretación el caso de David H. Darst, pues mientras que críticos como Monleón y Rodríguez Puértolas consideran las “Coplas...” como una forma de rebeldía de Manrique ante la inconveniencia de los nuevos tiempos frente a la tradición del poder señorial, el crítico anglosajón señala que pueden verse como “[...] a direct and often sarcastic political statement about the times immediately preceding the successful overthrow of the Trastámaras and their Portuguese allies by Fernando de Aragón and Isabel de Castilla”.³⁶ El texto no es un fresco monumental de aquello a lo que remite. Media un abismo de circunstancias entre el Rodrigo Manrique real y el maestro de Santiago que responde a la Muerte ante su exhortación a no aferrarse al mundo de las apariencias. Baste recordar, por ahora, el retrato que de él hacían fuentes contemporáneas. Fernán Pérez de Guzmán, por ejemplo, lo recuerda de este modo:

[...] algunos lo razonauan por bolliçioso e maliçioso de mandar e rigir; yo non lo sé çierto, pero si lo fue non lo aueria a marauilla, porque todos los que se sienten dispuestos e suficiẽtes a alguna obra e acto, su propia virtud los punje e estimula a la exerçitar e usar [...] e ansi este caballero que por su gran discriçion era bastante a rigir e gouernar, veyendo un tiempo tan confuso e tan suelto que quien más tomaua de las cosas mas auia dellas, non es mucho de marauillar si se entremetia dello.³⁷

La imagen emanada del testimonio anterior concuerda con la concepción que de sí misma tenía la alta nobleza castellana, a sus propios ojos, la única con derecho a gobernar (en oposición a la nobleza de nueva creación fomentada por Enrique IV). Luis Suárez Fernández destaca que

triggered by the system’s limited ability to cope with the multifariousness of reality, thus drawing attention to its deficiencies” (W. Iser, *op. cit.*, p. 72).

³⁶ *Loc. cit.*, p. 203. Darst se refiere en particular a los versos 379-384: “Pues nuestro rey natural, / si de las obras que obró / fue servido, / dígallo el de Portugal, / y en Castilla, quien siguió / su partido” (*Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique su padre*, en J. Manrique, ed. de Vicenç Beltran, *Poesía, op. cit.*, p. 170).

³⁷ *Generaciones y semblanzas*, ed. de J. Domínguez Bordona, Espasa Calpe, Madrid, 1941, pp. 83-84.

De 1430 data [...] la creación de una gran nobleza a la que no unen lazos de sangre con la dinastía Trastámara. Abierto el camino para la elevación, el número de miembros de la primera nobleza irá en aumento a lo largo de todo el siglo; a fin de cuentas uno de los móviles principales para su participación en las luchas políticas será la consecución de un título de mayor categoría: duque, marqués, conde, señor, son a manera de escalas en el «cursus honorum». Esta nobleza posee plena conciencia de clase y, como tal, aspira a gobernar. Interpreta los acontecimientos que condujeron a la expulsión de los infantes [de Aragón] como una victoria propia y exclusiva. Por eso cuando don Alvaro de Luna intenta reforzar los instrumentos del poder del monarca, haciéndolo suyo propio, se levantará indignada. Por otra parte había un trágico contrasentido en la política del condestable. No se puede defender la autoridad del rey y suplantarlo después al monarca en su ejercicio.³⁸

Por lo tanto, Rodrigo Manrique no debería ser juzgado como excepción al estado de cosas que prevalecía en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV; en todo caso, su biografía podría calificarse como representativa de dicho ambiente político. Descalificar las “Coplas...” porque se les considera producto ideológico de una época conflictiva y superada (aunque esto último estaría por verse) resulta tan dañino para su estudio como la actitud contraria, la de la idealización de la que han sido objeto con demasiada insistencia a lo largo de su trayectoria.

En otros casos, las “Coplas...” se han visto reducidas a mero constatación de certezas ideológicas o incluso religiosas, siempre con una pátina estética de caducidad muy identificable. Un ejemplo de este tipo de apropiaciones de sentido puede encontrarse al revisar lo que opinaban hace treinta y cinco años los redactores de la revista *Razón y Fe*, editada por la Compañía de Jesús en España:

Lo que interesa de Jorge Manrique, y queremos dejar constancia de ello en este recuerdo urgente de su quinientos aniversario, es que se sabe inmerso en una constante marea cultural, y no olvida que su trayectoria es una prolongación del pasado. Y, además, aceptando su protagonismo en la ciudad que se construye, y en un país que busca una afanosa identidad —faltan pocos años para la rendición de Granada—, sin abandonar su vocación literaria, se entrega a su misión de político (y guerrero, que no de otra manera se entendía entonces).³⁹

³⁸ *Nobleza y monarquía: puntos de vista sobre la historia política castellana del siglo XV*, 2ª ed. corregida y aumentada, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975, p. 142.

³⁹ Cristóbal Sarrías, “Jorge Manrique, quinientos años”, *Razón y Fe*, 199, 976, mayo de 1979, p. 524.

La identificación aparente con el personaje homenajeado consiste justo en el proceso inverso al que describe el autor de la nota. Se atribuyen a Manrique las preocupaciones propias de un español de finales de la década de los setenta, tal vez agudizadas por la incertidumbre que la Transición había traído consigo tras una dictadura de casi cuarenta años. Sólo mediante un gran esfuerzo de imaginación puede considerarse que Castilla estaba en busca de identidad a finales del siglo XV, momento en el que en realidad sus gobernantes perseguían la estabilidad política que las continuas guerras civiles le habían negado y que les permitiría, además, avanzar sobre el reducto musulmán de Granada. El sentido histórico en las afirmaciones del párrafo citado está mediado por cierto milenarismo.

La mención de una vocación literaria que en realidad formaba parte de la idiosincrasia de la época, y que los mismos poetas del siglo XV difícilmente habrían supuesto definitiva de su existencia, tiende a presentar a Manrique como otro héroe dentro del proceso de construcción de la identidad española. La vigencia de estas interpretaciones sólo puede mantenerse en la medida en que se prolongue la marginación de la poesía amorosa y satírica de Manrique, pues ninguno de estos bloques temáticos de su producción poética contribuye al mito nacional de Castilla como promotora de la Reconquista. Que el saldo de la tradición crítica en torno a Manrique y su obra sea propicio hasta este momento a las “Coplas...” permite diagnosticar en él algo más que la complejidad y la trascendencia de su composición emblemática. Este fervor que deriva de la lectura constante también muestra una tendencia neoclasicista a rechazar aquello que no cumple con esa fracción de su propia *episteme* cuya debilidad puede cifrarse en adjetivos entusiastas y condenas fulminantes, reivindicada de tiempo en tiempo por determinado tipo de lector privilegiado con respecto a las “Coplas...”.

El siguiente párrafo exhibe la prolongación de una serie de ideas heredadas que no suelen ponerse en duda precisamente porque se asocia a su reiteración el respeto a un principio de

autoridad inapelable: “Agreguemos que el espíritu del poeta no estaba todavía desbastado, que Jorge, después de la muerte de su padre, escribió los burdos versos contra su madrastra Elvira de Castañeda, que las *Coplas* lucen más que *el buen estilo de su tiempo* y Manrique adivina, con la madurez del idioma, los vocablos que no envejecen.”⁴⁰ De dar crédito a esta opinión de Augusto Cortina, habría que pensar que la poesía amorosa y la vertiente satírica de la obra de Manrique no bastarían para acreditarlo como poeta. Sin embargo, debe recordarse que Jorge Manrique ya era un poeta reconocido como tal en el ambiente de la corte, como puede inferirse de los hechos hacia los cuales llama la atención Michel Garcia:

This verse survives only through the collections in which it has been included. If there is anything the *cancioneros* have in common, despite their diversity, it is to have kept alive an entire production, that otherwise would have ceased to exist. Beyond this rather obvious fact, one can detect something else: a systematic desire to preserve it. To demonstrate this, one has only to take two examples from opposite ends of the chronological chain. Without the *Cancionero de Baena* (c. 1425), the work of Alfonso Álvarez de Villasandino would be practically nonexistent. Without Hernando del Castillo's *Cancionero general* (first edition, 1511), over half of the works of Jorge Manrique would have been lost: of the forty-nine poems attributed to him, thirty-two survive only in that collection. This documentary function was never lost from view, despite the temporal distance between the two anthologies.⁴¹

Es claro que aceptar como prueba de la “validez” de la poesía de Cancionero el argumento que reconoce en el objeto *cancionero* su calidad de vehículo para la preservación de esa producción poética no resulta una tarea fácil para quienes se remiten en exclusiva a la sensibilidad de la tradición en la que han sido educados para aprobar cualquier manifestación artística. Pero negar la presencia de la obra poética de Manrique en diversos soportes físicos como elemento de prueba

⁴⁰ Augusto Cortina, Prólogo a su edición de Jorge Manrique, *Cancionero*, La Lectura, Madrid, 1929, p. 53. El matiz imprescindible a esa pretendida identidad del vocabulario empleado por Manrique en las “Coplas...”, el estado de la lengua castellana en el siglo XV y el corte sincrónico que puede considerarse como su evolución en el siglo XX lo aporta Luis Fernández Gallardo: “[...] el azar del uso lingüístico ha consagrado la mayoría de los cultismos de Jorge Manrique” (“Traducciones castellanas del siglo XV: ecos ciceronianos y aristotélicos en las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Livius: Revista de Estudios de Traducción*, 8, 1996, p. 68).

⁴¹ “In Praise of the *Cancionero*: Considerations on the Social Meaning of the Castilian *Cancioneros*”, en E. Michael Gerli & Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From The Cancionero de Baena to The Cancionero General*, Arizona State University, Tempe, 1998, p. 52.

del estatus de poeta que se le reconocía entre sus contemporáneos exige, en contrapartida, concedérselo en exclusiva a las “Coplas a la muerte de su padre”, que parecen, sin embargo, seguir un cauce por completo distinto en cuanto a testimonios textuales de circulación previa a su inclusión en la edición sevillana del *Cancionero general* de 1535. La imposibilidad de proceder de esa forma se hará evidente si se tienen presentes los detalles que Vicenç Beltran enumera con respecto a la transmisión de la poesía de Manrique:

El conjunto de textos más importante, cualitativa y cuantitativamente, es el que nos transmitió el *Cancionero general* de Hernando del Castillo en su primera edición, la de 1511, que debió partir de un cancionero del autor. Abarca la obra completa excepto muy pocas composiciones: las *Coplas a la muerte de su padre*, que esta antología no incorporó hasta la reedición de Sevilla en 1535, las *Coplas póstumas* (presentes en la glosa de Alonso de Cervantes de 1501 y en la citada edición sevillana), un pequeño grupo de tres canciones añadidas por el propio Hernando del Castillo en la segunda edición (1514), el debate con el dios Amor, transmitido en el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*, y la pregunta de Gómez Manrique con respuesta de Jorge, conservada en este último cancionero y en los de don Gómez. Del *Cancionero general* partirá también el conocimiento y popularidad de la obra amorosa durante los siglos XVI y XVII, en que se glosaron incansablemente algunas de sus canciones, en particular *Quien no estuviere en presencia* y *Justa fue mi perdición*; como puse de relieve en otra ocasión, éste es un capítulo esencial para conocer la recepción de la poesía amorosa de Manrique durante el Renacimiento, pero en algún caso aporta también variantes de interés para la reconstrucción del texto crítico.⁴²

De conceder crédito a la operación que exigiría admitir la preferencia actual por las “Coplas...” como patrón de contraste definitivo sobre el valor estético de la obra de Manrique, la presencia de su poesía amorosa y satírica sería un hecho inexplicable. Una opinión semejante no puede percibirse como anomalía si se tiene presente que, para la mentalidad filológica emanada del positivismo decimonónico, el cancionero es un objeto problemático cuya existencia supone un obstáculo para la consecución de los fines editoriales que el historicismo se impuso en el terreno del estudio de la literatura. Pero es precisamente por medio del examen de los cancioneros como

⁴² “Jorge Manrique”, en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Castalia, Madrid, 2002, p. 648.

sopORTE de la producción poética castellana de los siglos XIV y XV que su concepción del ejercicio de la poesía puede ser comprendida, como lo indica Michel Garcia:

[...] if the *cancioneros* had aspired only to preserve works that interested their compilers, they would have accomplished only half the purpose of the book. In reality, the existence of those collections contributes to the conceptual evolution of poetry itself. How does one define the poetic production preserved in the *cancioneros*? Above all, as an art of composing poems that is related above all to a social context. For the aristocracy, it was as much a sign of nobility as the luxury of daily life or the passion for the hunt. It displayed the poet's adherence to the cultural values that shaped the ideology of the governing class, with scarcely any concern for the specific values of literature. When Juan II or Álvaro de Luna composed their verses, they did not expect to be considered men of letters but only to share in and promote a social ritual of court life. For this reason, I feel it more appropriate to speak of *production* and not *creation* as such. What is expressed through that medium is the social body itself, with a view to imposing from the top down social values and official norms.⁴³

Tal vez la repercusión de la defensa de la individualidad del artista que emprendió el romanticismo sea la principal limitante para comprender que entre los siglos XIV y XV la poesía dependía de una esfera social manifiesta de modo constante en esos textos que resultan de tan difícil asimilación para una mentalidad que exige de la poesía la identificación inequívoca con quien la escribe, garantía, al mismo tiempo, de su originalidad y autonomía. Pero lo cierto es que no deberían aplicarse de manera tan arbitraria las directrices de la rebeldía romántica ante el *status quo* a una poesía que le antecede por poco más de tres siglos.

La fragmentariedad de la transmisión de la poesía de Cancionero y la incertidumbre de algunas atribuciones de textos concretos son inconvenientes que la concepción positivista no podría dejar de observar con desconcierto o inquietud. Esa perspectiva, sin embargo, forma parte de los saldos indeseables de una recepción tardía de los textos cancioneriles que habría que superar. Y justo la fragmentariedad de la transmisión textual de la poesía de Jorge Manrique,

⁴³ "In Praise of the *Cancionero*: Considerations on the Social Meaning of the Castilian *Cancioneros*", en E. Michael Gerli and Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamara Spain*, *op. cit.*, pp. 52-53.

como ya quedó explicada en la cita previa de Beltran, entraña una posibilidad que muy a menudo la crítica contemporánea pasa por alto y que el mismo especialista se encarga de dejar en claro:

La simple enumeración de estos datos permite formarnos una idea de cuán difícil e incompleto sería nuestro conocimiento de la obra de Manrique en general, y de la amorosa en particular, sin la edición de Hernando del Castillo, pues apenas abarcaría algunas composiciones (las glosadas en el siglo XVI proceden casi todas de esta colección). Pero todo ello sugiere también que una información tan completa de la obra manriqueña sólo pudo llegarle al editor valenciano a través de un cancionero personal del autor, sea directamente, sea a través de su inclusión en uno colectivo del que no nos habría quedado ninguna huella.⁴⁴

La existencia de un *Cancionero* de Jorge Manrique es una hipótesis plausible, como se desprende de las líneas anteriores. Dado que las investigaciones en torno a la datación de las “Coplas...” han dejado establecido su carácter tardío con relación al resto de la poesía manriqueña,⁴⁵ es claro que la *consagración* que la modernidad deparó a su autor está basada en un dictamen cuya materia contenciosa es el envés exacto de la que sustentó parte de la fama de Manrique dentro de su medio social. El descubrimiento de estos aspectos, tan vinculados a la dinámica cultural del siglo XV castellano, sólo ha sido posible por los frutos de una actitud de escrutinio y rigor constantes. Vicenç Beltran señaló de esa forma la ruta, si es que ha llegado la hora de desprenderse de los juicios apresurados y la predilección personal para avanzar en el

⁴⁴ Vicenç Beltran, Prólogo a su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, estudio preliminar de Pierre Le Gentil, Barcelona, Crítica, 1993, p. 37.

⁴⁵ Beltran argumenta que “[...] en mi opinión, las *Coplas* datan del período comprendido entre el 28 de abril y el 28 de octubre de 1477, período durante el cual permaneció en la corte, inactivo, y afrontando el peligro del deshonor personal a la vez que su familia perdía el control del maestrazgo de Santiago” (“Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique”, en Rafael Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Actas del Coloquio Internacional organizado por el Department de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990, Universitat de València, Valencia, 1992, p. 182, n. 42). Richard P. Kinkade ya se había anticipado a la datación propuesta por Beltran a pesar de no coincidir con la fecha estimada por éste, pues afirmaba: “The majority of literary critics have expressed the opinion that the tone and substance of the *Coplas* correspond to an emotional environment generated by the death of the Grand Master, Rodrigo, who died on 11 November 1476. [...] the *Coplas* were composed two and a half years later and [...] Jorge was preoccupied not with his father’s death but with his own impending fate” (“The Historical Date of the Coplas and the Death of Jorge Manrique”, *Speculum*, XLV, 2, April 1970, p. 221).

conocimiento de la poesía de Jorge Manrique y su raíz más profunda, la que surge de la poesía cancioneril castellana.

ESTA INVESTIGACIÓN

Para hacer evidentes las limitantes de una interpretación centrada en el criterio individual bastaría releer con atención algunos pasajes de las “Coplas...” que se prestan con facilidad para ilustrar las paradojas del gusto literario y sus reivindicaciones usuales. Se piensa, por ejemplo, que el discurso que la Muerte dirige a Rodrigo Manrique refleja un ideal imperturbable, ajeno al transcurso del tiempo y digno de mostrar la aspiración cristiana a servirse del mundo contingente para alcanzar las recompensas trasmundanas. Sin embargo, esa *apropiación* de un texto del siglo XV pasa por alto los rasgos conflictivos que la mentalidad medieval ofrece al intentar conciliar los polos que con tanta claridad aparecen a ojos del lector de la edad contemporánea.

Cabría preguntarse si ese lector actual está consciente de la lejanía de lo medieval y del grado en que sus expresiones y predilecciones le resultan ajenos una vez que se abandonan los cartabones del falso entendimiento patente en categorías como *oscuridad*, cuya recurrencia en el discurso cotidiano sobre la Edad Media delata la incompreensión de quien impone su visión anacrónica a aquello que en realidad desconoce y que, por añadidura, casi siempre es inconsciente de la medida de su propia ignorancia al respecto.

A partir de estos hechos sería necesario intentar el reconocimiento de lo que Hans Robert Jauss llama la *alteridad* de la literatura medieval⁴⁶ para hacer de la lectura de las “Coplas...” un ejercicio que permita la remisión al resto de la poesía de Manrique con un enfoque atento a sus rasgos comunes —que los hay— y no solamente a las diferencias, reales o supuestas. Entre esos detalles, es de llamar la atención la manera en que la Muerte se dirige a don Rodrigo:

⁴⁶ Véase su artículo “The Alterity and Modernity of Medieval Literature”, *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, X, 2, Winter 1979, pp. 181-229.

[...] —Buen cavallero:
dexad el mundo engañoso
y su halago [...].⁴⁷

Ante esta designación específica, la actitud inmediata tiende a dar por sentado que la representación del caballero no precisa ningún dato aclaratorio, ni mucho menos tomar en cuenta el sistema estamental y funcional de la sociedad europea durante la Edad Media. La imagen del torneo, los contrarios en liza y una atmósfera donde las damas son partícipes indispensables⁴⁸ representan fragmentos de una realidad que la historia de las mentalidades ha contribuido a esclarecer en la medida que las décadas finales del siglo XX dieron paso al examen de las concepciones que la sociedad medieval albergaba en torno a sí misma.⁴⁹ Una labor de intención semejante en el estudio de la literatura medieval castellana podría mostrar —y ha demostrado en diversos momentos— la pertinencia de atender el discurso literario como expresión de sus condicionamientos históricos antes que considerarlo anticipación visionaria e ineludible de su devenir.

⁴⁷ “*Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique su padre*”, c. XXXIV, vv. 397-399, en J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 171.

⁴⁸ Pero —advierte Franco Cardini—, “[...] contrariamente a cierta imagen romántica que ha prevalecido, el torneo no siempre era disputado sólo entre caballeros; éstos podían disponer de auxiliares a pie, incluso en gran número; y en cuanto al «campo cerrado», vemos que éste comprendía a veces una vasta extensión con prados, bosques y claros y llegaba incluso a rozar alguna población. En suma, no una modesta liza bien delimitada, sino un auténtico campo de batalla” (“El guerrero y el caballero”, en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval*, 3ª reimpr., Alianza, Madrid, 1999, p. 107).

⁴⁹ “El objeto de estudio de la historia de las mentalidades pertenece al campo de lo superestructural, pero sin perder de vista la relación con la estructura socio-económica. En efecto, uno de los supuestos de esta disciplina es que los comportamientos de los hombres, determinados por las circunstancias económicas y sociales, inducen ideologías, imágenes y representaciones mentales que los justifican; y que este complejo de representaciones mentales, reproducido como fenómeno cultural, a su vez induce los mismos comportamientos y actitudes en los individuos. Esta acción recíproca tiende a afianzar la permanencia de los comportamientos, pero también produce desfaseamientos y tensiones entre la estructura y la superestructura, por ser diferente el ritmo evolutivo de cada una de estas instancias del complejo social” (Sergio Ortega Noriega, “Introducción a la Historia de las Mentalidades. Aspectos metodológicos”, *Estudios de Cultura Novohispana*, 8, 1985, p. 129). Con respecto a los trabajos específicos que han contribuido al avance del conocimiento sobre la caballería, nombres como los de Richard Barber, Joachim Bumke, Georges Duby, Jean Flori y Maurice Keen son algunos de los más sobresalientes, como el lector podrá comprobar en el primer capítulo de esta tesis.

Por lo pronto, esta investigación pretende mostrar la utilidad del modelo del caballero como uno de los puntos de acceso a la lectura de la poesía de Jorge Manrique, siempre y cuando se esté dispuesto a admitir la necesidad de comprender el texto medieval como paso previo a interpretarlo.

PUNTOS DE PARTIDA TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

La lectura de la poesía de Jorge Manrique que propongo se basa en la recuperación de algunos de los elementos culturales propios del entorno en que su autor se desarrolló y que aglutina en torno a sí la denominación aquí empleada, *modelo del caballero*, para referirse a aspectos relacionados con la importancia que campos de actividad como el bélico tienen en la construcción y empleo de alegorías y metáforas. Pero también la concepción del amor cortés, la escritura de la poesía como ejercicio compartido que da espacio a debates, preguntas y respuestas, y la presencia siempre latente de otras áreas de interés de la elite castellana como el derecho tienen repercusión en el surgimiento de un repertorio de símiles y recursos retóricos sustentados en los vínculos de la poesía de Cancionero con la realidad histórica y social de los últimos siglos de la Edad Media española.

Para determinar el campo de acción de la lectura y análisis que llevaré a cabo en estas páginas, me parece imprescindible desglosar uno a uno los componentes conceptuales del título de esta disertación, pues contribuirán a esclarecer al lector las implicaciones del enfoque metodológico que he privilegiado para explorar la obra poética de un autor al que demasiado a menudo se asocia en exclusiva con uno solo de sus textos.

Me refiero como *realizaciones* a todos aquellos aspectos culturales que remiten a una atmósfera concreta de socialización dentro de la cual los parámetros de la caballería y la cortesía condicionan una apropiación de la realidad y su sometimiento a los moldes del pensamiento

medieval bajo la forma de alegorías, metáforas y símiles cuyo sustento debe buscarse en las actividades bélicas, el conocimiento jurídico, la convivencia dentro de la corte, el ejercicio de la caza, la participación en torneos, e incluso la misma práctica poética de la Castilla tardomedieval.

El *modelo del caballero* es el discurso que comprende todas y cada una de las expresiones de la caballería como factores de definición del mundo en el que tiene lugar la aparición de la poesía de Cancionero.

He optado por referirme a la obra poética de Jorge Manrique como *Cancionero*. Con ello, doy por hecho que los vínculos que aquí estudio son suficientemente amplios y coherentes para apreciar un conjunto en esa serie de composiciones de las que la tradición crítica escinde casi por sistema las “Coplas a la muerte de su padre” de modo tajante. Esta decisión presupone la misma “consciencia” de Manrique como autor que se da por sentada en cualquier escritor occidental a partir del siglo XVI, puesto que la trayectoria de la poesía en lengua española no puede dissociarse de la etapa que va de los siglos XIII a XV para comprender su evolución posterior. Esta decisión es independiente y paralela a los indicios que Vicenç Beltran ha puesto de relieve en sus distintos estudios sobre la obra de Manrique y sobre la naturaleza de la poesía de Cancionero, los cuales destacan la posible existencia de un volumen que habría concentrado las composiciones dispersas en diversos cancioneros de los siglos XV y XVI. Sin embargo, muchos de los elementos que me permiten argumentar a favor de la sistematicidad de la poesía de Manrique se derivan de las investigaciones del mismo Beltran sobre tipología y génesis de los cancioneros.⁵⁰

⁵⁰ Entre los diversos artículos que Beltran escribió dentro de esta serie temática, he podido consultar al menos los siete siguientes: el ya citado “Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique”, en R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera (eds.), *Historias y ficciones, op. cit.*, pp. 167-188; “Tipología y génesis de los cancioneros: las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación”, *Cultura Neolatina: Rivista de Filologia Romanza*, LV, 3-4, 1995, pp. 233-265; “Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición”, *Romance Philology*, L, 1, August 1996, pp. 1-19; “Tipología y génesis de los cancioneros: los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, LXXVIII, 1-2, 1998, pp. 49-101; “The Typology and Genesis of the *Cancioneros*: Compiling the Materials”, en E. Michael Gerli & Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamara Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Arizona Center for Medieval &

He optado por dar forma a mis hallazgos y conclusiones mediante la elaboración de una tipología basada en parámetros de índole poética, retórica y social, puesto que la poesía de Cancionero no puede estudiarse como hecho aislado de las circunstancias en que se producía ni puede ser considerada, en contrapartida, como mera poesía de circunstancias. Esto implica que el análisis que aquí se efectuará tendrá siempre un doble objeto de examen, pues se trata de una investigación atenta al mismo tiempo a las estrategias discursivas que distinguen la poesía de Manrique (y que permiten estudiarla como un todo sistemático) y a los componentes culturales que se manifiestan no sólo como temas de dicha poesía, sino también como materia misma de la expresión poética del *Cancionero* de Jorge Manrique.

Las decisiones implícitas en el enfoque expuesto exigen entrar en materia con un capítulo de naturaleza histórica y descriptiva en torno al modelo del caballero, que comprende la cultura de la caballería, su evolución y, finalmente, su adopción como materia literaria, la cual sustentará el estudio de la poesía de Manrique.

El segundo capítulo constituye un ejercicio de recuperación de los elementos de los que se dispone en la actualidad en torno al carácter orgánico de la obra poética de Jorge Manrique, los cuales, a pesar de su escasez, hacen factible la formulación de una hipótesis plausible sobre la existencia de un *Cancionero* de autor que no se ha conservado hasta nuestros días y que habría sido la fuente de la que Hernando del Castillo extrajo el total de las composiciones reunidas en la primera edición de su *Cancionero general*, en 1511.

En el tercer capítulo tiene lugar el análisis del *Cancionero* de Manrique desde las perspectivas ya postuladas. La lectura a partir del enfoque retórico está íntimamente ligada a una

Renaissance Studies, Tempe, 1998, pp. 19-46; “Copisti e canzonieri: i canzonieri di corte”, *Cultura Neolatina: Rivista di Filologia Romanza*, LXIII, 1-2, 2003, pp. 115-163; “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”, en Manuel Moreno y Dorothy S. Severin (eds.), *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, University of London/Queen Mary College/Department of Hispanic Studies, 2005, pp. 9-58.

decodificación cultural, pues los referentes de la poesía de Cancionero se encuentran en la concepción vital del siglo XV castellano y son indisociables del ejercicio de las virtudes caballerescas y cortesanas. Como en su momento expuso C.S. Lewis, la sensibilidad medieval era en verdad propicia a lo concreto y lo material, y por ello su única forma de explorar los sentimientos y la vida interior era la alegoría, ese procedimiento retórico que goza de tan mala prensa en la edad contemporánea por dar vida a lo abstracto en perjuicio de lo individual y lo específico.⁵¹ Pareciera que la sensibilidad actual es incapaz de comprender la forma en que la sistematización de una metáfora podía servir a la gente del medievo para apropiarse del entorno y favorecer una forma de introspección. Lewis se encarga de subrayar el contraste entre ambas concepciones estéticas:

The allegorical method in general, as well as the particular mechanism of the *Roman*, were familiar to thirteenth-century readers. They needed no search to find the *significacio*. The poem came home immediately to their bussiness and bosoms. Young readers in the not ignoble ardours of calf-love, and elderly readers in the mood of reminiscence, whether wistful or ironic, could all find in it the reflection of their own experience. But we are not so fortunately placed. We have to reckon not only with the unfamiliar erotic psychology, but with the unfamiliarity of allegory in general; and, to speak plainly, the art of reading allegory is as dead as the art of writing it, and more urgently in need of revival if we wish to do justice to the Middle Ages.⁵²

⁵¹ Al hablar de la alegoría que da sustento al *Roman de la Rose*, Lewis expone: “You cannot really have the lady, and, say, the lady’s pride, walking about on the same stage as if they were entities on the same plane. Nor is it unnatural for a lover to regard his courtship as an adventure, not with a single person, but with that person’s varying moods, some of which are his friends and some his enemies. A man need not go to the Middle Ages to discover that his mistress is many women as well as one, and that sometimes the woman he hoped to meet is replaced by a very different woman. Accordingly, the lover in the *Romance* is concerned not with a single ‘lady’, but with a number of ‘moods’ or ‘aspects’ of that lady who alternately help and hinder his attempts to win her love, symbolized by the Rose. I hope to show later that this ostensible banishment of the heroine from the stage does not prevent her being vividly present to an attentive reader throughout. Rather, it gives her a place in the poem which only a great novelist could have given her by other means. If she takes no part in the action, it is because her heart is most often the scene of the action” (*The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1958, p. 118).

⁵² *The Allegory of Love, op. cit.*, p. 116.

Que la alegoría despierte sospechas tan inmediatas en la crítica actual es consecuencia derivada de la evolución de la sensibilidad occidental y no puede evitarse en el caso del lector común.⁵³ Sin embargo, la verdadera comprensión del texto alegórico, del texto medieval, no puede depender de apelar al criterio del gusto personal, que como tal es respetable, pero insuficiente para el estudio de la literatura medieval y de la poesía de Cancionero, en particular. Precisamente este ejercicio de análisis se propone contribuir a la comprensión de la poesía de Jorge Manrique y de la poesía de Cancionero como género literario teniendo en cuenta sus propias características y no las expectativas que defrauda en la actualidad.

En el capítulo cuatro examino la tipología esbozada a lo largo del apartado anterior. La revisión de las funciones asociadas a las distintas realizaciones del modelo del caballero toma forma en una sistematización que permite establecer un panorama del estilo y la temática de la poesía de Manrique. Se trata de caracterizar esa obra poética para hacer visible la conjunción de discurso y temas en torno a un tipo de textos al que hasta hace unas décadas solía juzgarse con severidad excesiva.

ÚLTIMAS PRECISIONES

Me pareció evidente la necesidad de establecer un panorama sobre el estatuto de las “Coplas a la muerte de su padre” como elemento preponderante —y casi único hasta fechas recientes— dentro de la crítica dedicada a la poesía de Jorge Manrique en particular y aun en el caso del estado de la cuestión en cuanto se refiere, en general, a la poesía de Cancionero. Que este ejercicio de revisión de la tradición crítica tenga lugar en el espacio más bien discreto que ocupa una introducción

⁵³ Jauss recuerda un momento de rechazo notorio a la alegoría en la trayectoria de la estética occidental: “El romanticismo alemán, que redujo, con Jean Paul, su descubrimiento de la subjetividad a la negación del antiguo mundo de los sentidos por el cristianismo, rechazó, por su parte, la forma poética alegórica (especialmente la personificación), que había sido el medio fundamental de articulación de la interioridad cristiana” (“El recurso de Baudelaire a la alegoría”, en su libro *Las transformaciones de lo moderno*, *op. cit.*, pp. 148-149).

obedece al objetivo de hacer notar de la mejor manera posible la ausencia del estudio y valoración de la obra poética de Manrique como conjunto coherente y sistemático imbricado en las coordenadas culturales, históricas, literarias y sociales del siglo XV castellano e integrado, en concreto, a la concepción del modelo del caballero en tanto referente orgánico e integral del discurso al que da lugar.

EL MODELO DEL CABALLERO

«Pero, ¿hasta qué grado inferior de la escala intelectual penetró ese modelo de usted? ¿No estará usted ofreciendo como telón de fondo de la literatura cosas que en realidad sólo conocían unos expertos?». Ahora vamos a ver —espero— que la pregunta de «hasta qué grado superior» tenía validez el modelo es al menos igualmente pertinente.

C.S. Lewis

El término *caballería*, en español, no distingue en absoluto entre la mera compañía de hombres a caballo y la elite bélica que es también, a partir de los siglos XIII y XIV, la elite social y cultural.¹

Por otra parte, los estudios dedicados a la historia de la caballería solían situar su origen en el ennoblecimiento del guerrero y el consiguiente ascenso social gracias a sus méritos. La coincidencia de estos hechos —la falta de un matiz lingüístico y las tesis evolucionistas— parece tener un papel algo más que secundario en la reproducción actual de imágenes y relatos en que los medios de comunicación masiva insertan el personaje del caballero.² Hay una serie de actitudes, rituales y valores que, por convención, hacen reconocible ante el destinatario a esos protagonistas a pesar del transcurso del tiempo. Si tales variaciones son posibles se debe a que, de muy distintas formas, la caballería pervive en la edad contemporánea, aunque lo haga de manera más clara como referente del ámbito cultural que como parámetro rector del ámbito social.

¹ Joachim Bumke apunta que: “About 1200, knighthood became a program of culture and education, the dominating cultural idea of the courtly period” (*The Concept of Knighthood in the Middle Ages*, AMS, New York, 1982, p. 6).

² Para C.S. Lewis, la vigencia del caballero como representante por excelencia de la Edad Media consiste, en última instancia, en que “[...] el «renacimiento» medieval del siglo XVIII revivió algo que no estaba del todo muerto. A lo largo de esa línea retrocedimos hasta la literatura medieval, siguiendo hasta su fuente una corriente que pasaba por delante de nuestra puerta. A consecuencia de ello, los romances y las baladas colorearon de forma algo exagerada la idea que se tenía de la Edad Media. Si exceptuamos a los eruditos, así sigue siendo en la actualidad. Cuando la iconografía popular —una ilustración, un chiste en la revista *Punch*— pretende resumir lo medieval, representa a un caballero andante con un fondo de castillos, damiselas afligidas y dragones *quant. Suff.*” (*La imagen del mundo: introducción a la literatura medieval y renacentista*, Península, Barcelona, 1997, p. 16).

Una muestra de la vigencia del caballero —de sus valores, de sus gestos— en el género novelístico es la que conduce a José Manuel Lucía Megías a preguntarse:

¿Qué hay en este género que le permitió sobrevivir, cuando otros, como la picaresca, la novela pastoril, la bizantina, la morisca, no fueron capaces de extenderse más allá de unos decenios, algunos de ellos en una completa decadencia? Sin duda, la capacidad de transformación del género, su intrínseca posibilidad de adaptarse a la realidad —y a los sueños— de los lectores en cada momento, en cada geografía, permita adelantar una respuesta. Dicho de otro modo: los libros de caballerías constituyen un género abierto a mil matices y posibilidades, que lo mismo puede insertar una poesía —un caballero se lamenta de las heridas que le ha producido Amor— que un tratado sobre las estrategias para el asedio de una ciudad; una escena cómica que una trágica, un torneo que un baile cortesano... toda la realidad, toda la ficción tienen cabida en sus páginas.³

Pero cabría pensar si —antes que el género de la novela de caballerías— lo que permite esa longevidad, esa capacidad de comunicar, no es la presencia misma del caballero. Es el protagonista del género quien en realidad abre las puertas a tantas y tan diversas realizaciones de la caballería como recuerda Lucía Megías.⁴ Sin negar que la novela sea el género literario más dúctil y plural, es necesario advertir que su versatilidad, en este caso, está subordinada a la dinámica propia del personaje cuyas cualidades y hazañas determinan tanto los temas como las tramas de dichos textos. Tal vez el entusiasmo del especialista con respecto a su objeto de estudio le hace olvidar que, aunque la novela de caballerías sobrevivió a otras variantes temáticas, tuvo también su propio agotamiento. De no ser así, el *Quijote* de Cervantes sería inexplicable, tanto en

³ “El laberinto de la ficción en los libros de caballerías”, Prólogo a Emilio José Sales Dasí, *La aventura caballerescas: epopeya y maravillas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004, p. 11.

⁴ Jean Flori afirma la permanencia de la caballería como un ideal cuya perduración y consecuencias dejan en un plano de discusión secundario (aunque no precisamente ocioso) la relación —directa o indirecta— entre sus manifestaciones literarias y su realidad social. Se trata, por tanto, de un aspecto que debe atenderse desde la perspectiva de la historia de las mentalidades y que puede formularse en su expresión más directa de la siguiente manera: “La fusión de todos estos elementos [cortes] en el crisol de la literatura caballerescas a lo largo de los siglos XII y XIII dio lugar al nacimiento de un modelo de comportamiento humano, el del «caballero», dotado de una ética particular, el ideal caballeresco. Entonces, la caballería adquiere la dimensión de una institución, de un modelo cultural, de una ideología. Estos rasgos nuevos van a perdurar durante toda la Edad Media y a prolongarse hasta los tiempos modernos y contemporáneos. El modelo moral del *gentleman* salió de ahí” (*La caballería*, Alianza, Madrid, 2001, p. 146). De cualquier manera, cabría discutir si “el ideal caballeresco” es en efecto la ética particular que define a la caballería o solamente el punto de partida que sustenta esa ética tan concreta. En cuanto a que la literatura creó el modelo, es necesario insistir en que la relación entre literatura y realidad no es precisamente la que consagra el realismo decimonónico, a menudo tan reacio a considerar algo más que la teoría del reflejo en sus discusiones. Sobre ambos temas abundaré en los siguientes apartados de este capítulo.

lo cultural como en lo social. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* existe precisamente porque el caballero andante poseía, en su época, sólo un correlato cultural;⁵ pero ese correlato cultural era tan vigoroso aún que la mayor aspiración del personaje de Cervantes era materializarlo de nuevo. Hacer vivir de nuevo al héroe ideal.⁶ Para Emilio Sales Dasí, la novela de caballerías da continuidad a ese arquetipo:

Aunque el ideal de la caballería nunca llegase a materializarse, su existencia tendía a crear una sensación de tranquilidad y de orden que inspiraba confianza. Si la nobleza francesa medieval utilizó el *roman* artúrico y sus prosificaciones del siglo XIII como instrumento ideológico que distinguía a su estamento de los demás, siglos después, cuando el oficio militar había dejado de ser ocupación privativa de los nobles, los grandes acontecimientos históricos en que se vio envuelta la Península tras la conquista de Granada y el descubrimiento del Nuevo Mundo eran terreno abonado para que la empresa caballeresca siguiera siendo un espejo en el que todos podían aprender y confiar.⁷

Los valores del caballero, por tanto, perduran en la cultura y son susceptibles de actualizarse en la sociedad dado que siguen siendo reconocibles para sus miembros cuando se insertan en nuevas obras y contribuyen a hacer más llevadera la realidad. Parecería natural, entonces, que las épocas sucesivas fueran capaces de reconocer en el caballero la conjunción de las destrezas prácticas y las sutilezas del trato social y que, al mismo tiempo, generaran, a su vez, su propia encarnación

⁵ Sobre el contraste entre el ideal caballeresco y su realidad, Franco Cardini recuerda que antes del *Quijote* hubo también otros ejemplos: “En esta historia continua de malentendidos y de contradicciones que es la historia de la caballería, se registra por lo tanto también el hecho de que la cultura aristocrática medieval estaba llena de valores y de gérmenes caballerescos (pero, significativamente, Thomas Malory escribiría en el siglo XV inglés lo que antes de las obras maestras de Ariosto y de Cervantes sería el máximo producto de la tardía literatura caballeresca: y lo dedicaría a la muerte de Arturo y al fin de las gloriosas costumbres ecuestres), pero que la caballería propia y verdadera se había convertido en algo muy pobre: una serie de ropajes exteriores que se podían vender y comprar, o un instrumento de promoción social, o bien una informe maraña de guerreros orgullosos de su rango, pero pobres en medios y en continua búsqueda de métodos de subsistencia” (“El guerrero y el caballero”, en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval*, 3ª reimpr., Alianza, Madrid, 1999, p. 116).

⁶ Vale la pena tomar en cuenta el matiz que Pedro Cátedra introduce con respecto a este tema: “El desencantamiento cervantino de la caballería se materializa por medio de la locura de uno de esos hidalgos, lectores de libros de caballería, que, en los años setenta del siglo XVI, *soñaron* una caballería a la antigua, para, poniéndola en cierta medida en práctica, intentar subir en la escala social. Pero Cervantes da una inflexión genial a un argumento que había difícilmente podido ser tan efectivo en la ficción como lo había sido en la literatura doctrinal de un Possevino. En la perspectiva del soldado desilusionado, y partiendo de una visión política algo *demodée*, hace de don Quijote no un caballero errante, sino un personaje de la caballería cortesana *mise en scène*, lo que le permite, además, estar en sintonía con los lectores de su presente construyendo una parodia de la disolución caballeresca moderna bajo la forma de la *caballería cortesana*” (*El sueño caballeresco: de la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Abada, Madrid, 2007, p. 10).

⁷ Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 30.

del personaje cuyo arquetipo se sitúa en la Edad Media. De esta operación ideológica se desprende también una nostalgia característica por el pasado de la caballería, cuya excelencia es inalcanzable.⁸ Como todo ideal, el arquetipo del caballero es el centro de unas aspiraciones satisfechas siempre sólo en parte, pero que bastan para acceder de distintas formas a las realizaciones de un modelo, la abstracción que abarca y da forma a esas aspiraciones. José Amezcua describe en qué medida el caballero fue depositario de los ideales decisivos para la Edad Media:

El caballero fue el arquetipo del héroe en la Edad Media. A través de siete siglos hubo de llenarse de las cualidades ideales más extrañas a su naturaleza, que lo hicieron participar en la propaganda eclesiástica, lo volvieron representante de la rebeldía baronil contra la monarquía; a su figura le fue adjudicada por los menesterosos la imagen de la salvación, así como la representación de la monarquía triunfante; de todos los movimientos más importantes de la Edad Media se hizo eco el caballero, y como toda idea que quiere ser absoluta, el ideal caballeresco necesitó ser nutrido de las inquietudes más diversas. Por eso, la imagen del caballero no está fundamentada sólo por una idea, sino que es un ente divisible y multiforme, una rueda cuyos radios parten al concepto en tajadas, en donde vivieron los más diferentes sueños de los hombres medievales: el anhelo de heroísmo, la vocación de santidad, la pretensión del amor absoluto, la protección del bien, y, sobre todo las ambiciones, la más grande de reunir en el arquetipo caballeresco la suma de cualidades que harían al hombre perfecto.⁹

En el caballero coinciden, como hace notar Amezcua, los rasgos más sobresalientes de la evolución de la sociedad medieval. Puesto que Occidente es heredero directo de la civilización medieval no es extraño que el caballero todavía represente en la actualidad el modelo por

⁸ Gladys Lizabe de Savastano indica la presencia de esta concepción en el tono usual de uno de los géneros de escritura distintivos del discurso en torno a la caballería: “[...] el tratado de caballería aparece como una forma de literatura combativa que, al señalar los *vitia e virtutes* del caballero, busca reorientar el comportamiento personal y social de todo el estamento. Al presentar el vademecum del comportamiento caballeresco honorable, el tratadista propone un proyecto de vida personal que se realiza en tanto se cumpla la función estamental. El tratado de caballería es siempre panegírico de la verdadera caballería y diatriba de la que pierde el tiempo en exteriorizaciones o superficialidades, y que es «segund los Sabios antiguos dixeron, como el árbol sin corteza, que parece mal, e secase ayna» (título XXI, ley 22)” (“El título XXI de la *Segunda partida* de Alfonso X, patrón medieval del tratado de caballería hispánico”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, p. 98). Esta característica llamada al orden a cuantos se alejan del modelo se vale de la preterición para remitirse a los tiempos idealizados en que la caballería gozaba de esplendor —siempre en contraposición a la época en la que escribe el tratadista. Desde su propia circunstancia retórica, puede verse en estos textos la aparición del tópico del *ubi sunt*.

⁹ José Amezcua, *Metamorfosis del caballero: sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1984, p. 20.

excelencia del héroe. La articulación de los valores atribuidos al caballero a través del tiempo ha configurado un molde al que puede recurrirse para actualizar al personaje a partir de las condiciones ideológicas y sociales de un momento histórico determinado. De esta posibilidad se desprenden las presuposiciones o pre-juicios, las ideas preconcebidas en torno al fenómeno de la caballería.

Integrar esa multiplicidad de posibilidades en un *modelo del caballero* permite estudiar al personaje a partir de los distintos componentes que confluyen en él: su existencia real, su traslación hacia los moldes literarios, la formulación de tratados y preceptivas sobre la caballería, los documentos en los que constan las concepciones vigentes sobre la caballería en una época y lugar determinados, etcétera.¹⁰ La heterogeneidad de los elementos de testimonio que participan en la construcción de un *ordo* como el de la caballería¹¹ supone una gran dispersión de indicios que, además, no permanecen inmutables, ni en el espacio, ni en el tiempo, como es fácil suponer

¹⁰ Para apreciar la diversidad de componentes en la configuración de la caballería como parte del imaginario occidental sería preciso partir del hecho de que “[...] entre los siglos XI y XIII se bosquejan los rasgos que hoy consideramos como principales y característicos de la caballería. Conviene apreciar su alcance examinando, en la realidad más que en la ficción, el comportamiento de los caballeros en la guerra. Sin embargo, la ficción no es desdeñable: en la literatura destinada a los caballeros se expresa un ideal en poco diferente al que preconiza la Iglesia. Bajo los rasgos de Roland, pero también de Lanzarote, estos héroes reflejan las aspiraciones de la caballería y constituyen modelos de comportamiento que influyeron en gran medida en los caballeros de la realidad. En todo caso, han contribuido de manera decisiva a la formación de una ideología caballerescas cuyos orígenes lejanos y distintos explican a la vez su grandeza y su servidumbre” (J. Flori, *La caballería*, *op. cit.*, p. 178).

¹¹ Marc Bloch define la caballería como uno más de los órdenes o estamentos en que se dividía la sociedad medieval: “El conjunto de los caballeros armados constituye una ‘orden’: *ordo*. Expresiones cultas, términos eclesiásticos, pero que se encuentran, desde el principio, en bocas laicas. Al menos en su primer empleo, no pretendían en absoluto sugerir una asimilación con las órdenes sagradas. En el vocabulario que los escritores cristianos tomaron de la Antigüedad romana, un *ordo* era una división de la sociedad, temporal tanto como eclesiástica. Pero una división regular, netamente delimitada, conforme al plan divino. Una institución. Ya no sólo una realidad desnuda” (*La sociedad feudal*, Akal, Madrid, 1986, p. 334). En su libro más reciente sobre el tema, Jesús Rodríguez-Velasco abunda en el estatuto particular que corresponde a la caballería dentro de la sociedad medieval, en especial en cuanto atañe a su relación con la nobleza, vínculo sobre el cual no parece haber aún una definición contundente: “La caballería constituye una frontera hasta cierto punto ininteligible, un umbral epistemológico de la nobleza. El estudio del punto de encuentro entre las corporaciones caballerescas urbanas y la caballería nobiliaria revela, precisamente, un intercambio imposible. Comparten la pieza del dintel, el concepto mismo de la caballería, pero en cambio ninguna de las dos esferas puede propiamente atravesar la puerta que da acceso al otro lado sin perder algo fundamental” (*Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería. Poética del orden de caballería*, Akal, Madrid, 2009, p. 136).

tras la enumeración anterior. Al tiempo que el modelo facilita el reconocimiento de la pluralidad del caballero, sintetiza sus distintas realizaciones y las integra sin desdibujarlas.

Agrupar bajo el rubro del modelo las conductas respectivas —y formas de integrar esas conductas— dentro de una sucesión de códigos —explícitos o implícitos— proporciona al estudio del personaje del caballero una dimensión histórica un tanto menos susceptible a la mistificación. Como lo advierte José Amezcua, el modelo se produce por la agrupación de valores que no necesariamente habrán de cumplirse uno a uno en un individuo, ni siquiera en una misma época. El modelo del caballero opera, al mismo tiempo, como una gama de posibilidades de realización, y como puente de unión entre esas posibilidades y las realizaciones concretas emanadas de las acciones de ciertos individuos.¹²

El modelo existe, precisamente, porque a pesar del transcurso del tiempo y de los desplazamientos geográficos persiste el recuerdo de unos ideales cuyas adaptaciones sucesivas a las nuevas circunstancias dan por resultado las diversas realizaciones del modelo que, siempre vinculadas con el arquetipo por medio de la aspiración a esos ideales, integran nuevas posibilidades de concreción.

Es preciso apreciar las intersecciones de lo cultural y de lo social en las realizaciones del modelo para dar su propio peso a los textos literarios en cuanto tales y, así, vincularlos con las condiciones históricas en que aparecieron sin recurrir a lecturas anacrónicas o a proponer relaciones mecanicistas entre ellos. En su momento, Ernst Robert Curtius señaló que: “Sólo la colaboración de las diversas ciencias de la Edad Media puede resolver el problema histórico-

¹² C.S. Lewis reflexiona sobre el tema y muestra que la descripción que presupone un ejercicio de abstracción semejante implica, por necesidad, cierto distanciamiento: “Ningún modelo es un catálogo de realidades esenciales ni tampoco mera fantasía. Todos ellos son intentos serios de abarcar todos los fenómenos conocidos en una época determinada y todos consiguen abarcar gran cantidad de ellos. Pero no menos seguro es también que todos reflejan la psicología predominante de una época casi tanto como el estado de sus conocimientos. Prácticamente ninguna andanada de hechos nuevos habría podido convencer a un griego de que el universo tenía un atributo tan repugnante para él como el de la infinitud; es prácticamente imposible que andanada alguna pueda persuadir a un moderno de que es jerárquico” (*La imagen del mundo, op. cit.*, p. 171).

cultural del *ethos* cortesano y caballeresco, en caso de que sea soluble. El filólogo medievalista tiene que preguntar a la ciencia histórica medieval qué sabe acerca de los ideales de casta de esa época, y qué acerca de sus condiciones políticas, militares y económicas concretas.”¹³ Proceder de esta forma evitaría las falacias “realistas” en torno a la literatura como “reflejo” directo de un estado de cosas.

Además de la coexistencia de los planos cultural y social dentro del modelo del caballero, hay un punto medio entre el modelo y las realizaciones propiamente dichas, que es el preceptivo, receptáculo de los ideales y las aspiraciones. En palabras de Aurelio González, “El modelo existe no sólo a partir de una realidad social, sino también a partir de la teorización de esa realidad. La teorización de la realidad ya implica una cierta pérdida, hay que decir: cómo debe ser el caballero, porque la dinámica social lleva a que el individuo que corresponde al modelo en cada situación y cada contexto sea algo distinto de aquello que plantea el modelo, hay una especie de nostalgia de otro mundo pasado.”¹⁴

Ese rasgo de nostalgia por el pasado da cuenta, también, de la conciencia del transcurso del tiempo y de la necesidad de codificar las conductas esperables del caballero a fin de integrarlo al ordenamiento legal de la realidad social. Pero es justo recordar que toda preceptiva consiste en sistematizar un fenómeno que le precede y que, por lo mismo, suele verse rebasada en los hechos. De ahí que sea preciso contrastarla con los testimonios históricos que detallan el ejercicio de la caballería, pues sólo en la interrelación de ambos será posible observar y circunscribir las realizaciones del modelo del caballero en los ámbitos de lo ideológico y de lo social sin proponer vínculos arbitrarios con el ámbito cultural.

¹³ Ernst Robert Curtius, “El código moral caballeresco”, en su libro *Literatura europea y Edad Media latina*, 2ª reimpr., Fondo de Cultura Económica, México, 1998, t. II, pp. 747-748.

¹⁴ Aurelio González, “El modelo del caballero: de la épica al Romancero”, en Lillian Von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Literatura y conocimiento medieval: actas de las VIII Jornadas Medievales*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 2003, p. 124.

Con respecto a dicha necesidad metodológica, Ángel Gómez Moreno advierte que, durante el siglo XV, “[...] caballería lo es tanto uno de los combates narrados por César o las crónicas, como el paso realizado por Suero de Quiñones a orillas del Órbigo, o las justas celebradas en las bodas de Enrique IV. Sólo en la mente moderna se separan estos mundos”.¹⁵ El evemerismo característico de la sociedad medieval —rasgo que daba a su concepción histórica una perspectiva de asimilación total del pasado a sus propios esquemas de conducta y pensamiento—,¹⁶ hace comprensibles las etimologías que en ese momento se elaboraban para comprender el surgimiento de la palabra *caballero*. Ejemplo de ellas, la que remitía al latín *milites* y que Ramon Llull menciona en su tratado: “[...] caballero es un hombre elegido entre mil para tener el oficio más noble de todos [...]”.¹⁷ A pesar de las reservas que aconseja la investigación histórica frente a este modo de concebir la realidad y observar conexiones entre sus diversos aspectos, lo que resalta de la definición de Llull es la selectividad requerida para

¹⁵ “La caballería como tema en la literatura medieval española: tratados teóricos”, en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez, II: estudios de lengua y literatura*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986, p. 312.

¹⁶ C.S. Lewis describe el contraste entre la perspectiva del hombre medieval con respecto al pasado y la concepción contemporánea del mismo: “Todas las narraciones medievales sobre el pasado carecen en la misma medida del sentido de la época. Para nosotros el pasado es, antes que nada, una «representación con trajes de época». Desde nuestros primeros libros ilustrados aprendemos la diferencia en vestidos, armas, muebles y arquitectura. No podemos recordar en nuestras vidas conocimiento histórico alguno anterior a ése. Esta caracterización superficial (y a veces inexacta) de épocas diferentes contribuye mucho más de lo que sospechamos a nuestra posterior y más sutil discriminación entre ellas. Nos resulta difícil intentar pensar con las mentalidades de hombres para los cuales no existía. Y en la Edad Media, y durante mucho tiempo después, no existió. [...] Aquella feliz ignorancia fue la que dio al grabador o al poeta medieval su capacidad para infundir vida tan palpitante a cualquier tema «historial» de que se hiciese cargo. También sirvió para excluir el historicismo. Para nosotros, las zonas del pasado se distinguen cualitativamente. Por tanto, los anacronismos no son simples errores; ofenden como la disonancia en la música o los sabores inadecuados de un plato. Pero, cuando san Isidoro, en el umbral de la Edad Media, divide toda la historia en seis *aetates* (V, xxxix), éstas nada tienen de cualitativo. No son fases en una evolución o actos de un drama, son simples y cómodos bloques cronológicos. No le tienta hacer elucubración alguna sobre el futuro. Después de haber recorrido la sexta *aetas* hasta su época, acaba con la afirmación de que sólo Dios conoce el resto de esta *aetas*” (*La imagen del mundo, op. cit.*, pp. 142-143). Por su parte, Francisco López Estrada describe el evemerismo explicando que “Otra característica del trato que los autores medievales dieron a esta ‘materia de la Antigüedad’, fue que no intentaron comprender la vida de los griegos y los romanos como diferente de la de sus tiempos. Los datos que tomaban de los antiguos se usaron como un carácter informativo o argumental, y no por su valor estrictamente literario, pero esto no trajo un esfuerzo por concebir la realidad del mundo antiguo. Su entendimiento, pues, era fundamentalmente anacrónico, y al pasar la obra de los antiguos a la lengua romance, acomodaban los hechos y situaciones del pasado (cualquiera que este hubiese sido) a las circunstancias que constituían su ambiente, de manera que todo venía a quedar evocado en un mismo plano histórico, sin profundidad temporal” (*Introducción a la literatura medieval española*, Gredos, Madrid, 3ª ed. renovada, 1970, pp. 90-91).

¹⁷ Ramon Llull, *Libro de la orden de caballería*, Alianza, Madrid, 1992, p. 22.

designar como caballero a un miembro del estamento de los *bellatores*. Alfonso de Cartagena ilustra con mayor detalle este aspecto:

Caualleria fue llamada antiguamente la compañía o los compañeros de los omnes nobles que fueron puestos para defender las tierras. E por ende, le pusieron nombre en latin *miliçia*, que quiere tanto dezir como compañías de omnes duros e fuertes escogidos para sofrir males, trabajando e lazrando por pro de todos comunalmente. E por ende, ouo este nombre de cuento de mill, que antiguamente de mill omnes escogian vno para ser cauallero. Mas en España llaman caualleria no por rrazon que andan caualgando en cauалlos, mas porque, bien asi como los que andan en cauалlo van mas onrradamente que en otra bestia, e otrosi, los que son escogidos para caualleros son mas onrrados que todos los otros defensores, onde, asi como [el] nombre de la caualleria fue tomado de compañía de omnes escogidos para defender, otrosi, fue tomado el nombre del cauallero de caualleria.¹⁸

Destaca en estas propuestas la intención de establecer una continuidad entre la caballería del Occidente medieval y la caballería del tardío Imperio romano, que surgió sólo ante el creciente contacto con los ejércitos germánicos. Jean Flori explica que

En realidad, no es en Roma donde hay que buscar las raíces profundas de la caballería, sino más bien en el mundo bárbaro, en especial en el germánico, que poco a poco se va infiltrando en ella antes de convertirse en su dueño. Las referencias tardías a Roma y al «orden de los caballeros» que hacen, en la época floreciente de la caballería (siglos XI y XIII), los escritores eclesiásticos, hay que tomarlas como una pura y simple asimilación verbal debida a su gran admiración por la civilización romana «clásica».¹⁹

El deslizamiento semántico que suponen estos distintos contextos de utilización del término permite atestiguar la consolidación paulatina del rasgo que distinguirá al caballero del guerrero a

¹⁸ Alfonso de Cartagena, “Por que rrazon la caualleria e los caualleros ouieron este nombre”, Título Tercero de su libro *Doctrinal de los caualleros*, en Noel Fallows, *The Chivalric Vision of Alfonso de Cartagena: Study and Edition of the Doctrinal de los caualleros*, Juan de la Cuesta, Newark, 1995, p. 89.

¹⁹ *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 20. El término utilizado para designar la caballería en latín tiene una larga evolución cuyos inicios pone en claro Flori al recordar que “En los textos latinos de la época romana clásica, la *militia* es el ejército de Roma, el conjunto de los soldados. Pero K. Werner tiene razón al señalar, como yo ya lo hice en algunos trabajos desde 1983, que el término asume connotaciones de servicio público cuando en el Bajo Imperio los soberanos intentaron organizar el Imperio a la manera de un ejército y calcar su administración sobre su modelo. A veces, se encuentra hasta los albores del siglo X, por ejemplo en Hincmar de Reims, el término *militia* con un sentido de servicio público que incluye desde luego el empleo de la fuerza armada pero que designa ante todo una función civil en la corte del rey. Todavía en el siglo XI algunos textos expresan con la palabra *militia* la función de gobierno de condes o príncipes, representantes del poder público o de lo que de él queda en esas fechas” (*La caballería, op. cit.*, p. 12).

caballo.²⁰ *Servir* será, también, la función que la Iglesia le asignará al proponerse convertirlo en caballero de Dios.

A partir del fragmento anteriormente citado del *Doctrinal de los caualleros* que reproduce la Ley 1 del título 21 en la *Segunda partida* puede apreciarse la consolidación de esas percepciones hacia el siglo XV, precisamente el momento histórico de la definición de la caballería previo a su desplazamiento táctico en la guerra, debido a la evolución tecnológica del armamento. Noel Fallows comenta que el *Doctrinal* es en realidad una obra de compendio que permite reconstruir, como tal, la evolución de las concepciones de la caballería en Castilla y la forma en que éstas se integran en una tradición donde lo religioso tiene un peso decisivo, dado el estatus de su autor, Alfonso de Cartagena: “A dry-eyed and unsentimental look at knighthood, the *Doctrinal de los caualleros* draws heavily on the *Siete Partidas* and the *Fuero Real* of Alfonso X, and the ordenamiento de Alcalá of Alfonso XI. It also includes a complete transcription of the rules of the Order of the band of Castile, as set down by Alfonso XI in 1330 in *El libro de la Orden de la Banda*.”²¹ El *Doctrinal de los caualleros* es, entonces, un exponente de la tradición codificada del fenómeno de la caballería en Castilla, opuesta a la tradición *de facto*. Ese contraste tendrá su manifestación más notoria en el siglo XV con el debate entre el modelo de la caballería cortés y el modelo de la caballería romana.²² El desencuentro que delata dicha discusión hace

²⁰ Bumke establece que “The knight is characterized neither by his employment as a soldier nor by his activity at court but by what is common to both manifestations: service to his lord” (*op. cit.*, p. 57).

²¹ Fallows, *op. cit.*, p. 4.

²² María Jesús Lacarra y José Manuel Cacho Blecua describen esa oposición a partir de sus elementos primordiales: “Sin detallar su evolución, los principales modelos varían en conexión con la importancia concedida a la caballería, de su función, de la concepción de la nobleza, que puede preceder al individuo o depender de sus virtudes, y de los varios modelos político-legales sobre los que se sustentan las relaciones entre caballería y monarquía, aspectos por lo general plasmados en el rito iniciático de la investidura. Las múltiples procedencias de los caballeros, unidas a las diferentes concepciones político-legales y éticas fomentaron sobre todo entre 1430 y 1480 numerosos debates y discursos, bien estudiados por Rodríguez Velasco. A ello debemos añadir la diversidad de modelos culturales, pues si predominó el de la caballería cortesana, también se trató de potenciar un arquetipo más culto al servicio de la república, el de la caballería romana, en el que se anulaba o encauzaba la oposición entre caballeros y letrados” (*Historia de la literatura española I. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, Crítica, Barcelona, 2012, p. 510).

patente cómo se inserta la caballería en la dinámica social castellana. La disyuntiva entre la corte como espacio de refinamiento o como espacio de ejercicio del poder político apunta a una etapa histórica señalada tanto por la reconstitución del público culto como por la efervescencia e inestabilidad políticas.²³

En Castilla, como ha quedado claro tras la acotación de Fallows, fue Alfonso X quien por vez primera intentó codificar la caballería. A la larga, la *Segunda partida* dio origen a tratados como el *Libro de la orden de caballería* de Ramon Llull y el *Libro del cavallero et escudero* de don Juan Manuel.²⁴ Someter a la nobleza a códigos y ordenamientos era fundamental para la

²³ Jesús Rodríguez Velasco precisa la raíz de este debate entre dos concepciones opuestas de la caballería: “La polémica [...] que versa sobre el modelo caballeresco [...] enfrenta más directamente a caballeros y a letrados. Los primeros defienden la necesidad de un cambio de modelo dentro de la caballería, la sustitución de la caballería cortés por lo que se ha dado en llamar la caballería romana. Los segundos, en cambio, prefieren una posición más conservadora, y se lanzan sin ambages a la defensa del modelo cortés. El problema subyacente es un problema político: la vigencia del modelo caballeresco cortés inaugurado y continuado por los dos Alfonsos castellanos ha permitido la emergencia de un grupo dedicado en exclusiva a las labores del estado y de su administración, que es el de los letrados, nunca interferidos por un cuerpo aristocrático llamado únicamente de los defensores” (Jesús D. Rodríguez Velasco, “Para una periodización de las ideas sobre la caballería en Castilla (ca. 1250-1500)”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1997, t. II, p. 1344). En los textos literarios puede encontrarse el contraste entre el caballero que ejercita las armas además del conocimiento político necesario para convivir en el espacio de la corte de manera exitosa y el caballero que sólo puede obtener reconocimiento en este último espacio, aunque no como parte de la administración del reino o de quienes toman las decisiones importantes. En el *Cantar de Mio Cid* ese conflicto puede percibirse entre el protagonista y los infantes de Carrión, en especial en el episodio del león: “En esto despertó el que en buen ora nació, / vio cercado el escaño de sus buenos varones: / —¿Qué’s esto, mesnadas, o qué queredes vós?— / —¡Ya señor ondrado, rebata nos dio el león!— / Mio Cid fincó el cobdo, en pie se levantó, / el manto trae al cuello e adeliñó pora’l león; / el león, cuando lo vio, assí envergonçó, / ante mio Cid la cabeça premió e el rostro fincó. / Mio Cid don Rodrigo al cuello lo tomó / e liévalo adestrando, en la red le metió. / A maravilla lo han cuantos que y son / e tornáronse al palacio, pora la cort. / Mio Cid por sos yernos demandó e non los falló; / maguer los están llamando, ninguno non responde. / Cuando los fallaron, ellos vinieron assí sin color; / non viestes tal juego commo iva por la cort, / mandólo vedar mio Cid el Campeador. / Mucho-s’ tovieron por enbaídos los ifantes de Carrión, / fiera cosa les pesa d’esto que les cuntió” (*Cantar de Mio Cid*, ed. de Alberto Montaner, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, III, vv. 2292-2310, pp. 142-143). El motivo puede hallarse en el *Quijote*, con los matices humorísticos esperables, en la interacción de los duques y el caballero andante: “Y todos o los más derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote; y aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos” (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, 10ª impr., Punto de Lectura, Madrid, 2014, II, XXXI, p. 784). Es digno de notarse cómo en este episodio, que puede considerarse punto culminante de la confrontación entre ambos personajes, el caballero andante precisa para ser reconocido de la presencia y aval del caballero cortés.

²⁴ “El título XXI alfonsí, al describir el ciclo vital-personal y social-ético y estamental del caballero, se transformó en la metáfora de la vida caballeresca. Tal hecho fue fundamental para el *Libre qui és de l’orde de cavalleria* de Llull y para el *Cavallero et escudero* de don Juan Manuel” (G.I. Lizabe de Savastano, *op. cit.*, p. 87).

consolidación de la monarquía castellana. Ello exigía definir un modelo e integrar a la nobleza en torno a sus ideales. Rodríguez Velasco resume del siguiente modo los antecedentes y consecuencias de dicho acto fundador:

The origin of chivalry as an estate, or *ordo*, in Castile may be traced to a specific chronological moment, when it was defined for the first time in Alfonso X el Sabio's (1251-1282) *Segunda Partida*. Chivalry in that context became an expression of the monarchy's desire to create a loyal aristocratic institution that could exist as an expression of solidarity with the crown and would recognize the latter's political and juridical supremacy. This institution—in both ethical and cultural terms—was essentially lay in nature. It was centered on the observance of what may perhaps have been its greatest interest: the strict affirmation of centralized monarchical power and the constitution of chivalry itself as a means toward achieving the highest expression of individual personal power, independent of lineage, through the practice of virtue. It is this last aspect that distinguishes the historical expression of chivalry in Castile from elsewhere in medieval Europe and marks, at the same time, both the public aspirations and critiques of the institution from the time of its first expression in the *Partidas* until the end of the fifteenth century.²⁵

La excepcionalidad del título XXI de la *Segunda partida* alfonsí que destaca Rodríguez Velasco consiste precisamente en su estatuto civil y legal, en contraste con otros ejemplos contemporáneos del género ajenos al ámbito castellano que privilegiaban la concepción de la caballería a partir del sistema de creencias en tanto eje rector:

De inmediato, creada la estructura política, Alfonso X lo estructura también como grupo cultural, al dotarlo de un sistema de valores y de un sistema de formación intelectual. El sistema de valores es el de la ética de raíz aristotélica, a cuyo frente está la virtud máxima de la prudencia, que Alfonso llama cordura, virtud privilegiada no sólo por ser moral, sino, sobre todo, por tratarse de una virtud intelectual. La incorporación de este sistema de valores éticos supone una renovación para la caballería, al establecerla en el mundo laico, frente a la tendencia europea, ya muy desarrollada a mediados del siglo XIII, de ofrecer una interpretación religiosa para la institución nobiliaria de la caballería.²⁶

Estas diferencias resaltan si, dentro de la Península Ibérica, se contrasta la *Segunda Partida* con el tratado de Llull o incluso con los libros que don Juan Manuel dedicó al tema de los estamentos de la sociedad medieval. Pero el paralelo que mejor ilustra la singularidad del modelo laico

²⁵ Jesús Rodríguez Velasco, s.v. "Chivalry", en E. Michael Gerli (ed.), *Medieval Iberia: An Encyclopedia*, Routledge, New York-London, 2003, p. 227.

²⁶ J. Rodríguez Velasco, "Los mundos modernos de la caballería antigua", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, L, 584-585, agosto-septiembre de 1995, p. 8.

alfonsí es el *Elogio de la nueva milicia templaria*, de Bernardo de Claravall. Rodríguez Velasco precisa tal rasgo explicando que

A estas alturas en Europa la visión del caballero es notablemente distinta, aunque está en la vía del cambio. Los tratados caballerescos, como [...] *Ordène de chevalerie* y las novelas del ciclo artúrico, cauce principal de la ideología caballeresca, exponen las virtudes caballeriles en términos muy distintos. Dedicán su esfuerzo a presentar una visión religiosa, casi mística, de los defensores, y sus virtudes remontan a las virtudes épicas de la monarquía guerrera, con las lógicas modificaciones introducidas por la cultura cortés: magnanimidad, valentía, generosidad, cortesía. Unas virtudes que inundan el campo de lo simbólico: la coraza como valentía divina, la espada como cruz. El caballero europeo, por estas fechas, es un relicario ambulante.²⁷

Sin embargo, cabría recordar siempre que la legislación alfonsí no tuvo desde un principio el carácter de código vigente con el que se le concibió.²⁸ Es necesario tener presentes estos matices cuando se trata de establecer la trayectoria de la caballería como institución, pues aunque Ángel Gómez Moreno insiste —no sin razón— en las dimensiones múltiples de la caballería, ignorar las diferencias entre lo que dictaba la ley escrita, lo que realmente ocurría y la codificación de las actitudes y atribuciones del caballero sería olvidar, sin más, que hay divergencias entre esferas de

²⁷ “De oficio a estado: la caballería, entre el *Espéculo* y las *Siete partidas*”, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 18-19, 1993-1994, pp. 73-74.

²⁸ Así lo señala el mismo Rodríguez Velasco: “[...] por muchas razones políticas las *Siete Partidas* no fueron más que un simple texto durante un largo periodo de tiempo. Para cuando dejaron de serlo y comenzaron a ser ley y leyenda, la polémica de la dignidad caballeresca estaba en su punto más alto, de modo que no todos los nobles estaban dispuestos a aceptar la asociación entre hidalguía y caballería” (“De oficio a estado”, *loc. cit.*, p. 77). La resistencia de la nobleza a las disposiciones jurídicas de Alfonso X fue una constante desde el primer momento. Siempre reacia a la consolidación del poder real y la centralización que ésta traería consigo, la nobleza no podía ver con buenos ojos la intención de convertir a la instancia regia en la fuerza determinante en el acto de conferir la caballería, pues esto crearía un contingente necesariamente favorable al monarca y decisivo en la correlación de fuerzas en el reino castellano. M.J. Lacarra y J.M. Cacho Blecua señalan la importancia del ordenamiento legal alfonsí, cuya esfera de influencia no se limitó al ámbito jurídico: “La caballería noble castellana comienza a vislumbrarse en tiempos de Alfonso VIII (1155-1214), si bien es Alfonso X, sobre todo, en el título XXI de la segunda *Partida* (h. 1260), quien la articula de acuerdo a unos novedosos principios. La vincula a la nobleza, al tiempo que regula una orden cuyos miembros se obligan a mantener unos ritos y unos códigos éticos, políticos, económicos, culturales, unidos a unos modos de vida cimentados en la solidaridad entre sus miembros y supeditados a la monarquía. Con Alfonso XI (1311-1350) se intensifica, matiza y renueva el interés por la caballería: crea la Orden de la Banda (1332), una de las primeras europeas de carácter laico [...], o se inviste como caballero mediante la imagen articulada de la estatua de Santiago (1332); en una época próxima o en tiempos cercanos se compila y traslada la antología del manuscrito h-I-13 de El Escorial, circulan las primeras ficciones hispanas caballerescas, el *Zifar* y el *Amadís*, prosiguen difundiendo traducciones artúricas, Merlín, el *Tristán*, o relatos como el *Enrique Fi de Oliva* y otras obras de tenor similar; a su vez, el *Ordenamiento de Alcalá* (1348) conlleva la vigencia de la legislación alfonsí, paradigma de capital importancia por su extraordinario influjo político y legal, persistente durante el siglo XV en el que suscitó numerosas controversias” (*Historia de la literatura española I, op. cit.*, p. 509).

acción; la división entre testimonios no es sólo un procedimiento metodológico, puesto que lo relevante es poder observar el papel de cada factor dentro de la realidad de la caballería. Al establecer un conteo de testimonios disponibles sobre el ejercicio de la caballería, Gómez Moreno distingue tres tipos: el primero es la ficción caballerescas, el *roman*; el segundo son los documentos, dentro de los cuales considera, por un lado, los textos históricos como las crónicas y, por otro, las cartas de batalla, carteles de desafío y actas; el último tipo de texto que tiene en cuenta es el tratado teórico. A pesar de la pertinencia de esta división, el especialista aclara: “Por mor del sistematismo necesario a toda disciplina, he practicado una triple división en los textos presentados en el esquema; quede claro —ya lo señalaba más arriba— que las fronteras existentes entre ficción y realidad, entre vida y literatura son muy débiles. [...] la división que se ofrece debe tomarse con los cuidados convenientes, pues, tal como se presenta, comporta todos los prejuicios de un estudioso del siglo XX”.²⁹ Si bien es digna de encomio la cautela del investigador, la búsqueda de la objetividad definitiva puede convertirse en un escollo especialmente molesto cuando se olvida que toda indagación establece por necesidad su propio tema de estudio. Lograr que la perspectiva del estudioso se homologue con la del objeto de estudio es un propósito inasequible, justo porque la realidad y lo que se piensa sobre esa realidad son casi siempre más distintos entre sí de lo que permite anticipar un empeño como el de Gómez Moreno.

En cambio, Jesús Rodríguez Velasco ha establecido una serie de etapas dentro del desarrollo de las ideas en torno a la caballería y el debate entre concepciones distintas de la misma que permite atisbar una parte del desarrollo cultural en Castilla.³⁰ La discusión en torno al

²⁹ Á. Gómez Moreno, “La caballería como tema”, *ibidem*, pp. 312-313.

³⁰ Véase “Para una periodización de las ideas sobre la caballería en Castilla (ca. 1250-1500)”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, *op. cit.*, pp. 1335-1346.

modelo de la caballería romana y el modelo de la caballería cortés a la que ya me he referido marca muchas de las condiciones que condujeron la evolución del ámbito cortesano, y con él, la transformación del caballero en partícipe de un ambiente propicio al ejercicio intelectual aunado al de las armas:

Sería relativamente fácil oponer ambos modelos, el romano y el cortés. Aquél ofrece como principios básicos la prudencia y la política, y se inviste con la simbología de la toga y la espada. El cortés, en cambio, prefiere la *fortitudo*, aunque le adjunte la *sapientia*, y coloca al caballero establecido entre los defensores; su simbología es significativamente religiosa, al considerar, acaso condicionado por la terminología, a un caballero investido por *chevalerie et clergie*. La caballería cortés es el triunfo de la *iuventus*, del amor, de la aventura. La caballería romana se prolonga a lo largo de los años, en busca de una *senectus* activa, pública; en ella se evoluciona desde la práctica hacia el conocimiento intelectual, hacia la consideración de la filosofía, de la política, de la acción y del amor.³¹

En esta confluencia de perspectivas sobre la definición de un ideal puede observarse la prolongación de la dinámica de convivencia que la corte establecía como sitio de encuentro, tanto para clérigos como para caballeros. La relativa confusión de funciones ya se manifestaba tiempo antes, puesto que la célebre disputa entre clérigo y caballero para mostrarse como el mejor amante no surge de la nada,³² sino, antes bien, de la semejanza de sus respectivos procesos de maduración, como explica Georges Duby cuando se refiere a los aspirantes a clérigos: “[...] su práctica consiste en métodos de trabajo basados en el diálogo, la disputa, la libre discusión, en un espíritu de competición comparable a aquel que, en los torneos de la época, animaba a los caballeros e incitaba a los audaces; métodos, en consecuencia, basados en el cuestionamiento de

³¹ “Los mundos modernos”, *loc. cit.*, p. 10.

³² “La corte en su sector más juvenil me parece ser verdaderamente el lugar donde se forjaron los modelos y donde se crearon las figuras ejemplares del caballero perfecto y del clérigo perfecto. En las justas que oponían a los jóvenes clérigos y a los caballeros, se marcaban y se fijaban las disparidades entre estos dos modelos. Recordemos solamente uno de los temas principales de los juegos celebrados en las habitaciones de las damas: ¿quién es el mejor amante, el clérigo o el caballero? Pero igualmente, en el seno de esta concentración y en el contacto permanente entre clérigos y caballeros se operaron poco a poco los encuentros entre los tipos ejemplares; fue en el seno de las cortes principescas donde, por un lado, la santidad adquirió en el curso del siglo XI poco a poco un matiz de heroísmo y donde más tarde, en el curso del siglo XII, el caballero se inclinó poco a poco a transformarse también él en un *litteratus*” (Georges Duby, “La vulgarización de los modelos culturales en la sociedad feudal”, en su libro *Hombres y estructuras de la Edad Media, Siglo XXI de España*, Madrid, 1989, pp. 207-208). Para zanjar dicha oposición, M. Keen sentencia: “Caballeros y clérigos descendían de un mismo tronco y comprendían los mundos de cada uno mejor de lo que a menudo se ha admitido” (*La caballería, op. cit.*, p. 52).

las ideas recibidas”.³³ Esa similitud de fondo en la disciplina que seguían el caballero y el clérigo para mostrarse dignos de ocupar un sitio dentro de sus estamentos respectivos permite observar, por un lado, que el germen del auge que la corte tendría en los siglos subsecuentes ya estaba presente en la dinámica de la sociedad medieval, y, por otro, que el paso del tiempo tendería a homologar a ambos tipos de aspirantes.

Puesto que en Castilla fueron los clérigos quienes se opusieron al modelo de la caballería romana —que pretendía apropiarse de muchas de las funciones que les correspondían a ellos como letrados y detentores de la cultura en el ámbito público—,³⁴ la oposición entre ambos modelos de comportamiento se revela como una competencia entre ideales de conducta, trasplantada a la oposición de los personajes en los poemas de debate amoroso.³⁵ La existencia de

³³ “La historia de los sistemas de valores”, en su libro *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1990, p. 148.

³⁴ “Los caballeros proponían una renovación a través de la caballería romana; los letrados les devolvían a los principios de la caballería cortés. Los caballeros buscaban, sin duda, participar en la vida pública plenamente y, además, con todos los privilegios jurídicos de la aristocracia; los letrados no podían permitir que se pisara un terreno que, con esfuerzo, habían ganado al mar político” (J. Rodríguez Velasco, “Los mundos modernos”, *loc. cit.*, p. 10).

³⁵ El *Debate de Elena y María* es el ejemplo más claro del altercado entre las figuras del clérigo y el caballero como amantes: “Elena la cató, / de su palabra la sonsanó, / gravemiente le respuso, / agora oíd cómo fabró: / «Calla, María, / ¿por qué dizes tal follía? / Esa palabra que fabreste / al mio amigo denosteste, / mas se lo bien catas / e por derecho lo asmas / non eras tú pora conmigo / nin el tu amigo pora con el mío; / somos hermanas e hijas de algo, / más yo amo el más alto, / ca es cavallero armado, / de sus armas esforçado; / el mío es defensor, / el tuyo es orador: / qu’el mío defende tierras / e sufre batallas e guerras, / ca el tuyo janta e jaz’ / e sienpre está en paz». // María, atán por arte, / respuso de la otra parte: / «¡Ve, loca, trastornada, / ca non sabes nada! / Dizes que janta e jaz’ / porque está en paz, / ca él bive bien onrado / e sin todo cuidado; / ha comer e beber / e en buenos lechos jazer; / ha vestir e calçar / e bestias en que cavalgar, / vasallas e vasallos, / mulas e cavallos; / ha dineros e paños / e otros averes tantos. / De las armas non ha curar / e otrosí de lidiar, / ca más val’ seso e mesura / que sienpre andar en locura, como el tu cavallerón / que ha vidas de garçón” (en *Poesía española I. Edad Media: juglaría, clerecía, romancero*, ed. de Fernando Gómez Redondo, Crítica, Barcelona, 1996, vv. 7-50, pp. 239-241). En esta oposición también un texto de Cervantes sirve como punto de llegada provisional. En el entremés *La guarda cuidadosa*, ambos contendientes por los amores de Cristina se presentan según sus propias palabras: “Soldado.—Niña, échame el ojo. Mira mi garbo; soldado soy, castellano pienso ser, brío tengo de corazón, soy el más galán hombre del mundo, y por el hilo deste vestidillo podrás sacar el ovillo de mi gentileza. // Sacristán.—Cristina, yo soy músico, aunque de campanas; para adornar una tumba y colgar de una iglesia para fiestas solenes, ningún sacristán me puede llevar ventaja, y estos oficios bien los puedo ejercitar casado, y ganar de comer como un príncipe” (en *Entremeses*, ed. de Javier Huerta Calvo, EDAF, Madrid, 1997, p. 140). En su texto introductorio a esta edición, Huerta Calvo recuerda una aspecto de recepción contemporánea que cabe tener presente para confirmar la fuerte presencia del caballero incluso en épocas poco propicias a su figura: “Un mismo fin, el de popularizar nuestros clásicos, persiguió el grupo de *La Barraca*, comandado por Eduardo Ugarte y Federico García Lorca. Precisamente, durante la representación en un pueblecito castellano de *La guarda cuidadosa* por este grupo universitario, se produjo una anécdota muy curiosa, al tiempo que reveladora de la mentalidad social de esos años, y es que, cuando llegó el momento en que Cristina tiene que elegir entre el Soldado y el Sacristán, optando por este último, se organizó un tumulto considerable, y las protestas del

los modelos romano y cortés permite apreciar la oposición entre los preceptos de la legislación alfonsí y la evolución de la caballería a partir de las condiciones sociales y culturales de Castilla a lo largo de los siglos XIV y XV. La distinción podría percibirse en el énfasis con que cada bloque prefiere presentarse, ya como hombre público y guerrero, ya como cortesano y guerrero. Lo importante, sin embargo, es que en el momento en que la corte se convierte en punto de encuentro entre los distintos vasallos de un señor se sientan las bases para su auge, que habrá de convertirla en el sector dominante como productor de cultura de la Baja Edad Media. Georges Duby lo describe en estos términos:

[...] lugar de creación pero seguramente también lugar de difusión, la corte principesca era la encrucijada de todos los caminos y tuvo como función propagar aquellos modelos propiamente cortesanos hasta los límites más extremos de la sociedad aristocrática para extenderlos luego, por último, de una manera muy amplia, hacia abajo, entre todos los hombres que no eran nobles pero que estaban fascinados por el esplendor de la corte. El príncipe, es decir, el rey, cerca de él el clérigo y el caballero; abajo la masa que admira aquellos modelos de perfección humana: tal es el esquema más simple de la sociedad feudal. Tal es también el marco de los movimientos de vulgarización, de los complejos fenómenos de imitación, de intercambios a todos los niveles que podemos llamar, a falta de otra palabra, cultura.³⁶

Al transformarse en el sitio donde se condensa la reconstitución del público culto —aquél capaz no sólo de decodificar una obra, sino también de crear una nueva—, la corte integra al caballero a uno de los ámbitos que habrán de sumar al modelo los aspectos vinculados con el amor cortés y con la práctica de la poesía. El siglo XV es, precisamente, el momento en que el caballero lleva a su culminación la suma de ideales que determinaron su pervivencia como personaje emblemático de la Edad Media.

ingenuo público asistente consiguieron hacer cambiar el final de la pieza y que el elegido fuera el idealista Soldado; una solución que, a buen seguro, no hubiera desagradado al propio Cervantes” (Introducción a la edición citada, pp. 36-37). Más que a cualquier posible anticlericalismo presente en la atmósfera de la Segunda República, la reacción ante esa representación es atribuible a la mutabilidad del caballero, cuyos ideales, intactos a pesar de la pobreza que limita su aspiración a Cristina, pudieron haber suscitado la fuerte identificación de los espectadores.

³⁶ Georges Duby, “La vulgarización de los modelos culturales en la sociedad feudal”, en su libro *Hombres y estructuras*, *op. cit.*, p. 208.

1.1 EL MODELO DEL CABALLERO: LITERATURA Y REALIDAD

El modelo del caballero es una construcción abstracta que reúne bajo un mismo concepto la pluralidad de realizaciones posibles de la caballería. Estas posibilidades de concreción, necesariamente limitadas por la realidad y por el individuo que las encarna en cada oportunidad, se formulan por medio de un código que comprende los ámbitos de acción del cortesano, del guerrero y del noble.

Las realizaciones del modelo son la expresión identificable del paradigma de actitudes y valores asociado al caballero, y pueden observarse tanto en testimonios históricos como en testimonios literarios. El modelo, por tanto, no es inmutable, puesto que se amplía conforme la realidad le proporciona nuevas manifestaciones. De ahí que pueda trazarse una trayectoria de las distintas realizaciones sin menoscabo para ninguna de ellas, sin hacerlas indistinguibles.

El modelo del caballero hace reconocible la caballería como un elemento distintivo de la Edad Media, susceptible de estudio a partir de los diversos aspectos que proporcionan la historia y la literatura. Comprender la caballería como un hecho histórico devuelve sus realizaciones a las circunstancias en que tuvieron lugar y las despoja, en la medida de lo posible, de distorsiones debidas al transcurso del tiempo. Examinar esas realizaciones a partir de los textos literarios reintegra a éstos su posición dentro de un sistema social que a menudo suele subestimarse o darse por sobreentendido, y que en no pocos casos contribuye a solidificar como definitivos los juicios apresurados sobre su repercusión actual o su valor estético.

El estudio del modelo del caballero requiere de la revisión puntual de los indicios que proporciona la evolución de la sociedad medieval, tanto en sus manifestaciones consuetudinarias —cuyo rastro sigue la historia— como en sus expresiones más refinadas, derivadas del arte y la literatura. Proceder de este modo no implica establecer límites abstractos, sino reconocer que toda

expresión artística representa una reacción a la realidad y desarrolla vínculos con ella que desafían los esquemas del realismo social o de las interpretaciones veristas. A este respecto, las aportaciones del estudio de Joachim Bumke son un indicio claro de la actitud que se precisa del investigador ante el tema del modelo del caballero:

The author's object is to establish what contemporaries understood by knighthood in a political, social, and even moral sense; he does not concern himself with the often fanciful ideas of knighthood held by authors of the later Middle Ages and by writers of the late nineteenth and early twentieth centuries. To this end he has drawn heavily on legal documents of the period, but much of the evidence is derived from literary sources. It may be asked whether evidence taken from such diverse sources is strictly comparable, but the author shows conclusively that many aspects of knighthood were strongly influenced if not determined by features developed in literature. Nevertheless, he makes it clear that it is impossible to speak of a concept of knighthood which is applicable to all instances which occur in literature and in social life.³⁷

Deslindar ambas dimensiones permitirá, entonces, observar sus intersecciones comprobables y alejarse de las especulaciones deterministas. El mismo término *caballero* posee una trayectoria de empleo que desmiente la posibilidad de usar *caballería* y *nobleza* como etiquetas intercambiables, al menos durante los primeros siglos de la Baja Edad Media. Bumke toma en cuenta esta dificultad léxica al plantear que: “Knighthood and nobility are inseparable in our understanding of the term. Nevertheless, we must now emphasize the paradoxical character of noble knighthood: paradoxical because the basic meaning of the word ‘knight’ runs completely counter to the new content: a word denoting service becomes the essence of the life of the nobility.”³⁸

Al recibir la misma designación que un sector de las huestes, los miembros del estamento nobiliario dieron a la caballería un acento prestigioso; se trata de la primera operación de construcción de un modelo cuyas dos dimensiones iniciales —la guerrera y la noble— se

³⁷ W.T.H. Jackson, Translator's Preface a Joachim Bumke, *The Concept of Knighthood in the Middle Ages*, *op. cit.*, pp. vii-viii.

³⁸ J. Bumke, *The Concept of Knighthood*, *op. cit.*, p. 72.

articulan en respuesta a las necesidades de reorganización ideológica de la sociedad feudal que se expresan en concepciones como la que propone la existencia de tres estados o estamentos dentro de ella, reflejos equivalentes, pero imperfectos, del orden celestial.³⁹

Comprender que el vínculo entre literatura y sociedad medievales es mucho más sutil que los enunciados en cualquier teoría del reflejo permitiría apreciar que a menudo se ha dado a los textos literarios que tienen como protagonista al caballero una lectura demasiado estricta y excesiva en cuanto a su carácter de testimonios históricos.⁴⁰ Esto no implica que la literatura carezca de relación con la realidad histórica y social de la época en que surge; por el contrario, su importancia en la investigación del personaje del caballero es decisiva, pero para poder apreciarla en su dimensión estricta se requiere examinar con atención los resultados de la investigación histórica, por un lado, y, por otro, reconocer que el caballero en la literatura no se manifiesta en una realización inmutable e imperturbable. Dichos matices son necesarios para comprobar la utilidad de la propuesta de Aurelio González:

³⁹ “La dureza de los tiempos determinó [...] la aparición de constantes y de exigencias profundas: por ejemplo, la división de la sociedad en los tres niveles funcionales de los *oratores*, los *bellatores* y los *laboratores*. Rezar, combatir y trabajar los campos se consideraban, aunque a distinto nivel de dignidad, los tres aspectos fundamentales de la vida civil, los tres pilares del mundo cristiano” (Franco Cardini, “El guerrero y el caballero”, en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval*, op. cit., p. 86). El libro de Georges Duby, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo* (Petrel, Barcelona, 1980), muestra la trayectoria de esta reinterpretación ideológica del mundo medieval.

⁴⁰ Con respecto a este tema, Erich Köhler establece matices que es necesario tomar en cuenta para evitar el establecimiento de vínculos mecanicistas entre realidad y literatura o la descalificación tajante de los testimonios literarios: “[...] tampoco está muy clara la cuestión de si el personaje caballeresco ideal, tal y como lo presenta la literatura, corresponde a la realidad feudal de la Edad Media o no; dicho de otra manera, si la prioridad la tiene la literatura caballeresca o las formas de vida caballerescas. La escuela «romántica» en su entusiasmo por el reciente descubrimiento de la Edad Media había considerado la literatura caballeresca como fiel expresión de la realidad; no hace mucho A. Viscardi constataba en cambio, con razón, que la literatura medieval más que un simple reflejo de la vida era un sistema de preceptos de vida, situándose así en el extremo opuesto y mostrando el ideal caballeresco de la literatura como un mero producto de los movimientos literarios. Semejante alternativa, puesta en estos términos, nos parece fuera de lugar. La realidad anárquica y brutal de la cotidianidad caballeresca, incluso en la segunda edad feudal, se halla separada por un abismo del modelo humano ideal elaborado por los escritores. Pero de hecho, es de esa dura realidad de la que nace en los espíritus entregados a la reflexión la necesidad de suavizar, corregir y, ya que en principio se la considera inviolable, de justificar la realidad a través de una moralización e idealización de sus propias formas de existencia” (*La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, Sirmio, Barcelona, 1990, pp. 124-125). Por lo tanto, de la idealización no es posible inferir inequívocamente la intención de negar complejidad a lo real. Köhler deja asentada, en todo caso, la precedencia de una realidad que es preciso indagar.

[...] tenemos que recordar que al hablar en general del caballero medieval estamos hablando de un modelo, en cuanto se trata de una abstracción de un conjunto de realizaciones, pero también se trata de un punto de referencia para reproducirlo y es, al mismo tiempo, un esquema teórico de una realidad muy compleja. Por lo tanto, este modelo tendrá distintas realizaciones textuales y de igual modo funcionará tanto en la dimensión cultural como en la social, esto es, tendrá posibilidades de funcionamiento efectivas tanto en la realidad como en la creación artística.⁴¹

Esto no implica que deba hacerse una asociación indiferenciada de ambas dimensiones. Antes bien, un deslinde oportuno, que tome en cuenta lo que la investigación histórica más reciente ha podido esclarecer en torno a la caballería, permitirá observar con mayor claridad la forma en que la realidad medieval y su literatura confluyen en el modelo del caballero.⁴² Al mismo tiempo, las manifestaciones literarias, insertas en las circunstancias de su surgimiento, permitirán apreciar una tercera dimensión del modelo del caballero, que se deriva del establecimiento de la caballería como elite: la cortesía.⁴³

Cabe entonces tener presente que el término *miles* —y su plural *militia*— designaban, hasta antes del siglo XII, a aquellos cuyo servicio específico se concretaba por el ejercicio de las armas. Georges Duby llama la atención hacia un desplazamiento en el uso de la palabra *miles* que hace evidente un proceso de apropiación de ciertas cualidades asociadas desde entonces al caballero:

[...] a comienzos del siglo XI, *miles* era un título que sólo ostentaban los aventureros o los señores de fortuna mediana que gravitaban alrededor de los castillos y de los señores de los principados; en aquella época *militare* no significaba solamente combatir, sino también servir. No obstante, el empleo de este título —y al mismo tiempo el reconocimiento de los valores que implicaba, valores relativos al coraje, a la competencia militar, a la lealtad, destinados a tener tanta importancia y por tanto tiempo en la ética

⁴¹ A. González, “El modelo del caballero”, *ibidem*, p. 122.

⁴² La relación entre la caballería y las expresiones literarias asociadas a ella no debe perder de vista, en todo caso, que: “[...] la caballería implicaba unos modelos culturales y de conducta, sobre todo cortesanos, que tenían en los espectáculos parateatrales y en la literatura uno de sus altavoces más potentes y eficaces” (M.J. Lacarra y J.M. Cacho Blecua, *Historia de la literatura española I*, *op. cit.*, p. 511).

⁴³ “*Cortesía* was a vital aspect of troubadour love, but it was a negative virtue. The lover’s *cortesía* consisted in not being miserly, but not necessarily in indulging in lavish exhibitions; in not being boastful, but not necessarily in keeping total secrecy; in not being too forward, but not in waiting on his mistress’s every word—the term used is *mezura*, the golden mean” (Richard Barber, *The Knight & Chivalry*, Longman, London, 1970, p. 78).

aristocrática—, se extiende, se remonta, penetra en niveles sociales cada vez más elevados. En 1200 la evolución está consumada; en ese momento los más grandes príncipes y los mismos reyes se jactan de ser caballeros; la ceremonia de ser armados marca una de las etapas primordiales de su existencia. Podría darse, pues, de la aristocracia en Francia en aquella época, hacia fines del siglo XII, una definición tan justa como la que he propuesto hace un momento: como el conjunto de los hombres que comparten las virtudes, las capacidades y los deberes específicos de los *militēs* del año mil, es decir, de los audaces jóvenes, algunos de los cuales provenían de muy abajo, que constituían la familia, la domesticidad, el cortejo de los grandes.⁴⁴

En el momento en que la misma palabra sirvió para designar tanto al guerrero a caballo como al noble que cumplía con la función de proteger, el término *miles* agregó a su designación de servicio el matiz que le permitía calificar también a quienes cumplían con el servicio por antonomasia, consagrado por las nuevas instituciones religiosas, como la paz de Dios:

[...] it is not possible even today to answer with certainty the question why the personification of courtly perfection should be expressed in the word 'knight'. In this regard it seems very probable that the most important precondition for it is to be found in the religious *miles* concept of the peace of God and the crusading movement. It was in the *miles Dei* (knight of God) ideal of the time of Urban II that the idea was formulated consequentially that it could be redound to the credit of a noble lord to be called 'servant'; the servant of a lord who stood higher than any earthly power.⁴⁵

Este factor ideológico es el origen de la caballería como núcleo de elite social y no sólo bélica. Al consolidarse la tripartición funcional de la sociedad medieval en el plano del sistema de creencias, los defensores lo eran no sólo del orden social, sino, sobre todo, de la preservación del orden divino cuyo resguardo ideológico era responsabilidad del clero. Según estos nuevos preceptos, se perfila un primer código de conducta:

[...] el caballero debe respetar tres deberes principales que son los del *miles Christi*, valentía, lealtad y sumisión a la Iglesia. Si los respeta es un *prud-homme* (hombre probo) y así se iguala a todos los hombres probos, sus pares, sus iguales. Es, pues, ante todo, el ejercicio de estas virtudes lo que une a la aristocracia en un cuerpo homogéneo. Por último, para Esteban de Fougères, que proviene él mismo de este grupo aunque pertenezca a la Iglesia, la superioridad del caballero es natural, hereditaria; se hereda de los antepasados. La caballería reúne a los hombres bien nacidos, a los *gentilshommes*

⁴⁴ "La vulgarización de los modelos culturales en la sociedad feudal", en su libro *Hombres y estructuras*, op. cit., p. 204.

⁴⁵ J. Bumke, *The Concept of Knighthood in the Middle Ages*, op. cit., p. 156.

(gentilshombres), como los llamará más tarde la lengua francesa. En razón de este último rasgo constituye en verdad una nobleza.⁴⁶

Estos principios de conducta tenían, primordialmente, la finalidad de controlar el ejercicio de las armas en un momento en que la Iglesia se había convertido en la principal propietaria de la tierra. Pero la iniciativa, además de contribuir a disminuir la anarquía y la violencia provocada por la atomización de la autoridad y el surgimiento de pequeños señoríos, tendría también un efecto paulatino de constitución de un grupo que aspiraría a concretar el ideal intelectual y social que, como elite, le correspondería asumir; pueden considerarse estos lineamientos como el germen de la cortesía.

Ese mismo ideal de la caballería como un cuerpo social homogéneo es el que señala Jesús Rodríguez Velasco en el título XXI de la *Segunda partida* de Alfonso X: “Es la nobleza la que se integra en la caballería, no los caballeros los que son ennoblecidos. La caballería ya no es un oficio, sino la más alta dignidad, aquella en la que todos los nobles se encuentran y desde la cual construyen una imagen legal que expresa el *desideratum* de un rey en pugna con unos nobles que le son, sin embargo, imprescindibles para todos sus proyectos, así los interiores como los exteriores.”⁴⁷

A pesar de que comparte con la paz de Dios el objetivo de regular la actividad guerrera,⁴⁸ la legislación alfonsí actúa desde el ámbito secular, y supone, por ello, una de las características

⁴⁶ G. Duby, “Situación de la nobleza en Francia a comienzos del siglo XIII”, en su libro *Hombres y estructuras*, *op. cit.*, p. 234.

⁴⁷ “De oficio a estado”, *loc. cit.*, p. 77.

⁴⁸ H.E.J. Cowdrey precisa este objetivo de controlar la violencia armada prestando atención, ante todo, a las consecuencias del auge económico experimentado por la Iglesia: “The purpose of the Peace of God, in its original form, was to place under special ecclesiastical protection certain categories of persons, such as monks, the clergy, and the poor; and certain categories of material things, like church buildings, church property, and poor people’s means of livelihood” (“The Peace and the Truce of God in the Eleventh Century”, *Past & Present*, 46, February 1970, p. 42). La siguiente cita del *Doctrinal de los cavalleros* de Alfonso de Cartagena ilustra la falta de vigencia de dicha reglamentación eclesiástica del conflicto armado en territorio castellano: “Dos maneras generales dixerón los canonistas que ha de treguas: la vna se llama canonica e la otra conuencional. Canonica se dize la çesasion de la guerra que se deue fazer en çiertos tiempos del año, que aunque entre los omnes aya guerra, con todo eso quisieron los sanctos canones de los sanctos padres que en algunas fiestas solenes e ayunos del año çesasen de guerrear, e

específicas de la caballería castellana. El título XXI de la *Segunda Partida* representa el intento de hacer del caballero un hombre público, subordinado al poder real. Este rasgo se opone a la perspectiva religiosa no sólo con respecto al objetivo inmediato que la caballería tendría como guardiana de la Iglesia, sino también por su búsqueda de trascendencia por medio de la acción política, opción que el cristianismo descarta por considerar que la única trascendencia que el ser humano debe buscar es la del más allá. Comenta Hannah Arendt que el cristianismo convirtió la *vida activa* en un ejercicio superfluo:

Political activity, which up to then had derived its greatest inspiration from the aspiration toward worldly immortality, now sank to the low level of an activity subject to necessity, destined to remedy the consequences of human sinfulness on one hand and to cater to the legitimate wants and interests of earthly life on the other. Aspiration toward immortality could now only be equated with vainglory; such fame as the world could bestow upon man was an illusion, since the world was even more perishable than man, and a striving for worldly immortality was meaningless, since life itself was immortal.⁴⁹

Rodríguez-Velasco subraya, por su parte, los aspectos que hacen de la corporación de los caballeros un elemento de disonancia con respecto a esas enseñanzas del sistema de creencias:

La caballería es una de las formas en que se origina la nobleza o los simulacros de la nobleza. Ello significa que la caballería es la puerta de entrada a la acción política y a la comunidad con la monarquía. En eso, precisamente, consiste la esperanza pública de la caballería, y a ello es a lo que todas las agrupaciones caballerescas se dedican, sea cual sea su origen, sea cual sea su ubicación. No hay ningún discurso caballeresco, provenga de donde provenga, que no se exprese en tanto que voluntad de establecimiento de relaciones políticas y jurídicas con el orden monárquico. Pero la caballería, como la nobleza, no actúa en el presente, sino que actúa sobre todo en el pasado y en el futuro. En el pasado, para recuperar una historia de legitimación, para ir en busca del linaje glorioso. En el futuro para establecer los medios de reivindicar constantemente este linaje. El linaje es una de las claves de la poética del *ordo* porque es, de hecho, la permanencia del *ordo* dentro del discurso del poder durante todo el tiempo. En resumen, la caballería es una de las formas de «hacer linaje».⁵⁰

çiertas personas fuesen todo tiempo seguros, segund que en su lugar mas largamente esta scripto. E esta tregua nin se guarda oy nin fazen della mençion las leys deste rreyno. La conuençional se dize aquella seguridad que se dan vnas personas a otras por çierto tiempo ante que sea acabada la discordia. Ca tanto quiere dezir tregua como cosa que detiene la guerra” (*The Chivalric Vision of Alfonso de Cartagena, op. cit.*, pp. 286-287).

⁴⁹ *The Human Condition*, The University of Chicago Press, 1969, p. 314.

⁵⁰ J.D. Rodríguez-Velasco, *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería, op. cit.*, p. 218.

La historia de Castilla y su evolución determinó una solución radicalmente distinta a las aspiraciones de Alfonso X con respecto al papel que correspondería a la caballería como base social para consolidar el poder real. El proceso de reconquista facilitó el fortalecimiento de la nobleza, respaldada por sus títulos y sus respectivos señoríos. A su vez, ese contrapeso llevó a un largo periodo de inestabilidad, durante el cual la alta nobleza se resistió al proceso de reconstrucción del Estado. Sin embargo, hacia finales de la Edad Media, sus continuas rebeliones concluyeron con la unificación de Aragón y Castilla que ella misma apoyó en detrimento de la sucesión prevista por Enrique IV.

Por su parte, el primer tratado de caballería del ámbito hispánico, a pesar de su convergencia con el discurso de construcción del caballero de Dios, insiste en el estatuto elitista del caballero, del noble que ejercita las armas:

Hidalguía y caballería convienen y concuerdan entre sí; pues hidalguía no es otra cosa que continuado honor antiguo; y caballería es orden y regla que se mantiene desde el tiempo en que fue instituida hasta el tiempo presente. De donde, como hidalguía y caballería convienen entre sí, si armas caballero a hombre que no sea hidalgo, haces que sean contrarias hidalguía y caballería en lo que haces; y por eso aquel a quien armas caballero es contra hidalguía y caballería; y si lo es, y es caballero, ¿dónde está la caballería?⁵¹

En esta concepción tiene un papel importante la recuperación de la caballería romana como antecedente de la caballería medieval. Al remontarse hacia ese pretendido origen remoto, Llull homologa nobleza y caballería, las cuales, por tanto, no pueden ser sino una sola y la misma cosa.

En el caso concreto de Francia, esta idealización del caballero proviene también de cierta reivindicación de la *juventus*, tal como se la entendía en el contexto del ejercicio de la caballería. El *joven* era entonces el caballero que aún no se había casado, y por lo mismo no había establecido un linaje propio; sólo con el matrimonio se convertía en jefe de familia y cabeza de una mesnada, es decir, de los hombres de su casa. La prolongación de la juventud por estos

⁵¹ Ramon Llull, *Libro de la orden de caballería*, op. cit., p. 58.

métodos en el caso de los segundones se debió a los cambios demográficos que trajo consigo la adopción del matrimonio como sacramento entre la nobleza a partir de los nuevos preceptos de la Iglesia. Sobre este ejemplo de vinculación entre lo social y lo ideológico, Georges Duby explica:

No insistiré en el papel determinante que desempeña en toda sociedad lo imaginario, los sistemas de valores y todas las imágenes que sirven para explicar el mundo. Me limitaré a recordar que esos objetos, esos inmensos objetos envolventes que son las ideologías, también tienen su historia, y que esta historia se vincula al movimiento de las estructuras materiales; y no sólo porque repercute en él, sino porque un proceso de sobredeterminación hace que repercuta profundamente sobre la infraestructura. Pongo como ejemplo la acción de las representaciones ideológicas que rigen, imperfectamente, las prácticas sexuales sobre la evolución demográfica. Esta acción explica, para un pasado próximo, gran número de inflexiones en la curva, mientras que para un pasado lejano, como del que yo me ocupo, no cabe duda de que la ideología cristiana del matrimonio influyó en el crecimiento demográfico de la Edad Media central.⁵²

La sustitución paulatina de los linajes extensos, matrilineales, por los linajes restringidos, patrilineales, trajo consigo la institución del mayorazgo, que perseguía la preservación del patrimonio familiar, y desplazó a los hijos varones (salvo el primogénito) fuera del núcleo originario, para que pudieran ganarse la vida por el ejercicio de las armas⁵³ o bien por su ingreso a la Iglesia. En el reino castellano, Salvador de Moxó subraya que es claro el

[...] recelo hacia el fraccionamiento dominical o señorío compartido, que era fórmula corriente aún a mediados del siglo XIV. Se observa un anhelo de homogeneidad dominical, que conducirá a la nobleza nueva a buscar unidad señorial como fórmula expresiva de su poderío en el área rural y no sólo mostrará despego hacia los viejos condominios, sino que intentará evitar parcelaciones sensibles del patrimonio familiar. [...] será con la nueva nobleza cuando [el mayorazgo] desarrolle sus mayores posibilidades y se imponga como fórmula dominante para la transmisión hereditaria de bienes en la nobleza española.⁵⁴

⁵² “Problemas y métodos de la historia cultural”, en su libro *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, op. cit., p. 140.

⁵³ Con respecto a la posibilidad de prosperar bajo este esquema, Cardini comenta: “El caso del Mariscal es ciertamente de excepción: sin embargo muestra bien cómo, de torneo en torneo, de corte en corte, de victoria en victoria, de premio en premio y de parentesco en parentesco, el *iuvenis* podía enriquecerse y alcanzar un matrimonio ventajoso” (“El guerrero y el caballero”, en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval*, op. cit., p. 109). Para mayor detalle sobre la vida del personaje aludido, puede consultarse el libro de Georges Duby, *Guillermo el mariscal*, Alianza, Madrid, 1997.

⁵⁴ “La nobleza castellana en el siglo XIV”, *Anuario de Estudios Medievales*, 7, 1970-1971, p. 506.

Los segundones destinados a la caballería pasaban, pues, por un largo aprendizaje que sólo terminaba en el momento en que, después de ser armados caballeros, accedían al matrimonio con la heredera de un linaje frecuentemente superior al suyo —el llamado matrimonio hipergámico—,⁵⁵ que les permitía convertirse, a su vez, en proveedores de sustento y enseñanza en las armas para muchos otros principiantes que se integraban a su mesnada. Es en la corte de estos señores feudales donde surge el *roman*, que idealiza la vida del caballero errante y la presenta como máxima posibilidad a la que puede aspirarse en el ejercicio de las armas.

La literatura que tiene por protagonista al caballero está dirigida, por tanto, al sector de la sociedad medieval que debía construir su propio porvenir a través del esfuerzo por destacarse en el campo de batalla y como vasallo fiel. Sales Dasí contrasta esta “salida” obligada por las circunstancias con la “naturalidad” de la aventura en los textos literarios relacionados con la caballería:

Curiosamente, el caballero literario se encuentra en una situación muy distinta. La afición guerrera nace en él como por inspiración, si bien es más exacto hablar del influjo de la sangre y del linaje. La caballería literaria surgió como una respuesta interesada del estamento nobiliario que intentaba diferenciarse de las otras fuerzas sociales atribuyéndose unos derechos y unas virtudes que se transmitían de generación en generación. Por eso, los caballeros descienden de caballeros, hacen y quieren imitar a sus mayores, de forma que el estamento militar casi siempre viene a estar integrado por los mismos individuos y por sus descendientes. Se trata de una institución muy cerrada en sí misma, de una elite compuesta por reyes, príncipes y nobles poderosos.⁵⁶

Tal vez éste sea el rasgo que ilustre con mayor claridad que las teorías del reflejo, de corte realista, están lejos de poder explicar los nexos entre la caballería medieval y la literatura que tiene como protagonista al caballero. En los textos literarios tiene lugar una operación ideológica

⁵⁵ Jean Flori explica esta práctica comentando que “[...] los señores tratan de casar a sus hijos con hijas de rango superior pero, en cambio, nada les importa dar en matrimonio a sus hijas, legítimas o no, o a las viudas de sus más allegados a sus subordinados, a sus vasallos, cuya fidelidad y servicio militar se ven así recompensados, estrechando, de este modo, las razones que les unen a ellos” (*Caballeros y caballería en la Edad Media, op. cit.*, p. 66).

⁵⁶ *La aventura caballeresca, op. cit.*, p. 27.

que hace de la necesidad una virtud, virtud que supondrá el componente decisivo de la transformación del caballero en miembro de una élite. En palabras de Georges Duby,

Para estos jóvenes, que poblaban las cortes de los príncipes, se compusieron realmente las obras maestras de la nueva literatura de entretenimiento en lengua vulgar, la literatura épica y la literatura amorosa; todos los héroes de estas obras exaltan la caballería. De este modo, la aristocracia de Francia, a la cual el progreso del poder principesco hacia 1200 logró nivelar políticamente disminuyendo el poder de los castellanos, fue también nivelada en el plano de las actitudes mentales, por la valorización de la figura ejemplar del caballero, y encontró finalmente su unidad fundamental alrededor del ideal caballeresco.⁵⁷

Este ejemplo de interacción entre una realidad social y la respuesta cultural a esa realidad dentro de la que tiene cabida muestra la integración prestigiosa del fenómeno de la caballería al mundo medieval a partir del siglo XIII. Al reafirmarse a la vez en el ámbito social y en el ámbito cultural, la caballería inicia la consolidación de una ética propia, de unos valores que la distinguen tanto en el campo de batalla como en el espacio de la corte. Alrededor de estos valores puede situarse la formulación del modelo del caballero.

1.2 EL CÓDIGO DE CONDUCTA DEL CABALLERO

El principal rasgo que distingue al guerrero a caballo del caballero es un código de conducta originado tanto por las necesidades económicas de la guerra como por la renovación de las costumbres que implicó la intervención de la Iglesia en tanto reguladora de la convivencia social. En palabras de Maurice Keen, “[...] la caballería podía ser definida como un *ethos* en el que elementos guerreros, aristocráticos y cristianos están fundidos. Digo fundidos en parte porque la mezcla aparece como algo nuevo y cohesionado por derecho propio y en parte porque evidentemente es muy difícil separar por completo estos elementos”.⁵⁸ El código de conducta del caballero consiste, por tanto, en la combinación de valores provenientes de distintas esferas de

⁵⁷ “Situación de la nobleza en Francia a comienzos del siglo XIII”, en su libro *Hombres y estructuras*, *op. cit.*, p. 233.

⁵⁸ Maurice Keen, *La caballería*, Ariel, Barcelona, 1986, pp. 32-33.

acción como son la actividad bélica, el ámbito cortesano y el del sistema de creencias. Aunque las crónicas transmiten ejemplos donde la realidad de la guerra se suaviza y cede a los preceptos religiosos, es claro que dichas narraciones provienen de autores cuya finalidad era probar el sometimiento de la caballería a los designios del clero.⁵⁹ Un rasgo fundamental que distingue la actividad del caballero del modelo propuesto desde la preceptiva religiosa puede encontrarse en el propósito último que daba sustento a cada acto: “El valor, la destreza y también podríamos añadir el honor eran, por supuesto, cualidades que podían ser expuestas en un contexto religioso, como en las Cruzadas contra los paganos, pero son virtudes relacionadas más con la actividad guerrera que con la religiosa, y sus intencionadas demostraciones sirven para ganar la recompensa de la fama seglar.”⁶⁰ El factor religioso de ese código de conducta es sólo uno más de sus componentes, y aunque responde al rasgo decisivo de la sociedad en la cual se desenvolvía la caballería, no era, a pesar de otorgarle unas coordenadas ideológicas, el aspecto del perfil que ésta, en tanto corporación, privilegiaba como definitorio y deseable en un caballero.⁶¹ Una muestra del esfuerzo continuo que la Iglesia hacía para someter a los caballeros a su dominio puede verse en los rasgos que Jean Flori enumera a partir del comportamiento que Esteban de Grandmont esperaba del caballero según uno de sus sermones. En ellos puede percibirse con claridad la distancia entre la realidad guerrera y el ideal eclesiástico:

Propone al caballero piadoso un medio de comportarse, incluso en plena guerra, como un *miles* de Dios, para rechazar el mal y practicar el bien. Para ello deberá no sólo abstenerse de las rapiñas, raptos, saqueos y rescates, sino también evitar que sus compañeros los cometan. Después de haber orado, tendrá que precipitarse como si quisiera arrebatarlo todo, pero devolverlo todo después; obligar a huir a sus adversarios para que otros caballeros no los capturen, o incluso apresarlos antes que los demás, pero liberar después

⁵⁹ Jean Flori recuerda la narración que Orderico Vital hace de la batalla de Brémules (1119) como muestra de los esquemas de pensamiento de los cronistas monásticos (véase *La caballería*, *op. cit.*, pp. 77-78).

⁶⁰ M. Keen, *La caballería*, *op. cit.*, p. 113.

⁶¹ Resulta necesario enfatizar este aspecto en vista de la insistencia reciente en la configuración de la caballería como una corporación determinada principalmente por el factor religioso (véase el libro de Josef Fleckenstein, *La caballería y el mundo caballeresco*, Siglo XXI de España-Real Maestranza de Caballería de Ronda-Fundación Cultural de la Nobleza Española, Madrid, 2006).

gratuitamente a los cautivos. De este modo el caballero podrá ser un verdadero monje aunque lleve el escudo, y dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios. Solución individual heroica concebida por un espíritu monacal y que, de acuerdo con todas las probabilidades, apenas halló eco en los caballeros, arraigada como estaba en su mentalidad la idea de la perfecta legitimidad del botín conseguido con las armas en la mano.⁶²

El modelo religioso se contraponen de manera explícita a la guerra y a sus métodos, incluso cuando procura la Guerra Santa, como en las Cruzadas. Ello no quiere decir que los caballeros se abandonen necesariamente a la destrucción y la rapiña. Por lo contrario, el establecimiento de la caballería como fuerza de elite trajo consigo la asunción de reglas que expresaban el respeto que los iguales se debían entre sí.⁶³ La interrelación entre aspectos guerreros, cortesanos e ideológicos originó una evolución de la conducta de la caballería, de forma tal que impuso límites precisos a la violencia y erigió en torno al respeto de sus preceptos unas pautas cuyo ejercicio y vigencia eran privilegio exclusivo de sus integrantes:

[...] la caballería tenía una ética seglar de clase superior, que ponía especial énfasis en el valor militar, no en la religión interna del corazón, y su sistema de honor necesitaba marcas externas para aclarar la actividad de su esquema seglar de valores humanos. Los rituales, vestidos y ceremonias de las órdenes seglares [de caballería], lejos de ser el resultado de ideales ofuscados por una nebulosa de grandeza, eran un medio de dar expresión a la creencia, bastante cierta, de que la alta reputación, la *bonne renommée*, era la justa recompensa del éxito en el mundo caballeresco seglar, cuya ocupación profesional en la amplia estructura de la sociedad cristiana era la de dedicarse a la guerra y a la política, no a oraciones y ayuno. Los caballeros tenían sus obligaciones cristianas, como las tienen todos los hombres, y las órdenes les prestaban la debida atención en sus estatutos [...]; como sociedades caballerescas, su primera preocupación se dirigía de manera específica a los asuntos de su mundo, en donde eran convenientes las marcas palpables y visibles de la distinción.⁶⁴

Entre los principales rasgos de esta ética se encuentra el respeto por el derrotado (siempre y cuando no se tratara de un traidor), el cual hacía posible, en el caso de su cautividad, la exigencia de un rescate para liberarlo. En palabras de Flori, “La guerra, necesidad económica para los

⁶² Jean Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, op. cit., pp. 156-157.

⁶³ Maurice Keen comenta que “Caballería es una palabra que venía a indicar el código y la cultura de un estado militar que consideraba la guerra como su profesión hereditaria [...]” (*La caballería*, op. cit., p. 314).

⁶⁴ M. Keen, *La caballería*, op. cit., p. 264.

caballeros pobres, se convierte para los jefes en una fuente de ingresos. Matar al enemigo capturado puede constituir incluso un transtorno económico, puesto que priva a los caballeros vencedores de su parte del rescate. A veces hay que decidirse a hacerlo por temor a que el enemigo vuelva para recuperarlo.”⁶⁵ La masacre era mal vista no sólo por razones ideológicas, sino también por motivos económicos. Aunque de origen seglar, el código de conducta del caballero continuaba inserto en las coordenadas de una sociedad que, como la occidental, giraba en torno a su sistema de creencias. Por otra parte, sólo en contadas ocasiones la guerra en la Edad Media llegaba a convertirse en una batalla encarnizada. Una de las razones para esta contención era la conciencia de que los combatientes eran cristianos y, aún más, que entre ellos regía la legislación eclesiástica de la Paz y Tregua de Dios.⁶⁶ En caso de caer prisionero, el caballero contaba con el compromiso de la palabra empeñada como garante del respeto a su persona y como aval ante sus iguales de cualquier responsabilidad contraída con ellos. Esta palabra de honor era esencial en todo momento, y constituía la base del código de conducta que distinguía a la caballería del resto de la hueste. Sin ella hubiese sido impensable el establecimiento del rescate, pues éste implicaba, en muchas ocasiones, la puesta en libertad del cautivo (quien podía ser sustituido por un familiar) para concretar el pago del mismo, aunque sólo a partir del siglo XII se impuso el dinero como método de redención de cautivos. El vínculo vasallático, un

⁶⁵ J. Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, *op. cit.*, p. 169.

⁶⁶ “Las reglas establecidas usualmente prohibieron las hostilidades desde el viernes al lunes y en las fiestas de la Iglesia, y garantizaban la inmunidad ante la guerra a los no combatientes, sacerdotes, comerciantes y campesinos” (M. Keen, *La caballería*, *op. cit.*, p. 46). A pesar de la existencia de estas iniciativas reguladoras, que dependían de su adopción y reforzamiento por parte del poder secular (mayores detalles en el artículo de H.E.J. Cowdrey citado páginas atrás), Jean Flori precisa que el ejercicio de las armas también podía salirse de control: “En cuanto a las matanzas también se conocen numerosos ejemplos en los siglos XI y XII. En resumen, estos daños a la ética caballeresca, por desgracia muy reales, destacan el foso que, en todas las épocas, separa el ideal de la realidad, pero también la implantación de este ideal en algunos espíritus. Más aún, la literatura probablemente tuvo un papel preponderante inculcando a la caballería unos valores que ésta venera, sin poder asumirlos siempre en la realidad cotidiana” (*La caballería*, *op. cit.*, p. 173).

matrimonio propicio al vencedor, una alianza o la entrega de una fortaleza fueron, inicialmente, las principales condiciones impuestas a los vencidos para recuperar su libertad.

La consolidación de esta ética permitió la aparición de un sentido de pertenencia al estrato respectivo de la sociedad. El caballero se encontraba frecuentemente en situaciones comprometidas, ya por su derrota a manos del contrario, ya por los excesos a los que podía verse arrastrado como vencedor. Para Jean Flori, las necesidades de la caballería eran semejantes a las de cualquier otro “ejercicio profesional”, de ahí que haya sido menester

[...] hacer que esta profesión sea rentable, honorable, soportable, ya que no agradable. Las costumbres tienden a esto. Codifican poco a poco el ejercicio de la profesión, alejan de ella lo que va contra sus intereses y contra su reputación. Así, la costumbre se transforma poco a poco en código deontológico cuya función principal es la defensa de los intereses profundos de los miembros de la corporación y, como alicientes morales la búsqueda de la fama y el sentido de la gloria y del honor. La caballería [...] asume una función, se atribuye una misión y se dota de una ideología.⁶⁷

La institucionalización de la caballería le otorga un sitio definido dentro del ejercicio de las armas y al mismo tiempo exige de ella un comportamiento acorde al trato entre iguales.⁶⁸ Para el caballero, la reputación lo es todo, puesto que representa el valor de cambio que le permite cumplir con su papel en la sociedad medieval y superar las situaciones adversas a las que se expone voluntariamente.

La caballería fue en esencia el código seglar del honor de una aristocracia orientada hacia lo militar. Sus raíces más profundas se prolongaban hasta su origen en el código social del honor de los grupos guerreros de principios de la Edad Media, y su fuerte carácter

⁶⁷ J. Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, op. cit., p. 174.

⁶⁸ Jean Flori enumera algunos de los aspectos de la codificación del combate entre caballeros: “[...] la costumbre quiere que un caballero no ataque a un hombre a pie, adversario y presa indignos de él. El caballero no puede atacar a otro caballero sin haberle debidamente advertido con un gesto significativo de «desafío». Se decide, poco a poco, juzgar innoble el empleo de armas arrojadas o de tiro en combates en que los caballeros se enfrentan entre ellos. Así, pues, el arco y la ballesta se reservan para los peones. Durante mucho tiempo todavía se admite que una herida en la espalda demuestra la cobardía de un fugitivo y despierta sospechas. También se incita a los caballeros a no golpear en la espalda a un adversario valeroso para no añadir la infamia a la muerte. Todavía se permite, y durante mucho tiempo, que varios combatan contra uno solo. En efecto, a la disciplina y a la solidaridad le corresponde evitar semejante desgracia. Por el contrario, al menos entre cristianos, es indecoroso matar a un enemigo cuando no está en condiciones de defenderse, desarmado o herido” (*La caballería*, op. cit., pp. 151-152). La validez de este conjunto de reglas era muy clara: “[...] se trata menos de leyes de guerra que de código caballeresco aplicable entre caballeros cristianos. Sarracenos, paganos y peones quedan excluidos de él” (*ibidem*, p. 152).

cristiano era debido al hecho de que estos grupos actuaban dentro del escenario de una sociedad cristiana en la que el culto era el principal foco, tanto de la vida social como de la religiosa [...]. Su culto a las virtudes militares se fortaleció con su desorden y su individualismo y, desde la debilidad de los poderes gubernamentales, lanzó al noble sobre sus propios recursos. La caballería fue capaz de desarrollarse dentro de una cultura en gran parte internacional, porque en este período las fronteras eran menos claras y menos importantes de lo que fueron más tarde. El auge de las cortes seculares, como centros de cultura y como lugares habituales de encuentro del clero y la nobleza proporcionó el ambiente para imponer un código guerrero a una sutil conducta secolar con su propia mitología, su propia erudición y sus propios ritos, que eran signos visibles de su ideología del honor.⁶⁹

La consolidación del código de conducta del caballero es una muestra del proceso de refinamiento que experimentó la sociedad medieval entre los siglos XII y XIV y, a la larga, se convirtió en el rasgo caracterizador de la Edad Media, sobre todo entre quienes todavía está vigente la concepción de la misma como una etapa de “oscuridad” que en realidad sólo puede aceptarse —y con numerosas reservas— para hablar del periodo entre la caída del Imperio Romano y la consolidación del Imperio Carolingio.⁷⁰

1.3 ELEMENTOS DEL CÓDIGO

1.3.1 ELEMENTOS FORMALIZADOS

El intento de sistematizar los conocimientos disponibles en torno a la caballería bajo el rubro de un modelo del caballero que incluya todas las realizaciones posibles es una abstracción que subsume la dispersión de actitudes y códigos atribuibles a ese estrato de la sociedad medieval dentro de un solo molde, múltiple por sus numerosas procedencias y sin embargo lleno, también,

⁶⁹ M. Keen, *La caballería*, op. cit., pp. 330-331.

⁷⁰ Jacques Le Goff expone: “[...] mi Edad Media se aleja radicalmente —es casi una franca oposición— de la imagen de una Edad Media oscurantista, de esos tiempos que los ingleses han llamado las *Dark Ages*. Los humanistas del Renacimiento, los filósofos y los historiadores del siglo XVIII, llamado Siglo de las Luces, desarrollaron esta imagen [...]” (“Los lentos creadores de Europa”, en Jacques Le Goff (coord.), *Hombres y mujeres de la Edad Media*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, p. 13).

de intersecciones que concilian sus orígenes diversos.⁷¹ Gracias a ello puede hablarse de las cuatro actitudes distintivas del caballero, que son: cortesía, largueza, lealtad, mesura. Alrededor de ellas se podría establecer el conjunto de los elementos formalizados del código. Es decir, se trata de los pilares fundamentales que sustentaban y definían la conducta del caballero, tanto al interior de la institución designada como caballería como al exterior de la misma.⁷²

Los elementos formalizados del código de conducta constituyen, pues, los factores identitarios de la corporación.⁷³ Además de distinguirlo del resto de la sociedad medieval y dentro del estamento guerrero, cortesía, largueza, lealtad y mesura constituían la base del acuerdo social que daba a la caballería su carácter elitista y suponía el valor de intercambio dentro de la corporación bélica.⁷⁴ Esta necesidad de reconocimiento público, de demostrar y mostrarse ante

⁷¹ Carlos Heusch distingue entre dos grupos de historiadores de la caballería. En el primer grupo estarían La Curne Saint-Palaye y Gautier. En el segundo, Huizinga, Keen, Bumke. La diferencia estriba en el enfoque arqueológico de los primeros, en contraste con la perspectiva de historia cultural de los segundos. “Con tan diferentes objetivos, lo cierto es que tanto los historiadores del primer grupo como los del segundo actuaron de una forma semejante en un extremo que ahora nos parece clave: integraron cada testimonio o manifestación del presunto código caballeresco como pieza complementaria de los otros. Dicho de otra manera: con unos códigos o textos completaron el alcance de otros, y de la complementación de todos ellos se vino a constituir la idea de un código de la caballería, una sola ideología con vuelos diversos pero siempre complementados” (Introducción a *La caballería castellana en la Baja Edad Media: textos y contextos*, Université de Montpellier III, Montpellier, 2000, p. 17).

⁷² Otro tipo de jerarquización de los valores de la caballería es el que propone F.J.C. Hernshaw, basado en los ámbitos de acción del caballero: “The three primary virtues of Chivalry, based on its *military* character, were courage, loyalty and generosity. The three secondary virtues, derived from *religion*, were fidelity to the Church, obedience, and chastity. The three tertiary virtues, *social* in their nature, were courtesy, humility, and beneficence” (“Chivalry and its Place in History” en Edgar Prestage (ed.), *Chivalry: A Series of Studies to Illustrate Its Historical Significance and Civilizing Influence*, AMS, New York, 1974, p. 32).

⁷³ Franco Cardini explica que la cohesión dentro de la caballería provenía de que “[...] en su interior se había elaborado con el tiempo una ética hecha de valor, de fidelidad a la amistad, de afecto hacia el príncipe considerado no tanto el *dominus* como el *senior*, el jefe del grupo, el «viejo» del que se esperan dones y protección. En el ámbito de esos *Männerdünde*, de esas «sociedades de hombres», se habían conservado los rituales iniciáticos de admisión en busca de cuantos se consideraban dignos de llevar armas: rudas pruebas de fuerza y de resistencia al dolor, heridas rituales y pruebas de destreza en los límites de lo que la Iglesia cristiana consideraría lícito” (“El guerrero y el caballero”, en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval, op. cit.*, p. 86).

⁷⁴ Erich Köhler describe la función de la caballería dentro de la concepción social de la Edad Media: “La caballería puede asumir en esta situación una sola tarea justa y al mismo tiempo históricamente legitimada: la de servir de intermediaria entre el orden comunitario suprapersonal, en el que arraiga su estamento, y el nuevo mundo del individuo autónomo, de forma que ambos encuentren el equilibrio en una nueva síntesis. La corriente dinámica del acontecer histórico conlleva que esta mediación, amenazada constantemente, deba llevarse a cabo a través de un renovado esfuerzo de todas las fuerzas espirituales. La aventura se nos ha revelado como la expresión más apropiada, y literariamente más fecunda de esa necesidad de mediación entre los dos mundos. No por casualidad, en el ámbito más restringido de la ética, el resultado de este esfuerzo es el ideal cortés del centro: *mesure*, la expresión más

los iguales, queda patente sobre todo en lo referente al torneo. J.G. Peristiany agrega que “Honour and shame are the constant preoccupation of individuals in small scale, exclusive societies where face to face personal, as opposed to anonymous, relations are of paramount importance and where the social personality of the actor is as significant as his office.”⁷⁵

A pesar de la existencia de éste (que podemos designar como el acuerdo mínimo entre caballeros) y de su gran difusión en la Europa medieval, es preciso también prestar atención a que, en el caso de la caballería castellana, ese acuerdo mínimo se define primordialmente a partir del título XXI de la *Segunda partida*. Aun cuando las *Partidas* no tuvieron vigencia inmediata como código en el reino castellano, su peso específico en tanto parámetro legislativo no puede desdeñarse.

El propósito de Alfonso X era crear una caballería de la que él mismo se convertiría en cabeza y con la cual podría consolidar su proyecto concreto de Estado en Castilla. Pero sus pugnas con la nobleza le impidieron captarla para sus fines. Ningún noble aceptaría de buena gana que al recibir la orden de caballería del rey estuviera contrayendo al mismo tiempo un vínculo indisoluble con él.⁷⁶ De cualquier forma, durante el resto de la Edad Media, las *Partidas* representaron la referencia de todas y cada una de las discusiones sobre caballería, y en obras como el *Doctrinal de los cavalleros* de Alfonso de Cartagena, su recuperación e integración en la

significativa y más adecuada de la relación ideal que se establece, no sin tensión, entre el individuo y la sociedad” (*La aventura caballeresca*, *op. cit.*, p. 91). Cabe advertir la intervención de la literatura en dicha inserción.

⁷⁵ Introduction a *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, The University of Chicago Press, Chicago, 1966, p. 11.

⁷⁶ Sin embargo, la resistencia se prolongaría durante el resto de la Edad Media en Castilla. El caso de Alfonso XI, quien se hizo armar caballero por una estatua articulada de Santiago, es sintomático del gran peso que representaba aceptar un vínculo como el que Alfonso X pretendía imponer con su legislación. Otra forma de antagonismo es la del infante don Juan Manuel, quien rechazaba la posibilidad de ser armado caballero, pero se arrogaba la facultad de armar caballeros. Esa actitud es elocuente para Rodríguez Velasco: “Para mí, es obvio que don Juan Manuel entendió muy pronto que la caballería sería una marca cultural insoslayable, y que para hacer política (que es lo que él quería) había que tenerla totalmente en cuenta. Pero ni el modelo diseñado por Alfonso X entre la *Segunda* y la *Cuarta Partida*, ni los modelos que Alfonso XI venía pensando desde los años veinte del siglo XIV, demasiado monárquicos, le podían convencer. De modo que, en lugar de combatir la idea caballeresca, diseñó la suya propia, que es bien diferente” (“Invención y consecuencias de la caballería”, en Josef Fleckenstein, *La caballería y el mundo caballeresco*, *op. cit.*, p. LII).

estructura de un código plenamente formalizado —aunque sólo convencional y nunca elevado a la categoría de legislación— da cuenta del impacto cultural que la formulación de la caballería como esquema para situar a la nobleza castellana en la órbita regia representó para la identidad de la corporación bélica, que a raíz de ello asume también una vertiente cortesana y política que no fue ni mucho menos ajena a la caballería en otros reinos europeos, pero que sí condicionó en gran medida todo el siglo XV. La inestabilidad característica de Castilla se debió a la resistencia de la nobleza de gran linaje a someterse al poder central cuya consolidación persiguió la dinastía Trastámara. La baja nobleza y la de nueva creación, caracterizadas por su cercanía política al poder regio, constituyeron invariablemente un contrapeso a las aspiraciones de autonomía que la vieja nobleza pretendía ejercer en sus respectivos feudos.

Puede observarse, entonces, una pugna entre quienes avalan la vinculación de nobleza y caballería —la nobleza cercana al rey— y quienes anteponen la nobleza a la caballería sin disociarlas del todo, pero sin considerarlas nunca equivalentes ni mucho menos. De este desacuerdo se desprende también una discordancia entre lo que un campo y otro podían considerar como los rasgos básicos, definitorios, de un caballero.

En tanto que la nobleza que se veía favorecida por el rey recibía cargos burocráticos, rentas y señoríos, la vieja nobleza se veía forzada a formar y consolidar una red de alianzas que le permitiera enfrentar y resistir los embates del poder real. Este periodo, que también representó el estancamiento de la expansión territorial de Castilla, supuso una mayor necesidad de definir el papel de la caballería dentro del reino castellano y su carácter de proyecto político, ya fuera como partícipe pleno de la esfera regia o como contraparte y contrapeso a su estabilización. Por ello, un testimonio como el de Alfonso de Cartagena contribuye a esclarecer —sin perder de vista su intención de someter a la caballería al estamento religioso— el ambiente del conflicto interno que privó en Castilla durante buena parte del siglo XV:

[...] diremosnos que veemos el rreyno lleno de platas e de guardabraços e estar en paz los de Granada, e el fermoso meneo de las armas exerçitarse en ayuntar huestes contra los parientes e contra los que deuián ser amigos, o en justas o en torneos, de lo qual lo vno es aboresçible e abominable e cosa que trae desonrra e destruyçion, lo otro vn juego o ensaye mas non prinçipal acto de la caualleria. Onde, el philosopho dize que en los torneos e en las prueuas de las armas non se parece qual es el fuerte. Ca la fortaleza verdadera en los fechos terribles e peligrosos de muerte que por la rrepublica se fazen se conosçe. E prouerbio antiguo dizen que es que a las vezes el buen torneador es temeroso e couarde batallador. E vedadas fueron en vn tiempo las justas en Françia porque tanto se dauan a ellas que se destorruaua la guerra de Vltramár. E así tomando los dos estremos, es a saber, o jugando con las armas o amenazando con ellas a los que llamamos amigos, dexamos el medio para que se fizieron, que es para abaxar la soberuia de los enemigos.⁷⁷

No es casual que el énfasis del tratadista recaiga sobre la organización de justas y torneos, ejercicios que la Iglesia condenaba por improductivos desde su perspectiva, favorable al espíritu de cruzada, que juzgaba desatendido por su causa.

La discusión en torno a la caballería castellana durante el siglo XV plantea, a partir de los estudios de Jesús Rodríguez-Velasco,⁷⁸ una serie de disyunciones y definiciones donde los protagonistas a menudo recurren a los mismos autores, pasajes y textos para sustentar puntos de vista antagónicos.

1.3.2 ELEMENTOS NO FORMALIZADOS

El principal de los elementos no formalizados es el *honor* del caballero. La designación de elementos no formalizados, dicho lo anterior, podría acarrear ciertas confusiones, puesto que es susceptible de crear la impresión superficial de integrar rasgos no indispensables o *facultativos* del código de la caballería. Muy por el contrario, y como la convivencia social lo comprueba, los elementos no formalizados representan el aditivo que permite funcionar a todo el sistema.⁷⁹ Sin la

⁷⁷ *The Chivalric Vision of Alfonso de Cartagena, op. cit.*, p. 255.

⁷⁸ Se trata, primordialmente, de *El debate de la caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo* (Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996) y de su estudio preliminar al libro de Josef Fleckenstein, *La caballería y el mundo caballeresco*, ya citado.

⁷⁹ En palabras de F. Cardini: “[...] el perfecto caballero —y sobre ello insistirá también la tratadística, desde el reformador gregoriano Bonizone da Sutri a Raimundo Lulio, teorizador de la solución mística de la caballería—

participación de estos componentes, los contratos, intercambios y reciprocidades que caracterizan el trato social resultarían simplemente impensables.⁸⁰

Cuando páginas atrás hablaba de la necesidad de respetar la palabra empeñada en situaciones como el compromiso alcanzado entre captor y cautivo para solventar el rescate —sin importar la naturaleza de éste—, insistí en el carácter de valor de cambio que el *honor* tenía. Aunque el honor, como tal, no aparece codificado, es su intervención en cada una de las situaciones cotidianas la que permite los acuerdos, mientras que su ausencia, rompimiento, o incluso el solo recelo ante él implican la imposibilidad de intercambios cuya relevancia puede llegar incluso al enfrentamiento violento.⁸¹

El honor, por tratarse de un elemento perteneciente al fuero interno del individuo, sólo puede ser objeto de escrutinio en la conciencia propia.⁸² De ahí, por tanto, su papel indispensable dentro del código de la caballería. Toda falta implica la pérdida de esa confianza propia, de esa integridad que supone una garantía de respeto por sí mismo que el individuo ofrece como aval de

más que un individuo es el resultado del ejercicio de lo que tanto Cicerón como San Bernardo y Aelredo de Rievaulx definen como *amor socialis* y que coincide con la *notitia contubernii*: el espíritu de grupo y de cuerpo” (“El guerrero y el caballero”, en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval*, *op. cit.*, p. 92).

⁸⁰ Julian Pitt Rivers apunta, con respecto al funcionamiento de los mecanismos sociales relacionados con el honor: “The notion of honour is something more than a means of expressing approval or disapproval, it possesses a general structure which is seen in the institutions and customary evaluations which are particular to a given culture. We might liken it to the concept of magic in the sense that, while its principles can be detected anywhere, they are clothed in conceptions which are not exactly equivalent from one place to another. Like magic also, it validates itself by an appeal to the facts (on which it imposes its own interpretations) and becomes thereby involved in contradictions which reflect the conflicts of the social structure [...]” (“Honour and Social Status”, en J.G. Peristiany (ed.), *Honour and Shame*, *op. cit.*, p. 21).

⁸¹ “Honour [...] provides a nexus between the ideals of a society and their reproduction in the individual through his aspiration to personify them. As such, it implies not merely an habitual preference for a given mode of conduct, but the entitlement to a certain treatment in return” (Pitt Rivers, *ibidem*, p. 22). Johan Huizinga insiste en la importancia del honor como origen de las convenciones que rigen la actividad bélica incluso en la actualidad: “In referring to the system of chivalric ideas as a noble game of rules of honor and precepts of virtue, I have touched upon the point where it is possible to detect a connection between chivalry and the evolution of the law of nations. The origins of the latter lay in antiquity and in canon law, but chivalry was the ferment that made possible the development of the laws of war. The notion of a law of nations was preceded and prepared for by the chivalric ideal of a good life of honor and loyalty” (“The Political and Military Significance of Chivalric Ideas in the Late Middle Ages”, en su libro *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*, Meridian, New York, 1959, p. 203).

⁸² “[...] a person can *feel* himself to be dishonoured even if the dishonour is not known” (Pitt Rivers, *ibidem*, p. 27).

su confiabilidad ante los demás. Sin honor, por lo tanto, no existe forma alguna de incidir en el mundo social en términos de equidad. Es imposible que el individuo sin honor otorgue a los otros lo que su posición dentro de la sociedad hace exigible de él y, al mismo tiempo, le impediría requerir de otros en el trato cotidiano. Por su inserción en el fuero interno, sin embargo, el honor representa el componente primario del código de la caballería.

Una extensión del honor es la *honra*, cuya naturaleza social, pública, la convierte en el índice de confiabilidad en un individuo concreto.⁸³ Todo acto tiene repercusiones. Cuando esas repercusiones son conocidas por un ámbito, un círculo, o el total de una sociedad, generan un coeficiente de confianza en el individuo responsable de ellas, mismo que puede ser negativo o positivo. La retribución o, en su caso, la sanción que se desprende de ellas contribuirá al demérito o al acrecentamiento de la *fama* de quien las haya provocado. La honra, de hecho, es el coeficiente que resulta de la combinación de cortesía, lealtad, largueza y mesura —como tetralogía de conductas codificadas, formalizadas, de la caballería. Alfonso de Cartagena señalaba la honra como motivo del accionar del caballero:

Ca comoquier que la fortaleza verdadera, segund es virtud moral, non se exerçita por esperança de gualardon mas por contemplaçion del verdadero bien, pero la fortaleza que se llama [política], que es aquella que faze sus actos por deseo de fama o por temor de desonrra, de la qual oy por la mayor parte vsan los caualleros que son auidos por buenos e fuertes, mucho se animan quando los actos della son gualardonados por singulares merçedes e onrras señaladas. Ca el apetito de la onrra exçita a los altos coraçones a se parar a terribles peligros.⁸⁴

En este deslinde entre la que considera una motivación pura, sustentada por la interiorización de los preceptos inculcados al individuo, y la motivación que persigue un fin y que guía al caballero

⁸³ “[...] both words and actions are significant within the code of honour because they are expressions of attitude which claim, accord or deny honour. Honour, however, is only irrevocably committed by attitudes expressed in the presence of witnesses, the representatives of public opinion” (*idem*). Como puede verse por la cita anterior, el concepto de honor que presentan los autores de este libro combina *honra* y *honor* propiamente dicho. Estableceré los deslindes oportunos cuando la ocasión lo amerite.

⁸⁴ *The Chivalric Vision of Alfonso de Cartagena, op. cit.*, p. 203.

en la búsqueda del lucimiento personal, Cartagena reconoce tácitamente que la caballería se sustrae del tutelaje de la religión y crea un ámbito de acción y reconocimiento propios.

Aunque la honra consiste en las cuatro actitudes básicas enumeradas, de ella se desprenden otros indicadores sociales, como la *fama*, que representa un tercer elemento no formalizado. La honra y la fama surgen desde el ámbito social y dependen, por ello, de actitudes y acciones específicas cuya suma acrecienta o disminuye la confiabilidad que se otorga al individuo. En contraste con el honor, honra y fama son resultados terciarios, pues se desprenden de los valores fundamentales de la caballería —elementos secundarios, aunque evidentes, de su código de conducta.

Con base en estos tres elementos no formalizados puede comprenderse la articulación de los elementos formalizados y del código de conducta del caballero como factor definitorio de su estatuto excepcional dentro de la sociedad occidental en la Edad Media.

1.4 EL MODELO DEL CABALLERO Y LA TRAYECTORIA DE JORGE MANRIQUE

En su biografía de Jorge Manrique, Antonio Serrano de Haro enumera algunos de los incidentes y sucesos que es posible identificar con certeza dentro de la trayectoria del poeta. Se trata de testimonios escasos que figuran en fuentes historiográficas de la época, mismos que el biógrafo, muy frecuentemente, se encarga de sazonar con extrapolaciones basadas en algunos poemas, donde cree ver una relación fracasada entre el poeta y su esposa, o incluso la manifestación de una personalidad retraída. Tal vez lo anterior permita percibir el problema principal de quien toma como tema de estudio a alguno de los poetas de Cancionero. Esta disyuntiva suele presentarse cuando el autor es alguien de cuya vida no se tienen suficientes indicios fiables. En el caso de la poesía de Cancionero, este equívoco se basa en la relación conflictiva de la crítica con

un género que está lejos de la manera decimonónica de entender y practicar la literatura — todavía, por otra parte, tan vigente en el mundo hispánico.

Aunque breves, esos hechos consignados en las crónicas facilitan la tarea de ubicar a Jorge Manrique en las coordenadas de la ideología caballeresca y, por lo mismo, contribuyen al objetivo de esbozar algunos de los rasgos culturales que rodearon la práctica de la poesía de Cancionero durante el siglo XV en Castilla. Este apartado, por lo tanto, no intenta proporcionar un relato lineal y totalizador, sino apuntar las realizaciones del modelo del caballero en la vida de Jorge Manrique que permiten sentar las bases para el rastreo de dichos patrones culturales en la creación poética del autor.

En un aspecto tan importante como las motivaciones personales que impelían al caballero castellano a cumplir con su función guerrera parece pertinente citar la opinión de Serrano de Haro, quien trata aspectos del código de conducta ya discutidos en los apartados anteriores y que, además, los sitúa en el panorama histórico y social en que vivió Jorge Manrique:

Quizá el análisis detenido del siglo XV castellano nos lleve a concluir que la evolución del tema de la fama es más un problema de textos literarios que de vivencias. La estructura social postula en aquel tiempo, con más fuerza que en otras épocas, el ideal de la gloria mundana. La formulación escrita puede ser titubeante; es sin duda, mucho menos resuelta que la que se deriva de la ordenación de los hombres en sociedad. Lo digan explícitamente o no lo digan, los hombres del siglo XV que pertenecen a determinada clase, determinado linaje y siguen determinada conducta persiguen la fama. Las instituciones y los hechos hablan más claramente que las palabras.⁸⁵

Descontadas las categorías anacrónicas (como *clase*), Serrano de Haro plantea aquí lo que cabría considerar como el auge de la fama en tanto tema literario, mismo que sería resultado de la forma de vida predominante.⁸⁶ Aunque el biógrafo considera que se trata de un tema esencialmente literario cabría matizar el hecho de que, en realidad, la perspectiva actual encuentra el tema de la

⁸⁵ Antonio Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, 2ª ed. revisada, Gredos, Madrid, 1975, p. 11.

⁸⁶ Es necesario recordar el libro de María Rosa Lida, *La idea de la fama en la Edad Media castellana* (2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1983) para comprender el impacto de esta vinculación entre el buen nombre, la fama y la trascendencia.

fama en el terreno de los textos literarios. Esto se debe, sin duda, a que representan el vehículo de acceso más explícito a las manifestaciones culturales de una época que, sin embargo, giraba en torno a concepciones de cortesía, fama, honor y honra, fundamentales para la existencia de los núcleos de la nobleza medieval.⁸⁷ Como evidencia de que la literatura es —por así decirlo— un recipiente más duradero de las conductas propias de una sociedad determinada, bastaría recurrir a algunos de los hechos de la vida de Jorge Manrique que Serrano de Haro recuerda y emplea para esbozar un retrato del poeta. Tal vez el que mejor pueda servir a ese propósito es el procedimiento legal —consagrado por la costumbre— de retar a duelo a quien pusiera en duda la conducta y la honra de un caballero.⁸⁸ Jorge Manrique procedió de esa forma tras el episodio que le condujo a poner sitio a la ciudad de Baeza, cuyo señorío estaba a cargo del Conde de Cabra por decisión de los Reyes Católicos. El Conde desterró de la ciudad a Juan de Benavides y su familia (uno de los personajes cercanos a los Manrique), y el poeta atacó la ciudad con tan mala fortuna que fue hecho prisionero, acusado de desacato al poder real. Tras este descalabro, “[...] D. Jorge fijará en la ciudad de Baeza cartel de desafío contra cualquier caballero o escudero fijodalgo que le acusare de «deservicio» a los Reyes Católicos; y los soberanos estiman adecuada su actitud «como todo noble fijodalgo es obligado consiguiendo la forma del fuero e costumbre de España»”.⁸⁹ Al no presentarse acusador alguno, los reyes absolvieron a Manrique de cualquier

⁸⁷ Serrano de Haro subraya la dificultad que ya se ha señalado páginas atrás al distinguir entre los elementos del código de conducta del caballero cuya formalización es evidente y elementos cuya formalización es más difícil de precisar: “La gloria y la honra se confunden con las virtudes morales que las sustentan, valor, firmeza, defensa de la verdad. Y están elevadas a tal categoría, están proclamadas con tal exacerbación que claramente manifiestan su objetivo humano de fama, de reconocimiento” (*op. cit.*, p. 22).

⁸⁸ “[...] the concepts of ‘prestige’, ‘honour’ and ‘revenge’ are firmly united in the medieval consciousness. For this reason the medieval laws even accept the acts of defiance, or *reptos*, and challenges between nobles as a valid formula for setting their differences in affairs of honour” (Julio Caro Baroja, “Honour and Shame: A Historical Account of Several Conflicts”, en J.G. Peristiany (ed.), *Honour and Shame*, *op. cit.*, p. 92).

⁸⁹ Serrano de Haro, *ibidem*, p. 78. En su libro *Caballeros andantes españoles* (Gredos, Madrid, 2008), Martín de Riquer comenta los casos relacionados con promesas de matrimonio y matrimonios secretos de Damiata Martorell (hermana de Johanot Martorell, autor de *Tirant lo blanc*) y Johan de Monpalau, y de Isabel de Gualbes y Gaspar Burgés, cuyo cartel de desafío reproduce íntegro: “Mossén Juan de Gualbes. Por muchos tratos que hayáis tenido para hacerme matar, siempre he desviado los caminos de malicia hasta que he sabido que queréis casar a mi

cargo, lo cual permite apreciar la manera en que la costumbre y la ley se habían condensado en el procedimiento judicial respectivo. Para dirimir cualquier duda sobre su reputación de caballero y servidor de los monarcas, el poeta habría debido enfrentarse a todo aquel que sostuviera que con sus acciones en Baeza había incurrido en la fidelidad debida a la corona castellana.

Parece suficiente, por ahora, el relato de este episodio para comprobar cierta premura en Serrano de Haro al momento de dictaminar sobre las fuentes de la preocupación por la fama como elemento de la cultura castellana medieval. Sin embargo, representa una oportunidad inmejorable para atestiguar cómo la construcción del caballero en la literatura depende en gran medida de su configuración social. Es necesario, aún así, captar el papel de la cultura jurídica, de sus precisiones, requerimientos e impacto en un momento histórico en que el caballero es no solamente el miembro de una elite bélica, sino también, y de modo muy señalado, un miembro de la corte cuya educación y formación le hace capaz de actuar en varios ámbitos sociales.⁹⁰ En palabras de Serrano de Haro,

señora Isabel de Gualbes, hija vuestra, pues la verdad es que yo estoy casado con ella por palabra de honor y por cópula carnal, y que con su licencia me la llevé. Y aquella noche, antes de meternos en la cama, me pidió un peine con que se peinó y concertó el cabello, y también me pidió una camisa de las mías, que se puso. Como marido y mujer estuvimos los dos desnudos en la misma cama, muy pacíficamente, sin contradicción. Y la noche del día siguiente me mandó que la dejara en poder de mossén Galcerán Ferrer, como se hizo. Por lo tanto, si osáis decir lo contrario, o que, queriendo casar con otro a mi señora Isabel de Gualbes, hija vuestra, no lo hacéis como mal cristiano y contra vuestro honor y conciencia, hasta que primeramente sea visto por justicia si es o no mi mujer, con mi persona os lo combatiré por batalla a ultranza. Y para memoria de la verdad os envío el presente cartel, partido por A B C, sellado con mis armas de Sant Climent y suscrito con mi nombre, por medio de Ucart Sibó, trompeta, en relación con el cual estaré. Dado en el castillo de Durbán, del vizcondado de Narbona, donde encontraréis como procuradores míos a mossén Juan de Plen y mossén Oliver de Plen para dar vuestra respuesta, a 4 de diciembre de 1521. Gaspar Burgés de Sant Climent” (pp. 57-58, n. 15).

⁹⁰ Es este paso en la evolución de la caballería el que comenta Richard Barber con énfasis en la posibilidad de sumar áreas de acción en las que el caballero no sólo debía involucrarse sino, incluso, distinguirse: “So the inheritance of chivalry was divided: the knight at war became the professional soldier, the knight in love either a poet whose delicate conceits were the sum of his longings or an honest married man, and the knight of romance a scarecrow mocked by all and sundry. And so the knight at court became something else as well, the courtier and gentleman. The new men of the Renaissance were by no means a sudden phenomenon: the duties of a knight had become more and more complex as each successive moralist or teacher of manners added his views. From the simple restraints on the misuse of a warrior’s power, the duties enjoined on a knight had come to include all the social graces. He was expected, if he was to be thought fully chivalrous, to be courtly as well as heroic, to know the intricacies of the dance floor as well as the finer points of the lists, and to be good company on all occasions” (*The Knight & Chivalry, op. cit.*, pp. 337-338).

Todos los caballeros y personas cultas poseen rudimentos de derecho y especialmente de derecho procesal. Jorge Manrique, e igual fórmula poética emplearon muchos otros poetas del siglo XV, utiliza técnica forense para desarrollar un debate suyo con el dios de amor: Se interpone la excepción de ausencia, se hace intervenir a procurador, se aconseja la apelación, se solicita revocación de sentencia mediante plazo y traslado de la misma. La nobleza de bufete, la administración, está plantando batalla a la nobleza de espada.⁹¹

La evidencia que Serrano de Haro pone al descubierto en el extracto anterior bastaría para que el biógrafo se replanteara la certeza de sus palabras sobre la procedencia meramente literaria del tema de la fama. Como la apelación al léxico de la cultura jurídica, el tema de la fama procede de una esfera concreta de la realidad, y su utilización apela a un conocimiento común que haría posible que la traslación de significados entre el pleito judicial y la querrela ante el dios de Amor fueran mejor apreciados entre los poetas y los cortesanos que tuvieron conocimiento del texto. Pero resulta aún más importante prestar atención a las palabras con que Serrano cierra su apunte. Con la oposición entre “nobleza de bufete” y “nobleza de espada” puede apreciarse, ante todo, la convergencia de ambas en el poeta Jorge Manrique. El rasgo que confirma esta síntesis de opuestos —designados por Rodríguez Velasco como caballería romana y caballería cortés— es uno que iguala a Manrique con muchos de sus contemporáneos, como el mismo biógrafo se encarga de precisar: “Es muy frecuente en la poesía de la época el símil militar, hasta en trovadores y poetas de los que se desconoce tuvieron actividades bélicas, como Juan de Mena y Villasandino, o Álvarez Gato. Pero encuentro que el uso en D. Jorge de términos y metáforas de esta índole es más determinante que en la mayoría de los poetas de su tiempo.”⁹²

Esta conclusión provisional establece una primera distinción del poeta Manrique dentro de su generación.⁹³ La utilidad de dicha caracterización no debe dejar de lado, sin embargo, que

⁹¹ A. Serrano de Haro, *op. cit.*, p. 76.

⁹² *Ibidem*, p. 148.

⁹³ Serrano de Haro define, pocos párrafos después, lo que considera el signo distintivo de la poesía de Manrique: “En Jorge Manrique parece primar la experiencia castrense. Acude a ella para expresarse como a su elemento verdaderamente familiar. Emplea los términos sin resonancias, con preciso sentido ambivalente, bélico o erótico. Un castillo se sube denodadamente «a escala vista», con la misma expresión que las crónicas usan para

comparte también el rasgo determinante del llamado amor cortés: el de convertir a la dama en señora suya, con lo que adopta el esquema de la relación vasallática para expresar todos y cada uno de los episodios amorosos a que da cabida en su poesía. Sin embargo, no debe perderse de vista que reducir esta voluntad de configurar su expresión a uno solo de los aspectos de la cultura cortesana representaría una simplificación por demás burda. Como primera muestra de ello, Serrano recuerda que “La «Profesión» la escribe D. Jorge adaptando el rito profano de la profesión de la Orden de Santiago. La «Escala de Amor» es un asalto escuetamente descrito, uno de tantos en los que realmente pudo participar.”⁹⁴ Confluyen en esta composición, por tanto, un elemento decididamente elitista de la cultura bélica —como es el estatuto de la Orden de Santiago—, la caracterización propiamente guerrera del hecho de armas, y, por último, el carácter amoroso que Manrique traslada a un campo de acción distinto para dotarlo de implicaciones nuevas y ambigüedades que acentuarían los hechos mismos y los convertirían en expresión de una cultura específica de la caballería, a un tiempo cortesana y guerrera.

Señalar los rasgos anteriores quizá no representaría mayor aportación, puesto que el mismo Serrano de Haro tiende a dejarlos de lado en provecho de su tendencia a especular a partir de diversas hipótesis de índole biografista. Lo que realmente puede convertirse en un aporte a la lectura de la poesía de Jorge Manrique es el estudio de sus composiciones a partir de los referentes del modelo de la caballería y de sus fundamentos culturales. Dicho procedimiento podría devolver su obra (aunque de manera limitada, desde luego) al horizonte de comprensión que le reconoció como poeta mucho antes de conocerse el poema que le reportó la fama póstuma y el lugar distintivo que ocupa en la actualidad dentro de la historia de la literatura en lengua española.

tantos asaltos. La muerte envía como «corredores», es decir exploradores, a los placeres y engaños de la vida, para conducirnos a su celada” (*ibidem*, p. 149).

⁹⁴ *Ibidem*, p. 148.

CAPÍTULO 2

EL *CANCIONERO* DE JORGE MANRIQUE

[...] for surely to be indulgent to mere fashion in other periods, and merciless to it in our own, is the first step we can make out of the prison of the *Zeitgeist*?

C.S. Lewis

Se dice que la gente señalaba a Dante por la calle, no como el autor de la *Commedia*, sino como el hombre que había estado en el Infierno. Incluso hoy hay quienes creen (entre ellos algunos críticos) que toda novela e incluso todo poema lírico son autobiográficos. Una persona que carece de inventiva no la atribuye fácilmente a los demás. Quizás en la Edad Media quienes la tenían no la atribuían fácilmente a sí mismos.

C.S. Lewis

2.1 SOBRE "TRADICIÓN" Y "ORIGINALIDAD"

La poesía de Cancionero no es uno de los géneros literarios medievales predilectos del lector contemporáneo. Se trata de un objeto estético ajeno al gusto que exige la identificación del autor con lo expresado en sus textos, razón por la cual la poesía cancioneril resulta poco espontánea para una época que privilegia ideas estéticas como *originalidad* y *sinceridad*. Es, entonces, una anomalía evidente que un poema como las "Coplas a la muerte de su padre" de Jorge Manrique goce de la popularidad que lo hace reconocible, incluso, por parte de personas ajenas al ámbito de los estudios literarios; y es de llamar la atención que un consenso entre especialistas y lectores se base en la escisión de un texto del género y de la época a los que pertenece. Bien vista, la notoriedad de las *Coplas* está construida sobre el olvido intencional del resto de la poesía escrita por su autor y, por extensión, del resto de la poesía de Cancionero. Los indicios de esa operación pueden encontrarse sin demasiado esfuerzo en una tradición crítica que no oculta el papel de las predilecciones cuando se trata de definir su planteamiento con respecto a este tema, como puede

apreciarse en el siguiente párrafo de Pedro Salinas, uno de los exponentes más respetados dentro de dicha tradición: “[...] en el caso de Jorge Manrique no se puede decir que sus primeros poemas sean presagio de los que vendrían más tarde; no se da en el mundo interior del poeta una gestación gradual de la obra, como es la de la luz en el corazón de la noche. Es imposible hablar de unidad dentro del mundo poético de Manrique”.¹

El juicio de Salinas es inapelable. Desde su punto de vista, las “Coplas a la muerte de su padre” carecen de vínculo alguno con el resto de la poesía de Jorge Manrique. Es notorio que para llegar a esa conclusión le parezca innecesario acumular argumentos o discutir opiniones precedentes que pudiesen albergar siquiera una mínima reserva antes de separar de manera tan categórica las “Coplas...” de las casi cinco decenas de composiciones que las anteceden cronológicamente. El ensayista, pues, se limita a mantenerse en el papel de quien comparte sus impresiones como único aval. Lo hace asumiendo esa permisividad, distintiva del ensayo literario actual, que le autoriza a prescindir de notas al pie y precisiones que, a tantos otros como a él, le parecen superficiales.² La “artificiosidad” de las primeras composiciones de Manrique y la “naturalidad” de las “Coplas...” le son tan evidentes que años más tarde señalará la alegoría como el procedimiento cuya recurrencia justifica sus reservas personales con respecto a la poesía de Cancionero.³

¹ Pedro Salinas, *La realidad y el poeta en la poesía española*, en su libro *Obras completas II. Ensayos completos*, ed. de Enric Bou, ed., introducción y notas de *Ensayos completos* de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Cátedra, Madrid, 2007, p. 427.

² Sin ir más lejos, bastará citar unas líneas de la reseña de las *Obras completas* de Salinas escrita por Luis García Jambrina: “De gran interés son, desde luego, sus numerosos ensayos, recogidos en el segundo volumen. Entre ellos, están los libros *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947) y *La poesía de Rubén Darío* (1948), que, aunque surgidos dentro del ámbito académico —recordemos que Salinas se ganó la vida como profesor universitario—, precinden de las odiosas notas a pie de página y dan cabida a la presencia del propio autor” (“Pasión de totalidad”, *ABCD: las Artes y las Letras*, 832, del 12 al 18 de enero de 2008, p. 19).

³ “Para otras dos de sus poesías alegóricas Manrique apela, como campo de traslación de su intimidad sentimental, a la vida guerrera. ¿A qué puede ser comparada su firmeza, una de las reglas, por cierto, que se compromete a observar en la alegoría de la Orden de Amor, mejor que al castillo señero, que a nada ni a nadie se rinde? Su *fortaleza* se entiende en el doble sentido que hoy damos a la palabra: ciudadela y virtud. Manrique

Pero antes que subrayar la capacidad del poeta para mostrar aquello que desea resaltar ante sus lectores a partir de sus rasgos y de la idiosincrasia que le es particular, es necesario notar que éste es para Salinas, ante todo, un asunto de percepciones y sensibilidad propias. Nada despreciable como estrategia expositiva —por su restricción a lo esencial—, el distanciamiento inherente a esta petición de principio, sin embargo, supera con creces la necesidad de estimular el juicio del destinatario para hacerlo receptivo a la peculiaridad de los textos opuestos de manera tan tajante.

Lo anterior no representa descalificar a Salinas, puesto que subrayar los límites de sus estudios implica, también, aceptar el trazo que le corresponde dentro de la trayectoria crítica en torno a la poesía de Jorge Manrique. Avalar todos y cada uno de sus puntos de vista, por otra parte, tampoco agregaría mucho a una lectura de esa poesía cuyas dimensiones podrán discernirse mejor en cuanto el esfuerzo por distinguir dentro de ella dos conglomerados sea susceptible de transformarse, también, en una operación crítica que pueda captar y comprender sus rasgos comunes.

La resolución de esta dicotomía en el caso de Manrique pasa por la atención al conjunto de la poesía de Cancionero, pues el rechazo crítico que experimentó hasta hace unas décadas la redujo a un bloque monolítico e indescifrable, evaluado con parámetros propios del Romanticismo decimonónico. La pervivencia de una imagen crítica desfavorable de la poesía de Cancionero en la versión al uso de la historia literaria española es, todavía, un serio obstáculo al estudio de los textos y de su circunstancia, como lo señalaba en su momento Keith Whinnom:

One criterion which the modern critic almost consistently ignores and which he ought never to neglect to apply is the esteem in which a writer was held by his contemporaries. If, for example, for a period of thirty or forty years, two generations of poets bend their best efforts to producing verse of a certain clearly definable kind, moving quite distinctly

desarrolla su alegoría con esa minucia y prolijidad realistas que tanto suelen rebajar el valor poético del arte alegórico medieval [...]” (P. Salinas, *op. cit.*, p. 20).

in the direction of reduced metrical freedom, ever more limited vocabulary, and greater concentration of conceptualization, and if this kind of verse is regarded by all the poets' contemporaries as *the* aesthetic ideal in this period, I cannot help feeling that it is really incredibly smug of modern critics to dismiss it as quite meaningless for us, as 'unrealistic' and 'artificial'. (The use of the term 'artificial' is, indeed, almost always an indication of a modern failure.) Now this is precisely the case of the so-called *cancionero* poetry of the late fifteenth and early sixteenth centuries, and particularly of its most typical form, the *canción*. The majority of modern critics have a complete blind-spot where *cancionero* verse is concerned; and it could easily be shown that the odd pieces which do occasionally find their way into modern anthologies are precisely those least typical of this kind of poetry.⁴

Whinnom subraya, con este diagnóstico, el influjo del mito de la personalidad y su culto y del gusto individual como índices de relevancia para la escritura de la historia *literaria* de la literatura española. Las prioridades de esa manera de entender e interpretar la literatura están volcadas en el autor y la producción del texto; de ahí que el énfasis se ponga en el escritor, en su biografía, en la lectura en clave biográfica —como si hubiese equivalencia de uno a uno entre episodios de la existencia y textos concretos o pasajes de la obra del autor—, en la individualidad del productor de textos y, sobre todo, en la homologación del lector al escritor, de modo que el primero sería capaz de descifrar el sentido último de la obra, lo cual presupone una idea de comunión perfecta. No de otra forma se explica el ejercicio de cierta crítica literaria con pretensiones agonísticas. Quien ejerce tal actividad en revistas literarias y suplementos culturales apela, en el plano ideal, a un repertorio de lecturas cuya consistencia, extensión, seriedad y variedad le ha permitido trazar un mapa propio. Los peligros y limitaciones de dicho proceder pueden calcularse sin dificultad cuando el criterio del individuo así librado al empirismo se encuentra con un autor, un género o una obra no asimilable al paradigma que ha construido basado en el uso frecuente de términos como *buen gusto*, *inspiración*, *originalidad* y tantos otros asociados al cultivo de la máxima “el arte por el arte”.

⁴ *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, University of Exeter, Exeter, 1967, pp. 14-15.

Whinnom apunta la necesidad de superar la creencia en el cartabón romántico como único modelo de discurso —ya que no puede ser llamado *estudio* bajo las condiciones y necesidades actuales— en torno al fenómeno literario. No poco de ese discurso ha permeado el modelo positivista del cual depende la filología y que, a pesar de sus numerosas aportaciones al conocimiento de la literatura medieval española, ha sido incapaz de dar a la poesía de Cancionero un tratamiento lejanamente similar al dispensado a otros testimonios que se prestaban mejor a la tarea de construir la identidad nacional de España y mostrar los orígenes del *espíritu* encarnado en el respectivo Estado-nación.⁵ La imagen que suele evocar el sintagma *historia de la literatura* es la obra física, el trabajo que antaño representaba la consagración del especialista, obligado a volcar en volúmenes intimidatorios el resumen de años de lectura, análisis, investigación y práctica docente.

Nadie podría pensar que en esfuerzos de esa índole, individuales o colectivos, el espacio, la profundidad o el énfasis dispensado a cada tema no guarda una relación directamente proporcional con la experiencia y las predilecciones de quien o quienes lo emprenden. El resto de la serie literaria, dispuesto en orden casi siempre cronológico, cuando no en manos de un autor distinto, quedaba sujeto a la energía y el resto de simpatía de que fuera capaz el responsable

⁵ María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleuca concluyen que la concepción de la literatura de la Edad Media ha consistido casi siempre en la “[...] búsqueda de unos orígenes valorados en aras de un futuro deseado” (*Historia de la literatura española I. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, Crítica, Barcelona, p. 52). Nancy F. Marino describe cuál es el papel de las “Coplas...” en esa construcción de la identidad nacional de España sustentada principalmente en la empresa de “reconquista” castellana: “Throughout the [Eighteenth] century there were successive new plans for the educational system that called for the addition of Spanish texts to a curriculum which had traditionally included only the classics, as knowing Spain’s literary heritage was considered important for the development of a student’s national consciousness. The resulting *preceptivas* on literature and rhetoric were instrumental in the formation of a national literary canon, usually composed of works dating back only from the reign of the Catholic Monarchs. Manrique’s *Coplas* were inevitably included in the list for secondary —as well as university— level studies. It is easy to see how they were suitable for the task of carving a national identity from the nation’s literature. Perhaps unwittingly, in his praise of his father, Don Jorge had described perfectly the image of the Spanish hero that was still desirable in the Nineteenth century: pious, strong, virtuous, and loyal to his country for which he indefatigably fought. The poem’s excellence of language and meter further sealed its value to the nascent canon” (*Jorge Manrique’s Coplas por la muerte de su padre: A History of the Poem and Its Reception*, Tamesis, Woodbridge, 2011, p. 110).

individual de un empeño de dimensiones semejantes. Por lo mismo, las historias literarias pensadas como el gran relato de la evolución del espíritu nacional suelen ser narraciones cuya propuesta consiste en descifrar el destino inevitable de una expresión literaria a convertirse, al paso de los siglos, en sí misma; es decir, que a la historia literaria sólo le interesan los textos medievales, renacentistas o dieciochescos en la medida en que pueden ilustrar rasgos reales o supuestos de la actualidad desde la que se escribe y de quien escribe.

Si Whinnom ya hacía notar estas limitaciones a fines de la década de los sesenta, el transcurso del tiempo se ha encargado de poner en evidencia el agotamiento de la estética decimonónica, la estética de la producción, como generadora exclusiva de conocimiento en lo que respecta al estudio y análisis de la literatura. Lejos de las tentaciones nihilistas de la llamada *posmodernidad* —tan propensa a la falsificación por su creencia supersticiosa en un supuesto “fin de la historia”—, la literatura exige, para su análisis, comprensión y estudio, el aprovechamiento y la continuación de las tareas diversas que la filología se impuso: acopio y edición crítica de textos, como paso previo a la puesta en relación de los mismos. Pero la escritura de la historia de la literatura en lengua española requiere, también, atender a un sector a menudo subestimado por la filología. El destinatario del texto, el receptor postulado, contemporáneo de la obra, es un eslabón imprescindible en el estudio de la literatura y olvidarlo al escribir su relato es un subproducto negativo de los estudios filológicos que es preciso reparar. En palabras de Lillian von der Walde,

[...] si bien es innegable que todo texto literario provoca muy variadas respuestas o interpretaciones en función de los propios sistemas de valores del receptor y de la época en la que vive, esto no quiere decir —aunque sea, por desgracia, frecuente— que los críticos nos debamos permitir la libertad de la descodificación personal, pues lo que hacemos entonces es hablar de nosotros y no de una obra particular. Me interesa, por tanto, subrayar la obligación del especialista de poner verdaderos límites a su “recepción”; esto es, apegarse a lo que realmente aparece en la composición que se trate, mediante una lectura sumamente cuidadosa y al análisis, obviamente, de la recepción de la época en que

fue escrita y copiada. Lo contrario resulta en interpretaciones que no sirven para gran cosa.⁶

Es preciso, por lo tanto, devolver al público original de las obras un papel que no sea el de mero informante involuntario sobre el sentido y uso de un término, ni el de mero consultor sobre detalles susceptibles de llegar a la minucia para esclarecer referencias intratextuales relacionadas con la circunstancia histórica y social de la obra o de su autor. Por otra parte, lo anterior indica que tampoco puede decirse que la filología haya postergado por completo la poesía de Cancionero, aunque es necesario advertir el aislamiento de autores como Juan de Mena, el marqués de Santillana y el mismo Jorge Manrique, un trío destacado de manera casi unánime por la tradición crítica hasta hace relativamente poco tiempo. Nombres y obras menos notorios son los de Juan Álvarez Gato, Alfonso Álvarez de Villasandino, Gómez Manrique, Diego de San Pedro y unos pocos más que han merecido la atención particular de los especialistas en formas diversas, ya sea en estudios monográficos, ediciones críticas o artículos. A pesar de la evolución reciente en torno a los estudios dedicados a la poesía cancioneril,⁷ todavía puede decirse de esta parcela de la literatura medieval española lo que Georges Duby afirmaba al comentar el estado de la historiografía francesa y la concentración de sus trabajos sobre figuras y temas consolidados, casos “excepcionales” que acaparan atención y esfuerzos y, por lo mismo, distorsionan la tarea de reconstruir procesos y trayectorias dado su relativo aislamiento:

El historiador de la cultura debe, evidentemente, considerar el conjunto de la producción y preguntarse sobre las relaciones que pueden existir entre los acontecimientos que se producen en la cima del edificio, es decir, en el nivel de la «obra maestra», y esta base

⁶ “La recepción: diversas proposiciones”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, p. 494.

⁷ Puede hacerse un balance favorable en esta área por la disponibilidad del catálogo-índice de Brian Dutton, inventario encomiable por su exhaustividad y su planteamiento de ordenación que contempla la posibilidad de integrar nuevos hallazgos (véase *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990-1991, 7 vols.). Otra señal positiva es la edición crítica del *Cancionero general* a cargo de Joaquín González Cuenca (Castalia, Madrid, 2004, 5 vols.), que complementa la facsimilar preparada por Antonio Rodríguez-Moñino (Real Academia Española, Madrid, 1958).

bastante inerte de la producción corriente que dominan y sobre la que repercuten. Esto es lo que hace que las disciplinas separadas, la historia del arte, de las literaturas, de la filosofía e incluso de las ciencias sean decepcionantes en la medida en que siguen estando orientadas hacia lo excepcional.⁸

Cabría agregar a las palabras de Duby que las “obras cimeras” no sólo repercuten sobre el resto, la “producción corriente”, que en ningún caso debería considerarse inerte. Lo “común”, lo “menor”, suele tener un papel mucho más importante de lo que la percepción necesariamente fragmentaria está dispuesta a admitir en el surgimiento de lo “capital” en todas las esferas del quehacer humano. Si sólo se reserva para ella la casilla del “esfuerzo anticipatorio”, la “obra menor” sufre una enajenación del verdadero sitio que le corresponde en la historia de su autor, del género al cual se adscribe, de la literatura y de la lengua a cuya evolución pertenece. Como muestra de que el juicio precedente no carece de bases será suficiente traer a cuento una de las muchas opiniones entusiastas que suscitan las “Coplas a la muerte de su padre”, presas tan propicias a la simplificación:

En la lengua, como ya advirtió Menéndez Pidal, hay un predominio de la sencillez y naturalidad: Manrique desecha la retórica elocuencia del período anterior; retoma el uso de los vocablos patrimoniales más corrientes y se aparta del latinismo indiscriminado. En el diseño constructivo del poema no hay tampoco nada sorprendente, no hay intrincadas alegorías ni indescifrables visiones como en otros plantos fúnebres, sino una simple exposición discursiva que, como vimos, progresa de lo abstracto a lo concreto, de la muerte en abstracto a la muerte individual del maestro. No hay tampoco grandes adornos retóricos: están prácticamente ausentes de todo el poema las tan frecuentes figuras de palabra y de concepto, propias del *ornatus facilis* y de otro género de versos; sí hay, en cambio, como anotamos, un fuerte uso de poderosas y sugestivas imágenes, al mismo tiempo una drástica simplificación de tópicos, como ocurría con el *ubi sunt?*, con vistas a crear una comunicación más directa y eficaz.⁹

Una lectura detenida de las *Coplas* haría evidente que no hay tal olvido de la retórica. En cuanto al léxico que Manrique eligió, basta revisar las notas aclaratorias de una edición crítica como la

⁸ “Problemas y métodos de la historia cultural”, en su libro *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1990, p. 138.

⁹ Miguel Ángel Pérez Priego, Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesías completas*, 21ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 29.

más reciente entre las debidas a Vicenç Beltran para comprobar que términos “patrimoniales” — desde la perspectiva actual— eran neologismos evidentes (derivados del latín) para contemporáneos del poeta.¹⁰ Es notorio que estas afirmaciones de Pérez Priego tienen como fin presentar la obra de Manrique al estudiante de educación media y al público en general, y por ello esquivan detalles que, como el análisis retórico, pueden resultar intrincados para un destinatario no especializado. Aun así, pasar por alto la construcción retórica de las “Coplas...”, su uso de la alegoría en distintos grados para personificar a la Muerte, el empleo de figuras para insistir en la excepcionalidad de Rodrigo Manrique entre sus contemporáneos¹¹ y la idea de que la lengua misma del texto es idéntica a la actual son, todas, simplificaciones extremas que no facilitan el conocimiento de la obra y, a un tiempo, la sustraen de modo exagerado al resto de la poesía de Manrique y al de la poesía de Cancionero. Esta contraposición se manifiesta mucho mejor en el aprecio que las “Coplas...” despiertan en estudiosos como José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Ralph A. DiFranco, quienes insisten en integrar a ellas las “Coplas póstumas...”, cuya tradición textual es absolutamente distinta de la de la composición más famosa del autor. Después de encontrarse con argumentos tan endeblés como el sesgo anecdótico que Alfonso de Palencia da al relato de la muerte de Jorge Manrique en su *Cuarta década*, resulta difícil que los autores encuentren apoyo para su hipótesis: “En buena ortodoxia de crítica textual, hay que dar por buena una tradición documental, antigua, fuerte; sólo un poco menos antigua que la otra, que discrepa

¹⁰ Por ejemplo: “Las mañas y ligereza / y la fuerza corporal / de *juventud*, / todo se torna graveza / cuando llega al arraval / de *senetud*” ([48], vv. 103-108, en Jorge Manrique, *Poesía*, Crítica, Barcelona, 1993, p. 154, el énfasis es mío). Del término subrayado en el verso 105, advierte Beltran: “*juventud* era latinismo totalmente inusual en la lengua de la época, como todos los derivados de *joven*. En este caso, emparejado con *senetud* (v. 108), debe tratarse de un concepto de origen libresco, de ahí el doble cultismo (*ibidem*, n. 105).

¹¹ Puede verse el repaso de algunos de estos procedimientos en el artículo de German Orduna, “Las *Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad”, *Romanische Forschungen*, 79, 1/2, 1967, pp. 139-151.

de la primera en longitud, mas en nada se le opone.”¹² Por su parte, la explicación de Beltran en contra de esa inclusión se sustenta en la ecdótica desde el primer momento; puesto que las “Coplas póstumas” se integran al corpus poético de Manrique por medio de un solo testimonio, la *Glosa famosissima*,

[...] es lógico que Alonso de Cervantes, a quien la doctrina preocupa tanto —quizá más— como la perfección literaria de su poeta, acogiera aquellas estrofas y las insertara donde menos podían sorprender: después de la primera parte del poema, de notable unidad, y antes de la segunda, de la que discordaban por su contenido. Entre la estrofa XXIV y la XXV se produce un salto en el sentido que lo convierte en lugar idóneo para insertar otras dos sin que chirrié el conjunto. Esto puede explicar perfectamente que nuestro glosador decidiera intercalarlas; pero, de encontrarse en el arquetipo o subarquetipo, nada permitiría razonar por qué el resto de los testimonios antiguos las habían suprimido. A falta de pruebas más concluyentes, deberemos aceptar su autoría [...] pero no su adscripción a la elegía.¹³

Aun cuando ambas pertenecen a la misma categoría empleada dentro de la taxonomía de los cancioneros, la poesía moral, el verdadero apoyo para la decisión de Cervantes se originó en la idea de que, después de las “Coplas...”, Manrique no podía volver al tono “característico” de la poesía cancioneril y que, por tanto, las “Coplas póstumas” tendrían que insertarse dentro de ellas para no contrariar ni disminuir el efecto estético que una lectura hecha en el siglo XX obtiene de la *obra maestra* de Jorge Manrique. Pero los indicios textuales contradicen la búsqueda de sentido estético con que suelen justificar sus opiniones quienes consideran que, en tanto críticos literarios, ellos mismos merecen crédito como generadores de literatura, y no sólo como responsables de un discurso paralelo a ella.

Los ejemplos anteriores señalan la recurrencia de las distorsiones en la historiografía de la literatura española debida al olvido —por lo general inconsciente— de las circunstancias en que

¹² “Cuarenta y dos, no cuarenta coplas en la famosa elegía manriqueña”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXI, enero-diciembre de 1985, p. 65.

¹³ Introducción a *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, edición crítica con un estudio de su transmisión textual por Vicenç Beltran, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991, p. 79. Agradezco a Douglas Weatherford su ayuda para consultar esta edición.

una obra se originó. Germán Orduna tenía en mente las falacias derivadas de esta limitación de los estudios literarios a los intereses marcados por la percepción del individuo actual y sus juicios sobre lo relevante en el plano exclusivamente estético cuando proponía:

Tanto en el proceso de producción (la etapa primigenia del mester de clerecía, el taller alfonsí, la literatura en torno a la escuela catedralicia de Toledo, la ficción sentimental, etc.) como en el de su recepción medieval (los cancioneros del siglo XV, el romancero y la lírica tradicional), los documentos hoy disponibles deben ser evaluados como producción literaria de una comunidad textual en su función de emisor o de receptor de esas producciones. Comprender las dimensiones intertextuales de la comunidad textual creativa transformará la obra-objeto en hecho actualizado de comunicación estética.¹⁴

Puesto que la historia literaria vigente no reconoce sino detalles circunstanciales en los elementos que Orduna coloca en el ámbito de la producción es fácil percatarse de las dificultades que la tradición crítica ha obviado o subestimado al sustentarse en una metodología para la cual todo texto es susceptible de insertarse en una continuidad cuya existencia se da por sentado. Con ello, sobreviene una falsa indistinción que, a su vez, apoya la percepción de homogeneidad de lo contemporáneo y obra a favor de las hipótesis sobre su trayectoria ininterrumpida en la evolución literaria de la lengua española. El positivismo decimonónico dio tal fuerza a esas abstracciones que aún en nuestros días es difícil separar las entelequias idealizadas de los objetos concretos que suelen insertarse en ellas a como dé lugar a pesar de contradecir su formulación. Sin embargo, lo más destacable de la propuesta de Orduna es el estudio de los cancioneros como parte de la etapa de recepción de la poesía contenida en ellos. Si la filología los ha visto sobre todo como soporte físico de testimonios textuales que deben ser colacionados para obtener una edición crítica fiable, las décadas recientes han dado paso a la aparición de esfuerzos cada vez más consistentes y notorios por estudiarlos e interrogarlos en busca de la información que guardan sobre los criterios rectores en su compilación, ampliación y conservación.

¹⁴ “Para una historia de la literatura medieval española: consideraciones a fines del siglo XX”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1997, t. II, p. 1116.

La heterogeneidad de los cancioneros supone, es cierto, un reto a la capacidad de asimilación de la *episteme* actual, pues ésta, emanada de la cultura de la imprenta y del libro, encuentra fragmentos donde desearía hallar unidad y armonía, que son ideales localizables, también, en el tipo de historia “literaria” favorecido hasta hace muy poco tiempo. Margit Frenk aduce algunas de las objeciones que suscita el cancionero como *corpus* poético:

¿Por qué entonces esa impresión de desorden, descuido, e incluso caos que casi todos los estudiosos parecen tener de los tomos de “Poesías varias”? ¿Se debe esa impresión a la cantidad y diversidad de los materiales incluidos, al generalizado anonimato de las composiciones, a sus atribuciones múltiples? ¿No se deberá más bien al hecho de que cada cancionero reproduce los poemas a su manera, presentando frecuentes y a veces notables divergencias textuales con respecto a otras versiones de esos poemas? Ciertamente, la proliferación de variantes ha preocupado e irritado a los filólogos de nuestros días más quizá que a los mismos poetas de antaño.¹⁵

Los cancioneros no sólo son fuentes de donde el especialista extrae los testimonios que habrá de poner a contribución con el instrumental de la edición crítica para obtener textos de consulta asequible. También son conjuntos de obras disímiles, a ratos desconcertantes, cuyas vetas es preciso dilucidar para comprender los procesos de compilación que los configuraron y que apuntan, además, a toda una variedad de hechos disímiles, indispensables para llegar a un conocimiento razonable de la práctica poética en la Castilla de finales de la Edad Media.¹⁶

En esta área de avances en el estudio de la literatura española es Vicenç Beltran quien ha aportado numerosos aspectos a la descripción del cancionero como obra y objeto determinado por

¹⁵ Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 142.

¹⁶ Vicenç Beltran describe a grandes rasgos la tarea de reconstrucción que los cancioneros están en posibilidad de sustentar si son examinados como objetos en sí y no sólo como objetos para un fin específico (verbigracia, el de una edición crítica): “Cuando el ejemplar original se ha perdido y sólo tenemos acceso a copias secundarias, es su relación con las colecciones próximas la que nos permitirá reconstruirlo; pero en cualquier caso, debemos proceder a un estudio detallado de los cancioneros conservados combinando las enseñanzas de la filología, la codicología y la crítica textual si realmente deseamos comprender el desarrollo de un proceso histórico apasionante, el método de trabajo de aquellos filólogos *avant la lettre*, así como la estructura, condicionantes y limitaciones de una transmisión de la que depende en última instancia nuestro conocimiento de la lírica medieval” (“Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición”, *Romance Philology*, L, 1, August 1996, p. 17). Sobre la heterogeneidad del cancionero como soporte textual y la pertinencia de su misma designación, véase el artículo de Dorothy Severin, “‘Cancionero’: un género mal-nombrado”, *Cultura Neolatina: Rivista di Filologia Romanza*, LIV, 1-2, 1994, pp. 95-105.

las prácticas sociales de compiladores, destinatarios y usuarios. Es necesario revisar los elementos de juicio disponibles a partir de los hallazgos de Beltran a la luz de la propuesta de Orduna con respecto a la tarea de reestablecer, desde las posibilidades actuales, las implicaciones estéticas de las obras medievales en su propio momento para examinar la existencia del *Cancionero* de Jorge Manrique como algo más que una hipótesis plausible.

2.2 DE HIPÓTESIS A OBJETO: LA COHESIÓN INTERNA DE UN CANCIONERO

Revisar de forma rápida la bibliografía dedicada a Jorge Manrique permite apreciar su escasez de libros y la abundancia de artículos sobre las “Coplas a la muerte de su padre”. La atención que recibe lo que cierta fracción de la crítica ha dado en llamar “poesía de circunstancias” u “obras menores” es escasa, cuando no inexistente. Juzgada con criterios propios del Romanticismo tardío (“expresión del ser individual”, “originalidad”, “sinceridad”, entre otras etiquetas), esta parte de la poesía de Manrique es, sin embargo, la más abundante y la que, originalmente, le ganó el reconocimiento de poeta entre sus contemporáneos, como recuerda Vicenç Beltran con argumentos dignos de tener en cuenta: “En 1511, Hernando del Castillo editó el *Cancionero general de muchos y diversos autores*, auténtica *summa* de la poesía cortesana en la época de los Reyes Católicos, y Manrique es, a la vez, uno de los autores mejor representados (cuarenta y seis obras) y, con algunas nobles excepciones, el más antiguo. Para los autores de esta época era, ya, un clásico, pero lo era ante todo por su obra amorosa.”¹⁷

Beltran apela al número de composiciones conservadas en la recopilación más importante de la poesía cancioneril —pensada conforme a un proceso de selección que al paso del tiempo se ha perdido un tanto de vista—¹⁸ para señalar la importancia que en pleno siglo XVI había

¹⁷ Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía completa*, Planeta, Barcelona, 1988, pp. XIV-XV.

¹⁸ Y que, sin embargo, Jane Whetnall examina mediante la comparación de los textos que sólo aparecen en la compilación de Hernando del Castillo, además de los que éste no incluyó. Como ejemplo de las reflexiones a que da pie su empeño, considérense las siguientes líneas: “Como advirtió Rodríguez-Moñino, no figura en el *Cancionero*

alcanzado la obra poética de Manrique.¹⁹ Aunque el testimonio más temprano de las “Coplas a la muerte de su padre” data de 1475,²⁰ su proceso de difusión fue simultáneo al de la consolidación de la poesía amorosa de Manrique como patrón de un género en las primeras décadas del siguiente siglo. La historia de la literatura en lengua española —al menos la versión más usual de ella— sustenta su relato de la posteridad de Jorge Manrique en el supuesto tácito de que su poesía cortesana permaneció muda e inmóvil prácticamente desde el instante de la escritura, y postula, de manera paralela, que fueron las “Coplas a la muerte de su padre” las que, desde las últimas décadas del siglo XV, ganaron para su autor el sitio que ostenta dentro de la literatura en lengua española. Pero cabe ver en dicha explicación de la trascendencia de Manrique más una sobreposición retroactiva de la preferencia que la historiografía literaria decimonónica edificó a partir de la recepción de la poesía de Manrique durante los siglos XVII y XVIII (y la propia, que deriva de éstas) antes que un relato sistemático atento a la trayectoria de la percepción de esos textos a lo largo de cuatrocientos años.²¹ En palabras de Beltrán, el problema reside en el olvido

general ninguna composición religiosa de Montesinos, ni de fray Íñigo de Mendoza. Y resulta que la abundante obra de ambos poetas andaba impresa en múltiples ediciones anteriores a 1511. El *Cancionero* particular de Juan del Encina apareció por primera vez en 1496 y luego volvió a imprimirse en 1501, 1505, 1507 y 1509. De las seis poesías de Encina incluidas por Castillo cuatro eran nuevas e inéditas” (“El *Cancionero General* de 1511: Textos únicos y textos omitidos”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), Universidad de Granada, 1995, t. IV, pp. 510-511). En el caso de las “Coplas...”, Whetnall recuerda que: “Tampoco figuran en el *Cancionero general* de 1511 las *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre (0277), que salieron impresas por lo menos diez veces entre 1482 y 1509” (*ibidem*, p. 511).

¹⁹ “En primer lugar, hemos de constatar algunos hechos de interés: sólo el *Cancionero general* contiene un número elevado de composiciones de Manrique —todas las conservadas menos dos—, la gran mayoría de las cuales no constan en ningún otro cancionero; por otra parte, sólo cuatro, como queda dicho, son ajenas a este cancionero. Ello invita a suponer que Hernando del Castillo hubo de disponer de un cancionero completo del autor, quizá uno particular del tipo de los que conservamos para el Marqués de Santillana, Gómez Manrique, Juan del Encina o, con infinitamente menos medios, Juan Álvarez Gato. Desgraciadamente, la partición por géneros que preside la edición de Castillo nos impide conocer con detalle cuál era su estructura original, que sólo podríamos reconstruir en algunos puntos” (“Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique”, en R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Actas del Coloquio Internacional organizado por el Department de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990, Universitat de València, Valencia, 1992, p. 170).

²⁰ Se trataría del *Cancionero de Egerton* (Londres, British Library, ms. Eg. 939), designado como *C* en la Introducción de Vicenç Beltrán a su edición crítica de las “Coplas...” (*op. cit.*, p. 11).

²¹ Aurora Hermida Ruiz aporta algunas reflexiones que contribuyen a reconstruir las circunstancias involucradas en el ascenso de la poesía italianizante y el descenso de la poesía de Cancionero en el gusto del público

de ciertos detalles dentro de ese transcurrir: “Sabida es la importancia y difusión de las glosas a las *Coplas a la muerte de su padre*, que marcaron durante siglos la interpretación ascética de esta obra, tan hondamente vitalista. Pero resulta menos conocido el movimiento glosador que surgió en torno a cuatro de sus canciones y, sin embargo, constituye un útil indispensable para medir el orto y ocaso en el prestigio de la poesía amatoria de Manrique.”²²

El que pueda nombrarse a Diego de San Pedro, Juan Boscán y Luis de Camões entre los glosadores de canciones como “Justa fue mi perdición” permite percibir la forma en que la historia literaria basada en los “grandes momentos” de la lengua convierte a éstos en excepciones, cuando su interés debería centrarse en los procesos que conducen a ellos.²³ Una vez adquirido su estatus de “monumentos” aislados provocan la disociación de sus antecedentes, de aquello que — sin recurrir a explicaciones mecanicistas— contribuye en cierta medida a iluminar su aparición y presencia en alguna etapa particular.

Pero, indispensable como es a la tarea de escritura de la historia de la literatura, no basta con saber cuál fue el destino de esa “poesía de circunstancias” más allá de la muerte de su autor. Es preciso leer dicha “poesía de circunstancias” en las coordenadas históricas que rodearon su surgimiento para reconocerla como parte de las actividades propias de la elite castellana en el

español de los siglos XVI y XVII: “In the end, Garcilaso’s assimilation of neoplatonic mysticism and Petrarchan style and concepts made poetry a much more worthy enterprise since, after all, it relates to a much higher human endeavor: the search for individual transcendence. It is this metaphysical status of Garcilaso’s poetry that has finally exacerbated the tendency to trivialize the *cancionero* tradition as nothing more than an entertaining ‘pastime’ for amateurs with no vital commitment whatsoever to love, art, and posterity [...]” (“Silent Subtexts and *Cancionero* Codes: On Garcilaso de la Vega’s Revolutionary Love”, en E. Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamara Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Tempe, 1998, p. 81). Sobre la evolución de la crítica de las “Coplas...” puede ahora consultarse el libro de Nancy F. Marino, *Jorge Manrique’s Coplas por la muerte de su padre: A History of the Poem and Its Reception*, *op. cit.*

²² Introducción a J. Manrique, *Poesía completa*, *op. cit.*, p. XXXIV.

²³ Una muestra del tipo de trabajo pendiente con respecto a la poesía de *Cancionero* es la ausencia de testimonios de la poesía amorosa hacia el final del siglo XV. Jane Whetnall explica que: “Cuando se tiene presente el éxito comercial del libro, cabría preguntarse si la laguna en el mercado de entonces, laguna que el *Cancionero general* llegó a cubrir, no fue creada en gran medida por la resolución y diligencia de Castillo en su papel de bibliófilo. Dicho de otra manera, cabe preguntarse si no habría una relación de causa y efecto entre los esfuerzos coleccionistas de Castillo y la pobreza del registro manuscrito de la poesía de finales del siglo XV” (“El *Cancionero General* de 1511: Textos únicos y textos omitidos”, *op. cit.*, p. 515).

siglo XV. Su recurrencia a la retórica, al empleo de símiles y metáforas extraídos de campos como el del derecho o la guerra y la sumisión de la voz poética a la dama sólo pueden comprenderse desde la perspectiva del medio social que propició su cultivo. Este repertorio de conductas y posibilidades reúne esferas de acción tan disímiles como la vida cortesana —sus ocasiones de participación política, los respectivos episodios de socialización refinada— y el ejercicio bélico. Entre ambas, la gama da cabida a un sinnúmero de matices cuyo peso específico apenas se insinúa bajo la designación, un tanto despectiva, de “poesía de circunstancias”.

La poesía de Cancionero es, en efecto, poesía de circunstancias —despojada de las comillas, ésta deja de ser sólo una etiqueta expeditiva y se convierte en una descripción, aunque, por cierto, muy básica aún. Este rubro es aplicable tanto a la “poesía menor” de Manrique como a las “Coplas a la muerte de su padre”, por más que la tradición crítica insista en establecer entre ambos grupos un contraste basado en la percepción de “atemporalidad” de las “Coplas...” con respecto a la restricción de fórmulas y temas que cree percibir en las primeras.

Lo que ocurre en esta clara diferencia de recepción inicial y contemporánea de la poesía de Manrique hace evidente el desfase de textos y lectores. Aunque el argumento más usual de los partidarios de esta “jerarquización” es la calidad literaria de las “Coplas...”, cabría ver en él, en todo caso, la respuesta de receptores muy concretos a una obra por la que se sienten convocados en forma específica. Sin restar importancia a dicha posibilidad de identificación, no puede negarse que el estudio de la obra de Jorge Manrique —y el de la poesía de Cancionero— requiere algo más que la afición por aquello que resulte aceptable conforme a criterios que, cuanto más apelan a la *universalidad* para sancionar a un autor, una obra o una corriente artística, más exhiben las particularidades de percepción del momento en que se formulan.

Si la lectura de las “Coplas a la muerte de su padre” sigue siendo para muchos el acto equivalente a leer la poesía de Jorge Manrique en su totalidad, el historiador de la literatura

tendría que hallar en esta circunstancia peculiar del gusto moderno y contemporáneo una contradicción. Explicarse el hecho de que sea precisamente la penúltima composición de un poeta —incluidas las “Coplas póstumas” como el último texto, inconcluso, en el *Cancionero* de Manrique— la que permita considerarlo un *clásico* de la lengua española bajo premisas como su *universalidad* y su *intemporalidad* equivale a rehuir la discusión y convertir los efectos, bien conocidos, en punto de partida y meta de un enunciado tan categórico como apresurado.

La disonancia del juicio actual con respecto a la percepción de los contemporáneos de Manrique sobre su estatus como poeta no repara en la existencia de más de cuatro decenas de poemas que preceden a las “Coplas...” sino para confirmar una certeza heredada de generación en generación. Se trata, desde esa perspectiva, de una colección inconexa de textos que en nada permiten anticipar la obra señera. Sin embargo, una historia de la literatura que en realidad sea tal es inconcebible sin la empresa de fijación textual que permita conocer la trayectoria de las obras y su impacto entre los públicos sucesivos. Pero poco puede aportar la ecdótica si sólo se la emplea para obtener ediciones aceptables en un aula universitaria. Vicenç Beltran, consciente del valor propio de cada testimonio de la poesía cancioneril, ha sumado a una labor continuada a lo largo de más de treinta años y cinco ediciones distintas de la poesía de Manrique²⁴ el análisis de distintos cancioneros para comprender los procesos de recopilación de poemas y los criterios que dictaban su inserción dentro de un nuevo corpus. Dada su fragmentación, la poesía de Cancionero ha ofrecido desde siempre obstáculos a su percepción como conjunto. Beltran, después de su labor de fijación textual, y gracias a su experiencia de primera mano, puede proponer una explicación plausible de la abundancia con que la obra de Manrique está representada en el *Cancionero general*. El especialista sugiere que Hernando del Castillo tuvo acceso a “[...] una

²⁴ *Cancionero y “Coplas a la muerte de su padre”*, Bruguera, Barcelona, 1981; *Poesía completa*, Planeta, Barcelona, 1988; *Obras*, Ediciones B, Barcelona, 1989; *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991; *Poesía*, Crítica, Barcelona, 1993.

información tan completa de la obra manriqueña [que ésta] sólo pudo llegarle [...] a través de un cancionero personal del autor, sea directamente, sea a través de su inclusión en uno colectivo del que no nos habría quedado ninguna huella”.²⁵

Para leer la obra poética de Manrique como un todo, como el *Cancionero* que alguna vez existió y cuyos vaivenes editoriales podrían haber desmembrado poco a poco, es necesario tener presente la precariedad de su transmisión en una época en que la imprenta no era, ni mucho menos, el vehículo de mayor impacto en la difusión de la letra escrita. Por si fuera poco, la preferencia por las recopilaciones de obras debidas a distintos autores antes que por las recopilaciones de la poesía escrita por un solo autor, aunque connatural al ejercicio de la composición poética como una más de las facetas de la convivencia social dentro de la corte, representa el reverso de la concepción actual de la escritura y la autoría, muy atenta a individualizar la obra desde el hecho mismo de la publicación para hacerla asequible a la lectura. En su día, incluso el acto de leer era un asunto de índole colectiva, dada la escasa alfabetización y el predominio de la cultura oral,²⁶ como recuerda Beltran al adentrarse en el tema de los lectores de cancioneros, aquellos cuya existencia condicionó la aparición de una forma de concebir la poesía, de una manera de cultivarla y de un modo —o modos— de transmitirla, conservarla y compartirla:

Sin lugar a dudas, la peculiaridad social del amor cortés aún en pleno siglo XVII nos ayuda a entender que, desde el siglo XII, la posesión de este arte de amar, a pesar del peligro que los moralistas siempre percibieron en su práctica, era un rasgo tan inseparable de la

²⁵ Prólogo a su edición de J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 37. A favor de esta hipótesis puede aducirse el orden empleado en el *Cancionero general* de 1511 para las obras de Manrique. El poema elegido para abrir ese conjunto de composiciones resulta emblemático de los procedimientos que el poeta privilegia y representa una auténtica “introducción” a su estilo, lo cual implica una voluntad de estructuración que bien podría proceder de la fuente consultada por Hernando del Castillo.

²⁶ Comenta Margit Frenk que “Pese a cuanto se ha venido escribiendo al respecto, desde el año 1926 (Balogh) y hasta nuestros días, sigue habiendo una dificultad generalizada de imaginar que en la Edad Media la poesía y la prosa le llegaban a la gente a través del oído, con todo lo que ello implica. Debemos culpar de ello, sin duda, al ‘escritocentrismo’ de nuestra era, que en este caso se ha visto apoyado por la manera obvia —la única manera posible— como han llegado hasta nosotros los textos medievales: a través de manuscritos” (*op. cit.*, p. 30).

cultura y la sociedad de corte, constituía en sí misma una cualidad tan valiosa del buen cortesano, que la alta sociedad no podía prescindir de él y debía dedicar no pocos esfuerzos a su preservación y transmisión. Y es en este contexto que los cancioneros, contenedores de poesía amorosa y de modelos de buenas maneras en el trato del hombre y la mujer, debieron jugar un papel esencial; pero un papel que no podemos limitar de ninguna manera a la lectura individual, que no habría facilitado la profusión de copias caras y lujosas, sino más bien situarlo en su dimensión institucional. Hay que insistir en primer lugar en la lectura pública, típica de grupos sociales como el cortesano, pero también en la ejecución musical; aunque las capillas de fines del siglo XV preferían aplicar su virtuosismo a productos más bien subliterarios, como el romance y la canción tradicional, de vez en cuando, por el lustre de sus autores o su calidad (*Nunca fue pena mayor*, del duque de Alba, o *Plega a Dios que alguno quieras*, del marqués de Astorga, son ejemplos excelentes), o por su prestigio intrínseco (otra vez las *Coplas* de Jorge Manrique) acabaron en el repertorio de los músicos.²⁷

Los anteriores son algo más que meros accidentes paraliterarios o contextuales. Se trata de rasgos que no pueden pasarse por alto cuando se estudia la poesía de Cancionero, pues —como ella— forman parte de un sistema cultural que la profundización de las investigaciones ha permitido vislumbrar poco a poco. Ignorarlos representaría tanto como desentenderse, en el estudio de la literatura contemporánea, de la existencia de grandes grupos editoriales —resultado de la absorción de sellos prestigiosos por parte de empresas con vocación por el *best-seller*— y los recelos que ella despierta en la crítica literaria, que, por su parte, suele ejercer *el arte de no leer* para producir una columna semanal o una reseña como cuota mínima en cualquier suplemento cultural más o menos reconocible.

Por desgracia para el estudio de la poesía de Cancionero, un sector de la crítica académica abomina todavía de la especialización y pretende reproducir el oropel y la mistificación de la crítica literaria (su repertorio de adjetivos tan previsibles, por ejemplo) en el campo de lo que llaman *tradición filológica*. En tanto esas voces escandalizadas sean incapaces de reconocer sus propias peculiaridades culturales como sólo eso, los rasgos de la manifestación más importante de la literatura medieval española del siglo XV seguirán apareciendo, a los ojos de muchos

²⁷ “Los usuarios de los cancioneros”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, LVIII, 675, marzo 2003, p. 20.

lectores por afición —pero también de muchos lectores profesionales— como un mero repertorio trivial de fingimientos ritualizados. Julien Weiss concluye, en respuesta a los objetores de la poesía cancioneril como tema digno de estudio e investigación, que “[...] the love lyric can hardly be called ‘minor’ on an ideological level”.²⁸

Los obstáculos enumerados sólo pueden ceder ante la familiaridad con el texto y sus testimonios, tareas en las que Beltran ha invertido tiempo y trabajo suficiente para tomar la siguiente observación no sólo como el comentario a las “Coplas...” que en rigor es, sino también como patrón de lectura del resto de la poesía de Jorge Manrique. Al referirse a la contradicción aparente entre el personaje de Rodrigo Manrique a quien están dedicadas las estrofas XXV-XL y el Rodrigo Manrique real, el especialista precisa: “[...] pero todo el epicedio de D. Rodrigo, las alabanzas a su personalidad (estrofas 25 a 28), sus gestas militares (estrofas 29 a 32) y su misma entereza ante la muerte (estrofas 33 a 39) no reflejan tanto al prototipo cristiano que esperaríamos tras el encendido menosprecio del mundo de la primera parte como el ideal aristocrático de su siglo, el de la caballería, tal como quedó reflejado en las biografías y crónicas particulares”.²⁹

El pasaje anterior muestra la importancia de centrarse de modo consciente en las circunstancias de la poesía de Manrique antes que ceder, por automatismo, a las circunstancias de la crítica que, al apropiársela, la reduce a sus propios horizontes de experiencia sin realmente integrarla en ellos. El modelo sociocultural al que pertenece la obra de Jorge Manrique es a tal punto fundamental para comprenderla que sólo al leerla y revisarla a partir de él es posible complementar las propuestas que la labor filológica de Vicenç Beltran ofrece en torno a su unidad primigenia con los aspectos inherentes a la convivencia diaria en la sociedad medieval

²⁸ “Alvaro de Luna, Juan de Mena and the Power of Courtly Love”, *MLN*, 106, 1991, p. 244. Hermida Ruiz recuerda esta conclusión de Weiss en su artículo “Silent Subtexts and *Cancionero* Codes: On Garcilaso de la Vega’s Revolutionary Love”, en E. Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, *op. cit.*, p. 88.

²⁹ Vicenç Beltran, Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Obras*, Ediciones B, Barcelona, 1988, p. 82.

castellana del siglo XV. Sólo cuando se le juzga como manifestación de las realizaciones cortesanas del modelo del caballero es factible hablar de un *Cancionero* de Jorge Manrique sin suscitar los recelos que una designación tal puede traer consigo como perduración o retorno del paradigma positivista y apelando, al mismo tiempo, a los distintos aspectos culturales que le otorgan su específica cohesión interna.

El transcurso del tiempo es uno de los condicionantes decisivos de la percepción en el terreno de la estética. Esto puede verse en la idea que la tradición crítica ha consagrado de la poesía de Manrique como el conjunto que en realidad se reduce a las “Coplas a la muerte de su padre”. A contracorriente de esta predilección, es un hecho que las “Coplas...”, según la evidencia disponible hasta hoy, nunca estuvieron incluidas en el *Cancionero* de Jorge Manrique utilizado por Hernando del Castillo, debido, sobre todo, a su fecha de composición (entre 1475 y 1479). La filiación textual de la “poesía menor” y de las “Coplas...”, tan discordante, así lo sugiere.³⁰ La inserción tardía de estas últimas en el *Cancionero general* —donde, por otra parte, Jorge Manrique estuvo representado desde la primera edición, como ya se ha enfatizado— ejemplifica un proceso de recepción exactamente inverso al de la actualidad.

³⁰ “Creo que así debió suceder también con la obra de Jorge Manrique. Si Hernando del Castillo hubiera procedido recogiendo obras dispersas en distintos cancioneros, cuesta imaginar cómo habría podido reunir treinta y cuatro composiciones que no podemos documentar en ningún otro de los conservados, cuando no son sino once las dispersas por estas antologías. Ante esta hipótesis sorprende un tanto la ausencia de las *Coplas a la muerte de su padre*, no incorporadas hasta la edición de 1535; probablemente, por su datación tardía, serían posteriores a la compilación del cancionero que suponemos integrado en el *General*” (“Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique”, *op. cit.*, p. 182).

CAPÍTULO 3

EL MODELO DEL CABALLERO EN EL *CANCIONERO* DE JORGE MANRIQUE

The allegorical love poetry of the Middle Ages is apt to repel the modern reader both by its form and by its matter. The form, which is that of a struggle between personified abstractions, can hardly be expected to appeal to an age which holds that 'art means what it says' or even that art is meaningless—for it is essential to this form that the literal narrative and the *significacio* should be separable. As for the matter, what have we to do with these medieval lovers—'servants' or 'prisoners' they called themselves—who seem to be always weeping and always on their knees before ladies of inflexible cruelty?

C.S. Lewis

3.1 EL *CANCIONERO* DE JORGE MANRIQUE Y LA POESÍA DE *CANCIONERO*

La poesía de Cancionero representa uno de los corpus textuales más difíciles de abarcar dentro de la literatura medieval española; esa extensión contrasta de inmediato con el número de composiciones y autores que han recibido atención de la crítica por medio de ediciones y estudios, y aún más con la lista de obras que gozan de la predilección del público lector. Incluso hoy, cuando puede apreciarse el vigor y la vigencia de esta escuela poética en el estudio de la literatura española, una gran parte de la tradición crítica se empeña en considerarla como *poesía menor*. Vale la pena preguntarse por la metodología específica que permite expresar un juicio de valor tan contundente en apenas dos palabras, el cual, por lo general, equivale a una petición de principio cuya pretendida solidez autoriza a quien hace uso de ella para pasar, sin más trámite, a tratar el asunto que en verdad le interesa cuando se trata de frecuentar un tema tan poco propicio a su criterio, regido por valores como la *perduración* y la *universalidad*.

Convendría dudar de esa universalidad o, al menos, de lo que desea encubrir bajo categorías tan aparentemente ecuménicas el responsable de un gusto concebido como elitista y,

en realidad, poco atento a sus propias limitaciones estéticas e históricas. Tal actitud, lejos de representar una práctica superada y bien delimitable dentro de la historia del estudio de la literatura medieval española —o, desde un punto de vista más amplio, de la literatura en lengua española—, goza de un aura de distinción entre los que recurren al gusto individual como patrón definitivo de cualquier diferendo en el que puedan verse involucrados. Esta subjetividad adquiere, mediante distintas operaciones discursivas, un peso inusitado en la conversación informal que suele preludiar la resistencia a admitir su solipsismo irreductible y desdeñoso. Pese a ello, no es una actitud restringida al campo de los intercambios verbales, y después de considerar la opinión de Pedro Salinas sobre las “Coplas a la muerte de su padre” y el resto de la obra poética de Jorge Manrique será más fácil identificar las raíces que la sustentan:

Juntas están en el volumen, juntas anduvieron en el alma de su creador. Entonces, ¿cómo nuestra sensibilidad apreciativa las separa tanto, las distancia y se resiste a tenerlas por criaturas del mismo mundo? Son del mismo autor y nos resistimos a la evidencia. ¿Será incapacidad de comprender el convivir en un ser humano de dos estados anímicos tan desemejantes? ¿Será por una tendencia intelectual a la simplificación? No lo creo. Porque nuestra sensibilidad, en esa su reacción primera, coincide con el juicio de valor. Cuanto más se lean, más claro está que, poéticamente, las unas valen muy poco y la otra está más allá de todo precio. No reside la explicación, para mí, sino en los raros funcionamientos de la tradición poética al operar en el alma de un poeta. Explicación psicológica, a fin de cuentas, porque toda explicación de la poesía vuelve, por muchos rodeos que se den, allí donde el poema nació, al alma. Pero en la que entran, con gran persuasión aclaratoria, estas funciones, más específicas, de la tradición literaria.¹

Que estas líneas figuren en uno de los escasos libros dedicados al estudio de la obra poética de Manrique explica el prestigio al que puede apelar todo aquel deseoso de zanjar una discusión que, con toda seguridad, considerará estéril. Habría que sumar a esa escasez —tan a menudo vista como signo inequívoco de elitismo— el aura personal del autor y podrá percibirse que, al tratarse de un integrante de una de las promociones literarias más destacadas de la literatura española del

¹ Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 9-10.

siglo XX, el modelo de conocimiento por autoridades respalda siempre el desinterés por la llamada *poesía menor* de Jorge Manrique. Tras esta constatación es visible el rastro de un círculo vicioso, pues el reducido número de estudios sobre el total de la obra de Manrique se justifica por la autoridad del poeta Salinas, quien se encarga de hacer partícipe a su lector de aquello que respalda cada opinión cifrada en el párrafo citado; la vigencia del juicio de valor remite a una *sensibilidad* específica, y esa sensibilidad determina, a su vez, el juicio de valor. Bastaría, entonces, apelar a la imposición de la sensibilidad contemporánea a cualquier texto literario — aun a los provenientes del pasado remoto— para comprobar su validez y vitalidad. Este mecanismo autorreferencial es, sin embargo, un método no recomendable para quien tiene ante sí la tarea de contribuir a la escritura de una fracción tan importante de la historia de la literatura como es la medieval: Keith Whinnom previene contra este riesgo de convertir una percepción particular en un patrón universal que, en suma, impide que

[...] what could and should be a liberating experience, a communication with minds trapped, certainly, in their own conventions, but subscribing to a —for them— valid set of values, a communication which can assist us to perceive our own blinkers and extend our sympathies and discover the pleasure of other aesthetic *mores* —becomes a mirror in which we see only ourselves, esteeming most highly the writers who seem least foreign to us.²

Sería justo oponer, ahora, esa sensación de familiaridad con que el lector actual suele acercarse a las “Coplas por la muerte de su padre” a la profunda extrañeza, desazón o *desfamiliarización* que conducen a ese mismo lector a rechazar de una u otra forma la mayoría de la poesía de Manrique. Si, como Salinas postulaba hace más de sesenta años, esa diferencia entre ambos conjuntos es irreconciliable, lo necesario sería matizar aclarando que sólo lo es para el lector actual. La labor del historiador de la literatura tendría que consistir en crear conciencia de la distancia que separa

² *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, University of Exeter, Exeter, 1967, p. 24.

al lector contemporáneo del texto medieval y abandonar ese cómodo apriorismo que conduce a pensar que, por ser parte de la historia de Occidente, la cultura medieval puede ser subestimada al grado de imponerle los mismos intereses y preocupaciones de la cultura contemporánea.³

Los primeros seis versos de la copla XXXV de la composición más famosa de Jorge Manrique ofrecen ocasión para reflexionar sobre la forma en que el deslumbramiento ante el *reflejo* de lo propio en un texto ajeno suele provocar que pasen inadvertidos los rasgos determinantes en su creación:

—No se os haga tan amarga
la batalla temerosa
que esperáis
pues otra vida más larga
de fama tan gloriosa
acá dexáis [...].⁴

La tradición crítica ha resaltado, en distintas oportunidades, el tono deferente con que la Muerte interpela al maestro.⁵ Pero quizá no se ha insistido lo suficiente en las implicaciones de ese discurso a partir del modelo social y cultural que le da sustento. Luis Suñén enfatiza que el de Rodrigo Manrique es un caso singular: “Es la muerte —una muerte personal y personalizada— la que invita a quien ha sabido vivir a saber morir con igual decisión. La muerte se sitúa en el plano

³ A ese respecto, Hans Robert Jauss propone: “In order to become conscious of this otherness of a departed past, a reflective consideration of its surprising aspects is called for, an activity which methodologically entails the reconstruction of the horizon of expectation of the addressees for whom the text was originally composed. This second hermeneutic step meanwhile cannot in itself be the absolute goal of understanding, if the knowledge of the otherness of a distant text-world so gained is to be more than simply a sharpened variation of historical reification, objectified through the contrast of horizons” (“The Alterity and Modernity of Medieval Literature”, *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, X, 2, Winter 1979, p. 182).

⁴ “Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique su padre”, vv. 409-414, en Jorge Manrique, *Poesía*, ed. de Vicenç Beltran, Crítica, Barcelona, 1993, pp. 171-172. Todas las citas de la poesía de Manrique provienen de esta edición y en adelante el número de los versos respectivos aparecerá entre paréntesis, tras cada cita.

⁵ Entre otros, puede consultarse a Ramón Díaz, “La cortesía de Jorge Manrique con la muerte”, *Papeles de Son Armadans*, XVI, LX, CLXXIX, febrero de 1971, pp. 139-148; Luis Suñén, “Estudio”, en su libro *Jorge Manrique*, EDAF, Madrid, 1980, pp. 15-150.

que ha merecido quien ha de morir.”⁶ El respeto que la Muerte muestra a Rodrigo Manrique contrasta con el fin de todo aquello que la obliga a comportarse haciendo gala de cortesía; es el fin de la vida temporal, la que ha permitido al maestre hacerse de un nombre, y aunque al extinguirse dará lugar a la vida de la fama, exige, sin remisión posible, la renuncia al mundo y a sus certezas. Como un caballero que reta a otro, la Muerte ofrece a don Rodrigo la oportunidad de ganar no sólo la fama, sino también la trascendencia;⁷ pero para que ello ocurra, el maestre ha de superar un último trance. Peter N. Dunn lo formula así: “Death is not a gentle experience [...]. We must notice, too, that although Rodrigo Manrique’s confrontation of death is grave and dignified, death is offering him something not easily accepted, a *trago* and an *afrenta*. This image, then, is part of a central procession of images expressive of the ambivalent relation of life and death.”⁸ Esta situación ya era evidente en la arenga de la copla anterior:

[...] —Buen cavallero,
 dexad el mundo engañoso
 y su halago;
 vuestro coraçón de azero
 muestre su esfuerço famoso
 en este trago.
 Y pues de vida y salud
 hezistes tan poca cuenta
 por la fama,
 esfuércese la virtud
 para sufrir esta afruenta
 que os llama.

⁶ L. Suñén, *op. cit.*, p. 139.

⁷ Arcadio López Casanova hace una interpretación distinta del intercambio entre la Muerte y el maestre: “[...] desde las claves estamentales de la sociedad medieval, creo que hay que ver ese intenso *diálogo escénico* como una medida relación entre dos sujetos de orden distinto: un *orador* —la Muerte— que habla desde el *saber* (así su decir ‘sapiencial’, sus consideraciones y categorizaciones sobre la vida, etc.) y un *defensor* —don Rodrigo— que asume, cumplido su *actuar* (hacer), como ‘claro varón’ que es, su destino, y cuyo último gesto es el de la encomienda y la oración (copla XXXIX)” (“Construcción imaginativa en las *Coplas* de Jorge Manrique”, en Rafael Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera (eds.), *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, Universitat de València, Valencia, 1992, p. 202). En la nota al pie que acompaña este pasaje, sin embargo, López-Casanova recuerda que Stephen Gilman propone que la Muerte se comporta, también, como un caballero (en su artículo “Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII, 3-4, 1959, pp. 305-324).

⁸ “Themes and Images in the *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique”, *Medium Aevum*, XXXIII, 3, 1964, pp. 179-180.

(XXXIV, vv. 397-408)

No es casual que la Muerte resalte el estatus social de aquel a quien se dirige. El exhorto a aceptar su final hace ver a Rodrigo Manrique que esfuerzo, valor y virtud son tres cualidades a las que la Muerte apela para exhortarlo a trascender el mundo contingente de engaños y apariencias al cual se opone su propia trayectoria. Esos valores, presentes en la recapitulación de las coplas XXV-XXXIII son la razón que invita a esperar de Rodrigo Manrique una actitud distinta a la de sus contemporáneos, cuya galería ocupa las coplas XVI-XXIV. Es la fama del maestre la que lo precede y el razonamiento de esta Muerte alegorizada le invita a responder al desafío que representa renunciar a sus merecimientos mundanos para aspirar a una trascendencia de índole superior.⁹ La tradición crítica ha mostrado ya la importancia de las “tres vidas” —la física, la de la fama, la “eternal”— dentro de la concepción de las “Coplas...”.¹⁰ Pero no puede decirse, teniendo en mente lo dicho hasta aquí, que la “poesía menor” goce del mismo atractivo entre especialistas y lectores; pareciera clara la renuncia de la crítica a explorar y frecuentar el resto de la poesía de Manrique con algo semejante a la asiduidad o aprecio que es palpable en cuanto se refiere a las “Coplas...”. A pesar de la empatía que éstas han suscitado, la figura de Rodrigo Manrique no resulta del todo comprensible para el lector contemporáneo. Para Daniel Eisenberg, por ejemplo, “Las *Coplas* de Jorge Manrique enseñan que se gana el cielo con sangre de moros.”¹¹ La pregunta obligada —antes de pensar quizá en debatir la idea de Cruzada a la que Eisenberg alude— sería si en realidad la literatura *enseña* algo. Es evidente que, en el extremo

⁹ Sobre la forma particular que toma esta exhortación, véase *infra*, pp. 208-211.

¹⁰ Entre las aportaciones que esclarecen este aspecto que vertebra la ética caballeresca y la moral cristiana en las “Coplas...” pueden citarse las siguientes líneas de Germán Orduna: “Consecuente con esta concepción del Mundo como medio para ganar la salvación, la Muerte ofrece a D. Rodrigo la vida de la Fama y la vida de Eternidad como galardón final de un vivir ejemplar de caballero cristiano” (“Las *Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad”, *Romanische Forschungen*, 79, 1/2, 1967, p. 147).

¹¹ “No hubo una Edad ‘Media’ española”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, p. 512.

opuesto del espectro ideológico al que se adscribe Eisenberg, quienes favorecen una lectura militante de las “Coplas...” pueden pensar en ellas como en un texto prácticamente doctrinal.¹²

Por otra parte, la intolerancia que parece preocupar a Eisenberg (dada la formulación de sus objeciones) no es ni mucho menos la fracción más importante del “contenido” de las “Coplas...”, como, espero, será evidente tras la lectura de este fragmento de la introducción de Vicenç Beltran a su segunda edición de la poesía de Manrique:

Más que un modelo de cristiano, Manrique levantó un modelo de caballero, adornado tanto del valor militar como de la habilidad cortesana y la ambición, la legítima ambición de quien desea mejorar la herencia recibida. El siglo XV fue pródigo en estos personajes para quienes la política y la guerra eran ni más ni menos que ocupaciones legítimas y nobles con que dar sentido a la vida y patrimonio al linaje. Es el mismo modelo de hombre que en Italia dio lugar a los *condottieri* y en toda Europa a la aparición de vigorosas figuras históricas difíciles de entender en otras épocas. La ética que encarna don Rodrigo, contra lo que pudiera esperarse, no es la ascética de *contemptu mundi*, sino la profana de la caballería. Aunque los argumentos procedan —eso sí— de la primera.¹³

Esa ética profana de la caballería resulta indispensable para comprender no solamente en qué se distingue Rodrigo Manrique de sus contemporáneos en la Península Ibérica, sino para aproximarse a la literatura medieval en busca de aquello que expresa con respecto a su propia circunstancia antes que intentar hacerla pasar por los filtros de la mentalidad contemporánea.

Si a pesar de la insistencia con que las “Coplas...” son objeto de análisis y lectura pueden encontrarse casos tan claros de incomprensión, no resultará extraño que la otra parte de la poesía de Jorge Manrique enfrente, incluso en la actualidad, un obstáculo en la actitud con que los especialistas la consideran.¹⁴ Pareciera que las palabras condenatorias y expeditivas que de

¹² Véanse, entre otros, las siguientes notas: Cristóbal Sarrias, “Jorge Manrique, quinientos años”, *Razón y Fe*, 199, 976, mayo de 1979, pp. 523-524; Jesús María Vallarino, “Leer hoy a Jorge Manrique”, *Razón y Fe*, 236, 1189, noviembre de 1997, pp. 349-356.

¹³ Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía completa*, Planeta, Barcelona, 1988, pp. XXVIII-XXIX.

¹⁴ Puede verse cierta prolongación de los juicios en su contra en títulos como el del libro de Manuel Herrera, que más que designar anticipa una toma de postura (*Las obras menores de Jorge Manrique: su recepción y transmisión en los Siglos de Oro*, Diputación de Palencia, Palencia, 2006). Otras contribuciones recientes en este campo son los artículos de Giovanni Caravaggi (“Sobre las *Coplas póstumas* de Jorge Manrique”, en Carmen Saralegui Platero y Manuel Casado Velarde (eds.), *Pulchre, bene, recte: estudios en homenaje al prof. Fernando*

cuando en cuando reaparecen en el discurso crítico poseen mayor entidad que cualquier esfuerzo analítico para prescindir de esa etiqueta tan poco filológica como es “poesía menor”. Jesús Manuel Alda-Tesán expresa su concepción en torno a ella afirmando: “No podemos decir que Manrique abriera nuevas salidas haciendo oír una música nunca oída en estos caminos trillados. Lo ritual y formulario atenúa su voz propia y frena la apertura hacia lo personal aunque no falten delicados momentos que acrediten la existencia de un gran poeta.”¹⁵ El paradigma de historia literaria que se expresa en esta descripción se basa en una perspectiva decimonónica que privilegia la *innovación* y la *individualidad* y eleva las predilecciones personales al rango de parámetro crítico definitivo; conforme a dicho paradigma, el prestigio descansa siempre fuera del texto literario, depende de la *persona* del autor. Pero para estudiar la obra de Jorge Manrique sería necesario olvidar la división esquemática entre la “gran obra” y la “poesía menor”. Al seguir esa premisa podría avanzarse en la escritura de una historia de la literatura que se lea como un relato, primordialmente, sobre las obras, y no de esfuerzos regidos por el mero gusto arbitrario. Parecería necesario, para llevar a la práctica esa directriz, tomar en cuenta la siguiente propuesta:

El investigador de la literatura debe entender por qué una obra surgió en la época y, en su caso, gustó tanto ella, y no privilegiar el sistema o teorizaciones de la propia. Por eso, en ocasiones, puede parecernos ridículo Menéndez y Pelayo con su crítica decimonónica que condena todo lo que considera inmoral y anticatólico; por eso resultan tan precarios muchos análisis que parten de postulados ajenos a los períodos históricos donde suceden los fenómenos literarios —así la perspectiva marxista, psicoanalítica, y otras.¹⁶

En el campo del análisis y estudio de la literatura medieval, el mero ejercicio del *gusto* queda en

González Ollé, Universidad de Navarra-Gobierno de Navarra, Pamplona, 2002, pp. 235-244); Antonio Cortijo Ocaña (“Notas a propósito del Convite burlesco de Jorge Manrique a su madrastra”, *Revista de Filología Española*, LXXXIII, 1-2, 2003, pp. 133-144) y Ralph A. Difrancio y José J. Labrador Herráiz (“Bibliografía de la Poesía Áurea. Nota bibliográfica de la canción de Jorge Manrique ‘Quien no estuviere en presencia’”, *eHumanista: Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, 4, 2004, pp. 51-118).

¹⁵ Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, 5ª ed., Cátedra, Madrid, 1979, p. 34.

¹⁶ Lillian von der Walde Moheno, “La recepción: diversas proposiciones”, en L. von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, op. cit., p. 496.

evidencia de modo mucho más explícito que en cualquier otro periodo de la historia de la literatura. Es por eso que prolongar emanaciones suyas como la que divide la obra poética de Jorge Manrique en dos parcelas irreconciliables y carentes de nexo alguno sólo puede redundar en perjuicio del conocimiento de la poesía de Cancionero, un objeto de estudio sobredeterminado por los prejuicios de la tradición crítica.

Pensar, acaso, en poemas como “Castillo de amor”, obliga a percibir las metáforas que construyen la alegoría del título como algo más que licencias poéticas al uso.¹⁷ Esos préstamos léxicos tienen un papel fundamental en las composiciones previas a las “Coplas a la muerte de su padre” y suponen mínimas unidades formales y significativas a partir de las cuales el poeta configura un sistema de referencias tan aparentemente elemental como la de la fortaleza en que se convierte quien se declara inexpugnable a cualquier avance y se presenta, por tanto, como un fiel amador:

Hame tan bien defendido,
señora, vuestra memoria
de mudança,
que jamás nunca ha podido
alcançar de mí 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.

La fortaleza nombrada
está en los altos alcores
de una cuesta,
sobre una peña tajada,
maciça toda de amores,
muy bien puesta,
y tiene dos baluartes
hazia el cabo que ha sentido
el olvidar,
y cerca a las otras partes,
un río mucho crescido
que es membrar.

([8], vv. 1-24)

Cabría preguntarse si la desconfianza ante este tipo de alegorías no resulta incongruente cuando

¹⁷ El contraste entre la percepción contemporánea de la alegoría y su papel en la literatura medieval puede describirse así: “For the modern reader little more than a peculiar, abstract, and almost tiresome operation with personified concepts, allegory for the medieval public could represent not only the virtues and vices, but also the newly discovered inner world of the passions; not only the invisible hierarchy of religious instances, but also the happy world of fulfilled love which had been prefigured by troubadour poetry and illustrated in the *Roman de la rose*. That which alienates us through indistinctness, cataloglike excess, and a lack of tension is only the other side of a poetry of the invisible, which might well constitute the most unique characteristic of the alterity of the Middle Ages” (H.R. Jauss, *loc. cit.*, p. 194).

justo en las “Coplas...” se alaba de manera tan encendida el discurso suasorio de la Muerte a Rodrigo Manrique.¹⁸ Es claro que la distinción proviene de la forma en que el gusto literario vigente percibe la construcción de ambas. Es probable que haya en ellas más “originalidad” que “tradición” —para usar los términos con que el estudio de Salinas ha cifrado este aspecto—, pero sería pertinente dudar de la idoneidad de un lector contemporáneo en tanto lector postulado por la poesía de Manrique, puesto que la tendencia natural de aquél es proceder a una apropiación de sentido del todo indistinguible con respecto a la que pone en acción ante un texto actual. Estas reservas son las que suscitan la siguiente observación de Agustín Boyer: “El modo alegórico [...], por supuesto, remite a un modo de lectura. Para procesarlo es necesario activar un código específico. El poeta cuenta con un auditorio de iniciados y anticipa que éstos tienen el conocimiento de los registros lingüístico/culturales —el episteme de época— con los que transcodificar su texto.”¹⁹ A la luz de esta reflexión, lo sensato sería, quizá, equilibrar la ecuación entre tradición y originalidad, puesto que esta última está tan sobrevalorada desde el advenimiento del Romanticismo.

Pero también es necesario averiguar si donde la tradición crítica ha visto un tono poético “menor” no se encuentra, en realidad, un objeto estético ante el cual ha reiterado una y otra vez su incapacidad perceptiva. Esto representaría la clase de problema que suele serlo por partida doble, puesto que el individuo que observa no logra aceptar que está, justamente, ante un obstáculo que le concierne, sobre todo, a él. María Morrás hace notar la recurrencia de imágenes

¹⁸ Pedro Salinas insiste en reivindicar las “Coplas...” por una razón válida desde el punto de vista de las afinidades, pero difícil de justificar desde la perspectiva de la historia de la literatura. Es dudoso que pueda disociarse una obra del género al que pertenece, al menos de la forma en que Salinas lo propone; las *grandes excepciones* ayudan a explicar, ante todo, los patrones de pensamiento de quienes las conciben: “Presente está esta tendencia, pero reducida a su forma más sobria, no ya alegorización sino dramatización, en el diálogo del Maestre y la muerte. Pero desecha el aparato de teatralidad, la hinchazón de tono, los plañidos retóricos, la fingida grandeza, aquella falsía esteticista, más superficial aún que la forma macabra, de ella nacida” (P. Salinas, *op. cit.*, p. 207). Cabe preguntarse si alabar algo precisamente por aquello que no es representa la mejor manera de examinarlo.

¹⁹ Agustín Boyer, “Registros semánticos y poesía de Cancionero: *castillo de amor, nao de amor y fragua de amor*”, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 8-9, 2-1, Spring-Fall 1993, p. 45.

y alegorías de índole castrense en la poesía de Manrique, desarrollada al extremo de poder enumerarla entre sus rasgos más acusados: “La imaginaria militar y jurídica, sin que falten ejemplos en otros autores, son características de nuestro poeta por la frecuencia e intensidad con que acude a ellas. La primera permite a Manrique materializar la idea de que toda relación amorosa implica una lucha entre contrarios: hombre y mujer, razón y sensualidad, constancia y olvido, mudanza y lealtad.”²⁰

El lector original de Manrique encontraba efectivos estos procedimientos, que no sólo le habrán parecido adecuados, pues ésta y otras composiciones —la práctica mayoría de su obra poética— han llegado a la actualidad dentro del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, lo cual no ocurre con las “Coplas...”, cuya transmisión textual sigue una trayectoria por completo distinta.²¹ Es obvio, entonces, que el juicio estético de los contemporáneos del poeta no respalda las decisiones de quienes juzgan “menor” un conjunto de composiciones cuyo mérito fue suficiente para integrarlas en una colección emprendida con el objetivo primordial de conservarlas para el disfrute de un individuo o grupo de individuos que no tenían dificultad

²⁰ Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, Castalia, Madrid, 2003, pp. 38-39.

²¹ Vicenç Beltran detalla los elementos que singularizan la ecdótica de la poesía amorosa y de circunstancias de Jorge Manrique: “En primer lugar, hemos de constatar algunos hechos de interés: sólo el *Cancionero general* contiene un número elevado de composiciones de Manrique —todas las conservadas menos dos—, la gran mayoría de las cuales no constan en ningún otro cancionero; por otra parte, sólo cuatro, como queda dicho, son ajenas a este cancionero. Ello invita a suponer que Hernando del Castillo hubo de disponer de un cancionero completo del autor, quizá uno particular del tipo de los que conservamos para el Marqués de Santillana, Gómez Manrique, Juan del Encina o, con infinitamente menos medios, Juan Álvarez Gato. Desgraciadamente, la partición por géneros que preside la edición de Castillo nos impide conocer con detalle cuál era su estructura original, que sólo podríamos reconstruir en algunos puntos” (“Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique”, en R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, Actas del Coloquio Internacional organizado por el Department de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990, Universitat de València, Valencia, 1992, p. 170). A partir de los datos que aporta Beltran, puede observarse que el *Cancionero* de Manrique existiría como tal aun antes de la aparición de testimonios textuales de las “Coplas a la muerte de su padre”. Ese —todavía hipotético— soporte físico muestra la consolidación de Manrique como uno de los poetas de Cancionero más respetados como tal entre el público al que originalmente estaba destinado este tipo de poesía. Lo anterior no parece tener impacto alguno, pero la sola existencia de ese *Cancionero* bastaría para situar el rechazo de gran parte de la poesía de Manrique como la decisión *personal* que la tradición crítica se ha encargado de consagrar como un juicio estético inapelable cuyo único referente concreto es un criterio de *gusto* y *circunstancia* que muy difícilmente puede aspirar a normar el estudio de la poesía de Cancionero. O, al menos, no debería seguir haciéndolo en una etapa como la actual, en la que ha cobrado tanta importancia la recuperación de la historia como elemento integral del análisis y crítica literarios.

alguna en apreciarlas.²² Lo que el especialista actual tendría que proponerse es descubrir en ellas y en sus propias circunstancias las razones de esa pervivencia.

A esas circunstancias, y a un episodio en particular dentro de ellas, remite la pregunta de Manrique que figura como la composición número cuarenta en la edición más reciente preparada por Beltran, la cual toma como tema —obviamente metafórico— la mejor manera de vadear un río. En una aportación reciente, María Morrás pone de relieve la importancia de la poesía cortesana como algo más que el juego frívolo y sin consecuencias que se ha querido ver en ella. La naturaleza de la poesía cancioneril —descrita de manera precisa a finales de los setenta por Keith Whinnom—²³ no sólo ofrece posibilidades para códigos en clave sexual, sino también para contenidos de índole política, como puede apreciarse por la oposición entre sendas respuestas proporcionadas a Manrique por Guevara y González de Córdoba.

Entre bien y mal doblado
 pasa un gran río caudal;
 yo estó en cabo del mal
 y el río no tiene vado.
 Galardón, que era la puente,
 es ya quebrada por medio;
 qué me daréis por remedio,
 que el nadar no lo consiente

²² Pero ese goce de la poesía cancioneril está lejos de poder identificarse con el tipo de experiencia estética, primordialmente individual, privilegiada en la actualidad. Y ello lo hace notar Beltran al enumerar algunas de las posibles situaciones sociales que el cultivo de la lírica del siglo XV tendría en su derredor: “[...] hemos de pensar además en otro tipo de ejecución oral. Las preguntas y respuestas, los debates, las glosas más o menos improvisadas de estribillos conocidos, de versos ajenos o de motes, el recordatorio oportuno de unos versos y la réplica inmediata (en suma, lo que llamaban *motejar*) revelan una sociedad donde la repentización poética, hoy reducida a ámbitos muy concretos de la cultura oral, era un valor públicamente reconocido alrededor de los príncipes, en las reuniones de sociedad y las fiestas de buen tono. No otro es el hilo conductor de obras tan significativas para la historia de la vida poética en el antiguo régimen como el *Roman de Guillaume de Dole*, de Jean Renart, a comienzos del siglo XIII, o como *El cortesano*, de Luis Milán, a mediados del XVI” (“Los usuarios de los cancioneros”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, LVIII, 675, marzo 2003, p. 20).

²³ “[...] estamos ante una poesía intelectual, o, si se quiere, metafísica, una modalidad poética perfectamente legítima, y [...] no hacemos bien en juzgarla por criterios que no vienen al caso, ni en exigir que sea romántica, pintoresca ni apasionada. O sea, no hay que condenar a la poesía cancioneril porque no es lo que no pretende ser. Como luego veremos, los méritos que nos es lícito esperar en esta clase de poesía son: la concisión lapidaria, conceptos originales, ingeniosos y a veces picantes, y oportunas ocurrencias retóricas, métricas y verbales” (*La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, Durham, 1981, p. 17).

la fuerza de la creciente.

Respuesta de Guevara

Sea, señor, arriscado
vuestro pequeño caudal,
do puede el bien desigual
con aquél ser alcanzado.
Y armad de importuna gente
una barca por remedio,
ca deligencia es un medio
que del pobre y más doliente
haze sano y muy prudente.

Respuesta de Gonçalo de Córdoba

Bien amar nunca mudado,
serviçio firme, leal,
serán cantos agua y cal
para soldar lo quebrado.
Que quien siembra tal simiente,
tan por el cabo sin medio,
a la postre o al comedio
se sentirá lo que siente
el siervo leal y sirviente.

([40], vv. 1-27)

Comenta María Morrás, refiriéndose a esta composición, que “[...] el carácter abstracto del vocabulario amoroso, muchas veces de origen feudal, hace posible también la lectura política que se implica en la rúbrica del códice salmantino, donde se lee: ‘Pregunta que hizo don Jorge sobre los hechos de Castilla’”.²⁴ Sirve de fondo a este poema en particular el ataque de Jorge Manrique

²⁴ “La ambivalencia en la poesía de Cancionero: algunos poemas en clave política”, en Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, pp. 356-357. Morrás advierte, además, cómo esta lectura toma al pie de la letra la metáfora que convierte a la dama en señor feudal del amante: “Aquí vemos cómo la agudeza de la poesía amorosa se transforma en clave política en un intencionado propósito de mantener un máximo de hermetismo mediante un ingenioso volver literal lo que en las convenciones cortesces era una traslación metafórica, de manera que el ‘señor’ recupera su significado de cabeza de la pirámide social y servir, amar o abandonar un partido se revisten de nuevo de su significado legal. El procedimiento, como vemos, permitía, por así decirlo, navegar a dos aguas, manteniendo una perfecta ambivalencia entre la esfera política y la amorosa ocultando, por otro lado, perfectamente los auténticos referentes que sólo traicionados por la rúbrica y corroborados por la tradición literaria se descubren ante nuestros ojos” (*ibidem*, p. 357). Casas Rigall comenta un poema de Juan de Dueñas que emplea los mismos procedimientos retóricos y parece sustentado en una situación política semejante: “El enamorado es el

a Baeza —bajo el señorío del conde de Cabra por designio de los Reyes Católicos— para defender los derechos de Juan de Benavides, aliado de su familia a quien el conde había desterrado. Augusto Cortina recuerda algunos detalles del episodio:

El 25 de abril de 1477, cuando aun no habían transcurrido cinco meses del fallecimiento de Rodrigo, Jorge cayó prisionero en Baeza. Esta ciudad estaba guardada por Diego Fernández de Córdoba, primogénito del conde de Cabra, antiguo aliado del de Paredes. Jorge, juntamente con su hermano Rodrigo y con Juan y Sancho de Benavides, dirigieron el ataque; pero con tan mala suerte, que Rodrigo perdió la vida y Jorge la libertad. Palencia hace notar que los vencedores eran bisoños y, además, tuvieron que luchar en proporción de uno contra cinco. Agrega que Jorge, al ir contra Baeza, se acarreó nota de perfidia, porque hallándose unido por tradicional amistad al conde de Cabra y su hijo, siguió a sus nuevos parientes los Benavides. Dice que Jorge alegó unas disculpas inadmisibles; pero, en atención a los méritos de su padre, se le tuvo mayor consideración que a otros prisioneros”²⁵

En esta oposición entre la lealtad estamentaria que Manrique debía a un nuevo aliado y la fidelidad a los reyes se puede apreciar en qué medida el proceso de sometimiento de la nobleza —emprendido por Alfonso X al regular la institución caballeresca en la *Segunda Partida*— se consolidó solamente bajo el reinado de Isabel y Fernando, dos siglos después.²⁶ Para Morrás, el

capitán de una nave alegórica que, tras numerosas travesías, naufraga en el mar del amor y es arrastrado por las olas a una playa inhóspita, que sólo podrá abandonar construyendo un nuevo navío. Según las rúbricas y escolios de los distintos cancioneros que contienen este poema (*vid.* N. Salvador, 1987:234), Juan de Dueñas lo compuso en la cárcel, habiendo perdido el favor de Alfonso V de Aragón; este dato arroja luz sobre algunos pasajes de la «Nao» en que el naufrago solicita clemencia de un rey —así, por ejemplo, en los vv. 164 y 176—, que, de hecho, es el destinatario del poema, circunstancia esta última incomprensible si entendiésemos la composición como una alegoría amorosa pura y simple —resulta muy forzado interpretar que este monarca es el Amor” (*Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995, p. 88). Pero páginas antes, Casas Rigall advertía que el traslado del vínculo amoroso a términos de la feudalidad implicaba también matices legales: “La *metáfora legal* está vinculada a la *translatio* feudal, pues el feudalismo implica por esencia ciertos procedimientos jurídicos —el juramento de vasallaje, por ejemplo—; pero fuera de estos casos, que han sido catalogados como metáforas feudales, también hay ejemplos destacables de *translatio* legal: la disciplina amorosa, desde esta perspectiva, se rige por una serie de leyes cuyo incumplimiento da lugar a querellas y pleitos metafóricos” (*op. cit.*, p. 77).

²⁵ Prólogo a su edición de Jorge Manrique, *Cancionero*, La Lectura, Madrid, 1929, pp. 39-40. Véase *supra*, Capítulo 1, p. 74, n. 89.

²⁶ Sobre este tema, Jesús Rodríguez Velasco ha aportado la perspectiva más esclarecedora: “[...] el título [dedicado a la caballería en las *Partidas*] construye toda la misión política, ética y cultural de la institución caballeresca: la investidura, por ejemplo, marca el proceso ritual por medio del cual el caballero queda sujeto al rey, poniéndole en una posición de inferioridad que permite el proceso de dominación de la esfera política por parte del monarca, al tiempo que relega al estamento clerical, impidiéndole que participe en ese momento crucial de

vínculo entre la superficie convencional de la pregunta de Manrique y el trasfondo político que la origina consiste en que

En este contexto, la pregunta se entiende que alude a la gravedad de la acusación de deslealtad hacia los monarcas, con la insinuación de que todo ha sido culpa de las insidias de terceros [...] y mientras Guevara, como amigo, le propone una mediación de alguien de lealtad probada y reconocida ante los reyes (el barco), Córdoba, parte interesada en el litigio, le viene a exigir que demuestre la firmeza de su lealtad hacia los reyes, o mejor que repare lo que ya no existe [...] renunciando al antiguo enfrentamiento que lo había llevado a atacar las tierras del linaje del conde de Cabra (o a cometer algún otro acto que pudiera entenderse como un desafuero).²⁷

A la luz de lo visto hasta aquí, las alegorías presentes a lo largo de este intercambio cobran una dimensión mucho mayor a la sospechada cuando tras una lectura apresurada se opta por considerar estos textos como un ejercicio más de sutilezas verbales, idéntico a tantos otros, imposibles de distinguir bajo criterios que ignoran con toda intención las características de una obra sin que, por otra parte, asome en ellos una conciencia verdadera de cuanto entraña aquello que rechazan.

Pero incluso en aquello que esos estándares aparentemente aceptan y ensalzan, a menudo se introducen elementos ajenos. Esto ocurre, por ejemplo, cuando las lecturas sociologizantes presentan las “Coplas...” como un texto reaccionario y acomodaticio.²⁸ Lo que sus autores suelen

construcción de la sociedad política” (“Invención y consecuencias de la caballería”, en Josef Fleckenstein, *La caballería y el mundo caballeresco*, Siglo XXI de España-Real Maestranza de Caballería de Ronda-Fundación Cultural de la Nobleza Española, Madrid, 2006, p. XXII; véase también su libro *El debate sobre la caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996). Por su parte, Gladys I. Lizabe de Savastano hace una lectura detenida de los pasajes pertinentes del código alfonsí (“El título XXI de la *Segunda partida* de Alfonso X, patrón medieval del tratado de caballería hispánico”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, pp. 81-102). Véase *supra*, Capítulo 1, pp. 42-46.

²⁷ M. Morrás, “La ambivalencia en la poesía de Cancionero”, *ibidem*, p. 357.

²⁸ Julio Rodríguez Puértolas se distingue entre quienes han optado por esta interpretación de las “Coplas...”: “[...] las intenciones de Jorge Manrique, encaminadas al mantenimiento de sus intereses de clase, descansan sobre unas bases claramente medievales. Inmovilismo, religión, muerte, son cuestiones que el poeta manipula a su favor, así como la Historia. Sin embargo, los cambios sociales que se van desarrollando durante el siglo XV se reflejan en el poema, aun a pesar de la misma actitud tradicional del autor. Las contradicciones o posibles incoherencias del texto reflejan la imposibilidad de someter la razón a unos presupuestos desacordes con la auténtica realidad social. En cualquier caso, no deben confundirnos los atisbos de modernidad presuntamente inmersos en las *Coplas*. Son la

perder de vista es que tanto la actitud de la familia Manrique como la presentación de los hechos históricos y los méritos de don Rodrigo en su elegía muestran una clara integración a la nueva dinámica impuesta por los Reyes Católicos y su centralización del poder político, misma que representa la última etapa de un largo proceso de reconstitución del Estado. Para comprender en qué medida los Reyes Católicos estaban conscientes de la necesidad de romper el ciclo de las continuas rebeliones de la nobleza castellana es preciso traer a cuento las observaciones de Luis Suárez Fernández: “Fernando e Isabel, dando remate al edificio que empezara a construir Enrique II, intentaron, con sus gestos de reconciliación —ejecutados a veces con fuertes tensiones— devolver al país la estructura que todos los Trastámara habían imaginado, en un equilibrio en que a la monarquía correspondiese la plenitud del poder político, y a la nobleza, su imprescindible auxiliar, la plenitud del poder social.”²⁹

Bajo dichas condiciones, no es extraño que los Manrique hayan depuesto su actitud de oposición sistemática al poder real y se hayan sumado a los esfuerzos de pacificación del reino castellano, aunque no sin sacrificios —como la pérdida del maestrazgo de Santiago tras la intervención de la reina Isabel en el capítulo donde Alonso de Cárdenas y Pedro Manrique (primogénito de Rodrigo Manrique), entre otros, buscaban hacerse con el cargo— ni sin aprendizajes de adaptación al nuevo orden, como el ataque a Baeza y sus consecuencias, del cual fue protagonista el mismo Jorge Manrique y cuyas huellas pueden apreciarse en el intercambio de pregunta y respuestas con Guevara y Fernández de Córdoba al que acabo de referirme. Finalmente, la muerte del poeta el 24 de abril de 1479 durante una escaramuza frente al castillo de Garci Muñoz para someter a Diego Pacheco, marqués de Villena, ilustra la forma en que el

consecuencia lógica de la época, pero no parecen operar voluntariamente en el poeta, obstinado desde la primera copla en la defensa del estamento social al que pertenece: la oligarquía nobiliaria castellana” (“Jorge Manrique y la manipulación de la historia”, en Ian Michael and Richard A. Cardwell (eds.), *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Dolphin Book, Oxford, 1986, pp. 132-133).

²⁹ *Nobleza y monarquía: puntos de vista sobre la historia política castellana del siglo XV*, 2ª ed. corregida y aumentada, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975, p. 257.

destino final de Jorge Manrique se hace comprensible dentro de la evolución política de Castilla.

Es necesario señalar que la relectura aquí propuesta de la totalidad del *Cancionero* de Manrique a partir de las coordenadas del modelo del caballero está lejos de ser mecanicista o determinista. La caballería fue para Manrique y para sus contemporáneos la circunstancia y el medio para sus acciones, no una referencia de segunda mano, ni mucho menos una abstracción metodológica, como —por otra parte— podría serlo en esta enunciación del tema en tanto que objeto de investigación. A este fin, resultará útil, probablemente, recordar las reflexiones que le sugería a Francisco Rico la relectura del *Prólogo general* de don Juan Manuel en vista de sus antecedentes genológicos más probables: “[...] las disquisiciones de don Juan que hoy clasificaríamos bajo el epígrafe de «crítica del texto», situadas como están en el pórtico de sus *omnia opera*, nos interesan sobre todo por la medida en que nos descubren o confirman «modelos de cultura» con los que se identifica —pero no, desde luego, de modo exclusivo—, paradigmas que adapta y hace suyos, consciente o inconscientemente”.³⁰ Si para el infante don Juan Manuel la cultura universitaria y el prestigio del latín eran un referente y un verdadero ideal al que debía aspirar la producción escrita en lengua vulgar, para Jorge Manrique la caballería —sus códigos, sus rituales, sus valores— representaban el parámetro del medio social y cultural en que se desenvolvía.

Por último, quiero resaltar que me refiero a la poesía de Manrique no como “obras” o “poesía completa”, sino como un conjunto denominado *Cancionero*. Los rótulos que he descartado, válidos cuando se trata de marcar la frontera entre la reconstrucción de un corpus disperso y la preexistencia de ese corpus como tal por voluntad y accionar del autor, resultan limitados desde la perspectiva de análisis que propongo. El conjunto de las composiciones de

³⁰ Francisco Rico, “Crítica del texto y modelos de cultura en el *Prólogo general* de don Juan Manuel”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, t. 1, p. 414.

Manrique fue concebido desde una serie de códigos y elementos culturales de los cuales forma parte el modelo del caballero cuya manifestación más evidente ya observaba Vicenç Beltran hace treinta y tres años. Tal vez sea tiempo de admitir que eso que algunos exquisitos todavía llaman “poesía menor” resulta mucho más cercano a las “Coplas a la muerte de su padre” de lo que hasta el momento se reconoce. La designación de *Cancionero* para la poesía de Jorge Manrique se desprende, entonces, de la cohesión unitaria que el modelo del caballero otorga a su obra a partir de léxico, metáforas, motivos y temas que pueden rastrearse en diversas funciones y medidas a lo largo de sus casi cincuenta composiciones.³¹

En qué medida puede establecerse una conexión entre la ética profana que da sustento al modelo del caballero en la poesía de Manrique y la concepción misma de poesía que se expresa en las distintas composiciones de que consta su *Cancionero* es una pregunta sobre la cual cabría anticipar algunos indicios. Como ya lo ha evidenciado en cierta forma la fracción de la crítica más atenta a las tendencias de la teoría de la literatura, en las “Coplas...” la figura de Rodrigo Manrique pareciera definirse como la de un señor feudal opuesto a perder todo aquello que los nuevos tiempos políticos de cohesión en torno a las figuras de los Reyes Católicos amenazan con subordinar al centralismo exigido por la reconstitución del Estado.³² Esa cierta “nostalgia” por el

³¹ Una versión previa de los párrafos anteriores apareció bajo el título “Reflexiones en torno al modelo del caballero en el *Cancionero* de Jorge Manrique”, en Aurelio González, Mariana Masera y Teresa Miaja (eds.), *Lyra minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, pp. 149-160.

³² Véase, *supra*, n. 28. Pero juzgar de esa forma el desacuerdo continuo entre la monarquía castellana y la alta nobleza representaría negar las motivaciones y concepciones políticas de esta última. Suárez Fernández describe dicho conflicto con algo más de imparcialidad que la que pudiera esperarse de Rodríguez Puértolas, que parecería ponerse, paradójicamente, del lado de uno de los primeros regímenes donde el poder del Estado se concentró en una figura o figuras concretas, como en el caso de los Reyes Católicos: “Los nobles tienen una opinión pública muy respetable que, en la conservación de privilegios y en la estamentación del gobierno, representaba también una determinada forma de orden y en modo alguno una anarquía. Se hace muy poco favor a los Reyes Católicos cuando se les presenta como enemigos implacables de la nobleza, ellos que, precisamente, otorgan los títulos definitivos a los linajes más importantes, que, incluso, al término de la guerra civil, se caracterizan por el cuidado exquisito que ponen en que no se destruya. Lo que verdaderamente está en juego es otra cosa, la posibilidad de que el monarca pueda y deba ejercer, por sí y ante sí, un poder personal de tipo político. No adelantemos cuál será el resultado final. Pero sí diremos que las guerras civiles del siglo XV produjeron, entre tanto, un enorme proceso de *aristocratización*.”

pasado puede también encontrarse en el resto de las composiciones del *Cancionero* de Jorge Manrique, donde la estrofa octosilábica es la forma dominante, y con muy pocas excepciones.³³

El siguiente paso en la revisión del *Cancionero* será aproximarse al aspecto formal de la poesía de Jorge Manrique para apreciar la diversidad de sus composiciones y dar un primer atisbo a la unidad de su concepción poética.

3.2 ESTROFAS Y TEMAS EN EL *CANCIONERO* DE JORGE MANRIQUE

El *Cancionero* de Jorge Manrique consta de 48 composiciones³⁴ cuyo metro fundamental es el verso octosilábico.³⁵ Aunque la forma estrófica distintiva de la poesía de Manrique es la doble sextilla octosilábica de pie quebrado (que incluso ha recibido el nombre de “copla manriqueña”) no es ésta la más empleada en el total de su *corpus* poético si se toma en cuenta el número de poemas en que aparece. A partir del ordenamiento propuesto por Beltran, a continuación efectuaré una breve clasificación.

La forma de la doble quintilla octosilábica está presente en seis poemas. Éstos son los números [1] (“Con el gran mal que me sobra”), [3] (“Es amor fuerça tan fuerte”), [4] (“Porque el tiempo es ya passado”), [12] (“Los fuegos que en mí encendieron”), [17] (“¡O, muy alto Dios de amor...!”) y [18] (“Yo callé males sufriendo”).

la economía, la sociedad, la cultura, la vida misma, se vieron arrastrados a él por el impulso de una clase social dominante que llegó, con su influjo, hasta las capas más ínfimas de la población castellana” (*op. cit.*, p. 117).

³³ La excepción es la copla de pie quebrado, estrofa utilizada en ocho composiciones (una de las cuales es, desde luego, la más famosa del poeta Jorge Manrique). El pie quebrado es, en todo caso, una variante del octosílabo y representa, desde el aspecto formal, otro ejemplo del equilibrio que la obra poética de Manrique guarda entre tradición e innovación, pues a él cabe atribuir la consolidación de dicha forma estrófica.

³⁴ Este recuento se basa en la edición más reciente de la *Poesía* de Jorge Manrique a cargo de Vicenç Beltran (Crítica, Barcelona, 1993).

³⁵ Ana María Rodado Ruiz hace notar que este componente formal novedoso con respecto al predominio del Arte Mayor en periodos anteriores resulta decisivo para las aportaciones de la generación a la que pertenece Manrique: “[...] también hay que tener presente que ese camino hacia la brevedad y el conceptismo no se explica de modo unívoco desde la conciencia del agotamiento de los tópicos corteses, como sugiere Toro Pascua, sino también desde la experimentación métrica y retórica como soporte de renovadas agudezas sentimentales: el juego conceptista deja recatadamente en la trastienda significados ocultos, sólo accesibles a quienes *entienden bien los dichos*, como advertía el Arcipreste en el *Libro de Buen Amor*; a mayor madurez, mejores resultados, pero la expresión del deseo físico no es privativa —aunque, posiblemente, más frecuente— de la segunda mitad del siglo [...]” («*Tristura conmigo va*»: *fundamentos de amor cortés*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, p. 84).

Los casos de doble sextilla octosilábica de pie quebrado se encuentran en los poemas [2] (“Ve, discreto mensajero”), [8] (“Hame tan bien defendido,”) [9] (“En una llaga mortal,”), [13] (“Fortuna, no me amenazas”), [15] (“Acordaos, por Dios, señora”), [16] (“Ved qué congoxa la mia,”), [47] (“Es tu comienzo lloroso”) y [48] (“Recuerde el alma dormida”).

La estrofa más utilizada por Manrique (tomando como parámetro el número de poemas en que lo empleó, no la cantidad de estrofas escritas) es la doble cuarteta octosilábica. Las composiciones son: [5] (“¡Guay de aquel que nunca atiende...!”), [6] (“Estando triste, seguro,”), [7] (“Allá verás mis sentidos”), [10] (“Vos cometistes traición”), [11] (“Según el mal me siguió”), [14] (“Ni bevir quiere que biva,”), [24] (“Mi temor ha sido tal”), [45] (“Señora muy acabada,”) y [46] (“Hanme dicho que se atreve”).

La combinación de cuarteta octosilábica y quintilla octosilábica está presente en ocho poemas: [19] (“Hallo que ningún poder”), [22] (“Cuanto el bien temprar concierto”), [39] (“Entre dos fuegos lançado”), [40] (“Entre bien y mal doblado”), [41] (“Después que el fuego se esfuerça”), [42] (“Porque me hiere un dolor,”), [43] (“Pues sabéis de estos dolores”) y [44] (“Pues las vanderas de Apolo”).

La combinación de cuarteta octosilábica y doble cuarteta octosilábica figura en cinco composiciones: [25] (“Quien no estuviere en presencia”), [26] (“No sé por qué me fatigo”), [28] (“Quien tanto veros dessea”), [29] (“Es una muerte escondida”) y [34] (“Por vuestro gran merescer”).

La estructura estrófica que consta de quintilla octosilábica/cuarteta octosilábica/quintilla octosilábica da forma a cinco poemas: [27] (“Justa fue mi perdición,”), [30] (“Cuanto más pienso serviros,”), [31] (“Con dolorido cuidado,”), [32] (“Cada vez que mi memoria”) y [37] (“Yo soy quien libre me vi”).

Dos poemas emplean la secuencia de quintilla octosilábica seguida por doble quintilla

octosilábica. Ellos son: [33] (“No tardes, muerte, que muero”) y [38] (“Quiero, pues quiere razón”).

Por último, en cinco composiciones distintas se utilizan estrofas y combinaciones estróficas que no se reiteran en el *Cancionero* de Manrique. Éstas son: [20] (“Callé por mucho temor”), doble sextilla octosilábica; [21] (“Pensando, señora, en vos”), cuarteta octosilábica/sextilla octosilábica; [23] (“¡Qué amador tan desdichado...!”), sextilla octosilábica pie quebrado/sextilla octosilábica; [35] (“Ni miento ni me arrepiento”), quintilla octosilábica/cuarteta octosilábica/doble cuarteta octosilábica; y [36] (“Aquestos y mis enojos”), cuarteta octosilábica.

3.2.1 Empleo de la doble quintilla octosilábica

El tono narrativo predomina en los poemas [1], [4] y [12]. La composición [3] es un poema de definición. El poema [17] es un diálogo entre la voz poética y el dios Amor. La composición [18] es una esparsa.³⁶ Resulta difícil, por lo tanto, hallar un denominador común entre los poemas enumerados, pero la misma dispersión descrita indica la naturaleza dúctil de la doble quintilla octosilábica, propicia para todo tipo de tratamiento temático.

3.2.2 Empleo de la doble sextilla octosilábica de pie quebrado

Puede establecerse una división en dos partes de las ocho composiciones que emplean esta forma estrófica. Por una parte estarían los poemas de temática amorosa ([2], [8], [9], [13], [15], [16]) y, por otra, los poemas de “contenido moral” ([47], [48]), categoría a la que pertenecen las “Coplas a la muerte de su padre”.

³⁶ Pierre Le Gentil describe esta variedad: “Une autre forme lyrique est encore à classer dans le cadre général de la poésie de circonstance; elle vient de Provence et a été empruntée avec son nom provençal: nous voulons parler des *esparsas*, que les *Leys* dénommaient déjà *coblas esparsas*. Il s’agit de *couplets isolés*, de formes très variées, exceptionnellement suivis d’une *finida* ou *tornada*” (*La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. Première partie: Les thèmes et les genres*, Plihon, Rennes, 1949, p. 218).

3.2.3 Empleo de la doble cuarteta octosilábica

El poema número [5] se basa en la utilización de la inicial de todos los versos de cada estrofa para formar el nombre de la esposa de Manrique, Guiomar de Meneses. El poeta actúa de modo semejante al insertar el nombre completo y los apellidos de la misma dama en la composición número [11], donde utiliza el encabalgamiento para una variante del acróstico que da idea de la ductilidad de la doble cuartilla octosilábica. En el caso del poema número [6] ocurre un ejemplo de metáforas que se encadenan unas a otras para construir una alegoría; se trata de “Escala de Amor”, composición que propone una traslación completa del enamoramiento a los términos del asedio militar a una fortaleza, el cual culmina con su conquista. Por su parte, el “memorial” que consta en el poema [7] traslada al terreno amoroso los términos del documento oficial en que se enumeraban los méritos por los cuales un súbdito exponía su aspiración a ser retribuido por el monarca, en vista de los servicios prestados a las causas del reino. Hay un aspecto en común entre el encabalgamiento del poema [11], ya aludido, y el contraste entre lo abstracto y lo concreto en el poema amoroso designado con el número [10]; esta tensión entre lo convencional (lo abstracto en el planteamiento del proceso amoroso) y lo novedoso (la rúbrica, que puede interpretarse como un avance en la concreción de los términos en que se manifiesta dicha relación amorosa dentro de la tradición de la poesía de Cancionero) es evidencia de la evolución del poeta Jorge Manrique y de su exploración de las posibilidades expresivas de la cuarteta octosilábica con respecto al motivo del enamorado sometido por completo a los designios de la dama.

Una combinación de elementos contrapuestos puede apreciarse también en la composición que ocupa el número [11] del *Cancionero* de Manrique, puesto que los versos

finales de las estrofas dos, tres, cuatro y cinco se convierten en el centro generador de una glosa³⁷ que da estructura al poema, la cual consta, además, de una introducción al asunto y un cabo o conclusión. Con respecto al poema número [14], puede observarse en él un planteamiento “tradicional” en el que la voz poética³⁸ se debate entre contradicciones que el léxico abstracto pone en evidencia; sólo el cabo esclarece que se trata de un caso de zozobra amorosa (y puede considerarse éste como el más apegado a las convenciones de todos los poemas escritos en doble cuarteta octosilábica).

A pesar de su brevedad, la composición designada con el número [24] representa un ejemplo de la búsqueda expresiva de Manrique, pues recurre a una metáfora religiosa cuyo sentido se expone en la segunda de dos cuartetas iniciales. Por un lado, la primera estrofa propone como tema la diferencia entre las dos “leyes” (el judaísmo y el cristianismo) y la diferencia entre penar por amor en silencio y exponer a la dama esa misma inclinación amorosa.³⁹ Por otro, la segunda estrofa efectúa dicha declaración de sentimientos a partir de contrastes léxicos.

El poema satírico identificado con el número [45] ofrece una vertiente “convencional” por el uso de la cuarteta octosilábica como vehículo formal en un evidente tono narrativo que se

³⁷ Sobre la glosa, Juan Casas Rigall explica: “El subgénero más característico de la *interpretatio* cancioneril es la *glosa*, que, a grandes rasgos, puede ser definida como una paráfrasis amplificante de un poema previo, cuyos versos son, además, engastados en el seno de la nueva composición” (*Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, *op. cit.*, p. 54).

³⁸ Parece pertinente retomar la opinión de Victoria A. Burrus sobre la necesidad de distinguir, en este tipo preciso de poesía, entre el poeta y el “personaje” que construye dentro de sus poemas: “Just as the poetic voice is not that of the poet speaking for himself as a man but rather that of the *persona* he wishes to portray, so the poet manipulates the image he presents of his lady” (“Role Playing in the Amatory Poetry of the Cancioneros”, en E. Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Tempe, 1998, p. 127).

³⁹ Hablo de metáfora y no de alegoría porque aunque la comparación entre la pasión amorosa vivida en silencio y el judaísmo (religión que muchos de los conversos de ese origen seguían practicando de forma clandestina) se contrasta con la declaración a la dama y su “equivalencia” a abrazar el cristianismo, el poema no explota esta posibilidad y en cambio opta por un cambio de tesitura que incluso dificultó hasta fechas muy recientes la integración de estas estrofas en un mismo poema, como señala Vicenç Beltran (“Notas complementarias” a Jorge Manrique, *Poesía*, *op. cit.*, p. 200).

emplea para describir un banquete cuyo objetivo es humillar a la agasajada, quien según la rúbrica de la composición, sería la cuñada —y también madrastra— de Jorge Manrique, Elvira de Castañeda. Por último, el poema [46] guarda cierta semejanza con la composición anterior, aunque sólo por el propósito burlón, pues queda lejos en cuanto a extensión y objetivos del tono zahiriente de aquél, y los equívocos propuestos, basados en el léxico y su ambigüedad, resultan un tanto más convencionales.

En este conjunto de composiciones puede advertirse una alternancia (y a ratos la convivencia) entre rasgos tradicionales y elementos de experimentación; parecen concentrarse en él los ejemplos más representativos de la búsqueda de una voz expresiva propia y personal por parte de Jorge Manrique.

3.2.4 Empleo de cuarteta octosilábica/quintilla octosilábica

En las composiciones que emplean este tipo de estrofa pueden observarse dos tendencias. Por un lado, comprende poemas muy breves, de apenas dos estrofas, como son el número [19] (“Hallo que ningún poder”), y el [22] (“Cuanto el bien temprar concierto”). Por otro, abarca la casi totalidad de los poemas de debate (excepción hecha de la composición [17], donde su adversario es el dios Amor); se trata de los poemas [39] a [44], que obedecen al esquema de *pregunta y respuesta*, donde Manrique plantea un tema y son otros poetas quienes responden (composiciones [39] a [42]), o como los casos de los poemas [43] y [44], en los cuales da réplica a preguntas propuestas por Guevara y por su tío Gómez Manrique, respectivamente.

En lo que atañe a las composiciones pertenecientes al primer subconjunto, se trata de un par de esparsas de tema amoroso. En el poema [19] se observa la conciencia que tiene la voz poética ante la enajenación de su voluntad que supone someterse a los designios de la dama. En el poema [22] se emplea un equívoco léxico sustentado en los sentidos posibles de la palabra

prima para crear una ambigüedad donde el referente puede ser la primera cuerda de un instrumento musical o la persona con quien se tiene ese específico parentesco familiar.

En cuanto a las preguntas y respuestas, en el poema [39] el dilema⁴⁰ se centra en si la voz poética debe inclinarse por un amor nuevo o por uno anterior. En la composición [40], ya comentada en la sección inicial de este capítulo, el asunto que el poeta desea definir es la forma en que debe cruzar un río cuyo puente ya no existe, pero la interpretación de esta imagen se bifurca entre lo amoroso y lo político (y aquí cabrá recordar, en su momento, cómo el código de la caballería, y en particular el del amor cortés, requiere de una traslación para superponer la figura de la dama a la del señor feudal).⁴¹ En el poema [41] la raíz del intercambio poético está en la pasión amorosa, pues Manrique desea saber si debe o no ceder a ella; la respuesta está a cargo de Juan Álvarez Gato, quien recomienda perseverar para conquistar al objeto de su sufrimiento. La composición [42] se centra en la pervivencia de las penas de Amor, y ante la pregunta formulada en torno a ella Guevara responde afirmativamente. La pregunta que Guevara plantea a

⁴⁰ Casas Rigall describe este subtipo de *pregunta y respuesta*: “El autor de la *pregunta*, en lugar de plantear una cuestión sin más, selecciona ya dos polos irreconciliables como posibles respuestas y conmina a su destinatario a que se decida entre ambas alternativas. El procedimiento retórico esencial que fundamenta estas piezas es la *communicatio* (cfr. 5.2)” (*op. cit.*, p. 140).

⁴¹ Pedro Salinas explica que “Wechsler ha encontrado una felicísima frase para calificar ese *Frauentienst*, ese servicio a las damas: lo denomina ‘la feudalización del amor’. En él se han de usar sin tasa las virtudes de la obediencia, la firmeza, la constancia, la absoluta sumisión” (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, *op. cit.*, p. 12). C.S. Lewis describe algo más detenidamente el tipo de amor manifiesto en la poesía cortesana: “The lover is always abject. Obedience to his lady’s lightest wish, however whimsical, and silent acquiescence in her rebukes, however unjust, are the only virtues he dares to claim. There is a service of love closely modelled on the service which a feudal vassal owes to his lord. The lover is the lady’s ‘man’. He addresses her as midons, which etimologically represents not ‘my lady’ but ‘my lord’. The whole attitude has been rightly described as ‘a feudalisation of love’. This solemn amatory ritual is felt to be part and parcel of the courtly life. It is possible only to those who are, in the old sense of the word, polite. It thus becomes, from one point of view the flower, from another one the seed, of all those noble usages which distinguish the gentle from villain: only the courteous can love, but it is love that makes them courteous” (*The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1958, p. 2). Finalmente, en el terreno de la retórica, Casas Rigall indica: “Para organizar este complejo entramado, lo más cómodo es establecer una clasificación semántica de la *translatio* cancioneril; también resulta lo más útil, pues el estudio de los contenidos metafóricos del cancionero amoroso revela la característica más destacable de este tropo en la poesía cortés: su dependencia de los mecanismos de la *imitatio*. Basta con recordar que, en último término, la primitiva lírica amorosa trovadoresca se fundamenta en una omnipresente metáfora —en sentido estricto, alegoría— de tipo feudal, según la cual la dama es la *senhor* y el galán su vasallo, cuyas manifestaciones de amor constituyen un servicio vasallático que aspira a un galardón; se trata, por tanto, de un tropo-tópico” (*ibidem*, p. 69).

Manrique en el poema [43] reside en la equiparación entre amor y guerra, que tan a menudo se presenta en la poesía de este último. Manrique da la primacía en el dolor a las heridas derivadas del amor con respecto a las de un arma de fuego. La pregunta de Gómez Manrique que figura en el poema [44] representa, según los indicios que Beltran discute, una convocatoria para reunirse a cultivar la poesía, dirigida a sus sobrinos Jorge, Rodrigo y Fadrique.⁴² La respuesta de Jorge Manrique, al parecer, es la única que se conserva, y aunque responde de manera afirmativa a la invitación solicita un plazo para cumplir con ella.

En este conjunto de composiciones pueden apreciarse dos ejemplos de formas breves y, sobre todo, la aparición de un género como el de las preguntas y respuestas, característico de la poesía de circunstancias, en el repertorio de Jorge Manrique.

3.2.5 Empleo de la doble sextilla octosilábica

La composición número [20] (“Callé por mucho temor”) es la única que utiliza este tipo de estrofa. El número de versos permite al poeta desarrollar el estado anímico de desconcierto propio del enamorado por medio de paronomasias⁴³ y derivaciones léxicas que resultan en paradojas.⁴⁴

3.2.6 Empleo de cuarteta octosilábica/sextilla octosilábica

El poema número [21] (“Pensando, señora, en vos”) es el único formulado a partir de esta estructura estrófica. La derivación origina un equívoco que encuentra en los diez versos totales el

⁴² Véase Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 136, n. [44].

⁴³ “La paronomasia, entendida de modo restringido como *annominatio* no morfológica, tiene una incidencia importante en toda la poesía amorosa del XV, aun sin constituir una de las especies más usuales de repetición de un cuerpo léxico con variaciones [...]” (J. Casas Rigall, *op. cit.*, p. 222). Casas Rigall agrega que “[...] hay tres términos parónimos que se prestan muy especialmente al juego verbal en los cancioneros; se trata de *muerte, fuerte y suerte*. Ya en los poemas en ese gallego *sui generis* del *Cancionero de Baena* se encuentran precedentes de este caso de paronomasia, bajo las formas *morte, forte* y *sorte* [...]” (*ibidem*, p. 223).

⁴⁴ “El vocablo griego *para-doxa* significa «lo que está fuera de la opinión común», de donde pasa a «lo inesperado, lo sorprendente» [...] y se emplea *paradoja* para [...] designar la] discordancia en el plano de los grupos de palabras o los contenidos globales de un enunciado” (*ibidem*, p. 203, n. 237).

espacio justo para expresarse.

3.2.7 Empleo de sextilla octosilábica pie quebrado/sextilla octosilábica

Esta forma estrófica sólo se emplea en la composición número [23] (“¡Qué amador tan desdichado...”). Se trata de una *esparsa* donde la segunda estrofa explica el contenido de la primera o lo amplía.

3.2.8 Empleo de cuarteta octosilábica/doble cuarteta octosilábica

La combinación de cuarteta octosilábica y doble cuarteta octosilábica figura en las composiciones [25], [26], [28], [29] y [34], todas ellas canciones compuestas de dos estrofas. La estructura de cada poema consiste en una primera estrofa donde el planteamiento del tema se da en términos ambiguos o generales, mientras que en la segunda estrofa, que consta de dos cuartetas octosilábicas, el sentido de la composición tiende a hacerse un poco más explícito. La estructura de estribillo-mudanza-vuelta muestra un género poético sumamente codificado.⁴⁵ En el poema [25] el tema es la constancia en el cortejo amoroso para no ser olvidado por la dama; en la composición [26] de nuevo se pone de relieve la indefensión del amante ante la amada por la renuncia a su voluntad; puede observarse un ejemplo del tópico del enamoramiento debido a la

⁴⁵ Con respecto a la estructura de las composiciones en las que aparece el estribillo, Casas Rigall explica que “[...] la *dispositio* bipartita de canción y villancico puede ser incluida, desde otra perspectiva, en el terreno de la *interpretatio*: el estribillo introduce una idea que es *glosada* por mudanza y vuelta (*cfr.* 3.2.2)” (*op. cit.*, p. 215). Y agrega, más adelante: “De acuerdo con la relación lógica establecida entre el estribillo y el conjunto formado por mudanza y vuelta, la *dispositio* bipartita en canción y villancico se manifiesta bajo dos concreciones fundamentales: una estructura constituida por una *sententia* o, en general, un enunciado declarativo y su desarrollo, y otra clase, de contraste más acusado entre sus constituyentes, integrada por una paradoja y su explicación” (*ibidem*, p. 216). Concluye con respecto al tema precisando lo siguiente: “La *dispositio* bipartita constituye, según lo visto, una manifestación del *antitheton* sobre la estructura del poema: dos partes establecen entre sí una relación de tensión y distensión, característica también de las oposiciones léxicas (antonimia) y sintácticas (período). La evolución del procedimiento en la tradición amorosa cancioneril es, nuevamente, paralela al comportamiento de procedimientos vecinos como la *contentio*, la paradoja y el período; tal circunstancia prueba que, con ellos, la *dispositio* bipartita constituye una manifestación particular de una misma realidad: la esfera del *antitheton*” (*ibidem*, p. 218).

fama de la amada en el poema [28];⁴⁶ la composición [29] presenta la paradoja de la vida sin amor que se resuelve con la oposición antitética de los términos *vida* y *muerte*;⁴⁷ un caso semejante al anterior puede apreciarse en el poema [34], donde las penas de amor llevan al deseo de morir, precisamente, por amor. Este conjunto de canciones en cuartetas contrasta por su estructura estrófica más convencional con el resto de las canciones presentes en la poesía de Manrique.

3.2.9 Empleo de quintilla octosilábica/cuarteta octosilábica/quintilla octosilábica

Esta estructura aparece en los poemas [27], [30], [31], [32] y [37], que son ejemplos de canciones con la misma división estructural por estrofa que las examinadas en el apartado anterior, aunque con mayor exposición conceptual, gracias a las quintillas del estribillo y la vuelta.⁴⁸ En el poema [27], Manrique recurre de nuevo al equívoco léxico al emplear la palabra *justa*, que puede interpretarse como adjetivo o como nombre propio, y, con ello, parece señalar la pasión amorosa como una propensión al objeto amado que constituye su propio *galardón*.⁴⁹ La composición [30] consiste en la oposición entre la perseverancia del amante y la indiferencia de la amada, la cual es

⁴⁶ Rodado Ruiz explica: “Otro aspecto relacionado con el motivo de la ausencia es el enamoramiento de oídas, *l’amour lointain* de los trovadores y de la novela artúrica, un motivo de larga tradición cuyo ejemplo más característico es el amor de Don Quijote por Dulcinea. Algunos poetas, como Jorge Manrique (Beltrán, ed., 1993:116), escriben composiciones sobre este tipo de amor. En estos casos, la ausencia convierte al amor en un sentimiento mucho más valioso ya que el enamoramiento tiene lugar sin que medie la contemplación de la hermosura de la dama, sin que la mirada cumpla su función tal como vimos más arriba” («*Tristura conmigo va*», *op. cit.*, p. 89).

⁴⁷ “[...] es sin duda el binomio *vida vs. muerte* la dualidad antitética más ampliamente documentada en toda la tradición cancioneril [...]” (J. Casas Rigall, *op. cit.*, p. 198).

⁴⁸ Al utilizar esta estrofa Manrique muestra la vertiente más innovadora de su obra, como señala Rodado Ruiz a partir de la evidencia expuesta por Vicenç Beltran: “El éxito de la quintilla en el estribillo se debe fundamentalmente a Jorge Manrique y a los poetas de la Generación G que perfeccionan sus innovaciones (Beltrán, 1988:135), si bien sigue siendo mayoritario el estribillo de cuatro versos. Cartagena puede contarse entre los autores del periodo que siguen más de cerca estas innovaciones” («*Tristura conmigo va*», *op. cit.*, p. 166).

⁴⁹ Alfonso de Cartagena define así el término, clave para comprender la traslación del vínculo amoroso al esquema de las relaciones vasalláticas feudales: “Gualardon es bien fecho que deue ser dado francamente a los que fueren buenos en la guerra por rrazon de algund buen fecho señalado que fiziesen en ella. E deuelo dar el rrey o el señor o el caudillo de la hueste a los que lo merescen, o a sus fijos si sus padres non fueren biuos. E deue ser tal el gualardon e dado en el tiempo que se pueda aprouechar del aquel a quien lo dieren” (en Noel Fallows, *The Chivalric Vision of Alfonso de Cartagena: Study and Edition of the Doctrinal* de los cavalleros, Juan de la Cuesta, Newark, 1995, p. 204).

irresoluble y sólo puede prolongarse. En el poema [31] tiene lugar otra oposición, pero esta vez entre el amor como sentimiento y la carencia de “amores”. La composición [32] abunda en la estrategia compositiva de la oposición, en este caso entre *memoria* como recuerdo y como capacidad de recordar, lo cual causa una paradoja donde se alternan las desdichas y la felicidad a que da lugar la pasión amorosa. En el poema [37], Manrique parte del mote⁵⁰ “Yo sin vos, sin mí, sin Dios” para exponer la situación del enamorado, presa de la zozobra debido a la pasión. Es posible observar la tendencia de Manrique en este segundo grupo de canciones a elegir el planteamiento de una paradoja derivada del léxico empleado para desarrollar poemas donde la situación anímica del enamorado se muestra sin posibilidad alguna de resolución.⁵¹

3.2.10 Empleo de quintilla octosilábica/doble quintilla octosilábica

Dentro de este apartado se encuentran los poemas [33] y [38], siendo este último, además, una glosa. El estribillo, en este caso, tiene algunas variaciones.

3.2.11 Empleo de quintilla octosilábica/cuarteta octosilábica/doble cuarteta octosilábica

El poema número [35] consta de esta disposición estrófica; se trata de la glosa de un mote con forma de canción y sin estribillo.⁵²

⁵⁰ Juan Casas Rigall describe el *mote* en estos términos: “Tal y como es concebido en el *Cancionero general*, el *mote* es *brevitas* por excelencia, ocho sílabas de poesía sin más, normalmente usado como lema por caballeros y damas en la corte. A su lado se sitúa la *invención* de leyenda constituida por un solo verso —en algún caso, un solo pie quebrado—, aunque en esta ocasión lo literario se halle contextualizado por lo figurativo, vertido verbalmente en la rúbrica” (*op. cit.*, p. 122).

⁵¹ El estado permanente de gozo y zozobra que se alternan en el ánimo del amante se manifiesta mediante “[...] un procedimiento [la *cohabitatio*], a medio camino entre la antítesis en sentido estricto y la paradoja, en virtud del cual dos contrarios conviven en un sujeto u objeto y constituyen parte de su esencia, sin que se produzca, por tanto, un choque frontal entre ambos [...] es frecuente en esta tradición presentar al enamorado como un individuo indeciso, que no sabe si declarar su amor o callar, si partir o quedar, si sufre o si goza, si vive o si muere... Y este recurso no coincide exactamente con la antítesis pura y simple, ya que llega desde el *contraste* a la *contradicción* de ideas, ni alcanza a oxímoron y paradoja, pues no armoniza contrarios en apariencia irreconciliables, sino que conjuga conceptos opuestos de modo más natural, de acuerdo con la lógica del poema” (Casas Rigall, *ibidem*, p. 201).

⁵² Casas Rigall abunda en el vínculo entre mote y canción a partir de la glosa: “Motes y canciones son las modalidades poéticas más habitualmente glosadas; la *interpretatio* de unos y otras es de distinto orden: mientras que el mote suele ser parafraseado en sentido estricto, la glosa de canciones, en general, engasta los versos de la base en un nuevo contexto sin comentarlos explícitamente. El mote, dada su ambigüedad esencial, se presta a la paráfrasis

3.2.12 Empleo de cuarteta octosilábica

La composición número [36] es una *invención*. Su cercanía al emblema la vincula de manera directa con la heráldica y forma parte del mundo caballeresco, en particular como forma de identificar al caballero, por su cimera.⁵³

3.2.13 La especificidad formal de la poesía de Jorge Manrique

La gran variedad de estrofas basadas en el octosílabo que Manrique emplea en su *Cancionero* contradice, desde el plano formal, la uniformidad que suele achacarse a su poesía. Entre esas variantes estróficas, la copla de pie quebrado destaca por ser la utilizada en las “Coplas a la muerte de su padre”, aunque, como puede verse, la destreza que el poeta alcanza en esa composición no es fruto de la generación espontánea o de un arranque de genialidad. En primer lugar, porque ya Juan de Mena había usado ese esquema métrico y, en segundo, porque el mismo Manrique desarrolló todo un proceso de experimentación (patente en las composiciones [2], [8], [9], [13], [15], [16] y [23]) que lo llevó a definir estructuralmente una estrofa cuyo empleo en su poema más conocido determinaría su consolidación y obligaría a designarla en adelante como “copla manriqueña”. En este caso, Manrique es a Mena como Garcilaso, décadas más tarde, será al Marqués de Santillana en cuanto se refiere a aclimatar el soneto italiano en la lírica

con mayor facilidad que la canción; los octosílabos de ésta, trabados entre sí, no aconsejan comentarios autónomos una vez desgajados de su conjunto: son eslabones que, aislados, carecen de sentido. Esta circunstancia lleva al poeta cancioneril a permitirse la alteración sintáctica, lógica y entonativa del verso glosado con respecto al texto base. Más extraño es que esta manipulación afecte gravemente al sentido del original interpretado: frente a técnicas como el *contrafactum*, la glosa de un poema amoroso constituye, a su vez, un nuevo poema amoroso” (*ibidem*, p. 60).

⁵³ Joaquín González Cuenca describe ese elemento en particular: “La *cimera* era un adorno, de cuero, cartón o pergamino para aligerar peso, que se colocaba sobre el yelmo. Lo que comenzó siendo un manojo de cintas o plumas se convirtió en figuras humanas, zoológicas o de cualquier objeto (una luna, una noria, una torre...) capaz de suscitar alusiones simbólicas. Su misma etimología (de *chimaera*, quimera, animal fabuloso) indica ya un exotismo esotérico y fantasmagórico. Pero la función de la cimera de figuras monstruosas en el atuendo del caballero no era sólo ornamental: a la hora del combate o de la justa un descuido momentáneo podía ser fatal; de ahí que el caballero colocara en su cabeza y en la de su caballo esas figuras monstruosas que distrajeran al rival o espantaran al caballo” (“Espectáculos nobiliarios de riesgo: el torneo y sus variantes”, en Andrés Amorós y José M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Castalia, Madrid, 1999, p. 497).

castellana.⁵⁴ Otro rasgo cuya excepcionalidad suele destacarse en las “Coplas...”, el encabalgamiento entre estrofas, aparece previamente en los poemas [1] y [45].

En resumen, los aciertos formales que la tradición crítica ha considerado hasta hace poco como exclusivos de las “Coplas...” son en realidad resultado de la evolución de la escritura poética de Manrique, cuya importancia suele pasarse por alto al disociar su poema más conocido de las composiciones de tema amoroso, moral y satírico que lo precedieron.⁵⁵

3.3 LECTURA DEL *CANCIONERO* DE JORGE MANRIQUE

En el primer capítulo he examinado los elementos históricos y sociales que dieron forma a la caballería y a su código de conducta, además de los aspectos que hacen de Jorge Manrique uno más de los miembros de esa elite, definida por combinar la función guerrera y la participación en la vida de la corte, tanto en su dimensión política como en su acepción más usualmente empleada —la de “Palaciego que servía al rey en la corte” o la que remite a aquel “Que se comporta con cortesanía”.⁵⁶ En este capítulo el objetivo será sacar partido de las reflexiones anteriores para ofrecer una lectura de la poesía de Jorge Manrique que trascienda las etiquetas más añejas —y no por ello menos usuales—, coincidentes, casi todas, al señalar el desconcierto que produce la presencia de las “Coplas a la muerte de su padre” dentro de una obra usualmente juzgada como artificial o insincera.

⁵⁴ Guillermo Serés da cuenta de la importancia de Manrique dentro de la historia de la poesía española cuando afirma: “El nuevo canon, el Parnaso después de Santillana y Mena, lo presidía Jorge Manrique, pues ni Pero Guillén ni Gómez Manrique, supuestos y respectivos relevos de Mena y Santillana, renovaron la poesía del Cuatrocientos castellano” (“La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo xv”, *Bulletin Hispanique*, 109, 2, Décembre 2007, p. 374).

⁵⁵ Como habrá podido observarse, no incluyo las “Coplas póstumas” en el grupo de poemas que emplean la copla de pie quebrado porque son posteriores a las “Coplas a la muerte de su padre” y, sobre todo, porque hay suficientes elementos para dudar de la autoría de Manrique. Parece que se trata de un mero esbozo (véase *infra*, pp. 235-237), cuando no una burda imitación de aquéllas.

⁵⁶ Se trata de las acepciones 5 y 2, respectivamente, que aparecen bajo la entrada “cortesano” en el *Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª ed., Real Academia Española <www.rae.es>, 31 de enero de 2014.

El estudio de la poesía de circunstancias consistirá en rastrear aquellas claves de su inserción en el ambiente cultural del siglo XV en Castilla más estrechamente vinculadas con la caballería, con sus elementos y expresión. Proponer este ejercicio con base en el “contenido” de cada texto no dejará de lado en ningún caso, dentro de lo posible, su construcción “formal”, puesto que ambas dimensiones responden a una misma concepción de la poesía. La formulación de Frank A. Domínguez a este respecto puede mostrar de qué modo la poesía de Cancionero escapa a los parámetros de la literatura entendida únicamente como innovación: “[...] courtly poetry has few themes and uses a limited vocabulary. It is not formally creative. It may lack sincerity. But these limitations are imposed by the poet and the traditions he used. The presumed object of the lyric poem is a pretext. The real object is the poem itself. In it the poet seeks to show his virtuosity”.⁵⁷ Por sus restricciones, la poesía de Cancionero supone un buen ejemplo de la imposibilidad de separar el “contenido” de la “forma” respectiva. Y aunque pareciera una obviedad insistir en ello, el análisis de la poesía de Jorge Manrique sólo puede llevarse adelante a partir de dicha premisa. Si hasta ahora se ha visto en ella una expresión literaria puramente formal, es preciso prestar atención a sus contenidos o, para ser más explícito, al modelo cultural y social que da cauce a tales contenidos.

Por todo lo anterior, el análisis requiere de sistematización conforme a una tipología de las realizaciones del modelo del caballero en la poesía de Manrique que atenderá los rasgos temáticos de cada composición. Pero ese estudio de la manifestación de la caballería, de sus usos y costumbres, estaría incompleto si no tomara en cuenta la construcción retórica de dicha poesía, cuya predilección por lo que se ha dado en considerar “juegos de palabras” suele convertirla en blanco de la incompreensión.

⁵⁷ *Love and Remembrance: The Poetry of Jorge Manrique*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1988, p. 61.

El análisis que procede a continuación se basa principalmente en la lectura de la poesía de Manrique en la edición más reciente de Vicenç Beltran, aunque sin dejar de lado las aportaciones de otros especialistas. El rastreo de la presencia de elementos del mundo caballeresco permite distinguir en ese *Cancionero* al menos dos formas principales en que la caballería y sus atributos se manifiestan en el corpus de sus 48 textos poéticos:

3.3.1 POEMAS DONDE EL MUNDO CABALLERESCO ES EVIDENTE

En este conjunto las referencias a la caballería y las actividades vinculadas de modo más directo con ella son reconocibles como elementos que permiten al poeta la estructuración de un discurso que debe leerse como transposición de una situación distinta (el cortejo amoroso). Pueden apreciarse tres categorías distintas para agrupar un total de treinta y dos poemas.

3.3.1.1 Interrelación de funciones concretas del mundo caballeresco

El poema [2] está construido a partir de las instrucciones a un emisario, con lo que Manrique lleva a cabo una traslación del papel del heraldo como mediador en asuntos políticos (las funciones de un embajador actual) al de un intercesor en materia de amores:

Ve, discreto mensagero,
delante aquella figura
valerosa
por quien peno, por quien muero,
flor de toda hermosura,
tan preciosa,
y mira: cuando llegares
a su esmerada presencia
que resplandesce,
do quiera que la hallares,
tú le hagas reverencia
cual meresce.

Llegarás con tal concierto:
los ojos en el sentido,
resguardando
no te mate quien ha muerto
mi corazón y vencido
bien amando;
y después de saludada
su valer, con afición,
tras quien sigo,
de mí, triste, enamorada
le harás la relación
que te pido.

([2], vv. 1-24)

Estas instrucciones enfatizan una suerte de diplomacia en materia de tercería, pues al tiempo que recuerda al mensajero los honores que debe rendir a la dama, le intima cautela ante sus virtudes⁵⁸ para no ser presa también de sus encantos y así poder cumplir de manera objetiva con el papel que le ha encomendado.⁵⁹

Dirásle que soy tornado
con más penas que llevé
cuando partí,
todo siempre acompañado
de aquella marcada fe
que le di;
aquel bivo pensamiento
me a traído sin dudança,
asegurado
al puerto de salvamiento
do está clara la holganza
de mi grado.

Dirásle cómo he venido
hecho mártir, padesciendo
los desseos
de su gesto tan complido,
mis cuidados combatiendo,
sus arreos.
No te olvides de contar
las aflegidas passiones
que sostengo
sobre estas ondas de mar,
do espero los galardones
tras quien vengo.

(vv. 25-48)

Las estrofas anteriores muestran que el mensajero cumple con las funciones de anticipar la llegada del caballero y propiciar un recibimiento favorable a los méritos que éste ha acumulado a la manera de un penitente o de un peregrino con respecto a sus cuitas amorosas. La disciplina que el enamorado manifiesta ejercer sobre sí para obtener la aprobación de la dama plantea una imagen que evoca las composiciones basadas en alegorías donde la nave representa, como aquí, las cuitas del amante y el proceso interno que sigue en su enamoramiento.⁶⁰ Con esta alusión, el

⁵⁸ Casas Rigall enumera este poema entre los ejemplos de metáfora vegetal que emplean el término *flor* dentro del corpus que analiza en su estudio sobre la poesía de Cancionero (*op. cit.*, p. 75, n. 88). Esa metáfora se convierte en resumen de las excelencias de la dama ante la cual la voz poética remite al mensajero como mediador.

⁵⁹ Con respecto a estas funciones particulares, Maurice Keen comenta que “The duties of the late medieval herald were, however, very far from being confined to the world of ceremony. Their knowledge of armoury could be of real importance in the field, as well as at the tourney. Because they were recognised as enjoying sage conduct in war, they were constantly employed in diplomatic activity” (“Huizinga, Kilgour and the Decline of Chivalry”, *Medievalia et Humanistica*, 8, 1977, p. 14).

⁶⁰ Casas Rigall precisa la escala del tropo empleado en esta composición de Manrique: “[...] cabe destacar la *metáfora náutica*, recurso cuya importancia desde Virgilio a Edmund Spenser, pasando por Dante, ha sido resaltada por Curtius (1948: 189-193); y, en los estudios sobre el cancionero amoroso, por Navarro González (1962: 393-402) y Rovira (1990: 99-101). En este caso, los avatares del enamorado constituyen una azarosa travesía marítima [...]” (*op. cit.*, p. 79).

poeta se acoge a la tradición cancioneril de manera sintética; la alegoría era ya tan usual que puede formularse tácitamente.

Recuerde bien tu memoria
de los trabajados días
que e sofrido
por más merescer la gloria
de las altas alegrías
de Cupido,
y plañendo y suspirando
por mover a compasión
su crueza,
le di que ando esperando,
bordado mi corazón
de firmeza;

Que no quiera ni consienta
la perdición que será
enemiga
de mi vida, su sirvienta,
en quien siempre hallará
buena amiga;
mas que tenga por mejor,
pues con razón me querello,
de guiarme,
y si plaze al Dios de amor
a ella no pese de ello
por salvarme.

(vv. 49-72)

El mensajero debe ser prolijo en los detalles que puede aportar como testigo de los méritos, y esta misma calidad le permitirá exponer sus argumentos de manera convincente, con la gestualidad propia de quien está, a su vez, conmovido por el sufrimiento amoroso del que reivindica su constancia, como hace aquí la voz poética. El enamorado se presenta como servidor de la dama por intercesión de su vida, y le pide consentir en ser objeto de su amor. Éste sería el verdadero propósito de la embajada que la voz poética encomienda al emisario, y en cuya formulación pueden apreciarse con claridad algunos elementos de la cultura jurídica de la época.

Y dirás la pena fuerte
que de su parte me guarda
fatigando,
y cuán cierta me es la muerte
si mi remedio se tarda
de su vando.
Dirásle mi mal amargo,
mi congoxoso dolor
y mi pesar,
y sepa que es grande cargo,
al que puede y es deudor,
no pagar.

Dile que bivo sin ella
como las almas serenas,
muy penado,
de pena mayor que aquélla,
de sus grillos y cadenas
aferrado.
Y si no quiere valerme,
pues yo no sé remediarme,
en tal modo,
para nunca socorrerme,
muy mejor será matarme
ya del todo.

(vv. 73-96)

La súplica de clemencia aquí presentada muestra que la resistencia del amante ha llegado a su límite, y precisa de remedio eficaz y expedito. El bando invocado en el verso 78 es un ejemplo de la formulación legal del caso, pues sólo su proclamación lograría detener los padecimientos descritos. Los siguientes seis versos insisten en este matiz al argüir que estar en posibilidades de liquidar una deuda y no hacerlo representa un delito grave. Es importante hacer notar cómo se combinan el tono de requerimiento judicial y la súplica para representar los estados anímicos del caballero ante la dureza o aparente indiferencia de la dama. Esta pasión amorosa representa en cierto modo una muerte⁶¹ a la que, paradójicamente, la voz poética se apega y que le es imposible remediar por sí mismo, lo cual lo convierte en alguien sujeto a la clemencia de su dama.

Si vieres que te responde
con amenazas de guerra
según sé,
dile que te diga dónde
su mandado me destierra,
que allá iré.
Y si por suerte o ventura
te mostrare que es contenta
cual no creo,
suplica a su hermosura
que a su servicio consienta
mi desseo.

Remediador de mis quejas,
no te tardes, ven temprano
contemplando
el peligro en que me dexas,
con la candela en la mano
ya penando.
Y pues sabes cómo espero
tu buelta para guarirme
o condenarme,
que no tardes te requiero
en traer el mando firme
de gozarme.

(vv. 97-120)

El caballero exhibe una predisposición pesimista ante la actitud de la dama; las opciones que da al emisario hacen notar que se considera a sí mismo como un vasallo caído en desgracia cuyas

⁶¹ Como indica Casas Rigall, esta *muerte* es ejemplo de hipérbole (véase *infra*, p. 141, n. 71). Con respecto a dicho recurso retórico, el mismo autor indica: “En cuanto al *status* de la hipérbole cancioneril en el dominio de la agudeza, su situación es cercana al lugar ocupado por la metáfora: las *superlaciones* están sujetas a unos cuantos tópicos (lo indecible, el sobrepujamiento, la dama como obra maestra y los encarecimientos religioso y numérico), cuyo análisis permite dar cuenta de la práctica totalidad de los ejemplos compilados. No implican, por lo demás, estas hipérboleras oscuridad ni se prestan a lo perspicuo; de este modo, el recurso tiene escasa entidad ingeniosa” (*ibidem*, pp. 118-119).

únicas opciones son lograr que se le readmita en presencia de su señora o seguir el camino del destierro, lejos de ella. La voz poética expresa esta sumisión por medio de la metáfora del servicio feudal, donde la dama queda representada por su belleza y el amante por su papel habitual de anhelar, cifrado en su deseo.⁶² La composición concluye con la instancia del caballero a su embajador para remediar pronto su zozobra (ya insostenible) con noticias sobre la suerte que habrá de correr, y ante cuya inminencia se regocija —ya sea que le deparen una respuesta propicia, ya sea que representen una situación adversa— tan sólo por provenir de aquélla a cuya sujeción irrestricta se somete.⁶³

En el poema llamado “Escala de amor”, la alegoría se construye a partir del establecimiento de un paralelismo entre el proceso de enamoramiento y el asedio militar. La dama asume una actitud activa que seduce al amante, caracterizado como una fortaleza:

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.

Luego todos mis sentidos
huyeron a lo más fuerte,
mas ivan ya mal heridos,
con sendas llagas de muerte;
y mi libertad quedó
en vuestro poder cativa,
mas grande plazer ove yo
desque supe que era biva.

([6], vv. 1-16)

⁶² Sobre la remisión del amante a su deseo, y de la dama a su hermosura, Casas Rigall describe de la siguiente manera el mecanismo de la sinécdoque: “En los cancioneros, no sólo el corazón, sino también los ojos, la lengua, el alma o el pensamiento, fruto de diversos desdoblamientos de la personalidad del enamorado, cobran con gran frecuencia vida propia a través de personificaciones que, mediante metonimias o sinécdoques, representan conceptos abstractos (el *corazón*, la sensibilidad; el *seso*, la razón, etc.); al mismo tiempo, desde otra perspectiva, estos mismos términos están designando al propio amador en virtud de una sinécdoque de la parte por el todo [...]” (*ibidem*, p. 134). Con respecto a la silepsis empleada en los versos 103-108, Casas Rigall añade: “Explicamos este uso como fórmula adecuada para expresar poéticamente el desconcierto anímico del enamorado a través de escisiones y desdoblamientos de personalidad. Resulta menos habitual pero no extraño que el galán proyecte también este modo de visión fraccionada de la realidad sobre la dama y personifique su risa, su gesto o su mirada para destacar las particularidades de su belleza, utilizando simultáneamente estos términos como remedo de toda su persona, ya por sinécdoque, ya por metonimia [...]” (*ibidem*, p. 136). Cabría insistir en que en esta oportunidad, Manrique recurre a la silepsis para referirse tanto al amante como a la dama.

⁶³ Esta expectativa se expresa por medio de un *argumentum por racionio*, el cual “[...] discurre en los cancioneros por vías paralelas a las del *periodus*, pues es éste el marco sintáctico y lógico más adecuado para el razonamiento deductivo: la sucesión de *prótasis* y *apódosis* implica una tensión cuya síntesis da lugar a un elemento nuevo, que corresponde a la *conclusio*” (Casas Rigall, *ibidem*, p. 161).

El ataque para rendir la fortaleza ha sido frontal y contundente; los *sentidos* del caballero reciben heridas mortales, la *libertad* es hecha prisionera.⁶⁴ La belleza y la mesura de la dama vencieron de manera contundente la actitud defensiva del caballero. Los sentimientos de éste intentaron encontrar refugio, pero ya habían sido víctimas del enamoramiento. Sin defensa posible, la libertad del caballero cayó prisionera de los embates de la dama.⁶⁵

Mis ojos fueron traidores:
ellos fueron consintientes,
ellos fueron causadores
que entrassen aquestas gentes,
que el atalaya tenían
y nunca dixeron nada
de la batalla que vían
ni hizieron humada.

Después que ovieron entrado
aquestos escaladores,
abrieron el mi costado
y entraron vuestros amores,
y mi firmeza tomaron,
y mi coraçón prendieron,
y mis sentidos robaron,
y a mí solo no quisieron.

(vv. 17-32)

Los ojos cumplen el papel de vigías, pero fue gracias a su inacción que la dama logró penetrar la fortaleza, cuya entrada descuidaron al no dar la voz de alarma.⁶⁶ Se trata, sin embargo, de un enamoramiento no correspondido, pues los invasores toman prisioneros sin prestar atención al caballero mismo.

Qué gran aleve hizieron
mis ojos y qué traición:
por una vista que os vieron

⁶⁴ La subyugación de la percepción del amante se expresa mediante paronomasia (*fuerte-muerte*) cuyos términos identifica Casas Rigall como derivados de las palabras correspondientes en la tradición cancioneril portuguesa (véase *ibidem*, p. 224).

⁶⁵ Le Gentil describe estos procedimientos: “Il arrive parfois que personifications et métaphores prennent les proportions d’une véritable petite *allégorie*. Le cas se rencontré dans certaines pièces relativement courtes qui conservent un caractère essentiellement subjectif et, par là, sont à rapprocher de la chanson. Nous signalerons ainsi un curieux poème de J. Manrique, intitulé *Escala de amor* (*Canc. Cast.*, 472); il comporte quatre couplets et se termine par une *canción* qui tient lieu de *fin*. Beauté et Mesure donnent l’escalade à la liberté du poète, comparée à un château. La place est bientôt à la merci des assaillants; les yeux ont trahi, et ouvert les portes du coeur [...]” (*La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge. Première partie: Les thèmes et les genres, op. cit.*, p. 185).

⁶⁶ La explicación de Ana María Rodado Ruiz subraya la importancia de los ojos en el enamoramiento y hacen más comprensible la personificación momentánea que Manrique emplea dentro de su alegoría bélica: “Los ojos son responsables en tanto que la mirada se entiende como fuente del amor y suelen entrar en conflicto con el corazón” («*Tristura conmigo va*», *op. cit.*, p. 147).

venderos mi corazón.

Pues traición tan conocida
ya les plazía hazer,
vendieran mi triste vida
y oviera de ello plazer,
mas al mal que cometieron
no tienen escusación:
por una vista que os vieron
venderos mi corazón.

(vv. 33-44)

La canción que cierra este poema reitera que ese amor a primera vista representa una traición de los ojos, pues mantienen al amante en zozobra tras haber entregado su corazón a la dama, que no lo acepta.

En el poema conocido como “Castillo de amor” tiene cabida un nuevo planteamiento del ataque a una fortaleza, semejante a “Escala de amor”:

Hame tan bien defendido,
señora, vuestra memoria
de mudança,
que jamás nunca ha podido
alcançar de mí 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.

La fortaleza nombrada
está en los altos alcores
de una cuesta,
sobre una peña tajada,
maciça toda de amores,
muy bien puesta,
y tiene dos baluartes
hazia el cabo que ha sentido
el olvidar,
y cerca a las otras partes,
un río mucho crescido
que es membrar.

([8], vv. 1-24)

La fortificación se mantiene a salvo de cualquier asedio o traición gracias al recuerdo de la dama, ante el cual el olvido no puede nada. La voluntad del caballero —otra acepción del término *fortaleza*— pertenece por completo a ella. A continuación, la voz poética describe la ubicación de la fortaleza,alzada en lo alto de una peña muy firme, con dos baluartes en la parte trasera, que la defienden del olvido. Por los otros tres costados, el castillo está rodeado por un río, que es el de *recordar*.

El muro tiene de amor,
 las almenas, de lealtad,
 la barrera,
 cual nunca tuvo amador
 ni menos la voluntad
 de tal manera;
 la puerta, de un tal desseo
 que, aunque esté del todo entrada
 y encendida,
 si presupongo que os veo,
 luego la tengo cobrada
 y socorrida.

Las cavas están cavadas
 en medio de un corazón
 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
 passar hermosura agena
 ni afición.

(vv. 25-48)

La descripción anterior se refiere a los méritos del amante. Así, el muro, las almenas, la barrera y la puerta son equiparados al amor, la lealtad, la voluntad y el deseo. Los fosos de defensa se sitúan en el corazón leal y se refuerzan con servicio⁶⁷ y afición desmedidas. La razón y la fe integran el puente, y aquélla se encarga de cerrar el paso a cualquier otra belleza o amorío.

Las ventanas son muy bellas,
 y son de la condición
 que dirá aquí:
 que no pueda mirar de ellas
 sin ver a vos en visión
 delante mí.
 Mas no visión que me espante
 pero póneme tal miedo
 que no oso
 deziros nada delante,
 pensando ser tal denuedo
 peligroso.

Mi pensamiento, que está
 en una torre muy alta,
 que es verdad
 sed cierta que no hará,
 señora, ninguna falta
 ni fealdad;
 que ninguna hermosura
 no puede tener en nada
 ni buen gesto,
 pensando en vuestra figura
 que siempre tiene pensada
 para esto.

(vv. 49-72)

⁶⁷ Sobre el *servicio* y su incidencia como constante temática dentro de la poesía de Cancionero, Pedro Salinas hace la siguiente descripción: “La importancia de la fijación literaria de este *estado de amante* es incalculable, y su invención una de las más ricas en consecuencias para la vida afectiva de los hombres y para la historia de la lírica. Porque lo que se crea es la ficción de una situación psicológica donde la inquietud, el desasosiego se estabilizan, y pasan, de excepcionales, a normales. A esto se llega por el camino del servicio: servir con desinterés desemboca en no pedir nada, sino seguir sirviendo, en no alcanzar, sino en continuar aspirando, anhelando: ese estado tiene en sí mismo su mejor premio. ‘Siempre amar y amor seguir’, dice un verso manriqueño que condensa las tres notas, religión, servicio, autofinalidad del amor” (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, *op. cit.*, p. 13).

Las ventanas hacen siempre presente la imagen de la dama, como si de una aparición se tratara.⁶⁸

Ante ella, el caballero incluso enmudece. El pensamiento siempre está en lo alto, en una torre, lo cual garantiza que no cometerá error alguno, puesto que así aislado sólo tiene como objeto de sus reflexiones a la dama, al lado de la cual todo queda al margen.⁶⁹

Otra torre, que es ventura,
está del todo caída
a todas partes,
porque vuestra hermosura
la a muy rezio combatida
con mil artes,
con jamás no querer bien,
antes matar y herir
y desamar
un tal servidor, a quien
siempre deviera guarir
y defender.

Tiene muchas provisiones
que son cuidados y males
y dolores,
angustias, fuertes passiones
y penas muy desiguales
y temores,
que no pueden falleter
aunque estuviesse cercado
dos mil años,
ni menos entrar plazer
a do ay tanto cuidado
y tantos daños.

(vv. 73-96)

La otra torre se encuentra derruida, pues se trata de ventura. La felicidad ha abandonado al amante, porque, aunque seducido por la belleza de la dama, la falta de correspondencia mantiene la torre en ruinas. La defensa definitiva del castillo la suponen los distintos sufrimientos del amante, que bastarían para permitirle resistir indefinidamente. Al tiempo que lo han fortalecido, esas mismas penas le impiden cualquier alivio.

En la torre de omenaje,
está puesto toda ora
un estandarte
que muestra, por vassallaje,
el nombre de su señora
a cada parte,

A tal postura vos salgo
con muy firme juramento
y fuerte jura,
como vassallo hidalgo,
que por pesar ni tormento
ni tristura,

⁶⁸ En nota al verso 53, Beltrán comenta: “en visión: ‘en forma de aparición sobrenatural’” (J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 70).

⁶⁹ Con respecto a la naturaleza de esta alegoría bélica, la de la fortaleza que resiste a todo embate, Boyer señala también el aislamiento que resulta de su posición táctica: “El poema va a construirse sobre el esquema, el paradigma, que le proporciona esa metáfora del edificio militar inexpugnable, emblema apropiado para expresar no sólo la firmeza e inmutabilidad de los sentimientos amorosos del enunciador sino también la falta de apertura, la incapacidad de comunicación inherente a tal articulación monolítica” (“Registros semánticos y poesía de Cancionero: *castillo de amor, nao de amor y fragua de amor*”, *loc. cit.*, p. 41).

que comienza como *Más*
el nombre y como *Valer*
el apellido;
a la cual nunca jamás
yo podré desconocer
aunque e perdido.

a otri no lo entregar,
aunque la muerte esperasse
por bevir,
ni aunque lo venga a cercar
el Dios de amor y llegasse
a lo pedir.

(vv. 97-120)

A pesar del desdén de la dama, el caballero reivindica en todo momento su servicio. De ahí la imagen que muestra un estandarte con las iniciales de la dama ondeando en la torre del homenaje.

El amante se declara vasallo de la dama de manera pública con el gesto anterior, y jura que no rendirá el castillo ante ningún sufrimiento, ni siquiera ante el mismo Amor.

En el poema 10 el enamoramiento a primera vista se presenta como una herida infligida a traición al amante:

Vos cometistes traición
pues me heristes, durmiendo,
de una herida que entiendo
que será mayor pasión
el desseo de otra tal
herida como me distes,
que no la llaga ni mal
ni daño que me hezistes.

Perdono la muerte mía;
mas con tales condiciones
que de tales traiciones
cometáis mil cada día;
pero todas contra mí,
porque de aquesta manera
no me plaze que otro muera
pues que yo lo merecí.

([10], vv. 1-16)

La metáfora sustenta la idea de equivalencia entre el vínculo amoroso y un duelo, pues la voz poética asimila el acto de enamorarse de la dama a una traición en la que ésta incurrió mientras el amante dormía.⁷⁰ Sin embargo, esa herida causa tal placer (al tiempo que dolor) que el solo hecho de esperar una nueva herida representará mayor sufrimiento que la que el amante recibió

⁷⁰ La rúbrica respectiva describe el tema de la composición como sigue: “Otras suyas porque estando él durmiendo le besó su amiga” (J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 76). Le Gentil se refiere precisamente a este tipo de composiciones cuando explica la naturaleza esencial de la poesía de Cancionero: “Un regard, un gest, un incident quelconque servent facilement de prétexte aux poètes en quête de sujets piquants et imprévus. Les plus souvent, du reste, ils retombent bien vite dans les thèmes habituels et recommencent leurs éternels éloges, leurs éternelles complaints. Parfois, le commentaire est mieux relié à la circonstance particulière rapportée par la rubrique ; les allusions sont plus précises et c’est pour le rimeur habile une occasion d’établir des rapprochements subtils entre ses états d’âme et le fait qui lui sert de point de départ” (*La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. Première partie: Les thèmes et les genres, op. cit.*, p. 206).

originalmente. En la siguiente estrofa, la voz poética asegura que su muerte⁷¹ queda excusada siempre y cuando se repita el acto de traición reiteradamente y sea él quien lo sufra, pues aduce haberse esforzado para merecerlo.

Más plazer es que pesar
herida que otro mal sana.
Quien durmiendo tanto gana
nunca deve despertar.

(vv. 17-20)

En la cuarteta final, el amante afirma que la herida que recibió le causa más gozo que dolor, ya que sana el mal de amores del cual es víctima.⁷² Afirma que no debería despertar si mientras duerme recibe una recompensa tal.

3.3.1.2 Interrelación de formas de discurso del mundo caballeresco

3.3.1.2.1 Formas del discurso jurídico

El poema número [7] se basa en el esquema del memorial, es decir, un escrito cuyo objetivo es enumerar los méritos de quien lo presenta en el servicio a la corona o al reino. En este caso, serán los méritos del caballero los que aparezcan enlistados para tratar de convencer a la dama de corresponder a sus sentimientos:

Allá verás mis sentidos,
corazón, si los buscares,
pienso que harto perdidos,

Allá está mi pensamiento,
allá mi poca alegría
que perdí en mi vencimiento

⁷¹ Casas Rigall expone en qué sentido debe interpretarse esta “muerte” dentro del contexto de la poesía de Cancionero: “Cuando la *muerte* hace referencia al sufrimiento amoroso quizá resulta más adecuado hablar de hipérbole en lugar de metáfora [...], pero, fuera de este caso, otros ejemplos encajan mejor en el concepto de *translatio*” (*op. cit.*, p. 70, n. 86).

⁷² Casas Rigall describe a qué tipo de *correctio* pertenecen los dos versos iniciales de esta cuarteta: “El subtipo «X, *vel potius* Y», fórmula comparativa, aparece en la poesía amorosa cancioneril bajo el esquema «más Y que X», que se acerca a la esencia del modelo propuesto por Lausberg: [...]” (*op. cit.*, p. 151). Párrafos adelante, Casas Rigall explica el papel de la *correctio* como recurso de la poesía de Cancionero: “La técnica de la *correctio* se adapta a la perfección a las necesidades expresivas de la poesía del amor cortés. Una vez más, el inseguro amador no sabe a qué atenerse, pues la certeza no es dimensión característica de sus actitudes ni mucho menos de los presumibles sentimientos de su dama; así las cosas, no sorprende que el galán enmiende sus propias palabras a través de *correctiones* para intentar ceñirse de modo más fiel a una realidad mudable y delicuescente” (*ibidem*, p. 152).

con gran sobra de pesares.
Embíame acá el oír
porque mucho me conviene,
porque oya de quien los tiene
algunas veces dezir.

y todo el bien que tenía.
Si tú los pudieres ver,
mucho me los encomienda,
mas cata que no lo entienda
la que los tiene en poder.

([7], vv. 1-16)

La voz poética establece la exteriorización de sus sentimientos. Los ubica en un lugar lejano, apesadumbrados. Pide al corazón que le envíe de regreso el oír para que pueda escuchar lo que se diga de la dama, quien retiene, precisamente, sus sentidos.⁷³ El emisario, el corazón, recibe por encargo buscar al pensamiento, la alegría y el bienestar que el amante ha perdido tras enamorarse de la dama, pero le pide que tenga cuidado de que ésta no lo perciba.

Allá está mi libertad,
allá, toda mi cordura;
tiénelo en cargo bondad,
cativólos hermosura.
La postrera es honestad,
por la cual nunca podrás
hablar con quien tú querrás
si no buscas a piedad.

Mas está tan encerrada
que, si tú hablar la esperas,
tal será la tu tornada
que, antes que partas, mueras.
Si no buscas algún arte
como hables con quien quieres,
cuanto en piedad, no esperes
alcançar ninguna parte.

(vv. 17-32)

La belleza de la dama fue la que provocó el enamoramiento, pero es su bondad la que retiene la libertad y la cordura del caballero. La honestidad de la dama es el último resguardo de los prisioneros, y garantiza el aislamiento de éstos. Por ello, la voz poética indica al corazón que apele a la piedad de la dama para recuperar sus sentidos y se las ingenie para obtenerla, pues aguardar que esto ocurra, pasivamente, no resultará.

Y dirás a la señora
que tiene toda essa gente,

⁷³ Con respecto a esta forma de alegoría, Beltran comenta: “El complemento de la alegoría era la personificación de los pensamientos, sentimientos y estado de ánimo y las potencias del enamorado, que obran como seres dotados de personalidad propia actuando, ora a favor, ora en contra del amor. La controversia interior era así proyectada al exterior y se convertía en una acción autónoma, que el autor podía describir al modo de un testigo presencial (núm. 7). Por fin todo ello era expuesto mediante profusión de hipérbolos y expresiones encomiásticas (*nunca, jamás, grande, mayor, etc.*) que alejan, a menudo, esta poesía de nuestra sensibilidad” (Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía completa*, Planeta, Barcelona, 1988, p. XVII).

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.

(vv. 33-40)

Por último, le pide que establezca su disponibilidad completa a la dama, de la cual se declara vasallo, con lo que acepta el sufrimiento amoroso como algo cotidiano.

En el poema número 13, el amante responde a la que Vicenç Beltran considera una carta de desafío⁷⁴ que le ha dirigido Fortuna.

Fortuna, no me amenezas
 ni menos me muestres gesto
 mucho duro,
 que tus guerras y tus pazes
 conozco bien, y por esto
 no me curo;
 antes tomo más denuedo,
 pues tanto almacén de males
 has gastado,
 aunque tú me pones miedo
 diziendo que los mortales
 has guardado.

Y ¿qué más puede passar
 dolor mortal ni pasión
 de ningún arte
 que ferir y atravesar
 por medio mi corazón
 de cada parte?
 Pues una cosa diría
 y entiendo que la jurasse
 sin mentir:
 que ningún golpe vernía
 que por otro no acertasse
 a me herir.

([13], vv. 1-24)

La composición está dirigida a la Fortuna, de quien el amante dice no fiarse porque sabe bien de sus vaivenes, aunque aumenta su esfuerzo porque los embates han sido numerosos, consciente de que la Fortuna no ha recurrido todavía a los peores. El amante dice esperar ya sólo una herida de muerte, dado lo que ha tenido que soportar hasta el momento. Declara estar consciente de que ante cada golpe defensivo suyo, la Fortuna lo herirá con otro.

⁷⁴ Véase n. [13] a Jorge Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 84. Sobre este poema en particular, Jeanne Battesti-Pelegrin considera que “Dans le dit *A la Fortuna*, qui est, indirectement, un poème amoureux et s’adresse en fait à la dame, on se situe bien sur le terrain militaire. Ce long dit est un défi : la provocation qui doit précéder tout combat chevaleresque. Bien qu’il exprime donc une agression, c’est pourtant une stratégie défensive que développe le poète contre la fortune qui le harcèle” (“Faire l’amour ou la guerre? A propos de certaines métaphores de Jorge Manrique”, *Cahiers d’Etudes Romanes*, 10, 1985, p. 19).

¿Piensas tú que no soy muerto
 por no ser todas de muerte
 mis heridas?
 Pues sabe que puede, cierto,
 acabar lo menos fuerte
 muchas vidas.
 Mas está en mi fe mi vida,
 y mi fe está en el bevir
 de quien me pena,
 así que de mi herida
 yo nunca puedo morir,
 sino de agena.

Y pues esto visto tienes,
 que jamás podrás conmigo
 por herirme,
 torna agora a darme bienes,
 porque tengas por amigo
 ombre tan firme.
 Mas no es tal tu calidad
 para que hagas mi ruego,
 ni podrás,
 que hay muy gran contrariedad:
 porque tú te mudas luego;
 yo, jamás.

(vv. 25-48)

Las heridas, aunque no son mortales, son ya tantas que cualquier otra, por leve que fuese, podría ser la definitiva. Sin embargo, el amante centra su resistencia en la fe, y ésta en la vida de su dama; por lo tanto, la herida de amor no representa un peligro de muerte (ya que la ha sufrido por voluntad), y sólo morirá por el daño que alguien más pueda infligirle. Reitera su voluntad de resistir ante Fortuna y la conmina a resarcirle los sufrimientos para que pueda reivindicar la amistad de alguien tan resistente.⁷⁵ Sabe, sin embargo, que esa exhortación será inútil porque la voz poética se distingue por su constancia, mientras que la Fortuna es mudable. La amistad no es posible entre seres tan desiguales.

Y pues ser buenos amigos
 por tu mala condición
 no podemos,
 tornemos como enemigos
 a esta nuestra cuistión
 y porfiemos;
 en la cual, si no me vences,
 yo quedo por vencedor
 conocido.

Que ya las armas prové
 para mejor defenderme
 y más guardarme,
 y la fe sola hallé
 que de ti puede valerme
 y defensarme.
 Mas esta sola sabrás
 que no sólo me es defensa,
 mas victoria;

⁷⁵ Esta solicitud queda formulada por medio de un *argumentum por ratiocinio* (versos 37-42). Los primeros tres versos de la estrofa IV muestran la evidencia de la resistencia del amante ante Fortuna, mientras que los tres siguientes solicitan la retribución a su constancia que le permita contar con él como aliado. Casas Rigall describe así el *argumentum* en tanto procedimiento retórico: "En un sentido genérico, el *argumentum* es una prueba por deducción a partir de los datos que la causa proporciona; su fundamento es la *ratiocinatio* y una de sus más claras manifestaciones el silogismo. Al analizar la *probatio* deductiva, Aristóteles utiliza en su Retórica el concepto más restringido de entimema, silogismo que omite, por obvio, alguno de sus constituyentes principales" (*op. cit.*, pp. 160-161).

Pues dígotte que comiences,
y no devo aver temor,
pues te combido.

assí que tú llevarás
de este debate la ofensa,
yo, la gloria.

(vv. 49-72)

En la siguiente estrofa el amante reta a la Fortuna. Puesto que la amistad no es posible entre ellos, sólo queda renovar la disputa como enemigos y perseverar en ella.⁷⁶ Bajo esas circunstancias, para el amante resistir ante los embates equivale a vencer, lo cual sitúa el conflicto como un esfuerzo que debe renovar de manera constante, episodio por episodio. Esa certeza hace que el amante se enfrente a la Fortuna sin temor alguno. La fe representa el arma que ha encontrado para defenderse, y al mismo tiempo significará su victoria, con la cual ganará fama.

De los daños que me as hecho
tanto tiempo guerreado
contra mí,
me queda sólo un provecho:
porque soy más esforçado
contra ti
y conozco bien tus mañas,
y en pensando tú la cosa
ya la entiendo,
y veo cómo me engañas;
mas mi fe es tan porfiosa
que lo atiendo.

Y entiendo bien tus maneras
—y tus halagos traidores
nunca buenos—
que nunca son verdaderas
—y en este caso de amores
mucho menos—.
Ni tampoco muy agudas,
ni de gran poder ni fuerça,
pues sabemos
que te buelves y te mudas;
mas amor nos manda y fuerça
que esperemos.

(vv. 73-96)

⁷⁶ La voz poética llega a esta conclusión por medio de un razonamiento cuya forma es la del período. Casas Rigall expone que “En el plano de la conformación sintáctica de los constituyentes menores del discurso, la antítesis se halla bajo la noción de período. [...] el período es una construcción cíclica en la que sus miembros se complementan recíprocamente en el conjunto que los integra [...]. Las dos partes o *kola* constituyentes de un período, prótasis y apódosis, mantienen una relación recíproca de tensión-distensión cuya base última, más o menos patente según los casos, es la antítesis [...]. De hecho, prescindiendo de toda implicación sintáctica, estudiosos como G.A. Kennedy (1958) interpretan incluso que en la teoría aristotélica del período lo definitorio es precisamente la existencia de una relación semántica como la antítesis entre los miembros del ciclo periódico, no tanto una tensión sintáctica” (*ibidem*, pp. 210-211). Con respecto a la forma específica de este período, se trata de la interordinación, “[...] una relación gramatical distinta de la coordinación y de la subordinación, no reconocida tradicionalmente. Sus características principales son el rango idéntico de los dos constituyentes de la oración y los vínculos de interdependencia entre ambos: uno no puede aparecer sin el otro. En español, de acuerdo con las etiquetas de la Gramática tradicional, se manifiesta en las coordinadas adversativas y, dentro de la subordinación adverbial, en concesivas, condicionales, causales y consecutivas” (Casas Rigall, *ibidem*, p. 211, n. 244). De este modo, los versos 49-51 constituyen la prótasis del período, mientras que los versos 52-54 forman parte de la apódosis respectiva (véase *ibidem*, p. 212).

El amante se ha fortalecido al resistir cada uno de los ataques de la Fortuna, por lo cual conoce ya sus estrategias y engaños. La fe, además, le permite anticiparlos. Sabe que la principal característica de la Fortuna es su mutabilidad; por ello su mejor arma es el engaño, antes que el ingenio o el poder. Ante el amor y sus males, lo que queda es aguardar a que las circunstancias cambien.

Que tus engaños no engañan
sino al que amor desigual
tiene y prende;
que al mudable nunca dañan,
porque toma el bien y el mal
no lo atiende.
Éstos me vengan de ti,
pero no es para alegrarme
tal vengança
que, pues tú heriste a mí,
yo tenía de vengarme
por mi lança.

Mas vengança que no puede,
sin la firmeza quebrar,
ser tomada,
más contento soy que quede
mi herida sin vengar
que no vengada.
Mas con todo he gran plazer,
porque toman tus bonanças
y no esperan,
ni duran en su querer
a que vuelvan tus mudanças
y que mueran.

(vv. 97-120)

La Fortuna sólo toma desprevenido al que se involucra en un amor desigual, porque quien sabe adaptarse a sus vaivenes toma lo bueno y desecha lo malo. La venganza de los que así obran no satisface al amante, pues tras las ofensas de Fortuna, la satisfacción a sus ataques debería venir de la acción emprendida por quien los resiste. Además, quienes ceden a los cambios súbitos y no perseveran en sus propósitos originales demuestran que no son dignos del objeto de su pasión.

Desde aquí te desafío
a fuego, sangre y a hierro
en esta guerra;
pues en tus bienes no fío,
no quiero esperar más yerro
de quien yerra.
Que quien tantas veces miente,
aunque ya diga verdad,
no es de creer;
pues ni airado ni plaziente,
tu gesto mi voluntad
no quiere ver.

(vv. 121-132)

El desafío que cierra el poema confirma que el amante no se fía de la Fortuna, pues no cabe esperar algo cierto de quien suele engañar con tanta frecuencia. Ya sea que se trate de un desplante o de un gesto de buen grado, el amante no lo admite.

En el poema número 15 el uso imperativo del verbo *acordar* se convierte en una constante de las primeras seis coplas de pie quebrado, esquema compositivo que sólo abandonarán las dos estrofas finales:

Acordaos, por Dios, señora,
cuánto ha que comencé
vuestro servicio,
cómo un día ni una ora
nunca dexó 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.

Acordaos cómo en presencia
me hallastes siempre firme
y muy leal,
acordaos cómo en ausencia
nunca pude arrepentirme
de mi mal.
Acordaos cómo soy vuestro
sin jamás aver pensado
ser ageno,
acordaos cómo no muestro
el medio mal que e passado
por ser bueno.

([15], vv. 1-24)

El amante suplica a la dama que tenga presente el tiempo durante el cual se ha mantenido fiel a su servicio sin faltar en ningún momento, además de sus sufrimientos al perseverar en acumular méritos. Le pide, también, que recuerde cómo ella misma comprobó sus cualidades de buen servidor amoroso, que no titubeó nunca en ausencia de ella ni fijó su atención en alguna otra dama, además de que supo siempre disimular sus penas de amor para servirla mejor.

Acordaos que no sentistes
en mi vida una mudança
que hiziesse,
acordaos que no me distes
en la vuestra una esperança
que biviesse.
Acordaos de la tristura
que siento yo por la vuestra

Acordaos que fui sugeto
y soy a vuestra belleza
con razón;
acordaos que soy secreto,
acordaos de mi firmeza
y afición.
Acordaos de lo que siento
cuando parto y vos quedáis

que mostráis;
acordaos ya, por medida,
del dolor que en mí se muestra
y vos negáis.

o vos partís;
acordaos cómo no miento,
aunque vos no lo pensáis
según dezís.

(vv. 25-48)

Le recuerda también cómo se ha mantenido constante en la pasión amorosa, y cómo los vaivenes de la dama no le han dado pie a abrigar esperanza alguna. El amante ejerce la empatía con la dama en sus penas, pero tiene presente que ella niega el dolor que él mismo experimenta. La conmina a recordar que en su calidad de vasallo se ha mantenido firme y ha guardado el secreto del vínculo amoroso, condición indispensable según los códigos del amor cortés.⁷⁷ Aduce también el sufrimiento que pasa cuando deben separarse y la forma en que la dama se niega a creer en su sinceridad.

Acordaos de los enojos
que me avés hecho pasar
y los gemidos;
acordaos ya de mis ojos,
que de mis males llorar
están perdidos.
Acordaos de cuánto os quiero,
acordaos de mi desseo
y mis suspiros;
acordaos cómo si muero
de estos males que poseo,
es por serviros.

Acordaos que llevaréis
un tal cargo sobre vos
si me mataís,
que nunca lo pagaréis
ante el mundo ni ante Dios,
aunque queráis;
y aunque yo sufra paciente
la muerte, y de voluntad
mucho lo he hecho,
no faltará algún pariente
que dé quexa a la Ermandad
de tan mal hecho.

(vv. 49-72)

Los sufrimientos y el llanto causados por la dama son razones que el amante agrega a su súplica, y pueden llegar a convertirse en motivos de su muerte. Le pide tener presente que, si eso ocurre, ella misma llevará ese desenlace en la conciencia por más que pretenda librarse de él, y asegura que aunque él pueda sufrir ese destino con estoicismo, alguien más podría levantar cargos contra ella.

⁷⁷ La regla número XIII de Andreas Capellanus sentencia que “El amor a veces suele durar raras veces” (*Libro del amor cortés*, ed. de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 2006, p. 229).

Después que pedí justicia
 torno ya pedir merced
 a la bondad,
 no porque aya gran cobdicia
 de bevir, mas vos aved
 ya piedad;
 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.

Por fin, de lo que dessea
 mi servir y mi querer
 y firme fe,
 consentid que vuestro sea,
 pues que vuestro quiero ser
 y lo seré.
 Y perded toda la dubda
 que tomastes contra mí
 de ayer acá,
 que mi servir no se muda
 aunque vos pensáis que sí,
 ni mudará.

(vv. 73-96)

El discurso suasorio que da forma a este poema ha acumulado ya suficientes pruebas para pasar a la etapa argumentativa. El amante pide merced y apela a la compasión de la dama, considerando que ya ha aportado elementos que supone suficientes para mostrarse merecedor de justicia por los méritos cumplidos. Solicita a la dama que se apiade de su sufrimiento, pues no lo mueve ninguna ambición. Agrega como argumento de peso el texto del mote cuya glosa se comenta más adelante⁷⁸ y asegura que su naturaleza no revelará ningún desvío de esa fidelidad y sinceridad que le son reconocidas como inherentes. La última estrofa formula el ruego concreto de consentirle el galardón respectivo a sus servicios y le suplica que abandone las dudas, a las que de manera reciente ha prestado atención. Los últimos versos contraponen la perseverancia del amante a la mutabilidad del ánimo de la dama.⁷⁹

En el poema 17, el amante mantiene un debate con el Dios de Amor en el que le recrimina la pena que le ha impuesto.⁸⁰ La situación se traslada al terreno jurídico, donde el Amor ejerce

⁷⁸ Véase *infra*, pp. 171-172.

⁷⁹ Dicha contraposición se expresa por medio de un poliptoton (*muda-mudará*), donde “[...] la flexión temporal del verbo permite situar *lo que es* frente a *lo que fue o será*, y, por tanto, este modelo de poliptoton resulta inestimable para colacionar, por ejemplo, la desdicha presente, la dicha pasada y las esperanzas futuras, o para encarecer el amor atemporal del caballero [...]” (Casas Rigall, *op. cit.*, p. 226).

⁸⁰ Casas Rigall expone los rasgos de este tipo de composiciones en los que se establece un intercambio de argumentos entre la voz poética y un adversario: “Pese a que manejaremos, como concepto más flexible, la noción de *diálogo*, es evidente que en el estudio de la agudeza cancioneril nos interesa particularmente una dimensión específica de aquél: la *disputa* o el *debate*; en realidad, lo habitual es que los diálogos en el poema amoroso de

como juez, y el amante, como una de las partes involucradas en un juicio cuyo resultado le ha sido desfavorable:

¡O, muy alto Dios de amor
por quien mi vida se guía!
¿Cómo sufres tú, Señor,
siendo justo juzgador,
en tu ley tal eregía:
Que se pierda el que serbió,
que se olvide lo servido,
que viva quien engañó,
que muera quien bien amó,
que valga el amor fengido?

Pues que tales sinrazones
Consientes pasar así,
suplícote que perdones
mi lengua, que si con pasiones
digere males de ti.
Que no so yo el que lo digo,
sino tú, que me hecistes
las obras como enemigo:
teniéndome por amigo
me trocaste y me vendiste.

([17], vv. 1-20)

La recriminación del amante se basa en que, a pesar de ser un leal seguidor de Amor, recibió una sentencia que considera injusta e incluso una traición. Sus méritos parecen haber sido olvidados y, en cambio, el juez favoreció a la parte contraria, de quien puede inferirse que se trata de la dama.

Si eres Dios de verdad
¿por qué consientes mentiras?
Si tienes en ti bondad
¿por qué sufres tal maldad?
¿O qué aprovechan tus iras,
tus señas tan espantosas
con que castigas y fieres?
Tus fuerzas tan poderosas
—pues comportas tales cosas—
dí, ¿para cuándo las quieres?

(vv. 21-30)

La voz poética recrimina la injusticia, que considera inacción por parte de Amor, pues todo su poder parece quedar en nada ante la sentencia recibida.

Amador: Sabe que ausencia

cancionero participen, en mayor o menor grado, de la *disputatio* dialéctica: el galán pretende ganar a su dama con argumentos elocuentes que ella rebate; el enamorado intenta persuadir al Amor para dejar de ser maltratado, pero este último justifica sus acciones; el amador acusa a su corazón, éste a los ojos, etc. Y todos ellos defienden sus opiniones y posturas y replican ante las tesis del vecino..." (*ibidem*, p. 143-144).

te acusó y te condenó,
 que, si fuera en tu presencia,
 no se diera la sentencia
 injusta como se dio;
 ni pienses que me a placido
 por haberte condenado,
 porque bien he conocido
 que perdí en lo perdido
 y pierdo en lo que he ganado.

(vv. 31-40)

El Dios Amor responde y aclara que la ausencia dio sustento a la sentencia que el amante reprocha. A la vez, establece mediante una paronomasia con variantes del verbo *perder* que la sentencia lo perjudica a él mismo, y reconoce así, de manera implícita, la lealtad del amante.

¡Qué inicio tan bien dado,
 qué justicia y qué dolor,
 condenar al apartado,
 nunca oído ni llamado
 él ni su procurador!
 Así que por desculpate,
 lo que pones por escusa,
 lo que dices por salvarte,
 es para más condenarte
 porque ello mismo te acusa.

(vv. 41-50)

El amante responde con un dejo de ironía y declara que no se le escuchó antes de emitir esa sentencia, ni se escuchó a su representante. Para él, por lo tanto, la respuesta del Dios Amor es más una razón adicional para demostrar la injusticia sufrida que un verdadero argumento para justificar su proceder.

Amansa tu turbación,
 recoge tu seso un poco,
 no quieras dar ocasión
 a tu gran alteración
 que te pueda tornar loco,
 que bien puedes apelar,
 que otro Dios hay sobre mí
 que te pueda remediar,
 y a mí también castigar

si mala sentencia di.

(vv. 51-60)

El Dios Amor replica y pide calma al amante. Le recuerda que hay otra instancia ante la cual puede apelar la sentencia si la considera injusta.

Ese Dios alto sin cuento
bien sé yo que es el mayor;
mas, con mi gran desatiento,
le tengo muy descontento
por servir a ti, traidor,
Que con tu ley halaguera
me engañaste, y has traído
a dexar la verdadera
y seguirte en la manera
que sabes que te e seguido.

En ti solo tuve fee
después que te conocí;
pues ¿cómo pareceré
ante el Dios a quien erré
quexando del que serví?
Que me dirá, con razón,
que me valga cuyo so,
y que pida el galardón
a quien tuvo el afición
que él nunca me conoció.

(vv. 61-80)

El amante reconoce que esa instancia mayor, representada por Dios, no puede serle de ayuda, pues se ha dedicado a servir al Amor y, por lo tanto, no recibiría apoyo de él. Solicitarlo representaría la ocasión de que se le reprochara su abandono de la fe verdadera en pos de alguien que lo ha defraudado, y a quien, en realidad, debería remitirse en busca de remedio para sus males.

Mas pues no fue justamente
esa tu sentencia dada
contra mí por ser absente,
agora que esté presente,
revócala, pues fue errada,
y dame plazo y traslado
que diga de mi derecho;
y si no fuere culpado,
tú serás el condenado,
yo quedaré satisfecho.

(vv. 81-90)

El amante replica que su ausencia convierte la sentencia en algo injusto, pide que la deseche por ese defecto de forma y requiere una nueva audiencia para hacerse oír. Cierra su respuesta con la idea de que, de no ser encontrado culpable, la condena recaería en el Dios de Amor.

Aunque mucho te agraviase,
 no sería Dios constante
 si mi sentencia mudase,
 por eso cumple que pase
 como va y vaya adelante.
 Y pues más no puede ser,
 mira qué quieres en pago,
 que quanto pueda hacer
 haré por satisfacer
 el agravio que te fago.

(vv. 91-100)

Amor responde que no podría cambiar la sentencia porque eso implicaría sentar un mal precedente para su reputación. Por eso anuncia al amante que la sentencia no se modificará y le pregunta de qué forma se sentiría resarcido, ya que está dispuesto a reparar el daño que la sentencia implica para tan fiel seguidor.⁸¹

Ni por tu gran señorío
 nunca tal conseguiré,
 ni tienes tal poderío
 para quitarme lo mío
 sin razón y sin por qué;
 porque, si bienes me diste,
 sabes que los merecía,
 mas el mal que me heciste
 sólo fue porque quesiste,
 pero no por culpa mía.

Que, aunque seas poderoso,
 haslo de ser en lo justo;
 pero no voluntarioso,
 criminoso y achacoso,
 haciendo lo que es injusto.
 Si guardares igualdad,
 todos te obedesceremos;
 si usares de voluntad,
 no nos pidas lealtad
 porque no te la daremos.

(vv. 101-120)

El amante responde, a continuación, que no está en el Dios Amor la posibilidad de otorgarle lo que desea, pero tampoco la facultad de desposeerlo injustificadamente. Argumenta que lo que

⁸¹ La antítesis implícita en esta propuesta del Dios Amor se expresa por medio de un periodo por interordinación, donde los versos 96-97 constituyen la prótasis y los versos 98-100 forman la apódosis. Sobre el periodo por interordinación, véase *supra*, p. 145, n. 76. Sobre el papel de este procedimiento retórico en la poesía de Cancionero, Casas Rigall agrega que “[...] el período, en su curso de tensiones y distensiones sintácticas y semánticas, se adapta perfectamente a las necesidades de los poetas del amor cortés: la expresión de este sentimiento, confuso, encuentra en el *periodus* la estructura compositiva más oportuna, al suponer una síntesis lógica de elementos discordantes y dar lugar, de este modo, a un producto cuyos factores, antes inarmónicos, se vuelven interdependientes. En los poemas cancioneriles, el amador analiza desde muy distintos puntos de vista su situación personal: sopesa, colaciona, matiza, arguye y redarguye a partir de los extremos de su estado, y esta circunstancia da entrada en sus divagaciones a los recursos retóricos antitéticos de diverso orden que hemos estado analizando. La integración sintáctica de este complejo universo de contradicciones halla en el período su cauce natural” (*ibidem*, p. 214).

recibió de él lo obtuvo como retribución a su servicio, pero que la sentencia sólo depende de su voluntad, y que ésta no debe torcer la justicia. El amante invoca, entonces, el principio de la igualdad de los querellantes ante la ley, el cual obliga a la observación de la sentencia por parte de quienes están sujetos a Amor. Pero juzgar a partir de impulsos de la voluntad no le atraerá la lealtad de ellos.

No te puedo ya sufrir
 porque mucho te me atreves;
 sabes que habré de reñir
 y aun podrá ser que herir,
 pues no guardas lo que debes.
 Y pues eres mi vasallo,
 no te hagas mi señor,
 que no puedo comportallo;
 ni presumas, porque callo,
 que lo hago por temor.

(vv. 121-130)

Amor responde echando en cara al amante su osadía, que deja de lado las formas de respeto. Le recuerda que la disputa puede pasar a otro plano, donde no sólo respondería al amante, sino que también podría hacerle daño. Le recuerda las obligaciones de servicio a las que lo compromete el ser su vasallo, además del hecho de que su silencio no implica sometimiento, pues el vínculo entre ellos funciona en sentido contrario.⁸² Es importante notar que es el amante quien emplea con mayor frecuencia la terminología legal, y quizá pueda verse en ello el silencio al que se refiere Amor.

No cures de amenazarme
 ni estar mucho brabeando,
 que tú no puedes dañarme
 en nada más que en matarme:
 pues esto yo lo demando;
 ni pienses que e de callar
 por esto que brabeaste,
 ni me puedes amansar

⁸² Los versos 126-130 son otro ejemplo de *argumento por raciocinio*.

si no me tornas a dar
lo mesmo que me quitaste.

(vv. 131-140)

El amante exige que Amor pase a la acción, pues no teme lo que éste pueda hacer en contra suya, la muerte no lo intimida, y demanda justicia para su caso. La respuesta anterior no será motivo para que el amante cese en sus exigencias, porque lo único que le devolverá la tranquilidad es obtener la satisfacción de su derecho y recuperar aquello de lo que la sentencia lo despojó.

Pues sabes que no lo habrás
de mí jamás en tu vida,
veamos qué me darás,
o qué cobro te harás
sin mí para tu herida;
y bien sé que has de venir,
las rodillas por el suelo,
a suplicarme y pedir
que te quiera recibir
y poner algún consuelo.

(vv. 141-150)

Amor reitera su negativa y desafía al amante para que demuestre lo que piensa hacer para alcanzar sus fines, consciente de que sin él no podrá obtenerlo nunca. Por eso le reitera el sometimiento que como vasallo le debe y que habrá de volver a él para alcanzar cualquier tipo de compensación por su pérdida, entendida esta compensación como un nuevo amor.

Quiero moverte un partido,
escúchame sin enojos:
si me das lo que te pido,
de rodillas y aun rendido
te serviré, y aun de inojos;
pero sin esto no entiendas
que yo me contentaré,
ni quiero sino contiendas;
porque todo el mundo en prendas
que me des, no tomaré.

(vv. 151-160)

El amante hace una nueva propuesta de manera conciliadora. Reitera su petición y se compromete a renovar su vasallaje si consigue satisfacción a su reclamación. De no ser así, renueva la promesa de mantener la disputa, pues ningún otro arreglo le interesa.

Por tu buen conocimiento
 en te dar a quien te diste,
 por tu firme pensamiento,
 por las penas y tormento
 que por amores sufriste,
 te torno y te restituyo
 en lo que tanto deseas,
 y te do todo lo tuyo,
 y por bendición concluyo
 que jamás en tal te veas.

(vv. 161-170)

Amor otorga la petición del amante basado en la buena elección de la dama a quien se debe, en su destreza legal y en los méritos de servicio amoroso acumulados. Cierra la sentencia con un voto de certeza que asegura al amante no volver a sufrir sentencia injusta ni despojo. Vicenç Beltran recalca, sin embargo, que el cambio de actitud del juez se debe no sólo a los argumentos jurídicos que el amante emplea: “El debate con el amor (núm. 17) es una querrela judicial impregnada de tecnicismos jurídicos y reclamaciones por defecto de forma (vv. 41 y ss.); pero interesa más aún subrayar que amor no accede a revisar la sentencia hasta que el autor amenaza con recurrir a la fuerza (v. 158), exactamente como sucedía en las querellas entre los nobles, o entre éstos y el rey, a lo largo de las frecuentes alteraciones políticas del siglo XV.”⁸³ Cabe también la posibilidad de que esta sentencia injusta deba verse como una prueba que el Amor impone al amante sólo para comprobar hasta dónde está dispuesto a llegar con tal de defender su caso. En cuanto el amante anticipa su disposición a pasar a la resistencia armada —porque considera agotados sus alegatos—, Amor se da por satisfecho.

⁸³ Prólogo a su edición de Jorge Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 8.

3.3.1.2.2 Formas del discurso poético

En la composición [4] se emplea de nuevo la doble quintilla octosilábica. Se trata de una traslación de los votos que se hacen para ingresar a las órdenes religiosas a los términos del amor cortés:

Porque el tiempo es ya pasado
y el año todo cumplido
después acá que ove entrado
en orden de enamorado
y el ábito recibido,
por que en esta religión
entiendo siempre durar,
quiero hazer profesión
jurando de corazón
de nunca la quebrantar.

Prometo de mantener
continamente la pobreza
de alegría y de plazer,
pero no de bien querer
ni de males ni tristeza,
que la regla no lo manda
ni la razón no lo quiere
ni consiente ni demanda
que quien en tal orden anda
se alegre mientras biviere.

([4], vv. 1-20)

El amante declara su intención de hacer los votos tras un año de noviciado, pues la profesión implica por sí misma la voluntad de perseverar en su devoción hacia la dama. Se apresta, entonces, a someterse a una pobreza de satisfacciones que no implica pobreza anímica, sino, por el contrario, la solidez de quien pretende demostrar, por medio del sufrimiento, la verdad de sus sentimientos.

Prometo más: obediencia
que nunca será quebrada
en presencia ni en ausencia,
por la muy gran bienquerencia
que con vos tengo cobrada;
y cualquier ordenamiento
que regla de amor mandare,
aunque traiga gran tormento,
me plaze y soy muy contento
de guardar mientras durare.

En lugar de castidad,
prometo de ser costante;
prometo de voluntad
de guardar toda verdad
que a de guardar el amante.
Prometo de ser subiecto
al amor y a su servicio;
prometo de ser secreto,
y esto todo que prometo
guardallo será mi oficio.

(vv. 21-40)

El voto de obediencia se transforma en fidelidad a la dama, sin importar que se encuentre ausente, y también en un sometimiento total a las convenciones amorosas. Por último, el voto de

castidad se transforma en constancia, en cumplimiento pleno del papel que los códigos del amor cortés dictan para todo aquel adicto a una dama (como la obligación de guardar en secreto el vínculo amoroso, es decir, ser discreto).

Fin será de mi bevir
esta regla por mi dicha,
y entiéndola assí sofrir
que espero en ella morir
si no lo estorva desdicha.
Mas no lo podrá estorvar,
porque no terná poder,
porque poder ni mandar
no puede tanto sobrar
que iguale con mi querer.

Si en esta regla estoviere
con justa y buena intención
y en ella permanesciere,
quiero saber, si muriere,
qué será de mi galardón;
aunque a vos sola lo dexo,
que fustes causa que entrasse
en orden que assí me alexo
de plazer, y no me quexo
porque de ello no os pesase.

(vv. 41-60)

La fidelidad a los votos formulados se convierte en motivo último de la existencia del amante. La promesa de mantener su observancia hasta la muerte se cifra en la voluntad, que habrá de servirle como defensa y soporte ante las contrariedades que su amor por la dama le traerá. En la penúltima estrofa, el amante interroga a la dama sobre el premio que habrá de conseguir si es fiel en los votos profesados, pero no pretende fijarlo por sí mismo, puesto que actuar de esa manera contravendría precisamente el voto de obediencia. La voz poética señala, además, que la dama fue la causa de su profesión en la orden de Amor, pero evita lamentarse por su acción para que ella no tenga motivos de contrariedad. El amante debe mantenerse firme y evitar toda señal que hiciese pensar que se encuentra a disgusto con una situación que, en este caso, él mismo eligió.

Si mi servir de sus penas
algún galardón espera,
venga agora por estrenas,
pues mis cuitas son ya llenas,
antes que del todo muera.
Y vos recibid por ellas,
buena o mala, esta historia
porque, viendo mis querellas,
pues que sois la causa de ellas,
me dedes alguna gloria.

(vv. 61-70)

Sin embargo, la última estrofa contradice esta actitud al pedir a la dama el premio (*estrenas*) a su servicio ante la certeza de que ha alcanzado el límite de resistencia antes de morir. La composición misma se transforma en prueba de la constancia del amante, que la ofrece a su dama como testimonio de sus padecimientos amorosos y en espera de la retribución correspondiente.⁸⁴

El poema número [5] consiste en una variante del acróstico donde cada estrofa emplea una inicial del nombre de la esposa de Manrique, Guiomar de Meneses:⁸⁵

¡Guay de aquel que nunca atiende galardón por su servir!	Verdadero amor y pena vuestra belleza me dio:
¡Guay de quien jamás entiende guarescer ya ni morir!	ventura no me fue buena, voluntad me cativó.
¡Guay de quien ha de sufrir grandes males sin gemido!	Veros sólo me tornó vuestro, sin más defenderme;
¡Guay de quien ha perdido gran parte de su bevir!	virtud pudiera valerme... Valerme. Mas no valió.

([5], vv. 1-16)

El amante se lamenta de aquel que nunca espera recompensa por sus servicios amorosos, que no busca sanar de su pasión ni morir por su causa, que sufre sin lamentarse, que consume su vida por causa del amor. A continuación, en la segunda estrofa declara que la belleza de la dama le dio, a

⁸⁴ Aurora Hermida Ruiz describe así este poema: “The fiction is a parody of the rituals characteristics of the military orders of *caballería*, or the religious sacraments of holy orders, as Serrano de Haro and Beltrán respectively have shown. But the parody also functions inversely to distinguish the suitor as a *caballero* about to receive a title of nobility. The terms of the parody suggest a contractual agreement in which are implied not only the lover’s duties but also his rewards; in other words, the lady’s duty to compensate for his service. Manrique promises to be secretive and ‘guardar toda verdad / que ha de guardar el amante’ (II, 34-35) but only after promising his constancy in not complying with the famous vote of chastity, a promise presented as a personal act of will and not as a request for favors” (“Silent Subtexts and *Cancionero* Codes: On Garcilaso de la Vega’s Revolutionary Love”, en E. Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamarian Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Tempe, 1998, p. 84).

⁸⁵ Tanto este poema como los números 8 y 11 pertenecen a una misma categoría por el empleo del *locus a nomine*, procedimiento retórico que describe Casas Rigall: “[...] el *locus a nomine* engloba todos aquellos argumentos y, en general, todas aquellas ocasiones de juego verbal que se fundamentan en un nombre —generalmente propio— y en las diversas posibilidades que su interpretación o desarticulación propician (cfr. Macpherson, 1985)” (*op. cit.*, pp. 164, 166, n. 206). Ana María Rodado Ruiz explica con respecto a este tipo de poemas: “Jorge Manrique juega con acrósticos en una ocasión para componer el nombre de su esposa —Guiomar— (Beltrán, ed., 1993:61), y en otro poema, para insertar, además del nombre, sus linajes de los «uatro costados» (ID6156, Beltrán, ed., 1993:78). Don Luis de Tovar, por ejemplo, introduce en una composición nueve nombres de damas y uno en acrósticos —Francina— (ID6583, 11CG-811), etc.” («*Tristura conmigo va*», *op. cit.*, p. 162).

la vez, causa de gozo y sufrimiento. La felicidad no tuvo lugar y la voluntad lo sometió a la pasión. El tópico del amor a primera vista se reitera como factor de indefensión del amante, que podría haberse refugiado en el ejercicio de las virtudes propias del varón y resistir, pero ni siquiera ellas lo salvaron del sufrimiento.⁸⁶

Y estos males que e contado
yo soy el que los espera,
yo soy el desesperado,
yo soy el que desespera.
Yo soy el que presto muera
y no biva, pues no bivo;
yo soy el que está cativo
y no piensa verse fuera.

¡O, si aquestas mis passiones,
o, si la pena en que está,
o, si mis fuertes passiones
osasse descubrir yo!
¡O, si quien a mí las dio
oyesse la quexa de ellas!
¡O, qué terribles querellas
oiríe que ella causó!

(vv. 17-32)

Por medio de la derivación, el poema demuestra la angustia que consume al amante (*espera-desesperado-desespera*). La situación parece irresoluble y por lo mismo el amante declara estar muerto en vida, prisionero sin esperanza de recobrar la libertad. La cuarta estrofa emplea un tono exclamativo para ponderar las dimensiones de sus sufrimientos. Si el amante se atreviese a exponerlos con detalle y la dama que los causó pudiera escucharlo, advertiría que ella es causa de esa pena.

Mostrara una triste vida
muerta ya por su ocasión,
mostrara una gran herida
mortal en el corazón,
mostrara una sinrazón
mayor de cuantas he oído:
matar un hombre vencido,
metido ya en la prisión.

Agora que soy ya suelto,
agora veo que muero;
agora fuesse yo buelto
a ser vuestro prisionero.
Aunque muriesse primero,
a lo menos moriría
a manos de quien podría
acabar el bien que espero.

(vv. 33-48)

⁸⁶ El esquema de razonamiento a que obedece la conclusión de la segunda estrofa es el siguiente, según lo describe Casas Rigall: “A la modalidad de *correctio* más marcada corresponde el esquema básico «X,X?, *immo*Y!». En los cancioneros, ausente el componente X?, Y suele estar constituido por la negación de X, lo cual equivale a la fórmula «X, *immo non* X!» [...] Obsérvese cómo el término posteriormente sustituido está integrado en ambos casos por una forma o perífrasis verbales en modo potencial (*sería* y *podiera valerme*), circunstancia que atenúa el vigor de la *correctio*” (*ibidem*, p. 151).

Los efectos de la pasión a la que el amante alude son la tristeza que causa una vida sin vida, un corazón herido, una locura sin comparación, pues implica la muerte de alguien que ya había sido derrotado y recluido en la prisión de sus penas. Una vez que ha declarado su dolor, el amante insiste en desear su muerte y volver a la situación previa que implicaba el silencio, si con ello consigue morir de amor por quien lo cautivó.

Ravia terrible me aquexa,
 ravia mortal me destruye,
 ravia que jamás me dexa,
 ravia que nunca concluye.
 Remedio siempre me huye,
 reparo se me desvía,
 rebuelve por otra vía
 rebuelta y siempre rehúye.

(vv. 49-56)

El sufrimiento implica un estado continuo de desazón que no parece tener fin, pues el amante no alcanza ningún alivio. Declarar la causa de sus males no fue de ninguna ayuda a su sufrimiento.

A semejanza de la composición número [5], en el poema número [11] Manrique embebe los apellidos de su esposa en los versos, según indica la rúbrica: “[...] *puso el nombre de su esposa y assimismo nombrados los linajes de los cuatro costados de ella, que son Castañeda, Ayala, Silva, Meneses*”.⁸⁷

Según el mal me siguió,
 maravillome de mí
 cómo assí me despedí
 que jamás no me mudó.
 Cansóme aquesta firmeza
 que, siendo de vos ausente,
 ante mí estava presente
 contino vuestra belleza.

Por cierto no fueron locas
 mis temas y mis porfías,
 pues que las congoxas mías
 de muchas tornastes pocas.
 Tañed agora, pues, vos,
 en cuerdas de gualardón;
 como cante a vuestro son,
muy contento soy, par Dios.

([11], vv. 1-16)

⁸⁷ J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 78.

El amor se convierte en un mal que atormenta al amante, que se encuentra lejos de la dama pero cuyo recuerdo, incluso en la distancia, no lo abandona. La imagen de la belleza de la dama acompaña en todo momento al amante ausente y resulta una razón de pesar. El servicio amoroso ha sido recompensado y las obsesiones y la perseverancia del amante obtienen galardón, con lo cual su sufrimiento disminuye. La armonía entre dama y amante es total.

Vaya la vida passada
que por amores sufrí,
pues me pagastes con sí,
señora, bien empleada.
Y tened por verdadera
esta razón que diré:
que siempre ya cantaré
pues que fustes la primera.

Si el valor vuestro querrá,
pues que me quiso valer,
amarme mucho y querer,
sé que buen logro dará.
Si vos assí lo hazéis,
doblada será mi fe,
y aunque yo nunca diré,
señora, no me culpéis.

(vv. 17-32)

El amante justifica los sufrimientos pasados por la aceptación que ha obtenido y garantiza a la dama su entrega y fidelidad. Anticipa que si la dama le corresponde siempre, su amor dará buenos frutos y se duplicará.⁸⁸

Lo que causa que más amen
es esperança de ver
buen galardón de querer;
y el contrario, que desamen.
Yo lo avré por muy estraño
si en pago de mi servir
querés cantar y dezir:
a mí venga muy gran daño.

Tomando de aquí el nombre
que está en la copla primera,
y de esta otra postrimera,
juntando su sobrenombre,
claro verán quién me tiene
contento por ser cativo;
y me plaze, porque bivo
sólo porque ella me pene.

(vv. 33-48)

El amor se incrementa cuando la esperanza de obtener retribución a su servicio influye en los amantes. La voz poética aduce que si la respuesta de la dama fuera de rechazo a su servicio le causarían desconcierto. La copla final explica el procedimiento por el cual se consigue leer el

⁸⁸ Casas Rigall hace notar la cita de versos cancioneriles en este poema (que en la edición de Beltrán aparecen en cursivas): “También Jorge Manrique, durante el tricenio IV, demuestra su interés por esta técnica, que utiliza en «Según el mal me siguió» evocando varios versos iniciales de poemas de cancionero; así, éste perteneciente a una conocida canción de Zapata (es40)” (*op. cit.*, p. 174).

acróstico del nombre completo de la dama en el interior de las estrofas. El amante declara ser su prisionero, situación que le place porque su razón de vivir son las penas de amor que ella causa.

La composición número 16 comienza con la llamada de atención de la voz poética hacia sus penas:

Ved qué congoxa la mía,
ved qué quexa desigual
que me aquexa,
que me cresce cada día
un mal, teniendo otro mal
que no me dexa.
No me dexa ni me mata,
ni me libra ni me suelta
ni me olvida,
mas de tal guisa se tracta,
que la muerte anda rebuelta
con mi vida.

Con mi vida no me hallo,
porque está ya tan usado
del morir,
que lo sufro, muero y callo,
pensando ver acabado
me bevir.
Mi bevir que presto muera,
muera porque biva yo;
y muriendo
fenezca el mal, como quiera
que jamás no fenesció
yo biviendo.

([16], vv. 1-24)

El *reiterado* se convierte en vínculo entre las dos partes de cada estrofa. Ese recurso permite reforzar la sensación de angustia expresada en el poema. El sufrimiento amoroso ha llegado a tal grado que la existencia del amante se asemeja a una muerte en vida. Las paradojas a que da lugar esa situación se expresan por medio de derivaciones léxicas (*vida-bevir-biva*) que dan cuenta de la magnitud del sufrimiento amoroso.

Biviendo nunca podía
conocer si era bevir
yo por cierto,
si no el alma que sentía,
que no pudiera sentir
siendo muerto.
Muerto, pero de tal mano
que, aun teniendo buena vida,
era razón
perdella y, estando sano,
buscar alguna herida
al corazón.

Al corazón que es herido
de mil dolencias mortales,
es de escusar
pensar de velle guarido,
mas de dalle otras mil tales
y acabar;
acabar, porque será
menor trabajo la muerte
que tal pena,
y acabando, escapará
de vida que aún era fuerte
para agena.

(vv. 25-48)

Esa muerte en vida le impedía estar consciente de cuanto experimentaba y de cómo distinguir entre cualquiera de ambos estados. Los vaivenes anímicos suponían sensaciones contradictorias que contribuían a la confusión. El corazón del amante ha recibido tantas heridas que sólo la muerte puede darle consuelo y remedio al dolor experimentado hasta ese momento.⁸⁹ La muerte representaría menor esfuerzo que seguir debatiéndose entre estímulos desconcertantes que aumentan incertidumbre al dolor.

Para agena, es congoxosa
de vella y también de oílla
al que la tiene;
pues ved si será enojosa
al que, forçado, sufrilla
le conviene.
Le conviene aunque no quiera,
pues no tiene libertad
de no querer;
y si muriere, que muera,
cuanto más que ha voluntad
de fenescer.

De fenescer he desseo
por el mucho dessear
que me fatiga,
y por el daño que veo
que me sabrá acrescentar
un enemiga.
Un enemiga tan fuerte
que en el arte del penar
tanto sabe,
que me da siempre la muerte
y jamás me da lugar
que me acabe.

(vv. 49-72)

El penar del amante no representa sólo el mero sufrimiento amoroso, sino que también causa desazón en aquellos que lo atestiguan. Pero esta última es tan molesta que a quien se ve obligado a padecerla le representa la oportunidad de obtener retribución por su penar, aunque tal se vuelve una esperanza lejana que incluso puede incrementar el dolor. Lo anterior remite al tópico del amor que se impone sobre la voluntad por los méritos y belleza de la dama. El resultado es la disposición a morir, pues a ello impele su propia voluntad al amante; el anhelo del galardón ha causado sus estragos, los cuales podrían incrementarse a capricho de la dama, que aumenta los dolores del amante, sin visos de que concluyan.

Ya mi vida os he contado

⁸⁹ La paronomasia (vv. 44-47) se expresa nuevamente con términos derivados de la tradición de la poesía de Cancionero portuguesa que también aparecen en los versos 67-70 (véase Casas Rigall, *ibidem*, p. 224, n. 260).

por estos renglones tristes
 que veréis,
 y quedo con el cuidado
 que vos, señora, me distes
 y daréis.
 No os pido que me sanéis,
 que según el mal que tengo
 no es possible,
 mas pídoos que me matéis,
 pues la culpa que sostengo
 es tan terrible.

(vv. 73-84)

La estrofa final considera cerrado el relato de los males del amante, que no ha bastado para disminuir la zozobra causada por su pasión por la dama. Su último ruego consiste en que le dé la muerte, pues percibe con claridad que no cederá a sus ruegos. Se trata, sin embargo, de una argucia retórica para encarecer su servicio amoroso y ser aceptado en el servicio a la dama.

En la composición 21 Manrique plantea un caso de *antanaclasis* basado en un equívoco léxico con la palabra *cometa* (actuar, acometer) y su acepción de “fenómeno astronómico”:⁹⁰

Pensando, señora, en vos,
 vi en el cielo una cometa;
 es señal que manda Dios
 que pierda miedo y cometa
 a declarar el desseo
 que mi voluntad dessea,
 porque jamás no me vea
 vencido como me veo
 en esta fuerte pelea
 que conmigo peleo.

([21], vv. 1-10)

El amante considera una señal de buen augurio atestiguar la aparición de un cometa en el cielo, el cual interpreta como indicio divino para que se anime a declarar la pasión por la dama en quien

⁹⁰ “La antanaclasis o *reflexio* es la repetición de un vocablo en acepciones distintas (Lausberg, 1960: §663), aunque, de manera más restrictiva, algunos estudiosos consideran imprescindible una relación antinómica entre los contenidos de la palabra reiterada (Melazzo, 1979), propuesta que no seguiremos” (Casas Rigall, *ibidem*, p. 47). Este ejemplo de equívoco léxico permite recordar que la esparsa, en palabras de Rodado Ruiz, “[...] permite al poeta lucir su agudeza en la condensación de un pensamiento ingenioso, que debe ser expresado en pocos versos” («*Tristura conmigo va*», *op. cit.*, p. 172).

pensaba mientras ocurría lo anterior. La razón última del presagio es evitar que el penar amoroso se convierta en una zozobra permanente. Juan Casas Rigall observa en las últimas líneas de este poema un ejemplo de metáfora bélica.⁹¹

En el poema número 22, la rúbrica se encarga de agregar un sentido adicional al literal: “*Otras tuyas a una prima tuya que le estorbava unos amores*”.⁹² Con estas palabras se pueden discernir dos interpretaciones posibles; un poema dedicado a la primera cuerda de un instrumento musical; o la indicada por la rúbrica, donde *prima* equivale a designar una relación de parentesco.

Cuanto el bien temprar concierta
al buen tañer y conviene,
tanto daña y desconcierta
la prima falsa que tiene.
Pues no aprovecha templalla
ni por ello mejor suena,
por no estar en esta pena,
muy mejor será quebralla
que pensar hazella buena.

([22], vv. 1-9)

En el sentido literal, la cuerda defectuosa impide tañer el instrumento de manera adecuada, pues de nada sirve afinarla. Como no resulta de provecho empeñarse en repararla, la solución consistirá en romperla. En el sentido alegórico, el proceso amoroso se convierte en trasunto de la ejecución del instrumento, un hecho que se ve impedido por la presencia de la prima a que hace referencia la rúbrica. Puesto que el amante no encuentra ninguna alternativa para remediar la situación, la salida será obligarla a dejar de interferir, pues su conducta no se enmienda. Advierte Beltran que “El paralelismo entre ambas *primas* es incompleto: una se puede reparar, la otra,

⁹¹ Véase *ibidem*, p. 72.

⁹² J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 109.

no.”⁹³ Cabría advertir que en ninguna de las dos situaciones tiene fácil solución el problema planteado, aunque, en efecto, el paralelismo no es total.

El poema número [23] pondera el sufrimiento del amante y asemeja esa jactancia al pecado de soberbia. Formalmente, está constituido por una sextilla de pie quebrado y una sextilla octosilábica:

¡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!
Y assí como Lucifer
se perdió por se pensar
igualar con su señor,
assí me vine a perder
por me querer igualar
en amor con el amor.

([23], vv. 1-12)

La paradoja que se plantea consiste en que por la mucha perseverancia en servir a su dama, alcanzó la máxima categoría entre los amantes, y eso supuso un gran sufrimiento.⁹⁴ Ese logro trajo consigo, al mismo tiempo, una caída semejante a la de Lucifer por pretender igualarse al Amor en su mismo carácter distintivo.

⁹³ V. Beltran, n. [22], *idem*.

⁹⁴ La vía formal para expresar las contradicciones inherentes al estado de ánimo de la voz poética es la *derivatio*: “La derivación a partir de un lexema determinado es, tras el políptoton, el tipo de *annominatio* más habitual en la poesía amorosa de los cancioneros. [...] Al igual que la paronomasia, la *derivatio* tiene en el vértice de verso un contexto especialmente propicio: las palabras-rima, por lo general términos clave, resultan de este modo doblemente resaltadas; así ocurre con, por ejemplo, *amor(es)* y *amador(es)* [...]” (Casas Rigall, *op. cit.*, p. 227). Casas Rigall enfatiza las posibilidades expresivas de este recurso: “La *derivatio* es, sin duda, con el políptoton verbal, el tipo de *annominatio* que mayor riqueza de matices permite extraer de un vocablo, pues el poeta no sólo cuenta con el subsistema de variación morfológica constituido por prefijos, infijos y sufijos, sino también con la posibilidad de aplicar en el interior de cada una de estas tres clases de afijación distintos morfemas de igual rango a un mismo lexema —por ejemplo, varios prefijos diferentes, como en *deshacer*, *rehacer* y *contrahacer*” (*ibidem*, p. 228).

En el poema número [24] Manrique establece un símil entre callar la pasión amorosa y practicar el judaísmo: “El autor se compara con un judío en cuanto éstos vivían en una *ley* o religión errónea y estaban obligados a llevar sobre el vestido una señal de identificación.”⁹⁵

Mi temor ha sido tal
que me ha tornado judío;
por esto el esfuerço mío
manda que traiga señal.
Pues viendo cuán poco gano
biviendo en ley que no es buena,
osándoos dezir mi pena
me quiero tornar cristiano.

Es mi pena dessear
ser vuestro de vuestro grado,
que no sello es escusado
pensar podello escusar.
Por esto lo que quisiera
es sello a vuestro plazer,
que sello sin vos querer,
desde que os vi, me lo era.

([24], vv. 1-12)

El miedo a declarar sus sentimientos por la dama convierte al amante en judío, y, como lo explica Beltran, se ve obligado a hacer notoria esa condición para quienes lo rodean por medio de una cierta identificación. Consciente del sufrimiento que el silencio trae aparejado, el amante decide hablar de su pasión a la dama y convertirse, por tanto, en cristiano. La segunda estrofa abunda en el anhelo de ser aceptado al servicio de la dama, pues considerar la opción de continuar penando sin retribución a sus servicios no representa verdadero alivio para él. Puesto que el amante ya había entregado su amor a la dama desde el momento de conocerla (de nuevo el tópico del amor a primera vista), su única satisfacción posible sería obtener el galardón en reconocimiento a su servicio.

La canción que figura con el número [27] en la edición de Beltran, conocida por su primer verso, ofrece una doble posibilidad de interpretación dado el equívoco que plantea, semejante al de la canción [22] y, como aquél, un caso más de *antanaclasis*, al menos según una fracción de la tradición crítica:⁹⁶

Justa fue mi perdición,

⁹⁵ V. Beltran, n. [24] a J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 111.

⁹⁶ Véase *supra*, pp. 122-123 y también p. 167, n. 93.

de mis males soy contento;
no se espera galardón,
pues vuestro merescimiento
satisfizo mi pasión.

Es victoria conocida
quien de vos queda vencido,
que en perder por vos la vida
es ganado lo perdido.
Pues lo consiente razón,
consiento mi perdimiento
sin esperar galardón,
pues vuestro merescimiento
satisfizo mi pasión.

([27], vv. 1-14)

Como recuerda Beltran, “Macpherson estudió esta canción poniendo de relieve, entre otras cosas, su notable difusión, y propuso leer *Justa* como equívoco entre lo que evidentemente significa («justamente fui condenado») y el nombre de mujer. Me parece una propuesta enteramente plausible y acorde con la inclinación de Jorge Manrique por el equívoco y por el conceptismo en general.”⁹⁷ Sin embargo, el estribillo de la canción parece apuntar a un solo sentido, con lo cual el equívoco se diluiría y *Justa* quedaría reducido al adjetivo que califica las penas del amante.⁹⁸ Éstas le causan tal satisfacción a la voz poética que declara sentirse satisfecho por el mérito mismo de su amor y no requerir la retribución que representa la aceptación de la dama. La fama de ésta alcanza tales dimensiones que quedar rendido de amor por ella sería una victoria para el amante, y morir por causa de dicha pasión retribuiría la pérdida de la voluntad propia. Que así ocurra resulta razonable, y por ello el amante acepta su derrota como pago a su servicio; el mero hecho de que la pasión surgiera bastó para satisfacerlo.

⁹⁷ V. Beltran, n. [27] a J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 115.

⁹⁸ Víctor de Lama es de la misma opinión al respecto: “A mi parecer, los lectores de los siglos XVI y XVII sólo dieron dos interpretaciones a ‘Justa fue mi perdición’, las dos que avalan las glosas al considerar ‘justa’ como adjetivo” (“Fama póstuma de ‘Justa fue mi perdición’, canción atribuida a Jorge Manrique”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993, Universidad de Granada, Granada, 1995, t. II, p. 543).

La canción que ocupa el número [30] en la edición de Beltrán abunda en la situación del amante cuyos méritos no conmueven a la dama:

Cuanto más pienso serviros,
tanto queréis más causar
que gaste mi fe en suspiros
y mi vida en desear
lo que no puedo alcanzar.

Bien conosco que estoy ciego
y que mi gran fe me ciega,
y que esperando me niega
que no os vencerés de ruego,
y que, por mucho serviros,
no dexarés de causar
que gaste mi fe en suspiros,
y mi vida en desear
lo que no puedo alcanzar.

([30], vv. 1-14)

El deseo del amante de servir a la dama es equivalente a la intención, por parte de ésta, de mantenerlo en ese estado sin retribuir su pasión. La voz poética admite la futilidad de su espera, a la que sólo su fe lo obliga, pues la dama mantiene su resistencia. Lo único que parece quedarle es mantenerse en servicio, anhelando una recompensa que no parece alcanzable.

La siguiente canción [32] plantea la vigencia del recuerdo de la dama en la mente del amante:

Cada vez que mi memoria
vuestra beldad representa,
mi penar se torna gloria,
mis servicios en vitoria,
mi morir, vida contenta.

Y queda mi corazón
bien satisfecho en serviros;
el pago de sus suspiros
halo por buen galardón,
porque vista la memoria
en que a vos os representa,
su penar se torna gloria,

sus servicios en vitoria
su morir, vida contenta.

([32], vv. 1-14)

El recuerdo de la belleza de la dama convierte las penas de amor en gozo, el servicio del amante en un logro y el penar en una vida plena. El amante declara que su corazón se satisface en el servicio a la dama, pues sus suspiros los considera una retribución justa; la imagen de la dama que habita en su memoria trastoca los sufrimientos en placeres y satisfacción.

La canción que glosa el mote “Ni miento ni me arrepiento” se basa en una cadena de contradicciones que buscan definir el estado anímico del enamorado:⁹⁹

Ni miento ni me arrepiento,
ni digo ni me desdigo,
ni estó triste ni contento,
ni reclamo ni consiento,
Ni fío ni desconfío;
ni bien bivo ni bien muero,
ni soy ageno ni mío,
ni me venço ni porfío,
ni espero ni desespero.

Comigo solo contiendo
en una fuerte contienda,
y no hallo quien me entienda
ni yo tampoco me entiendo.
Entiendo y sé lo que quiero,
mas no entiendo lo que quiera
quien quiere siempre que muera
sin querer creer que muero.

([35], vv. 1-17)

El enamoramiento se presenta, así, como estado intermedio entre bienestar y desazón caracterizado por tantos rasgos como actitudes y acciones enumeran los versos de la primera estrofa. La segunda estrofa amplía la descripción y la presenta como una lucha personal en la que el amante declara la incomprensión de sí mismo y de los demás ante la pasión que vive. El empleo de las rimas de *macho e fembra (contiendo-contienda)*¹⁰⁰ incrementa la contradicción,

⁹⁹ Con respecto a este recurso, Casas Rigall expone lo siguiente: “El efecto expresivo de este tipo de *cohabitatio* es evidente: la negación de un atributo o una acción implica, en principio, la afirmación de su contrario; sin embargo, esta expectativa resulta sorprendentemente quebrada cuando, a renglón seguido, se niega también el opuesto esperable. Como se ha indicado, estos ejemplos, más complejos que la simple antítesis, no alcanzan el grado de discordancia de oxímoron y paradoja; así, en un enunciado como *ni digo ni me desdigo* no aparecen dos polos antitéticos fundidos, sino en convivencia: la actitud del yo lírico oscila entre dos aguas, en medio de una indecisión inevitable” (*op. cit.*, p. 202).

¹⁰⁰ Casas Rigall describe la aparición de variantes del recurso de la figura etimológica de la siguiente forma: “Técnicas medievales como las *rimas derivatius*, el *mozdobre* y el *macho e fembra* (o *fembra*) son herederas de la *annominatio* clásica. De estos tres procedimientos, es el *macho e fembra* el recurso más nítidamente delimitado y

pero presenta, a la vez, el rasgo distintivo del penar amoroso.¹⁰¹ El amante sabe lo que persigue, pero no comprende las intenciones de la dama, que exige un servicio continuo sin prestar crédito al sufrimiento que éste supone para el amante no correspondido, quien de esa forma está lejos de obtener el *galardón*.

La *invención* que ocupa el número [36] describe una imagen que caracteriza a quien porta la cimera a la cual está asociada la composición, según la rúbrica que la precede: “*Don Jorge Manrique sacó por cimera una añoria con sus alcaduces llenos y dixo:*”¹⁰²

Aquestos y mis enojos
 tienen esta condición:
 que suben del corazón
 las lágrimas a los ojos.

([36], vv. 1-4)

El vínculo entre poesía e imagen que supone la *invención* la convierte en un texto donde queda cifrado un rasgo característico representado en la imagen de la cimera,¹⁰³ la parte superior del

rentable en el marco de las repeticiones de palabras con variaciones. Consiste tal color en cambiar la vocal final de los vértices de verso, de manera que, en este contexto, alternen –o (*macho*) y –a (*fembra*) pero no varíe el lexema, como en *amigo/amiga* o *castigo/castiga*” (*ibidem*, p. 231; véase también n. 268).

¹⁰¹ Con respecto a la repercusión de la glosa que presenta esta canción de Manrique, Beltran apunta que: “Este mote se convirtió en una expresión proverbial después de la época de Manrique, probablemente por influjo de su obra. La usan dos coetáneos suyos, fray Íñigo de Mendoza y Tapia, y pasa luego a Polo de Medina y Lope de Vega. Dado el enorme interés que el *Cancionero general* despertó en Lope de Vega y la popularidad de que gozó en el siglo XVI, así como el aprecio general de la producción amorosa de Manrique en este siglo, lo más probable es que esta consagración se produjera a partir del mote que comentamos” (n. [35] a J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 123). Es necesario, sin embargo, tomar en cuenta que el procedimiento de coexistencia de los opuestos ya estaba presente en el debate con Amor del *Libro de buen amor*. En el siguiente pasaje, el personaje del Arcipreste recrimina a don Amor: “»Tal eres como el lobo, retraes lo que fazes, / estrañas a los otros el lodo en que yazes, / eres mal enemigo a todos quantos plazes, / fablas con grand simpleza porque muchos enlazes” (Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecuá, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 1996, c. 372, p. 98). La réplica de don Amor inicia con idéntico procedimiento: “»Por poco maldezir se pierde grand amor, / de pequeña pellea nasce muy grand rencor, / por mala dicha pierde vasallo su señor; / la buena fabla sienpre faz de bueno mejor” (c. 424, p. 113).

¹⁰² *Poesía, op. cit.*, p. 125.

¹⁰³ Casas Rigall ubica la *invención* dentro de una de las variantes de la agudeza: “[...] en el *aenigma* encuentra perfecto acomodo un interesante subgénero cancioneril: las *invenciones*. Esta modalidad, por definición, implica un elemento enigmático; sin embargo [...] no constituye una categoría estrictamente literaria, sino un híbrido entre lo figurativo y lo verbal: el «justador» muestra un dibujo, un objeto o una bordadura —a menudo complementos de su indumentaria— y, a continuación, comenta su recóndito sentido en unos pocos versos —generalmente, de dos a cuatro octosílabos—. Este carácter enigmático de la *invención* está propiciado no sólo por su componente figural, que en los cancioneros será reconstruido verbalmente, sino también por la *letra* o leyenda, que proporciona pistas para la correcta interpretación del conjunto, pero sin llegar a aclarar casi nunca el acertijo por completo, proceso que ha de culminar el lector [...]” (*op. cit.*, p. 97).

casco que el caballero portaba para distinguirse del resto de los participantes en ocasiones como el torneo.¹⁰⁴ En este caso, esa relación se basa en la función común entre la noria y sus alcaduces y los sufrimientos, que “extraen” desde el corazón las lágrimas del amante, tal como funciona una noria al extraer el agua de un pozo.¹⁰⁵

La canción [37] glosa “El mote «Yo sin vos, sin mí, sin Dios», que antecede en el cancionero, glosado por Cartagena. Este mote, por su elegancia, su bizarría y, sin duda, por expresar inmejorablemente la desazón del enamorado cortés, gozó de notable popularidad.”¹⁰⁶

Yo soy quien libre me vi,
yo quien pudiera olvidaros,
yo so el que por amaros
estoy desque os conocí
sin Dios y sin vos y mí.

Sin Dios, porque en vos adoro,
sin vos, pues no me queréis;
pues sin mí ya está de coro
que vos sois quien me tenéis.
Así que triste nascí,
pues que pudiera olvidaros;
yo so el que por amaros
estó, desque os conocí,
sin Dios y sin vos y mí.

¹⁰⁴ Alfonso de Cartagena señala la utilidad de estas señas de identidad: “[...] los omnes pusieron en las armaduras que traen sobre si o sobre sus cauallos señales, departidas vnas de otras, por que fuessen conoçidos. E los otros las pusieron en las caueças, asi como en los yelmos e en los capillos por que mas çiertamente los pudiesen conoçer en las grandes priesas quando lidiassen. Mas las mayores señales e mas conoçidas son las señas e los pendones. E todo esto fizieron por dos rrazones: la vna, por que mejor guardasen los caualleros a sus señores; e la otra, por que fuesen conoçidos quales fiziesen bien o mal. E estas señas e pendones son de muchas maneras, asi como adelante oyredes” (en Noel Fallows, *The Chivalric Vision of Alfonso de Cartagena: Study and Edition of the Doctrinal de los cavalleros*, Juan de la Cuesta, Newark, 1995, p. 127). Rodado Ruiz subraya el componente social inherente a esta forma particular de la poesía de Cancionero: “En una sociedad que concede tanta importancia a las formas de relación y en la que el gesto se adapta al ritual, es natural que aspectos como el color del traje o las figuras de las cimaras adquieran valores simbólicos y constituyan un particular sistema de comunicación” («*Tristura connigo va*», *op. cit.*, p. 155).

¹⁰⁵ Miguel Ángel Pérez Priego detalla la ocasión concreta para la cual Manrique compuso esta *invención*: “Ingeniosos y espectaculares juegos de corte, con idéntica trama amorosa, fueron asimismo las *invenciones* y *motes*, siempre presentes en las justas y fiestas de la época (véase *Coplas sobre la muerte de su padre*, nota al v. 185) y a cuyo esplendor contribuyó en más de una ocasión nuestro poeta, como en aquélla de las fiestas de Valladolid de 1475, donde sacó una bellísima *invención* constituida por la representación de una noria con sus alcaduces llenos, por cimera de su armadura [...]” (Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesías completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 17-18).

¹⁰⁶ V. Beltran, n. [37] a J. Manrique, *Poesía*, *op. cit.*, p. 126.

([37], vv. 1-14)

El amante declara que por su voluntad se ha aficionado a la dama, que igualmente podría olvidarla y que por ceder al amor a primera vista se encuentra desamparado de Dios, sin la dama y sin él mismo. La siguiente estrofa abunda en la situación descrita y explica que el mayor objeto de su amor es la dama; que tampoco cuenta con ella, puesto que no corresponde a su pasión; que mucho menos cuenta consigo mismo, puesto que es sabido que la dama ha subyugado su voluntad y sin ella no puede valerse el amante. La parte final reitera que el amor por la dama lo ejerce por su libre albedrío, razón por la que la situación es aún más difícil.

El poema número [38] de la edición de Beltran es un caso más de canción que glosa un mote. “El autor [...] hace profesión de fidelidad, sin incidir, por esta vez, en los aspectos trágicos del sentimiento. Trasluce el voluntarismo, tan propio de la lírica amorosa de Manrique. Sólo en la mudanza (vv. 6-10) esboza la paradoja, tanto en el planteamiento (amar por el amor mismo) como en el desenlace (amor para sufrir más).”¹⁰⁷

Quiero, pues quiere razón
de quien no puede huir,
con fe de noble pasión,
pasión que pone afición,
siempre amar y amor seguir.

Siempre amar, pues que se paga
—según muestra amar—
amor con amor, porque la llaga
—bien amando— del dolor
se sane y quede mayor.
Tal que con tal intinción
quiero sin merced pedir,
pues que lo quiere razón,
con fe de noble pasión
siempre amar y amor seguir.

([38], vv. 1-15)

¹⁰⁷ V. Beltran, n. [38] a J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 127.

El amante cede a las circunstancias que se le imponen por causa del amor, que conduce sus actos y es de naturaleza noble. Por ello declara su intención de amar y perseverar en el amor una vez que lo ha hallado. Amar siempre en correspondencia para que la *herida* de amor sane y mejore. El ánimo del amante se halla en tal disposición que pide de manera llana, por imponerse a él la situación, amar y perseverar en la correspondencia a esa pasión.¹⁰⁸ Como hace notar Beltrán, el estribillo muestra algunas anomalías: “Nótese que el *retronx* o repetición de los últimos versos del estribillo en la vuelta es irregular: el primer verso del estribillo aparece en tercer lugar, el segundo, ligeramente cambiado, en cuarto, y sólo el último mantiene su posición.”¹⁰⁹

La composición número 39 es la primera de las *preguntas* de Jorge Manrique en la que hace una consulta de manera pública sobre tema amoroso:

Entre dos fuegos lançado
 donde amor es repartido,
 del uno soy encendido,
 del otro cerca quemado.
 Y no sé yo bien pensar
 cuál será mejor hazer:
 dexarme más encender
 o acabarme de quemar.
 Dezid qué devo tomar.

([39], vv. 1-9)

¹⁰⁸ Casas Rigall identifica este poema como otro ejemplo de acomodación de refranes: “Como ha señalado V. Beltrán (1988b: 83, n.) este pasaje constituye una paráfrasis del refrán «Amor con amor se paga (y lo demás, con dinero)» (Martínez Kleiser, 1953, n° 3.669)” (*op. cit.*, p. 190). Sobre este procedimiento, el autor agrega después: “La incorporación de refranes al poema amoroso cancioneril es, básicamente, una demostración de ingenio por parte de su autor. De entrada, el refrán participa también del *argumentum ex auctoritate*, y, de este modo, literal o manipulado, su aplicación y desarrollo puede dar lugar a motivos poéticos pertinentes en el marco del amor cortés. Además, si su cita o acomodación respetan la esencia de su literalidad, la sencillez formal del refrán puede ser utilizada como contrapunto al estilo culto predominante en la composición. Normalmente, por el contrario, necesidades de tipo métrico provocan que el refrán pierda su frescura inicial. Otras veces, a los imperativos métricos se suman otros objetivos de mayor enjundia, como la solicitud de la colaboración del destinatario a través de la evocación parcial de un dicho, su paráfrasis o una sutil alteración del molde y sentido originarios. Estas manifestaciones, que se desarrollan en el ámbito de la *acomodación*, no tanto de la *cita* —también importante cuantitativamente en otras concreciones—, suponen el más alto grado de agudeza en este punto por su mayor artificialidad intelectual y técnica. Es evidente que la detección de estos usos es tarea complicada para el lector actual, menos ducho en paremiología que el hombre del Cuatrocientos; los índices de Dutton (1990, VII), con su apartado dedicado a los refranes, serán el punto de partida inexcusable para el replanteamiento de su estudio sistemático en los cancioneros” (*ibidem*, p. 191).

¹⁰⁹ V. Beltrán, *idem*.

La disyuntiva que presenta el amante lo obliga a elegir una de las dos pasiones entre las cuales se reparte su amor.¹¹⁰ La segunda es más intensa que la primera y por esa razón desea saber por cuál debe optar para perseverar en ella.

Quien biviere con su grado,
de razón ya despedido,
sígale, pues le a seguido,
para ser de él más privado.
Mas si quisiere mirar
a virtud o a buen saber,
no, cierto, el nuevo querer,
mas el viejo comportar
suele mejor remediar.

(vv. 10-18)

La respuesta, anónima, indica que si de seguir su propia inclinación se trata, sin dar cabida a la razón, el amante tendría que abrazar la pasión más intensa para familiarizarse con la dama y conocerla mejor. Pero advierte que si se trata de prestar atención a las cualidades de la dama, entonces la salida es perseverar en la pasión más antigua, pues esa familiaridad ya existe y supone, por ello, la estabilidad.¹¹¹

Otra pregunta de Manrique presenta una situación que puede ser interpretada de manera literal o metafórica:¹¹²

¹¹⁰ Casas Rigall cataloga este tipo de disyuntiva en los poemas de pregunta y respuesta como *pregunta dilemática*: “El autor de la pregunta, en lugar de plantear una cuestión sin más, selecciona ya dos polos irreconciliables como posibles respuestas y conmina a su destinatario a que se decida entre ambas alternativas. El procedimiento retórico esencial que fundamenta estas piezas es la *communicatio*” (*op. cit.*, p. 140; véase también la n. 174 y las pp. 146-147).

¹¹¹ Con respecto a esta alegoría del fuego de amores, Casas Rigall explica: “El galán se debate en un dilema: un fuego naciente y otro en su punto álgido, es decir, una pasión amorosa incipiente frente a otra más arraigada, cercana a su clímax. Frente a un ejemplo anterior, en este caso la anónima *respuesta* (ga665 [“Quien viviere con su grado”]) no perpetúa el componente alegórico de la *pregunta* manriqueña” (*ibidem*, p. 90).

¹¹² Mientras Vicenç Beltran opta por la interpretación en sentido amoroso, María Morrás propone una lectura de índole política, la cual quedaba apuntada por la glosa que el mismo Beltran recogió en una nota a este poema en su segunda edición de la *Poesía* de Manrique: “En un Cancionero de la Biblioteca de Palacio, esta Pregunta lleva la rúbrica «Pregunta que hizo don Jorge sobre los hechos de Castilla» (J. Simón, *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. III-1, ficha 2891, núm. 133). Según esto, la incertidumbre del poeta debería entenderse referida a las guerras civiles” (n. a la composición 41 de J. Manrique, *Poesía completa*, Planeta, Barcelona, 1988, p. 85). La alternativa que desarrolla Morrás queda comentada en la parte introductoria a este capítulo (véanse *supra*, pp.

Entre bien y mal doblado
 pasa un gran río caudal;
 yo estó en cabo del mal
 y el río no tiene vado.
 Galardón, que era la puente,
 es ya quebrada por medio;
 qué me daréis por remedio,
 que el nadar no lo consiente
 la fuerça de la creciente.

([40], vv. 1-9)

Para Beltran, la interpretación en sentido amoroso consistiría en buscar una alternativa ante las penas y las satisfacciones del servicio amoroso: “El vocabulario feudal permite dar a este poema una interpretación política o erótica, probablemente la más acertada a juzgar por los versos 13 (la desproporción entre los méritos y el premio en el amor es un tópico de la escuela) y 19.”¹¹³ A partir de esta sugerencia, cabría decir que el amante expresa su deseo de encontrar la forma de compensar los sufrimientos amorosos con respecto al amor correspondido que los causa, pues el reconocimiento de la dama parece no bastarle. No hay forma evidente de sortear el obstáculo, ya que el galardón a su servicio no cumple ya su cometido y no halla opciones para salvar la situación.

Sea, señor, arriscado
 vuestro pequeño caudal,
 do puede el bien desigual
 con aquél ser alcançado.
 Y armad de importuna gente
 una barca por remedio,
 ca deligencia es un medio
 que del pobre y más doliente
 haze sano y muy prudente.

(vv. 10-18)

110-114). Es necesario destacar, sin embargo, que ya entre los contemporáneos de Manrique la disyuntiva era clara. J. Casas Rigall recuerda que “Como subtipo de la alegoría náutica puede ser considerada la *alegoría fluvial*: el mar es sustituido por un río caudaloso y sin vado que un hombre debe atravesar, esto es, el enamorado debe afrontar los riesgos de su amor. Jorge Manrique recreó este motivo en una *pregunta* del *Cancionero general* [...]. La *respuesta*, que mantiene este mismo tono alegórico, es obra de Guevara [...]” (*op. cit.*, p. 88). La respuesta de Gonzalo de Córdoba se decanta por un discurso más directo, puesto que usa incluso la palabra *siervo* en el último verso.

¹¹³ V. Beltran, n. [40] a J. Manrique, *Poesía*, *op. cit.*, p. 129.

La primera respuesta a la pregunta corresponde a Guevara, que aconseja arriesgar cuanto ha conseguido el amante hasta ese momento, aunque le parezca insuficiente, para sortear los obstáculos y armar una barca para atravesar el río, pues la actividad enérgica supone el remedio para la pobreza y el sufrimiento, mismos que termina por revertir.¹¹⁴

Bien amar nunca mudado,
serviçio firme, leal,
serán cantos agua y cal
para soldar lo quebrado.
Que quien siembra tal simiente,
tan por el cabo sin medio,
a la postre o al comedio
se sentirá lo que siente
el siervo leal y sirviente.

(vv. 19-27)

Por su parte, Gonzalo de Córdoba sugiere que el amante persevere en el servicio de manera firme y leal para fortalecer el galardón y éste le permita sortear el obstáculo representado por la desproporción entre penas amorosas y amor correspondido. De esa manera la recompensa al servicio prestado se reconstituirá en todo su valor por sí misma.

La siguiente pregunta comienza declarando que una vez que el amor se ha hecho presente no hay ninguna forma de detenerlo. El empleo de la paronomasia (*esfuerça-esfuerço-fuerça*) muestra la futilidad de la resistencia a sus efectos, mientras que las antítesis de la segunda estrofa exhiben evidencia de que, sea cual sea la solución ideada, el resultado será siempre el mismo.

Después que el fuego se esfuerça
del amor en cualquier parte,
no vale esfuerço ni fuerça,
seso ni maña ni arte.
Ni vale consejo ageno,

Pues no aprovecha provallo
para vello de matar,
muy mejor será dexallo
que se acabe de quemar,
que con aquello que entienden

¹¹⁴ Casas Rigall considera que los versos 16-18 de esta respuesta de Guevara son ejemplo del tópico del Amor como fuerza que trastoca la realidad: “En lo referido al plano de la *inventio*, hay un tópico cancioneril frecuentemente recreado que está apoyado por esencia en la antítesis: el Amor, fuerza contradictoria, invierte el valor de las cosas y atributos humanos, volviendo bueno lo malo, sabio al ignorante, cobarde al atrevido o viceversa, etc. [...]” (*op. cit.*, p. 199).

ni ay castigo ni emienda,
ni vale malo ni bueno,
ni vale tirar del freno,
ni vale dalle la rienda.

matar el fuego cruel,
con esso mismo lo aprenden,
porque tanto más lo encienden
cuanto más echan en él.

([41], vv. 1-18)

En la tercera estrofa se argumenta que no es de ninguna utilidad desafiarlo, pues sólo se atestiguará su capacidad de destrucción. Por el contrario, lo único que queda es dejarlo arder y que se extinga, pues siempre que se intenta apagarlo el resultado es el opuesto.

Era escusado pedir
remedio para mi mal,
pues que tengo mi morir
por remedio principal.
Assí que estoy en temor
bien cierto de mala suerte,
pues no hallo ser mejor
el remedio que el dolor,
ni la vida que la muerte.

Vuestra discreción me haze
tener alguna esperança,
y mi ventura desaze
mi bien y mi confiança;
más dígase lo que pido
aunque remedio no tenga:
yo estoy cerca de perdido
y lexos de socorrido,
y quieren que me detenga.

(vv. 19-36)

El amante declara que no espera ningún remedio, y finge que no lo pedirá, ya que sólo la muerte podría poner fin a su zozobra amorosa, pero esta salida no le supone ninguna ventaja con respecto al sufrimiento que lo aqueja, como tampoco lo representa la vida con respecto a la muerte.¹¹⁵ Sin embargo, el discernimiento de aquél a quien consulta le permite tener expectativas de mejora que se ven frustradas, paradójicamente, por la felicidad que experimenta (como suele ocurrir en las penas amorosas). Incluso así, la voz poética pide respuesta a su consulta aunque se perciba desahuciado y sin auxilio, pues no buscarlo supondría empeorar su mal.

No le vale que destuerça
al que amor su mal reparte,
ni le fue mejor que tuerça
ni remedio que se aparte;
yo lo sé, triste, que peno,

Yo prové al amor trocallo,
ya sofrillo, ya callar;
todo fue mi remediallo
más congoxa, más amar,
que cuando sus fuerças prenden

¹¹⁵ Casas Rigall ejemplifica con esta primera estrofa del poema [41] el empleo del *argumentum* en el periodo de estudio que comprende la generación de Manrique (poetas nacidos entre 1431 y 1460). Véase *ibidem*, pp. 24, 162.

yo no sé qué me defienda,
que en lo mejor me condeno
y todo me es daño lleno
de dolores y contienda.

en estos que somos de él,
los remedios que defienden
ellos mismos nos ofenden,
ellos hazen más por él.

(vv. 37-54)

La respuesta de Álvarez Gato comienza aduciendo su experiencia en la materia, la cual le hace saber de la inutilidad de ofrecer remedio a quien padece por tales razones, pues ninguna alternativa o alejamiento le permitirá mejorar. La pasión de amor es de tal naturaleza que incluso cuando trae aparejado consigo algún placer éste termina por dar paso a penas mayores. La segunda estrofa enumera las opciones que buscó sin encontrar más que la profundización del sufrimiento, pues cada posible solución resulta contraproducente.

Pues no vale arrepentir
a daño tan desigual,
esforçemos a sufrir
a do no podemos ál,
trabajando que el tenor
con la contra se concierte,
remediándovos, señor,
del amor con el amor,
de lo bravo con lo fuerte.

Pues a vos, señor, aplaze
ser del amor sin mudança,
que queráis lo que le plaze,
que dolor es bien andança;
y hazed vuestro devido
que os contente y os sostenga,
que el castillo combatido
tanto en más será tenido
cuanto más trabajo tenga.

(vv. 55-72)

Tampoco el arrepentimiento es de utilidad. Sólo el esfuerzo permite conciliar el sufrimiento con el placer a partir de la misma naturaleza de la pasión amorosa. Álvarez Gato sugiere a Manrique dejar las resistencias y ceder a ella, pues el servicio amoroso y los méritos implícitos en él son también motivo de satisfacción, no sólo de penar. En último término, las resistencias de la dama harán su conquista mucho más estimable, una vez obtenida.

La nueva pregunta de Manrique a Guevara intenta averiguar si la condena al Amor y su ejecución fueron exitosas: “Esta composición pertenece a un ciclo suscitado por una composición de Guevara, la *Sepultura de amor* (*Cancionero del British Museum*, núm. 150), en la que se procesa y condena a muerte al amor; Guevara debió polemizar dos veces con Barba, como

muestran los textos contenidos en el *Cancionero general* (fols. 103 y ss.) y en el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* (fol. 418v. y ss.), y también pertenece al mismo ciclo un poema de Juan Álvarez Gato (*Obras completas*, núm. 44).¹¹⁶

Porque me hiere un dolor,
 quiero saber de vos, cierto,
 cuando matastes amor
 si lo dexastes bien muerto,
 o si avía más amores
 para dar pena y cuidado,
 o si ha resucitado,
 porque, según mis dolores,
 amor me los ha causado.

([42], vv. 1-9)

El amante procura averiguar si Guevara está seguro de haber matado a Amor, si había otros que pudieran causar tanto sufrimiento como aquél o si ha resucitado, pues reconoce en sí mismo síntomas semejantes a los del enamoramiento y sus penas.

Sin dubda, buen amador,
 él murió por mi concierto,
 mas quedó por sucessor
 un hijo suyo encubierto
 el cual, en pena de errores,
 de mi culpa se a vengado;
 de este tal serés llagado,
 que eredó tales ardores
 que queman más que el passado.

(vv. 10-18)

¹¹⁶ V. Beltran, n. [42] a J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 134. Jane Whetnall hace notar la relación de esta *pregunta y respuesta* con el poema de Guevara, excluido del *Cancionero general* de 1511, pero de amplia circulación en su momento: “Si se acepta que fue sistemática por parte de Castillo la exclusión de obras amplia o recientemente difundidas en impresos, una marcada laguna en los textos del *Cancionero general* puede señalar la previa existencia de algún pliego suelto hoy desaparecido. Tal sucede con el *Sepulcro o Sepultura de amor* (0868), extenso poema de Guevara conservado en dos manuscritos pero ausente del *Cancionero general*, donde es, sin embargo, tema de un juego de respuesta y contrarrespuesta entre Guevara y Barba. Para mí no tiene sentido publicar un intercambio de coplas que se refieren a otro texto sin poder dar por contado que, como en los demás casos que hemos visto, el público tuviera conocimientos de la obra inspiradora” (“El *Cancionero General* de 1511: Textos únicos y textos omitidos”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), Universidad de Granada, Granada, 1995, t. IV, p. 514).

Guevara responde que Amor murió en la ocasión que Manrique recuerda, pero un heredero oculto ha tomado venganza de él y es ese mismo vengador quien ahora hace sufrir a ambos mucho más que su antecesor. Como recuerda Beltran, este poema representa de manera muy clara la función social de la poesía de Cancionero en el ámbito de la corte.¹¹⁷

La pregunta que figura como poema número [43] en la edición de Beltran tiene por objeto indagar qué clase de herida supone mayor sufrimiento, la de un arma de fuego o la de amor. Por extensión, se desprende de esta primera oposición la disyuntiva del servicio en guerra o en amores:

Pues sabéis de estos dolores
 todo el fin en perfección,
 cuál es la mayor pasión,
 dolor de trueno o de amores.
 Y dezí, señor, favores
 si los gana quien no yerra
 o sirviendo sin errores;
 cuál encumbra más la sierra,
 servir de paz o de guerra.

([43], vv. 1-9)

La pregunta la hace Guevara a Manrique, a quien se dirige como autoridad en la materia para despejar la duda. Pero además le pide que declare si tiene mayor mérito servir en la guerra (*quien*

¹¹⁷ V. Beltran, *idem*. María Jesús Lacarra y José Manuel Cacho Bleuca describan algunas de las funciones de la poesía de Cancionero: “Dentro de una amplia variedad de actividades lúdicas, la poesía se integrará en el entorno de la corte como un elemento más encaminado a la exaltación del poder regio y a la exhibición de las capas más altas de la sociedad. La denominación —«poesía cortesana»— ya nos indica la importancia del ámbito curial para comprender un género que surge y se difunde dentro de un círculo minoritario y elitista” (*Historia de la literatura española I. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, Crítica, Barcelona, 2012, p. 440). Antonio Chas Aguión subraya la innovación de este poema dentro del género de la pregunta dilemática: “En el *Cancionero general*, por último, Hernando del Castillo da cabida a cincuenta y seis preguntas y respuestas en los folios que dedica a esta modalidad poética en su recopilación, de las que doce son cuestiones amatorias disyuntivas, pero ninguno de los autores que proponen alguna de estas doce cuestiones vuelve a tomar la palabra para defender la opción no seleccionada por su interlocutor, como todavía podía apreciarse en la obra manriqueña [es decir, de Gómez Manrique], con lo que del esquema estructural de la primitiva pregunta disyuntiva queda tan sólo, como huella, la formulación de un dilema. E incluso en este aspecto hay una innovación, eso sí, excepcional, pues el compilador da entrada a un intercambio en el que Jorge Manrique ofrece a Guevara una selección no entre dos, sino entre tres términos [...]” (“La pregunta disyuntiva como vehículo de cuestiones de amor en la poesía cancioneril castellana”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995), Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá, 1997, t. I, p. 508).

no yerra, se entiende que se refiere a quien no se ve envuelto en los devaneos amorosos) o en amores.¹¹⁸

Los males que son menores
de amor, es mi opinión
que más y mayores son
que los que de ál son mayores.
Y el Dios de los amadores
no da favor ni destierra
cuando son merescedores,
mas do la virtud se encierra
la gracia cobra más tierra.

(vv. 10-18)

La respuesta de Manrique indica que las penas de amor más leves son con todo superiores al dolor que puede sufrirse por heridas en la guerra, o incluso por cualquier otro motivo. A continuación, explica que el Dios de Amor no actúa como podría hacerlo una figura de autoridad como la real con respecto al mérito o al error, pero en ese ámbito el servicio continuo termina por destacar por su firmeza.

En la composición número [44] figura la pregunta de Gómez Manrique a sus sobrinos Fadrique, Jorge y Rodrigo:

Pues las vanderas de Apolo
asoman por todas partes,

¹¹⁸ Se trata de un nuevo ejemplo de *pregunta dilemática*. Lacarra y Cacho Bleuca comentan los diversos aspectos que sustentan este tópico en la literatura castellana: “[...] el noble medieval podía combinar las armas y el estudio, pero su dedicación a las letras no debía constituirse en su objetivo único ni preferente; por el contrario, se aceptaba con menos resquemores, y en muchos casos sin ellos, que el caballero se dedicaba solo a sus teóricas funciones, convertidas en eje de una forma de ver el mundo y prestigiadas por sus numerosos ritos y actividades «culturales» anexas. Además, la tradicional división estamental entre «oradores», «defensores» y «laboradores», por más que todavía pudiera ser útil ideológicamente, se había resquebrajado desde casi su primera exposición en romance por Alfonso X; por ejemplo, de las tareas defensivas se encargaban, según don Juan Manuel, los «estados de los defensores, también [‘tanto’] de los nobles como de los otros» (*Estados*, 278). Además, habían aparecido nuevas profesiones y nuevos grupos que bien por dinero, mercaderes, bien por sus conocimientos, los «hombres de saber» o «letrados», rompían los esquemas teóricos. Desde finales del siglo XIV un porcentaje elevado de profesionales de las letras, eclesiásticos y legos, en muchos casos de baja condición social y en otros descendientes de conversos, adquirieron cada vez más poder; en este complejo contexto, en el que también algunos letrados defendían sus prerrogativas, como Alfonso de Cartagena, se acrecentaron las reticencias caballerescas ante el estudio, lo que fomentó las tensiones que contraponían armas y letras, fundamental durante el siglo XV” (*Historia de la literatura española I, op. cit.*, pp. 244-245).

e fuyen los estandartes
 con las escuadras de Yolo,
 e su capitán Netuno
 no tiene poder ninguno
 para más nos combatir,
 devemos ya convenir,
 sobrinos, todos en uno.

([44], vv. 1-9)

El sentido de este poema, según Beltran, sería invitar a sus sobrinos a la práctica de la poesía en vista de que ha terminado la temporada más ingrata en cuanto al clima (el invierno), y comienza ya la primavera, cuyas condiciones favorables hacen posible cualquier desplazamiento para reunirse: “La primera estrofa significa que se han retirado los vientos (*Yolo* o Eolo) y las tormentas (*Netuno* o Neptuno) o, lo que es lo mismo, que llega la primavera, de ahí la invitación inicial al cultivo de la poesía (*las banderas de Apolo*).”¹¹⁹

Mi saber no es para solo,
 dadme plazo fasta el martes
 pues irnos donde ay las artes
 que fablan, señor, del polo.
 Mas de tal saber ayuno digo,
 sin acuerdo alguno,
 que devemos todos ir
 a vuestro mando complir,
 señor, que no quede uno.

(vv. 10-18)

La respuesta de Jorge Manrique insiste, de nuevo, en el carácter social del cultivo de la poesía de *Cancionero*, pues explica que no puede ejercerla en soledad. Por ello pide a Gómez un plazo para reunirse con él. Sin embargo, reconoce que en lo que respecta a la poesía, él y sus hermanos tienen mucho que aprender de una figura de autoridad como su tío. Más que una pregunta como las que se han revisado con anterioridad, el poema de Gómez Manrique debe interpretarse como

¹¹⁹ V. Beltran, n. [44] a J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 136.

una invitación formulada bajo el esquema de una pregunta y, como en la composición número 42, destaca en ésta el carácter colectivo del género.¹²⁰

3.3.1.3 Interrelación de funciones concretas y formas de discurso del mundo caballeresco

La composición que abre la poesía de Manrique opone la inactividad en el plano de la realidad postulada por el poema y el intenso proceso que ocurre en el plano anímico:

Con el gran mal que me sobra
y el gran bien que me fallece,
en comenzando algún obra
la tristeza que me cobra
todas mis ganas empesce.
Y en queriendo ya callar,
se levantan mil sospiros
y gemidos a la par
que no me dexan estar
ni me muestran qué deziros.

No que mi dezir se asconda
mas no hallo que aproveche,
ca puesto que me responda
vuestra vela o vuestra ronda
responderá que yo peche.
Dirá luego: «¿Quién te puso
en contienda mi cuistión?»;
yo, aunque bien no me escuso
ni rehúso ser confuso,
contaré la ocasión.

([1], vv. 1-20)

La melancolía presentada como mal de amores sirve al propósito de introducir una psicomaquia que adoptará el léxico militar (*vela*, *ronda*) para describir los avances del amante hacia su dama, pero, sobre todo, el imperativo de someterse a ella (*que yo peche*).¹²¹ La voz poética se dispone, entonces, a narrar el proceso de su enamoramiento:

Y diré que me llamaron
por los primeros mensajes
cien mil que vos alabaron,

Emprendí, pues, noramala,
ya de veros por mi mal,
y en subiendo por la escala,

¹²⁰ En este punto es necesario tener presentes los comentarios de Beltrán sobre los componentes de oralidad e improvisación que implican estos subgéneros de la poesía de Cancionero (véase *supra*, p. 110, n. 22). Lacarra y Cacho Blecua, por su parte, agregan que: “La actividad poética, junto a las fiestas y espectáculos caballerescos ya estudiados, se convertirá en un medio de afirmación de la aristocracia y en un reflejo de sus permanentes discordias con la monarquía. Dentro de una amplia variedad de actividades lúdicas, la poesía se integrará en el entorno de la corte como un elemento más encaminado a la exaltación del poder regio y a la exhibición de las capas más altas de la sociedad. La denominación —«poesía cortesana»— ya nos indica la importancia del ámbito curial para comprender un género que surge y se difunde dentro de un círculo minoritario y elitista” (*Historia de la literatura española I, op. cit.*, p. 440).

¹²¹ Casas Rigall describe el empleo de la hipérbole numérica (“mil sospiros”, “mil ultrajes”, vv. 7, 25) en este poema de Manrique: “Muy característica de la *superlatio* cancioneril resulta la *hipérbole numérica*, utilizada para encarecer el alto grado de enamoramiento del caballero, cuya congoja o gloria equivalen a mil congojas y glorias, a cien mil o incluso más [...]” (*op. cit.*, p. 118).

y alabando no negaron
 recibidos mil ultrajes.
 Mas es tal vuestra beldad,
 vuestras gracias y valer,
 que razón y voluntad
 os dieron su libertad
 sin poderse defender.

no sé cuál pie me resvala,
 no curé de la señal.
 Y en llegando a la presencia
 de bienes tan remontados,
 mis desseos y mis cuidados
 todos se vieron lançados
 delante vuestra excelencia.

(vv. 21-40)

El motivo del enamoramiento por medio de los encomios de terceros conduce a un primer par de alegorías menores (con respecto a la principal, que es la psicomaquia militar): *razón* y *voluntad*. De este modo, la voz poética revela su sometimiento a los designios de la dama y la muy activa aproximación a ella en el plano alegórico principal, donde, al estilo de un asedio, se encuentra con obstáculos y presagios a los que ignora, aun cuando representan nuevas contrariedades. Una vez superadas éstas, y en presencia de la dama, se hacen evidentes las pulsiones y las inquietudes que en torno a ella experimenta el caballero:

Allí fue la gran cuistión
 entre querer y temor,
 cada cual con su razón
 esforzando la pasión
 y alterando la color.
 Y aunque estava apercebido
 y artero de escarmentado,
 cuando ovieron concluido,
 el temeroso partido
 se rindió al esforçado.

Y como tardé en me dar
 esperando toda afruenta,
 después no pude sacar
 partido, para quedar
 con alguna fuerça esenta.
 Antes me di tan entero
 a vos sola de quien soy,
 que merced de otra no espero
 sino de vos, por quien muero;
 y aunque muera, más me doy.

(vv. 41-60)

Una nueva alegoría, el debate que sobreviene entre Querer y Temor, señala la continuidad de la zozobra que experimenta la voz poética en el plano de la composición previo a la psicomaquia. Sin embargo, el deseo se impone y la voz poética se entrega por completo a la dama. Dicha pasión se expresa en el motivo de la muerte de amor, que suscita paradojas como las del verso 60.

Y en hallándome cativo
 y alegre de tal prisión,
 ni me fue el plazer esquivo,

Y aunque todos mis sentidos
 de sus fines no gozaron,
 los ojos embevecidos

ni el pesar me dio motivo
de sentir mi perdición.
Antes fui acrescentando
las fuerças de mis prisiones,
y mis passos acertando,
sintiendo, oyendo, mirando
vuestras obras y razones.

fueron tan bien acogidos
que del todo me alegraron.
Mas mi dicha, no fadada
a consentirme tal gozo,
se bolvió tan presto irada
que mi bien fue todo nada
y mi gozo fue en el pozo.

(vv. 61-80)

Las contradicciones aparentes se prolongan con la admisión del sufrimiento y del placer, combinados de forma que adentran a la voz poética en el enamoramiento. Las miradas son suficientes para que el amante alcance una satisfacción meramente pasajera expresada en el oxímoron *todo/nada*. A un lector contemporáneo podrá parecerle trillada la expresión del símil que señala la desazón de la voz poética ante lo limitado de sus logros, pero no es claro que haya provocado la misma percepción entre los contemporáneos del poeta.¹²² Puede observarse que el orden de los verbos sigue el de la acción más subjetiva a la más objetiva (*sintiendo... mirando*); en contraste, los complementos directos aparecen en el orden inverso, de lo más objetivo a lo más abstracto (*obras... razones*). Esta estructura en quiasmo enfatiza la interiorización del enamoramiento.

Robóme una niebla escura
esta gloria de mis ojos,
la cual por mi desventura
fue ocasión de mi tristura
y aun la fin de mis enojos.
Cual quedé, pues, yo quedando
ya no ay mano que lo escriba,

La crueza de mis males
más se calla en la dezir
pues mis dichos no son tales
que iguallen las desiguales
congoxas de mi bevir.
Mas después de atormentado
con cien mil agros martirios,

¹²² Casas Rigall comenta la inclusión de refranes como forma de agudeza: “Desde el punto de vista teórico, la inserción de refranes en un texto está relacionada con la esfera de las *probationes* argumentativas o, más en concreto, con la *sententia* (cfr. 5.3). Sin embargo, como ya se ha indicado, en un sentido estrictamente retórico, una *sententia* es un dicho breve de carácter general sobre algún aspecto de la vida creado *ad hoc* para determinada ocasión, no tomado de una autoridad o del acervo sapiencial popular; mientras que el refrán y el adagio culto insertos en una obra no son acuñaciones personales, sino préstamos. De este modo, si la *sententia* depende en exclusiva de la capacidad del orador y constituye, por tanto, una *probatio* intra-técnica, el engaste de refranes en un discurso se acerca más al *praeiudicium*, prueba extra-técnica anterior a la causa misma, cuya dificultad de aplicación radica en su uso oportuno, no en su concepción. Como adelantábamos, Demetrio (*Sobre el est.*, III, 156) y Cicerón (*De orat.*, II, LXIV, 258) incluyeron la cita de proverbios entre los procedimientos de sus teorías de la agudeza” (*ibidem*, p. 187).

ca si yo lo vo pintando,
mis ojos lo van borrando
con gotas de sangre biva.

diré cuál amortajado
queda, muerto y no enterrado,
a oscuras sin luz ni cirios,

(vv. 81-100)

En este nuevo plano alegórico de la composición, la pasión amorosa parece agotarse y devenir en un estado de indefinición que se hace patente en los versos 86-90. La paradoja del sufrimiento que disminuye al verse expresado revela, no obstante, que aquello que pueden concretar las palabras no basta para dar idea de las cuitas de la voz poética.¹²³ La pasión amorosa parece sucumbir a los obstáculos y, en plena indefensión, da paso a una comparación explícita cuya inserción dentro del poema suscita no pocas dudas sobre la conclusión del texto. Que este símil se formule de modo tal que quede en suspenso por el encabalgamiento entre estrofas contribuye también a la tensión poética desde el plano formal, que refuerza así la zozobra de la voz poética:

cual aquel cuerpo sagrado
de San Vicente bendito,
después de martirizado,
a las fieras fue lançado
por cruel mando maldito;
mas otro mando mayor
de Dios, por quien padesció,
le embió por defensor
un lobo muy sin temor
y un cuervo que le ayudó;

Assí guardan mi persona
por milagro, desde he muerto
un león con su corona
y un cuervo que no abandona
mi ser hasta ser despierto.
Venga, pues, vuestra venida
en fin de toda mi cuenta;
venga ya, y verá mi vida
que se fue con vuestra ida
mas deve quedar contenta.

(vv. 101-120)

El paralelo con el martirio de san Vicente de Valencia establece una resonancia imitativa que se define por el empleo de los animales como figuras de acompañamiento y defensa del cuerpo inerme del amante.¹²⁴ De este modo, la voz poética subraya su resistencia y perseverancia, y crea una nueva manifestación del empate entre la figura del caballero y la del hombre de religión

¹²³ Casas Rigall ejemplifica el uso de la paradoja en los poetas del tricenio al que pertenece Jorge Manrique precisamente con los versos 91-95 (véase *ibidem*, p. 204).

¹²⁴ Gómez Moreno explica en su edición (*op. cit.*, p. 88, n. 9) la conexión con la tradición de vidas de santos, pero también con el Cid literario. “En la comparación, se cambia el animal, el lobo, por un león, que tampoco falta en otras muchas leyendas de santos [...] y que llega a contaminar obras de índole distinta (recuérdese el comienzo del cantar III del *Poema de mio Cid*, en que el héroe, como si de un santo se tratara, es capaz de vencer al león sin ejercer ninguna forma de violencia).”

como dechados de la sociedad medieval.¹²⁵ En la composición se combinan los símiles bélicos, pero lo que predomina es la imaginería cortés (el desdén de la dama, la paciencia del galán, la esperanza de obtener *galardón*).

Los elementos más relevantes del texto son los distintos planos de la alegoría que permiten el desarrollo de la pasión amorosa según las etapas que describe Beltrán: “Obsérvese que el poema está dividido en cinco secciones: introducción (vv. 1-20), enamoramiento (vv. 21-66), los placeres del amor (vv. 61-80) y el desamor (vv. 81-100), más un enigmático desenlace (vv. 101-120); de hecho, tres secciones más introducción y conclusión.”¹²⁶ No es una anomalía que la composición deje en la incertidumbre la suerte de la pasión amorosa con respecto a su objeto, la dama, pues de esa manera se prolonga la sensación de incertidumbre y titubeo que predomina en el texto. El elemento más dinámico es el símil bélico, que da sustento al proceso anímico, pero éste sólo culmina con la alegoría religiosa y el motivo del *martirio de amor*.¹²⁷

El poema número 9, en palabras de Beltrán, “[...] es una declaración de amor, bajo la forma de una herida o ‘llaga’, una metáfora habitual desde los trovadores y que resulta muy querida a Manrique [...] para pasar después al lenguaje de la mística”.¹²⁸

En una llaga mortal,

Aquesta triste pelea

¹²⁵ Jesús Rodríguez Velasco observa que “Frecuentemente se ha visto una distinción radical entre dos discursos, el caballeresco y el nobiliario, o entre la nobleza laica y la voz clerical, pero eso es sólo un fantasma historiográfico derivado de la lógica científica decimonónica, que tiende a oponer dos ramas o tradiciones de manera polar. Lo que nos muestra la genealogía de la caballería es que no hay dos ramas de la esperanza pública caballeresca, sino que se trata de un elemento en permanente explosión y desarrollo, y que adopta órdenes y discursos constantemente innovadores” (*Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería. Poética del orden de caballería*, Akal, Madrid, 2009, p. 19).

¹²⁶ V. Beltrán, n. 14 al poema 1 de Jorge Manrique, *Poesía completa, op. cit.*, p. 6.

¹²⁷ Sobre este último aspecto de la composición, Rodado Ruiz recuerda algunos antecedentes que hacen lógico recurrir a él: “El amor cortesano exige una difícil ascesis por parte del amante, que ha de sufrir duras pruebas para demostrar su firmeza (son frecuentes y variadas las alegorías que traducen plásticamente el dolor del poeta; por ejemplo, Juan de Tapia se construye una torre con sus sufrimientos [ID0565, MN54-66]); en muchas ocasiones, el único galardón que se consigue con ello es poder permanecer en el servicio amoroso, pero aún así el enamorado no cesa en su empeño. La muerte es un riesgo al que se enfrentan estos poetas-amantes que, de este modo, pueden convertirse en auténticos mártires de amor (Macías *el enamorado* es el modelo por antonomasia) (cf. Lida, 1984:99ss; Le Gentil, 1981[1949-53]: I, 132ss)” («*Tristura conmigo va*», *op. cit.*, p. 133).

¹²⁸ V. Beltrán, n. [9] a J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 73.

<p>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.</p>	<p>que os dessea mi lengua ya declarar, es menester que la vea y la crea vuestra merced sin dubdar; porque mi querer es fe, y quien algo en él dubdasse dubdaría en dubda que cierto sé que jamás no se salvasse de eregía.</p>
---	---

([9], vv. 1-24)

Una herida de muerte en el corazón identifica al amante. La dama es responsable de haberla causado. El sometimiento del amante se expone por medio de la derivación léxica (*vencido-vencida-vencistes*). El amante desea exponer su sufrimiento, que la dama debería avalar sin reservas, pues el amor que experimenta por ella equivale a la fe por su perseverancia. No prestar crédito a ello equivaldría a una herejía, lo cual queda expresado en otra derivación léxica (*dubdasse-dubdaría-dubda*).

<p>Porque gran miedo he tomado y cuydado de vuestro poco creer, por esta causa he tardado y e dexado de os hazer antes saber la causa de aqueste hecho: cómo han sido mis passiones padescidas. Para ser, pues, satisfecho, conviene ser mis razones bien creídas.</p>	<p>Señora: porque sería muy baldía toda mi dicha razón si la dubda no porfía con su guía, que se llama discreción, como en ello yo no dubde, —pues es verdad y muy cierto lo que escribo— antes que tanto me ayude, que pues por dubda soy muerto, sea bivo.</p>
--	--

(vv. 25-48)

El amante se ha debatido entre guardar silencio y declarar su pasión porque teme que la dama no confíe en su pasión. Sólo si recibe este respaldo puede obtener alivio a su sufrimiento. Todo el razonamiento previo sería inútil si la penuria anímica no sirviera como prueba de que el amor es auténtico. A esta duda se suma la capacidad de discernir la veracidad de la pasión que declara.

Pues es esta una experiencia
 que tiene ya conocida
 esta suerte,
 por no dar una creencia,
 no es razón quitar la vida
 y dar la muerte.

(vv. 49-54)

El *cabo* expone que, puesto que la dama conoce ya los sufrimientos del amante, sería irrazonable rechazarlo, ya que no dar crédito a los mismos representaría infligirle la muerte.

En el caso de las “Coplas a la muerte de su padre”, que es la composición que cierra la edición de Beltran [48], los aspectos pertenecientes al mundo caballeresco aparecen con mayor claridad ya avanzado el poema. El análisis tomará en cuenta, de cualquier modo, la totalidad del texto, pues no pueden comprenderse elementos como los alusivos a la caballería de manera aislada del resto del poema:

Recuerde el alma dormida,
 abive el seso y despierte
 contemplando
 cómo se pasa la vida,
 cómo se viene la muerte
 tan callando;
 cuándo presto se va el placer,
 cómo después de acordado
 da dolor,
 cómo a nuestro parecer
 cualquiera tiempo pasado
 fue mejor.

Y pues vemos lo presente
 cómo en un punto se es ido
 y acabado,
 si juzgamos sabiamente,
 daremos lo no venido
 por pasado.
 No se engañe nadie, no,
 pensando que a de durar
 lo que espera
 más que duró lo que vio,
 porque todo ha de pasar
 por tal manera.

([48], vv. 1-24)

La voz poética conmina al alma a despertar, a cobrar conciencia de la fugacidad de la existencia humana y de la manera silenciosa en que la muerte se aproxima. A percibir lo momentáneo del gozo y cómo éste mismo se vuelve dolor cuando es objeto del recuerdo, que invita a pensar que siempre las etapas anteriores son mejores que el presente. Dada la rapidez con que éste se

consume, lo sabio sería considerar el futuro de la misma manera que el pasado.¹²⁹ Por ello, las expectativas ante lo venidero tendrían que tomar en cuenta esa transitoriedad para no engañarse.

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en el mar
que es el morir:
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí, los ríos caudales,
allí, los otros, medianos,
y más chicos;
allegados, son iguales,
los que biven por sus manos
y los ricos.

Dexo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
no curo de sus ficiones,
que traen yervas secretas
sus sabores.
A aquel solo me encomiendo,
a aquel solo invoco yo
de verdad,
que en este mundo biviendo,
el mundo no conoció
su deidad.

(vv. 25-48)

Aquí se establece un símil entre la vida como río y la muerte como mar, en donde converge toda el agua que fluye. Ese mismo destino tienen los señoríos, los ríos caudalosos, los intermedios, los chicos. Una vez muertos, nada distingue a quienes se dedican al trabajo manual (*laboratores*, según la propuesta de los tres órdenes que configuran la sociedad medieval) de los *ricos homes*, que podrían estar en cualquiera de los otros dos (*bellatores* u *oratores*).¹³⁰ En la siguiente estrofa, Manrique opta por distanciarse del estilo que imita la oratoria y la poesía clásicas invocando a las musas, y lo hace por considerar que suponen veneno para un cristiano, aspecto que le interesa destacar en este punto del poema. Por ello, a continuación, apela a Cristo, quien a pesar de tomar forma humana y mantener su naturaleza divina no fue reconocido como redentor por la mayoría de sus contemporáneos.

¹²⁹ La voz poética llega a esta conclusión por medio de un *argumentum por ratiocinio*. Sobre este recurso retórico, véase *supra*, p. 135, n. 63.

¹³⁰ Alfonso de Cartagena se refería a esta teoría cuando describía las funciones asignadas a cada uno de los estamentos que formaban la sociedad medieval: “Ca bien asi como los que rruegan a Dios por el pueblo son llamados oradores, e otrosi los que labran la tierra e fazen en ella aquellas cosas por que los omnes han de biuir e mantenerse son dichos labradores, otrosi, los que han a defender a todos son llamados defensores. Por ende, los omnes que tal cosa han de fazer touieron por bien los antiguos que fuesen mucho escogidos. E esto fue porque en defender yazen tres cosas: esfuerço e honrra e poderio” (en Fallows, *op. cit.*, p. 89).

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar,
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nascemos,
andamos cuando bivimos
y allegamos
al tiempo que fenescemos;
así que, cuando morimos,
descansamos.

Este mundo bueno fue
si bien usáramos de él
como devemos,
porque, segúnd nuestra fe,
es para ganar aquél
que atendemos;
y aun aquel hijo de Dios,
para sobirnos al cielo,
descendió
a nacer acá entre nos
y bivar en este suelo
do murió.

(vv. 49-72)

Después de esa entrada en materia, comienza la exposición de la doctrina del *contemptu mundi*,¹³¹ que indica que el mundo de todos los días sólo es un lugar de tránsito hacia la eternidad, pero para llegar a ella se debe ejercer el buen juicio. La segunda parte de esta copla amplía el concepto expuesto con una imagen que equipara el nacimiento al momento de iniciar el recorrido, al recorrido mismo —como duración— con la existencia, y a la muerte con el instante en que se produce el descanso. La siguiente copla profundiza en estas ideas al insistir en que el mundo cotidiano puede ser útil para alcanzar la vida eterna si se hace buen uso de él, e ilustra esa afirmación con un *exemplum*¹³² donde el protagonista es, de nuevo, Cristo, quien, sin importar su naturaleza divina, en su papel de redentor se vio obligado a tomar forma humana para alcanzar su propósito.

¹³¹ “The monastic theme of flight from the world (*fuga mundi*) is closely allied to the monastic emphasis on *contemptus mundi*. The ‘contemptus’ [...] signifies the monastic willingness to undervalue success, acquisition, honor, prestige, and those other tokens of worldly accomplishment. [...] This contempt for the world was [...] an ascetic attitude with respect to the values of the world. Part of the motivations of the first desert monks of the fourth century, after all, was to flee the corruption of the cities and the pretensions to power afforded the church after its liberation from persecution and the subsequent corroding influence of the Roman Empire. Such a stance [...] stood as a countersign to the pretensions and evils of the world they had fled” (Lawrence S. Cunningham, *Thomas Merton and the Monastic Vision*, Grand Rapids, W.B. Eerdmans, 1999, p. 194).

¹³² “[...] el *exemplum* es la prueba por analogía: el orador trae a colación un caso semejante al asunto debatido para, a partir de aquel precedente, apuntalar convincentemente sus opiniones. El *exemplum* está constituido por un hecho particular, que puede ser histórico, mitológico o literario; ésta es la esfera finita de la analogía. Pero también es posible recurrir a la vida cotidiana, a sucesos que acaecen repetidamente —no finitos, por tanto— para extraer pruebas analógicas: en estos casos hablaremos de *similitudo*, marco infinito de la *probatio* por analogía (Lausberg, 1960: §§422-425)” (Casas Rigall, *op. cit.*, p. 153).

Si fuese en nuestro poder
 tornar la cara hermosa
 corporal
 como podemos hazer
 el ánima gloriosa
 angelical,
 ¡qué diligencia tan biva
 toviéramos toda ora
 y tan presta
 en componer la cativa,
 dexándonos la señora
 descompuesta!

Ved de quánd poco valor
 son las cosas tras que andamos
 y corremos
 que, en este mundo traidor,
 aun primero que muramos
 las perdemos:
 de ellas deshaze la hedad,
 de ellas, casos desastrados
 que contecen,
 de ellas, por su calidad,
 en los más altos estados
 desfallescén.

(vv. 73-96)

A continuación, la voz poética propone una hipótesis en la que explica que si el cuerpo y las apariencias físicas pudieran ser objeto de una redención como la del alma, los seres humanos prestaríamos más atención a ellas en perjuicio del alma, lo cual equivaldría a privilegiar a una esclava en perjuicio de una dama. La siguiente copla abunda en este símil exponiendo que el valor de las cosas materiales y las ambiciones personales es tan reducido que se pierden incluso antes de morir en un mundo inestable (por ello descrito como traidor). Lo material se pierde por el paso del tiempo y por las caídas o cambios de fortuna. Por su naturaleza, lo pierden también quienes ocupan los lugares más altos de la estratificación social.

Decidme: la hermosura,
 la gentil frescura y tez
 de la cara,
 la color y la blancura,
 cuando viene la vejez,
 ¿cuál se para?
 Las mañas y ligereza
 y la fuerça corporal
 de juventud,
 todo se torna graveza
 cuando llega al arraval
 de senetud.

Pues la sangre de los godos,
 el linage y la nobleza
 tan crescida,
 ¡por cuántas vías y modos
 se sume su grand alteza
 en esta vida!
 Unos, por poco valer,
 ¡por quánd baxos y abatidos
 que los tienen!
 otros que, por no tener,
 con oficios no devidos
 se sostienen.

(vv. 97-120)

En la siguiente copla hay una apelación al lector, al modo de un sermón,¹³³ para que compruebe por sí mismo la veracidad de lo expuesto. Todas las gracias de la apariencia física se acaban con la vejez, y en cuanto llega ésta se convierten en achaques, por ello termina por caracterizar a esta última como la parte periférica de una ciudad, carente de los atractivos que suele poseer el centro como punto donde todo converge.¹³⁴ En la enumeración de los bienes fugaces a los que ya se refería con anterioridad la voz poética, toca el turno a los distintivos de la nobleza castellana, cuya filiación con el pasado visigótico era signo del mayor prestigio social. La intención es mostrar que a pesar del poderío asociado a dichos linajes, muchas son las formas en que ese prestigio se diluye. Marc Bloch describe así esa posibilidad: “Fuese cual fuese la fuerza de los derechos adquiridos por el nacimiento, no era tal que no pudiese perderse por el ejercicio de ciertas ocupaciones incompatibles con la grandeza de la categoría.”¹³⁵ La argumentación aduce al menos dos ejemplos: aquellos que por falta de esfuerzo permiten que su linaje decaiga en el aprecio social y quienes por carecer de bienes deben ejercer oficios ajenos a los que distinguen a la nobleza, que pueden estar en el campo de la actividad bélica o la política, o bien en los asignados a la clerecía.

Los estados y riqueza,

Pero digo que acompañen

¹³³ Vicenç Beltran ha insistido en este rasgo distintivo de las “Coplas...” desde la primera edición que preparó de la poesía de Manrique: “Queda por fin el abundante recurso a la realidad cotidiana y a las «historias ciertas», recomendadas por Eiximenis y tan usadas por San Vicente Ferrer, que conforman el aspecto más original y renovador del estilo de las Coplas. Si a ello añadimos los recursos expresivos del género entenderemos la justicia que asistía a Quintana cuando llamó a las Coplas *sermón funeral*; pero hay que añadir inmediatamente que se trata de un sermón muy original en el que, tras las lamentaciones rituales por la caducidad de las cosas y el inevitable elogio del difunto, viven y alientan el calor y el afecto de la vida” (Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre*, Bruguera, Barcelona, 1981, p. CVII).

¹³⁴ En una breve nota crítica sobre este pasaje de las “Coplas...”, Joseph Silverman evidencia que el poeta desea distinguir la última etapa de la vida humana como la más frágil. Con ello queda claro, también, que se trata de una metáfora bélica: “Sometime during the sixteenth century Manrique’s Coplas were glossed by a poet known to us only by the initials C.D.F.N. de C. His variations on the verses that concern us reveal that he too saw old age, the *arrabal de senectud*, as the most exposed, fragile, threatened state of human life, whereas youth seemed to enjoy the impregnable safety of a city wall [...]” (“Concerning the *arrabal de senectud* in Manrique’s *Coplas por la muerte de su padre*”, en William C. McCrary y José A. Madrigal (eds.), *Studies in Honor of W. Everett Hesse*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, 1981, pp. 138-139).

¹³⁵ Marc Bloch, *La sociedad feudal*, Akal, Madrid, 1986, p. 349.

que nos dexan a desora,
 ¡quién lo duda!
 No les pidamos firmeza,
 pues que son de una señora
 que se muda:
 que bienes son de fortuna
 que rebuelve con su rueda
 presurosa,
 la cual no puede ser una
 ni ser estable ni queda
 en una cosa.

y lleguen hasta la huesa
 con su dueño:
 por eso no nos engañen,
 pues se va la vida apriesa
 como sueño.
 Y los deleites de acá
 son, en que nos deleitamos,
 temporales,
 y los tormentos de allá
 que por ellos esperamos,
 eternas.

(vv. 121-144)

El siguiente elemento engañoso cuya verdadera naturaleza exhibe la voz poética son las riquezas materiales, susceptibles de pérdida en cualquier momento por estar sujetas a la naturaleza de la Fortuna, mudable e inestable, a la cual caracteriza mediante la imagen de la rueda que gira y es incapaz de permanecer en un mismo sitio por demasiado tiempo. A continuación, Manrique formula una nueva situación hipotética¹³⁶ para demostrar la razón por la que los bienes son engañosos. Incluso si no se pudieran perder en cualquier momento (como de hecho ocurre) y duraran hasta la muerte, el lapso de la vida es sumamente corto, de naturaleza semejante al sueño. Los placeres vitales son provisionales, pero el castigo por deleitarse en ellos y olvidar el verdadero propósito de la vida, la trascendencia en el más allá, es eterno.

Los placeres y dulçores
 de esta vida trabajada
 que tenemos
 no son sino corredores,
 y la muerte, la celada
 en que caemos.
 No mirando a nuestro daño,
 corremos a rienda suelta,
 sin parar;
 cuando vemos el engaño
 y queremos dar la buelta,
 no ay lugar.

Estos reyes poderosos
 que vemos por escrituras
 ya pasadas,
 con casos tristes, llorosos,
 fueron sus buenas venturas
 trastornadas;
 así que no ay cosa fuerte,
 que a papas y emperadores
 y perlados,
 así los trata la muerte
 como a los pobres pastores
 de ganados.

¹³⁶ Según la descripción de Casas Rigall, los versos 133-138 representan un ejemplo de *locus a fictione*: “Consiste su estrategia en razonar con el simple apoyo de hipótesis potenciales o irreales: si algo *fuese*, entonces otra cosa también *sería* [...]” (*op. cit.*, p. 163).

(vv. 145-168)

Para cerrar esta exposición, la voz poética compara los placeres que de cuando en cuando dulcifican la vida humana (considerada a menudo un “valle de lágrimas”) con la táctica bélica que consiste en fingir una retirada para poder tomar desprevenido al enemigo y derrotarlo gracias a su exceso de confianza.¹³⁷ La muerte equivaldría a esta trampa. En cuanto al poder y el prestigio social, los testimonios históricos muestran cómo incluso los monarcas más encumbrados sufren cambios de fortuna que trastocan sus etapas más felices. Nada que este mundo pueda ofrecer resulta de verdad estable, pues incluso papas, emperadores y obispos,¹³⁸ al morir, corren la misma suerte que un pastor, oficio que solía recaer en quienes la sociedad medieval consideraba más débiles.¹³⁹

Dexemos a los troyanos,
que sus males no los vimos
ni sus glorias;
dexemos a los romanos,
aunque oímos y leímos
sus vitorias.
No curemos de saber
lo de aquel siglo pasado

¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragón,
¿qué se hizieron?
¿Qué fue de tanto galán?
¿Qué fue de tanta invención
como traxieron?
Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras

¹³⁷ En su nota al verso 148, Beltrán explica: “corredores: ‘soldados que se envían para descubrir, reconocer y explorar el terreno’” (J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 156). Sin embargo, la función de esos corredores por sí misma no bastaría para explicar la que Beltrán considera, páginas adelante, una metáfora bélica típica del estilo de Manrique (véase “Notas complementarias”, 48.148, *ibidem*, p. 212). Sobre esta táctica bélica pueden verse varios ejemplos en el libro de Matthew Bennett (ed.), *La guerra en la Edad Media*, Akal, Madrid, 2010, pp. 29, 47, 57, 113-115, 131, 133, 138, 156, 190, 191-194. Sin embargo, no todas las batallas descritas ocurrieron en el Occidente medieval.

¹³⁸ Roger Boase explica la inclusión de la jerarquía eclesiástica al lado del poder civil: “The term ‘prelate’ (Latin *praelatus*, set above, from *praefero*, prefer), sometimes applied in the early Middle Ages to lay persons in prominent positions, came to refer to church dignitaries. Prelacy was defined by canonists as ‘pre-eminence with jurisdiction’, which meant episcopal jurisdiction, but the term was extended to all members of the upper clergy: cardinals, archbishops, bishops and abbots. The prelates lived and behaved like the nobles, to whom they were generally related by ties of kinship: they derived large revenues from their ecclesiastical domains; they had numerous vassals over whom they exercised jurisdiction; they employed private armies to defend their interests; they attended political assemblies, frequented the royal palace and confirmed titles of honour conferred by the king” (*The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, Routledge & Kegan Paul, London-Henley-Boston, 1978, p. 47).

¹³⁹ Aristóteles dedica esta descripción a dicho oficio: “Los más perezosos son los pastores. Estos obtienen su alimento de los animales domésticos, sin trabajar, aunque les es necesario cambiar de lugar a los rebaños, en busca de pastos, y ellos mismos se ven forzados a acompañarlos, como si cultivaran un cultivo viviente y móvil” (*La política*, 2ª ed., ed. de Carlos García Gual y Aurelio Pérez García, Editora Nacional, Madrid, 1981, I, VIII, p. 60).

qué fue dello;
vengamos a lo de ayer,
que tan bien es olvidado
como aquélllo.

y cimeras
¿fueron sino devaneos?
¿Qué fueron sino verduras
de las heras?

(vv. 169-192)

A partir del mismo principio al que la voz poética recurrió al abstenerse de invocar a las musas como forma de comenzar el poema, ahora se dejan de lado los ejemplos de la Antigüedad: en el caso de los troyanos, porque los hechos no fueron presenciados por los destinatarios de las “Coplas...” ni por quien las escribió,¹⁴⁰ pero sobre todo porque se ubican en el ámbito de la cultura griega, de difícil acceso para quienes pertenecen a la esfera de la latinidad; en el caso de los romanos, a pesar de la familiaridad que supone la lectura y el relato oral de sus hazañas, del rechazo a darles demasiada importancia puede inferirse que carecen, como en el caso anterior, de cualquier relevancia para la índole de lo que a Manrique le interesa exponer. La razón queda clara en la segunda parte de esta copla, pues el pasado remoto es tan digno de olvido como el pasado más reciente, el que el destinatario de las “Coplas...” ha presenciado por sí mismo. Para ilustrar esta certeza se recurre al tópico del *Ubi sunt?*, que se centra en figuras famosas para demostrar la caducidad de la fama y la fortuna. Siguiendo la premisa expuesta en la copla precedente, Manrique abre las preguntas retóricas con la figura de Juan II de Castilla y recuerda, junto con él, a los infantes de Aragón, figuras destacadas durante el reinado de aquél tanto en los ámbitos político y bélico como en el cortesano, y a quienes la voz poética tiene presentes sobre todo por el

¹⁴⁰ Frank A. Domínguez comenta con respecto a este rasgo de la historicidad de un testimonio desde el punto de vista de la concepción medieval que “When rejecting the histories of the ancients, Manrique uses three verbs (*ver* 170, *oir* and *leer* 172) that allude to the way historians acquire knowledge of events. Scholars of the middle ages respected the authority of the text, but placed even greater value on visual testimony. The most respected histories were those written by witnesses. Dares and Dictys, for example, were considered the ultimate authorities about the destruction of Troy because they claimed to have been present. Second in order of value was to hear about an event from a witness. Least valuable was to read about an event. It follows that history can be seen, heard, or read (*visa, audita, lecta*). Each verb takes a step further away from reality, moving from active participation in events to passive reenactment through reading. Manrique prefers to present a history for which he himself is an authority, a history which he has *seen*, and for which he can vouch, rather than ancient history that can only be heard or read. He proceeds immediately to evoke this history for his readers, for they too have shared in it” (*Love and Remembrance, op. cit.*, p. 104).

refinamiento de las costumbres que trajeron consigo.¹⁴¹ De ahí la pregunta por los galanes, las invenciones (como la composición [36], ya analizada en esta sección), los torneos de caballería y los aditamentos distintivos de quienes en ellos participaban, que a la distancia parecen haber sido sólo ilusiones, tan efímeros como la primera hierba que brota en las eras, antes de que se siembre en ellas.

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trobar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel dançar,
y aquellas ropas chapadas
que trayan?

Pues el otro, su heredero,
don Enrique, ¡qué poderes
alcançava!
¡Cuánd blando, cuánd halaguero,
el mundo con sus placeres
se le dava!
Mas verás cuánd enemigo,
cuánd contrario, cuánd cruel
se le mostró:
aviéndole seído amigo,
¡cuánd poco duró con él
lo que le dio!

(vv. 193-216)

En esta ejemplificación concreta de lo pasajero del mundo cotidiano, la siguiente copla evoca el ambiente de la corte por medio de recuerdos sensoriales. Las preguntas retóricas continúan con el

¹⁴¹ “Se trataba de los hijos del infante castellano don Fernando de Antequera, que en 1412, muerto sin herederos su tío Martín I el Humano, rey de Aragón y de Sicilia, había sido elegido como rey de Aragón, entre cinco pretendientes, por los delegados de Aragón, Cataluña y Valencia reunidos en Caspe para resolver el problema de la sucesión. Los infantes eran cinco: Alfonso, Juan, Enrique, Sancho y Pedro. Alfonso y Juan llegaron a ser reyes; el primero, de Aragón y de Nápoles, y el segundo, de Navarra y Aragón. El más ilustre y glorioso de todos fue el primogénito don Alfonso, conocido como Alfonso V el Magnánimo” (Pompilio Tesauro, “Los infantes de Aragón, ¿qué se hicieron?: huellas aragonesas en el reino de Nápoles”, *Incipit*, XVI, 1996, pp. 177-178). Con respecto a estos personajes, Luis Suárez Fernández describe su papel en el reino castellano: “En el medio social castellano el espíritu caballeresco adopta determinadas formas concretas que le hacen influir decisivamente en la progresión del país hacia la señorialización total. Como muy bien ha señalado Martín de Riquer, fantasía y realidad se aunan para incorporar a la vida diaria la novela y la aventura de la caballería andante. Fernando y sus hijos viven inmersos en el artificio de lo heroico, cabalgadas en tierras musulmanas, torneos deslumbrantes, cortes de poetas en que descuellan los nobles por encima de todos, lujo en los trajes que se complican y recargan, despliegue de riquezas, fiestas y banquetes, *devaneos* y *verduras de las eras* como dirá Jorge Manrique. La forma más concreta de la romántica caballeresca es Granada. Fernando ha resucitado el viejo mito de la lucha contra el infiel como una gran tarea nacional, y esta empresa antieconómica que despierta muy escaso entusiasmo real, vuelve a pesar durante todo el siglo sobre la vida del país, convirtiéndose en la meta inalcanzada, el testamento incumplido de los antepasados. Los temas literarios — el tratamiento idealista, nostálgico, falso en suma, del amor y de la muerte, sobre todo— tienen para el historiador una importancia sustancial porque explican mejor que nada la atmósfera levemente nostálgica en que se vive. [...] Imposible explicar en cada caso con razones políticas o económicas solamente, muchos de los hechos que ocurren: la fidelidad, el honor, la emulación —esencia del código del caballero— pesan con gran fuerza” (*op. cit.*, p. 105).

esquema del *Ubi sunt?* y reconstruyen la apariencia de las damas, el fervor de los caballeros en el servicio amoroso, el ejercicio poético y la música que lo acompañaba, los bailes y la vestimenta de quienes participaban en ellos. La copla XVIII evoca de manera anafórica a Enrique IV, hijo y heredero de Juan II en el trono de Castilla, cuya primera etapa fue de gran prosperidad, pero dio paso a inestabilidad política por las relaciones conflictivas del monarca con la alta nobleza. Los bienes del mundo parecían serle favorables, aunque como ya quedó zanjado estrofas atrás, el carácter transitorio de éstos no permite edificar nada estable en torno a ellos.

Las dádivas desmedidas,
 los hedificios reales
 llenos de oro,
 las baxillas tan febridas,
 los enriques y reales
 del thesoro,
 los jaezes y cavallos
 de su gente y atavíos
 tan sobrados
 ¿dónde iremos a buscarlos?
 ¿Qué fueron sino rocíos
 de los prados?

Pues su hermano el inocente,
 que en su vida subcesor
 se llamó,
 qué corte tan excelente
 tuvo, y cuánto grand señor
 que le siguió;
 mas como fuese mortal,
 metióle la muerte luego
 en su fragua.
 ¡O juicio divinal,
 cuando más ardía el fuego,
 echaste agua!

(vv. 217-240)

Siguiendo el orden expositivo habitual en las coplas, la voz poética procede a ejemplificar de manera concreta lo afirmado previamente de modo general.¹⁴² Esos bienes materiales que se pierden tarde o temprano fueron en el caso de Enrique IV su prodigalidad, las riquezas acumuladas, las vajillas, las monedas que acuñó, los ornamentos, vestimenta y caballos, todos los cuales desaparecieron como el rocío de los prados, que se evapora en cuanto el sol hace su aparición. Manrique recurre de nuevo a la anáfora para remitir la mención del infante Alfonso a

¹⁴² Antonio Gómez Galán hacía notar ese rasgo cuando afirmaba: “[...] este poema tiene una distribución binaria de su contenido; es de gran frecuencia en él este ritmo que empareja las estrofas” (“Contribución al estudio de las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Arbor: Revista General de Investigación y Cultura*, XLV, 170, febrero de 1960, p. 221). A su vez, María Dolores Royo Latorre explica que “La segunda parte de la copla ejemplifica lo anteriormente expuesto [...]” (“Jorge Manrique y el *ars praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermonario en las *Coplas a la muerte de su padre*”, *Revista de Filología Española*, LXXIV, 3-4, julio-diciembre 1994, p. 253).

su hermano mencionado con anterioridad. La coronación del mismo como Alfonso XII por parte de la facción de la nobleza enfrentada en guerra civil a Enrique IV lo convirtió en sucesor del rey cuando éste aún no moría.¹⁴³ La familia de Manrique formó parte de esa corte. A pesar de dicho ascenso a la dignidad real, murió como cualquier otro hombre, con la excepción de que, por su juventud, la voz poética explica tal deceso como una especie de prueba, ocurrida precisamente cuando mayor era su encumbramiento y más expectativas despertaba entre sus simpatizantes. Sobre esa muerte prematura del infante Alfonso y la forma en que se presenta ese hecho en las “Coplas...”, algunos críticos han vinculado este personaje a Rodrigo Manrique y a la figura de Cristo, que representarían, así, el núcleo interpretativo del poema. Luis Suñén, por ejemplo, opina que “Manrique hace incluso una suerte de consideración inútil que le traiciona: «Mas, como fuese mortal, ...». Tiene más valor esta mera expresión innecesaria, redundante, obvia, que trata de reiterar algo ya sabido, que se lamenta de la mortalidad humana ejemplificada en el fin de un joven de catorce años, que esa poco feliz figura de la «decisión» de Dios arrojando el agua del fin sobre una vida que comenzaba a gozar las mieles de la gloria de un reinado ficticio.”¹⁴⁴

¹⁴³ El episodio público ha pasado a la historia como la “Farsa de Ávila”. Angus MacKay describe así su parte culminante: “After the deposition [of Enrique IV], according to [Diego Enríquez del] Castillo, Alfonso was taken up on to the cadahalso and, raised aloft, he was acclaimed with the cry of ‘¡Castilla por el Rey Don Alonso!’; the trumpets and drums made a great noise, and the grandes and others came to kiss ‘King’ Alfonso’s hands with great solemnity. Palencia tells much the same story: he makes no mention of the prince being raised aloft but he adds that, before being acclaimed, Alfonso dressed himself up in the royal symbols which had been stripped from the statue” (“Ritual and Propaganda in Fifteenth-Century Castile”, *Past & Present*, 107, May 1985, pp. 10-11).

¹⁴⁴ Suñén, *op. cit.*, pp. 119-120. Tal vez en este deslinde de Suñén pesen mucho sus señalamientos continuos sobre la manipulación ideológica a que ha sido sometida la interpretación del poema (véase *ibidem.*, pp. 11, 65, 68-69). Sin embargo, es gracias a esa imagen, precisamente, que puede establecerse una relación entre don Rodrigo y el infante Alfonso si se toma en cuenta que el padre del poeta resulta, al final de las “Coplas...”, convertido en paradigma de la caballería y, sobre todo, en alguien que ha sabido ganar la trascendencia valiéndose del mundo sin permitir que éste lo seduzca con apariencias. Lo anterior lo vincula con la figura de Cristo, en particular si se toma en cuenta que las “Coplas...” habrían sido compuestas entre la fecha del deceso de Rodrigo Manrique y la de la muerte de su hijo Jorge, momento en que el prestigio y la influencia del nombre del patriarca de la familia parecían estar en su punto más bajo. Lacarra y Cacho Blecua resumen el efecto de esa etapa de pérdidas que los Manrique tuvieron que enfrentar: “Solo veintinueve meses separan la fecha de fallecimiento de don Rodrigo Manrique, el 11 de noviembre de 1476, y la de su hijo, el 24 de abril de 1479, herido en las últimas escaramuzas de la guerra de sucesión. En ese lapso de tiempo estuvo preso seis meses en Baeza durante la primavera de 1477, periodo de inactividad que pudo aprovechar para componer esta elegía, considerada como una de las obras maestras de la literatura española. Eran también malos momentos para las aspiraciones políticas de la familia, que veía frenado su

Pues aquel grand Condestable,
 maestre que conoscimos
 tan privado,
 no cumple que de él se hable,
 sino sólo que lo vimos
 degollado;
 sus infinitos tesoros,
 sus villas y sus lugares
 su mandar,
 ¿qué le fueron sino lloros?
 ¿Fuéronle sino pesares
 al dexar?

Pues los otros dos hermanos,
 maestros tan prosperados
 como reyes,
 que a los grandes y medianos
 truxeron tan sojuzgados
 a sus leyes;
 aquella prosperidad
 que tan alto fue subida
 y enxalçada
 ¿qué fue sino claridad,
 que estando más encendida
 fue amatada?

(vv. 241-264)

Álvaro de Luna es el siguiente en la enumeración de los casos que demuestran la fugacidad del poder y de los bienes terrenales. El condestable de Juan II, a pesar de su carácter de verdadero detentor del poder en la Castilla de la primera mitad del siglo XV, no dejó recuerdo de mayor impacto que el hecho mismo de su decapitación tras haber perdido el favor del rey. Todas sus posesiones materiales y feudos fueron una razón de sufrimiento antes que resultaran de alguna utilidad en el momento de su muerte.¹⁴⁵ En el mismo papel de privados del rey —aunque en su caso lo fueron de Enrique IV— aparecen los hermanos Juan Pacheco y Pedro Girón, que empeñados en consolidar el poder real sobre la nobleza, sólo consiguieron encumbrarse para que,

poder por Isabel y Fernando, quienes trataban de imponer a la nobleza castellana la obediencia a la Corona. Es muy posible que todas estas circunstancias dictaran los versos de Manrique, en los que, al dolor por la muerte del padre, se suma el sentimiento de desengaño y la reivindicación de la figura de don Rodrigo” (*Historia de la literatura española I, op. cit.*, p. 465). El nexos consistiría en que, como ocurrió con Cristo, “el mundo no conoció” al final a Rodrigo Manrique y les negó, tanto a él como a su familia, la que habrían considerado como justa retribución por sus méritos.

¹⁴⁵ Luis Suárez Fernández recuerda que la caída de Álvaro de Luna resultó especialmente inesperada, circunstancia particular que esta estrofa enfatiza con su presentación de los hechos: “El fin del condestable llegó no en el momento en que todo parecía volverse en contra suya (verano de 1449) sino cuando estaba, aparentemente, reconstruyendo su poder (primavera de 1453). Los años 1451 y 1452 se cerraron, para él, con balance enteramente favorable. Cuando se asentó la acostumbrada concordia con el príncipe de Asturias y el marqués de Villena (Tordesillas 21 de febrero de 1451) la postura de don Álvaro era mucho más firme de lo que nunca fuera, desde Záfraga. Por centésima vez —ya se sabe que los políticos son incansables en sus promesas— se dijo a los procuradores en Cortes, reunidos en Valladolid (10 de marzo de 1451) que, en adelante, todas las cosas iban a marchar mejor. Por centésima vez también los procuradores presentaron dos peticiones esenciales al equilibrio financiero de la corona: que se repartiesen mejor las cargas, frenando la fácil tendencia al hidalguismo, y que se tomasen medidas para que los municipios no sucumbiesen, víctimas de la codicia de los nobles. En la práctica, el condestable ganaba dos cosas: una declaración de guerra al rey de Navarra por parte del príncipe y su equipo, y el retorno de Toledo a su poder” (*Nobleza y monarquía, op. cit.*, pp. 175-176).

en el momento mismo de su auge, sufrieran la muerte como pérdida de todo. La imagen que ilustra este último rasgo es muy semejante a la empleada antes en el caso del infante Alfonso y se refiere a la luz que estando en el momento de su mayor resplandor se apaga.

Tantos duques excelentes,
tantos marqueses y condes
y varones
como vimos tan potentes,
di, muerte, ¿dó los escondes
y traspones?
Y sus muy claras hazañas
que hizieron en las guerras
y en las pazes,
cuando tú, cruda, te ensañas,
con tu fuerça las at ierras
y deshazes.

Las huestes innumerables,
los pendones y estandartes
y vanderas,
los castillos impunables,
los muros y valuartes
y barreras,
la cava honda, chapada,
o cualquier otro reparo
¿qué aprovecha?
Que si tú vienes airada
todo lo pasas de claro
con tu frecha.

(vv. 265-288)

En el siguiente peldaño en la escala de la nobleza se encuentran los distintos títulos del reino de Castilla, que sin importar su prosperidad y prestigio también son ocultados por la muerte, que derriba y borra sus méritos de guerra o paz sin que importen sus dimensiones. A continuación, Manrique emplea una imagen bélica con la cual muestra la inutilidad del poderío militar, de los ejércitos medievales y de sus artilugios defensivos ante el ataque de la muerte, caracterizado como el de una flecha que lo traspasa todo, tal cual lo hacían las saetas disparadas por una ballesta, arma prohibida por la Iglesia en conflictos entre cristianos por la letalidad de sus disparos.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Franco Cardini recuerda “[...] esa arma que en su versión portátil procedía de las estepas de Asia, la ballesta, y que la Iglesia consideró ilícita durante mucho tiempo dada la fuerza mortífera de sus disparos. Pese a que la Iglesia prohibiese su uso en los conflictos entre cristianos, la ballesta se afirmó; y junto a ella el *long bow* inglés, de largo alcance y de gran velocidad de tiro (dos características que la saeta disparada por la ballesta no tenía). Estas armas habían obligado a los caballeros a hacer mucho más pesado su armamento añadiendo a la cota de malla (que se había transformado desde el camisón de los siglos XI y XIII en una especie de mono pegado al cuerpo) planchas de hierro sobre los puntos críticos: el cuello, el tórax, la espalda, los codos, las muñecas y las rodillas” (“El guerrero y el caballero”, en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval*, 3ª reimpr., Alianza, Madrid, 1999, pp. 117-118). John France constata que las “ballestas [...] podían atravesar todo tipo de armadura” (“El resurgir de la cristiandad latina y las Cruzadas en Oriente (1050-1250)”, en Matthew Bennett (ed.), *La guerra en la Edad Media*, op. cit., p. 89). Por ello, “En 1139, en el Segundo Concilio Ecueménico de Letrán, el empleo de la ballesta fue anatematizado [...]”

Aquél de buenos abrigo,
amado por virtuoso
de la gente,
el maestre don Rodrigo
Manrique, tanto famoso
y tan valiente,
sus grandes hechos y claros
no cumple que los alabe,
pues los vieron,
ni los quiero hazer caros,
pues el mundo todo sabe
cuáles fueron.

Amigo de sus amigos,
¡qué señor para criados
y parientes!
¡Qué enemigo de enemigos!
¡Qué maestro de esforçados
y valientes!
¡Qué seso para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
¡Qué benigno a los sujetos!
Y a los bravos y dañosos,
¡un león!

(vv. 289-312)

Una vez demostrado el hecho de que los bienes del mundo no son dignos de confianza por su caducidad, la voz poética remite al lector al ejemplo de Rodrigo Manrique, contrapuesto a los casos de Fortuna enumerados en las nueve coplas anteriores. La presentación del padre del poeta destaca su solidaridad estamental con la buena gente, su bondad retribuida con el reconocimiento público de sus virtudes, la fama y la valentía que se le reconocía, rasgos todos ellos que permiten pasar por alto los detalles, ya bien conocidos. Por lo mismo, la voz poética no entra en alabanzas ni los encarece. La segunda copla abunda en esta presentación y encomia su capacidad para la amistad, su buen ejercicio del señorío medieval,¹⁴⁷ su lealtad como enemigo, su idoneidad para servir como ejemplo con su misma conducta, su discernimiento, sus destrezas y buen trato social, su capacidad para la justicia: “Los versos finales de la copla son la reformulación del célebre verso de la *Eneida* (VI, 853) en que se evocan las cualidades que harán grande el imperio de los

(Harald Kleinschmidt, *Comprender la Edad Media. La transformación de ideas y actitudes en el mundo medieval*, Akal, Madrid, 2009, p. 220, n. 49).

¹⁴⁷ R. Boase explica el vínculo entre alguien en la misma posición que Rodrigo Manrique y sus *criados*: “A *criado* may be defined as a person brought up in a household other than that of his parents or natural guardians, who, in return for his board, lodging and upbringing, made himself useful to the lord or the mistress of the house. His position resembled that of the household warrior of a Visigothic chieftain. Regardless of his age and social standing, he retained, in relation to his benefactor, the status of *criado* (*Siete part.*, IV, xx, 2). The lord had no legal rights over the person or the property of his *criado*, but he was entitled to the respect which a father would receive from his child [...]” (*op. cit.*, p. 61).

romanos: «*parcere subiectis et debellare superbos*». De ahí el cultismo *subjetos* y la variante *soberbios* de algún testimonio.»¹⁴⁸

En ventura, Otaviano,
Julio César en vencer
y batallar;
en la virtud, Africano,
Anibal en el saber
y trabajar;
en la bondad, un Trajano,
Tito en liberalidad
con alegría;
en su braço, Aureliano,
Marco Atilio en la verdad
que prometía.

Antonio Pío en clemencia,
Marco Aurelio en igualdad
del semblante;
Adriano en elocuencia,
Theodosio en humanidad
y buen talante;
Aurelio Alexandre fue
en disciplina y rigor
de la guerra;
un Costantino en la fe,
Camilo en el grand amor
de su tierra.

(vv. 313-336)

En las coplas XXVII y XXVIII la voz poética contradice su intención de no recurrir a precedentes de la Antigüedad cuando renunció a invocar a las musas para continuar la composición de las “Coplas...” después del exordio que representan las tres primeras estrofas.¹⁴⁹

El olvido de esa decisión se justifica por el estatus excepcional de Rodrigo Manrique, que lo hace descollar entre sus contemporáneos¹⁵⁰ y lo convierte, al mismo tiempo, en émulo solitario de una serie de cualidades cuyos dechados pertenecen a la Antigüedad romana y que abarca desde el ámbito de la guerra hasta la religión, pasando por valores que se desarrollan en el ámbito personal y civil y de los vínculos vasalláticos; esto último podría considerarse bajo el rubro de “patriotismo” a falta de un mejor término para designarlo.

No dexó grandes thesoros

Pues por su honra y estado,

¹⁴⁸ V. Beltrán, n. al verso 310 de las “Coplas a la muerte de su padre”, en J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 166.

¹⁴⁹ En palabras de Beltrán, “Cabe pensar también en la costumbre de iniciar el sermón con la enunciación del *thema* más una oración más su repetición para explicar que la Invocación cristianizada se disponga entre las estrofas I-III y V-VII, y sin duda queda plenamente ligado al sermón el desarrollo de los contenidos en ternas [...]” (Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre, op. cit.*, p. CVI).

¹⁵⁰ Enrique Moreno Castillo hace notar que “La diferencia es perceptible incluso a nivel gramatical: los personajes de la segunda parte no suelen ser sujetos de verbos de acción” (“Vida y muerte en las «Coplas» de Jorge Manrique”, *Papeles de Son Armadans*, XXI, LXXXII, CCXLV-VI, agosto-setiembre 1976, p. 151).

ni alcançó grandes riquezas
ni baxillas,
mas hizo guerra a los moros
ganando sus fortalezas
y sus villas;
y en las lides que venció,
muchos moros y cavallos
se perdieron,
y en este oficio ganó
las rentas y los vasallos
que le dieron.

en otros tiempos pasados,
¿cómo se uvo?
quedando desamparado,
con hermanos y criados
se sostuvo.
Después que hechos famosos
hizo en esta dicha guerra
que hazía,
hizo tratos tan honrosos
que le dieron aun más tierra
que tenía.

(vv. 337-360)

De manera contraria a los ejemplos aducidos en estrofas anteriores sobre los casos de cambios súbitos de Fortuna, el maestre de Santiago no acumuló riquezas, pues todos sus bienes los empleó en mantener una resistencia constante dentro de la facción de la alta nobleza opuesta a los esfuerzos de Enrique IV por centralizar el poder político en torno a su figura mediante el apoyo de la nobleza de título que él mismo se encargó de extender. La voz poética presenta la idea de la cruzada como motor de la acción bélica de Rodrigo Manrique, cuyos méritos le permitieron ganar por sí mismo los feudos y señoríos que llegó a poseer. Queda claro, gracias a esta copla, que el padre del poeta obtuvo rentas y vasallos cumpliendo con el papel tradicionalmente asociado a la nobleza como defensora del orden feudal en clara oposición a esa nobleza de nueva creación de la que se rodeó Enrique IV para gobernar Castilla y que recuerda, en cierta forma, el proyecto de Alfonso X en torno a la utilización de la caballería como instancia de sometimiento a la figura del monarca.¹⁵¹ Pero la excepcionalidad de Rodrigo Manrique lo opone incluso a los mencionados en las coplas anteriores como ejemplo de quienes a pesar de pertenecer a la nobleza tendían a perder los rasgos de privilegio distintivos de ese estrato de la sociedad medieval por recurrir al trabajo manual para sobrevivir. Cuando el maestre de Santiago llegó a encontrarse desposeído de sus

¹⁵¹ Este aspecto, expresado en el título 21 de la *Segunda partida*, quedó expuesto en el capítulo 1 (véase *supra*, p. 36, n. 8; p. 43, n. 24; pp. 44-45).

bienes en represalia por su rebeldía¹⁵² recurrió al apoyo que la solidaridad estamental podía prestarle por medio de su familia y de aquellos, también nobles, que habían sido criados en su entorno familiar. La habilidad de don Rodrigo no se limita, con ser notoria, al espacio de la guerra, pues incluso en la paz se distinguió incrementando sus bienes y posesiones mediante el trato político.

Estas sus viejas estorias
que con su braço pintó
en juventud,
con otras nuevas vitorias,
agora las renovó
en senetud;
por su gran abilidad,
por méritos y ancianía
bien gastada,
alcanzó la dignidad
de la grand cavallería
del espada.

Y sus villas y sus tierras
ocupadas de tiranos
las halló,
mas por cercos y por guerras
y por fuerça de sus manos
las cobró.
Pues nuestro rey natural,
si de las obras que obró
fue servido,
dígalo el de Portugal,
y en Castilla, quien siguió
su partido.

(vv. 361-384)

El relato de las hazañas pertenece no sólo a la juventud del conde de Paredes, sino también a su vejez, y ese mismo refrendo de sus méritos bélicos supuso para él la obtención del maestrazgo de la Orden de Santiago. La copla XXIX muestra la recuperación de las posesiones enajenadas por represalia real como mérito propio del maestre en el terreno de las armas, que habría terminado así con la usurpación de las que consideraba (al igual que hacía su familia) como sus posesiones

¹⁵² “Durante varios años mantuvo don Rodrigo Manrique una lucha desigual contra D. Álvaro de Luna y el Rey en la que perdió gran parte de sus posesiones y bienes. En 1446 le ofreció la paz Juan II, exigiéndole el acatamiento a don Álvaro y asegurándole la tenencia de su encomienda y de la de su hijo. Pero no fue hasta 1452 cuando D. Rodrigo se somete. Obtiene a cambio la devolución de su señorío de Paredes y el título de conde; pacta también el matrimonio de su hija Leonor con el mayor oponente que ha tenido en este período en el reino de Murcia, el Adelantado D. Pedro Fajardo” (Antonio Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, op. cit., p. 205). Jesús Rodríguez Velasco describe en términos generales el proceso de pugna entre el poder real y la alta nobleza: “[...] una de las consecuencias, o tal vez razones, de la llamada crisis de la feudalidad es el intento de recorte de los privilegios nobiliarios, y la ambición de centralización del poder por parte de los monarcas. En ese modelo centralizador, la llamada alta nobleza, digamos, los pares del rey, ven reducidos sus poderes jurisdiccionales, y asisten al proceso mediante el cual el monarca establece una corte rodeándose de una nobleza de menor poder territorial, a la que solemos llamar caballería o nobleza caballeresca” (“Invención y consecuencias de la caballería”, en Josef Fleckenstein, *La caballería y el mundo caballeresco*, Siglo XXI de España-Real Maestranza de Caballería de Ronda-Fundación Cultural de la Nobleza Española, Madrid, 2006, p. XXXV).

legítimas.¹⁵³ En este punto el relato pasa por alto que las pérdidas de estado de Rodrigo Manrique se producían por contravenir al poder real, y lo presenta como fiel servidor de éste. La voz poética enumera como testigos al rey de Portugal —a quien los Manrique combatieron durante la guerra de sucesión entre éste y los Reyes Católicos— y a los aliados y vasallos que pelearon entonces a su lado.

Después que puso la vida
tantas veces por su ley
al tablero,
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero,
después de tanta hazaña
a que no puede bastar
cuenta cierta,
en la su villa de Ocaña
vino la muerte a llamar
a su puerta,

diziendo: —Buen cavallero,
dexad el mundo engañoso
y su halago;
vuestro corazón de azero
muestre su esfuerço famoso
en este trago.
Y pues de vida y salud
hezistes tan poca cuenta
por la fama,
esfuércese la virtud
para sufrir esta afruenta
que os llama.

(vv. 385-408)

La estrofa XXXIII establece una relación catafórica con la siguiente por medio de la reiteración del adverbio *después* en tres ocasiones, estrategia expositiva de mnemotecnia esencial dentro del esquema del sermón medieval que permite reiterar las numerosas ocasiones en que Rodrigo Manrique puso en riesgo su propio bienestar en la empresa de Reconquista,¹⁵⁴ el continuado

¹⁵³ El episodio de Baeza es un buen ejemplo de este rasgo de carácter: “In the spring of 1477, about five months after the death of Don Rodrigo, the Catholic Monarchs named Diego Fernández de Córdoba, Count of Cabra, the new governor of Baeza, whose family did not have a good relationship with the Manriques; he soon exiled Juan de Benavides, who had been a close associate of Don Rodrigo. Jorge Manrique opted for family loyalties above duty to the Crown, and attacked Baeza. He was imprisoned for irreverence to the king and queen, and spent about six months under arrest until he was pardoned in October” (Nancy F. Marino, “*Jorge Manrique’s Coplas por la muerte de su padre: A History of the Poem and Its Reception*,” Tamesis, Woodbridge, 2011, p. 7). Quienes en realidad estaban enfrentados con el conde de Cabra eran precisamente los Benavides. De ahí que la acusación de traición a los Reyes Católicos tuviese también un matiz negativo adicional, pues mientras el vínculo con esta familia era reciente, los Manrique (y en especial don Rodrigo) habían mantenido alianzas con el conde de Cabra. Véase, *supra*, el comentario al respecto de Augusto Cortina (pp. 111-112).

¹⁵⁴ Con respecto a los versos 385-387, Catherine Swietlicki comenta que “Manrique’s *tablero* metaphor itself symbolizes the risky nature of life, and it simultaneously provides a retrospect of previous references to chance in the *Coplas*. One of Manrique’s major themes is the instability of one’s luck in life. He employs the classical image of the goddess Fortune at her wheel of fate to convey the concept of chance in life [...]” (“Life as a Game: The *tablero* Image in Jorge Manrique’s *Coplas por la muerte de su padre*,” *Kentucky Romance Quarterly*, 26, 4, 1979, p.

servicio al rey de Castilla y los incontables hechos en los que se distinguió personalmente.¹⁵⁵ Y sólo tras acumular méritos de verdadero peso en esferas de acción distintas pero complementarias, la Muerte se aproxima al maestro de Santiago, quien será, merced a esta presentación retórica de su persona, el ejemplo más adecuado de la situación contraria a las muertes inesperadas, las más temidas en la sociedad medieval.¹⁵⁶ El encabalgamiento de ambas coplas, excepcional en el caso de este poema,¹⁵⁷ refuerza el vínculo retórico que las une, a la vez que marca la entrada “en escena” de la Muerte como personaje alegórico. Pero su actitud no puede vincularse de manera alguna con los distintos casos evocados con anterioridad. Rodrigo

437). Casas Rigall ubica esta metáfora dentro de la categoría bélica: “Si, como se ha visto, las imágenes bélicas son frecuentes en la poesía amorosa, no es extraño que el ajedrez, como representación de la estrategia militar, propicie también juegos alegóricos. En el ámbito de la metáfora, si bien de manera poco frecuente, también se documentan ejemplos de este tipo” (*op. cit.*, p. 94).

¹⁵⁵ En el artículo “Jorge Manrique y el *ars praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermonario en las *Coplas a la muerte de su padre*”, Royo Latorre señala esta característica presentación de los méritos de Rodrigo Manrique: “La copla XXXIII marca la transición hacia la dramatizada escena final. Resumen de las ocho coplas anteriores, por medio de tres cláusulas anafóricas (“Después.../ después.../ después...”) alusivas a la vida de riesgo de don Rodrigo, a su proverbial lealtad al rey y a sus hazañas incontables (esto último remite al inicio del epicedio: “sus grandes hechos y claros”), es, finalmente, anuncio de la llegada de la muerte [...]” (*loc. cit.*, p. 258). Armando López Castro comenta con respecto a esta misma estrofa: “El poeta destaca las distintas virtudes del caballero; para destacarlas más, marca el comienzo de cada cualidad repitiendo anafóricamente el mismo adverbio temporal («después»). La anáfora contribuye a la simetría y crea una expectación en el lector. La estructura trimembre del periodo, con sus oraciones paralelas encabezadas por la anáfora, nos lleva de manera progresiva hasta el último triunfo de don Rodrigo. La muerte viene a ser así la coronación de la vida” (“El estoicismo de las Coplas de Jorge Manrique”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 12, 1990, p. 205).

¹⁵⁶ María Morrás expone: “[...] en un principio la muerte serena, la buena muerte, era una gracia que Dios concedía a quien no moría en pecado. Frente a la muerte súbita, asociada al castigo de algún pecado oculto hasta el punto de que a quien moría de viaje, aunque fuera víctima de la violencia a manos de otros, se le negaba el enterramiento en lugar consagrado, como a los suicidas, en cambio morir preparado, anticipando el propio final, era interpretado como el signo visible de que quien así terminaba su vida gozaba del favor celestial y por tanto, casi de modo automático, se podía postular que una muerte serena, sin miedo, significaba poco menos que la garantía de la salvación eterna” (“*Mors bifrons*: las elites ante la muerte en la poesía cortesana del Cuatrocientos castellano”, en Jaume Aurell y Julia Pavón (eds.), *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2002, p. 175).

¹⁵⁷ Pero presente ya en otros poemas del *Cancionero* de Manrique, los números [1] y [45] (véanse *supra*, pp. 185-189; *infra*, pp. 228-234). Con respecto a la excepcionalidad de este encabalgamiento de estrofas, Lacarra y Cacho Blecua comentan: “En un principio cada una de las coplas tiene una unidad sintáctica y semántica, sin que dependa para su sentido de la estrofa anterior o posterior, pero esta norma también cuenta con sus excepciones; la más evidente se produce entre las estrofas 33 y 34 cuando el encabalgamiento interestrofico obliga a continuar la lectura de la 33 («vino la muerte a llamar / a su puerta,») sin pausa alguna («diciendo: —Buen caballero») coincidiendo con un momento climático de la obra: la llegada de la muerte a la casa de don Rodrigo” (*Historia de la literatura española I, op. cit.*, p. 466). Puede concluirse, entonces, que Manrique recurre al encabalgamiento de estrofas para realzar momentos a los que confiere especial tensión poética dentro de las composiciones en que lo emplea.

Manrique recibe una conminación que enfatiza su estatuto social y lo refuerza con el adjetivo *buen*, lo cual indica que es su identidad como caballero la que determina, antes que cualquier otro factor, el tipo de muerte, apacible, que ha de sufrir. La interpelación de la Muerte consiste en invitarlo a no aferrarse al mundo inestable y lleno de apariencias y a hacer gala de fortaleza de ánimo para reivindicar, una vez más, la fama que lo distingue, aunque ahora en un trance de mucho mayor calado. La invitación se refuerza al recordarle que dejó de lado su propia vida y la salud por alcanzar la fama,¹⁵⁸ y que ese mismo hecho hace esperar de él un refrendo de ese característico impulso varonil para sortear el último reto que, en cuanto caballero, ha de encarar.¹⁵⁹

—No se os haga tan amarga
la batalla temerosa
que esperáis,
pues otra vida más larga
de fama tan gloriosa
acá dexáis;
aunque esta vida de honor
tampoco no es eternal
ni verdadera,
mas con todo es muy mejor
que la otra temporal,
perecedera.

—El bevir que es perdurable
no se gana con estados
mundanales
ni con vida deleitable
en que moran los pecados
infernales;
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
y con lloros,
los cavalleros famosos,
con trabajos y afliciones
contra moros.

(vv. 409-432)

Ese tránsito que representa la muerte se describe como una *batalla temerosa*, desplazando así el adjetivo desde el sitio que le correspondería, en un caso normal, para calificar a quien está a

¹⁵⁸ Nuevo ejemplo de *argumentum por ratiocinio* (véase *supra*, p. 135, n. 63; p. 192, n. 129).

¹⁵⁹ Hannah Arendt se refiere al enfoque de Maquiavelo sobre la virtud con las siguientes palabras: “La libertad como elemento inherente a la acción quizá esté mejor ilustrada por el concepto de *virtù* de Maquiavelo, en el que se denota la excelencia con que el hombre responde a las oportunidades ofrecidas por el mundo bajo la forma de la *fortuna*” (“¿Qué es la libertad?”, en su libro *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Península, Barcelona, 2003, p. 241). El comentario de Arendt tiene como punto de partida pasajes como el siguiente: “[...] nada impide que los hombres, en tiempos de bonanza, puedan tomar precauciones, o con diques o con márgenes, de manera que en crecidas posteriores o bien siguieran por un camino o bien su ímpetu no fuera ya ni tan desenfrenado ni tan peligroso. Lo mismo ocurre con la fortuna que demuestra su fuerza allí donde no hay una virtud preparada capaz de resistírsele; y así dirige sus ímpetus hacia donde sabe que no se han hecho ni márgenes ni diques que puedan contenerla” (*El príncipe*, 5ª ed., ed. de Helena Puigdoménech, Cátedra, Madrid, 1997, c. XXV, p. 171).

punto de sufrir el fin de la existencia. La fama es la razón para enfrentarla sin dilación alguna, pues se convierte en la extensión de la vida terrenal a pesar de que tiene límites y no es eterna, como aquella otra que el maestre de Santiago se ha ganado gracias al rechazo de los placeres mundanos asociados con el pecado, que conduce, invariablemente, a la condena eterna.¹⁶⁰ Los *oratores* ganan esa otra vida eterna con el ejercicio de su función social, al igual que los caballeros, de quienes en particular se destaca la posibilidad de pelear en una guerra santa.

—Y pues vos, claro varón,
tanta sangre derramastes
de paganos,
esperad el galardón
que en este mundo ganastes
por las manos;
y con esta confiança
y con la fe tan entera
que tenéis,
partid con buena esperança,
que esta otra vida tercera
ganaréis.

—No gastemos tiempo ya
en esta vida mezquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo.
Y consiento en mi morir
con voluntad plazentera,
clara y pura,
que querer ombre bivir
cuando Dios quiere que muera
es locura.

(vv. 433-456)

Al concluir su discurso exhortativo, la Muerte reitera la idea de que Rodrigo Manrique actuó como un cruzado en la empresa de la reconquista castellana y que gracias al mérito de sus manos obtuvo la recompensa cuya posibilidad está ahora ante él.¹⁶¹ Esos méritos deben bastar para que don Rodrigo se apreste a dejar la vida terrenal. La respuesta de éste indica su sometimiento a los designios divinos, ante los cuales es inútil resistirse.

—Tú, que por nuestra maldad
tomaste forma cevil
y baxo nombre.
Tú, que a tu divinidad
juntaste cosa tan vil

Así, con tal entender,
todos sentidos humanos
olvidados,
cercado de su muger
y de hijos y de hermanos

¹⁶⁰ Sin embargo, la figura de Rodrigo Manrique también ofrece un perfil público que permite apreciar la oposición de temporalidad y trascendencia en las “Coplas...”. Véase *supra*, Capítulo 1, pp. 54-57.

¹⁶¹ La muerte emplea un *argumentum por ratiocinio* para mostrar los buenos frutos del esfuerzo personal de Rodrigo Manrique, que le representa la trascendencia en el más allá.

como es el ombre.	y criados,
Tú, que tan grandes tormentos	dio el alma a quien ge la dio,
sofriste sin resistencia	el cual la ponga en el cielo
en tu persona,	y en su gloria;
no por mis merescimientos,	y aunque la vida murió,
mas por tu sola clemencia	nos dexó harto consuelo
me perdona.	su memoria.

(vv. 457-480)

En la segunda copla que abarca su réplica a la Muerte, Rodrigo Manrique se dirige a Cristo para suplicar perdón (en su papel de redentor que ofreció su vida como rescate por los pecados de la humanidad y posee la doble condición, humana y divina), antes por la clemencia de Dios que por sus méritos.¹⁶² La reiteración del pronombre *tú* ejerce un paralelismo con respecto al empleo del adverbio *después* por parte de la muerte y representa en el plano retórico la conclusión armónica de un episodio excepcional donde la ética asociada al mundo de la caballería tiene tanto peso como la ortodoxia dictada desde el ámbito del sistema de creencias para obtener la recompensa de la vida eterna en el más allá. La copla XL reitera que Rodrigo Manrique no se aferra al mundo que puede percibir físicamente. Su muerte ocurre con total tranquilidad, rodeado de su familia. El mérito final del maestro de Santiago puede cifrarse en reintegrar un algo —que le fue concedido por cierto tiempo— a quien se lo otorgó. La pérdida que sufre el ámbito familiar con la muerte de Rodrigo Manrique se compensa con el recuerdo de su vida y sus hazañas, ambas ejemplares.

3.3.2 POEMAS DONDE EL MUNDO CABALLERESCO ES EL PATRÓN DE CONTRASTE

Dentro de esta categoría figuran las composiciones en las que puede observarse el apego de Manrique a la tradición de la poesía cancioneril en distintos grados, desde sus aspectos más

¹⁶² Pueden encontrarse semejanzas con la actitud que describe Susana Royer de Cardinal en cuanto se refiere a las disposiciones eucarísticas que fijaban los testamentos de finales de la Edad Media: “Coincide con el alargamiento de la fórmula inicial de los testamentos donde se acude más al Dios de misericordia que al Dios justiciero. Es como si los hombres dudasen de su capacidad de obrar bien y necesitasen los auxilios de las oraciones para poder acceder a la bienaventuranza eterna” (“Tiempo de morir y tiempo de eternidad”, *Cuadernos de Historia de España*, LXX, 1988, p. 178).

convencionales hasta la oposición a sus preceptos, pasando por los poemas que muestran su específica innovación en la poesía amorosa.

3.3.2.1 Poemas donde la dimensión amorosa del mundo caballeresco es convencional

El elemento distintivo de los poemas que se agrupan en este apartado es la traslación del vínculo amoroso al campo de las relaciones entre señor y vasallo.

El poema número [14] se basa en una acumulación de paradojas que busca reflejar el estado anímico del amante:

Ni bevir quiere que biva,
ni morir quiere que muera,
ni yo mismo sé qué quiera,
pues cuanto quiero se esquiva.
Ni puedo pensar qué escoja
mi penado pensamiento,
ni hallo ya quien me acoja
de miedo de mi tormento.

Este dolor desigual
ravia mucho por matarme;
por hazerme mayor mal,
muerte no quiere acabarme.
Qué haré, adónde iré
que me hagan algún bien;
helo pensado y no sé
cómo, ni dónde ni a quién.

([14], vv. 1-16)

El amante describe un desconcierto que lo hace incapaz de discernir su voluntad y de encontrar quién pueda comprenderlo.¹⁶³ El dolor se incrementa y no hay remedio para él, pues ni siquiera la muerte lo toma en cuenta. Las incógnitas que formula a continuación carecen de respuesta, pues no acierta a hallar quien escuche sus males y los remedie.

Y ándome assí perdido,
añadiendo pena a pena,
con un deporte fengido,
con una alegría ajena;
mas presto se irá de mí,
que conmigo anda penada,
y pues la mía perdí,
perderé la que es prestada.

El menor cuidado mío
es mayor que mil cuidados
y el remedio que confío
es de los más mal librados,
que será poca mi vida
y presto se cumplirá,
que pena tan sin medida
nunca mucho durará.

(vv. 17-32)

¹⁶³ Casas Rigall hace notar el uso extenso del políptoton en este poema como recurso retórico para expresar la desazón de la voz poética (*op. cit.*, p. 227, n. 263).

El amante divaga mientras el dolor se incrementa. Se esfuerza sin encontrar consuelo y finge bienestar a pesar de que su verdadero estado anímico se impone al esfuerzo de superarlo. Al comparar sus penas, explica que su dilema es superior a cualesquiera otros de los que pueda llegar a saber, puesto que le aflige sólo a él. La solución es impracticable, y por ello calcula que su sufrimiento sólo puede concluirlo la muerte.

¡O, Señor, que se cumplierse
esto que tanto desseo,
porque yo no poseyese
los dolores que poseo!
Que me puedes socorrer,
con sola muerte me acorre;
que si bien me as de hazer,
venga presto y no se engorre.

Si no, si mucho se aluenga,
yo me haré tan usado
a los males, que sostenga
cualquier tormento y cuidado.
Pues, muerte, venid, venid
a mi clamor trabajoso,
y matad y concluid
un ombre tan enojoso.

(vv. 33-48)

A continuación dirige su súplica a Dios, rogando que el dolor lo abandone. Pide la muerte de manera rápida para no demorar las penas. De lo contrario, el amante se habituará al malestar y cualquier nueva congoja hará fácil presa de él. El ruego a la muerte para que remedie su desazón cierra la cuarta estrofa.

Que si a ti sola te plaze,
pues a mí viene en plazer,
según mi cuita lo haze,
presto puedo fenescer.

(vv. 49-52)

En la cuarteta final su prestancia a morir se basa en que sólo la muerte está dispuesta a atender sus quejas, y si a sus penas les parece una buena solución, al amante sólo le queda consentir. Rodado Ruiz advierte, sin embargo, que apelar a la muerte puede considerarse como otra forma de prolongar la zozobra, puesto que

Hemos visto que la muerte del enamorado que se repite del derecho y del revés en los cancioneros cuatrocentistas es una muerte «de quita y pon» como decía Salinas. Por eso, los remedios que pide el amante en su desesperación son tan «de quita y pon» como la muerte que deben remediar. Se trata, una vez más, de otra estrategia hiperbólica dentro

del juego del amor cortés que tan finamente ha estudiado V. Burrus (1985). Los poetas, que se presentan como amantes perfectos, caen continuamente en contradicciones; a veces, piden sin esperanza un remedio que nunca consiguen, pero en otras ocasiones insisten en afirmar que no quieren ayuda porque penar es el galardón y, por tanto, el mejor de los remedios. Tal vez habría por comenzar por definir cuál es el remedio que no esperan obtener, porque lo cierto es que no nos parece que sea el mismo para todos.¹⁶⁴

Lo cierto es que se trata de una de las composiciones de Manrique en que el mal de amores queda manifestado de manera más contundente.¹⁶⁵

El poema número [18] consiste en la búsqueda de un efecto paradójico a partir de derivaciones léxicas que muestran las contradicciones del servicio amoroso:

Yo callé males sufriendo
y sufrí penas callando,
padescí no meresciendo
y merescí, padesciendo,
los bienes que no demando.
Si el esfuerço que e tenido
para callar y sufrir
tuviera para dezir,
no sintiera mi bevir
los dolores que ha sentido.

([18], vv. 1-10)

El amante declara que su silencio le trajo sufrimiento y que, a la vez, padeció en silencio, sobrellevó su malestar sin merecerlo e hizo méritos por ese mismo padecimiento en la obtención de una recompensa que no ha buscado por voluntad, sino por imposición de la pasión amorosa. La segunda parte del poema implica que la dificultad para expresar su experiencia no le ha permitido desahogarse, con lo cual la destreza retórica para manifestar la desazón amorosa queda expuesta como impericia, cuando en realidad se trata de todo lo contrario. Negar el artificio para aparentar que no se tienen destrezas para el discurso es un ejemplo del tópico de humildad.

¹⁶⁴ «*Tristura conmigo va*», *op. cit.*, p. 106.

¹⁶⁵ Pero véase también el recurso a la muerte como remedio a las penas amorosas en las composiciones [29], [33] y [34] (*infra*, pp. 218-219, pp. 226-228, p. 220).

La composición número [19] se remite, de nuevo, a la voluntad como rasgo de carácter que el amante pierde en cuanto cede al enamoramiento:

Hallo que ningún poder
ni libertad en mí tengo
pues no estó ni vo ni vengo
donde quiere mi querer.
Que si estó, vos me tenéis,
si vo, vos me lleváis,
si vengo, vos me traéis,
assí que no me dexáis,
señora, ni me queréis.

([19], vv. 1-9)

El amante percibe que no le queda poder de decisión en el hecho de que no permanece ni se desplaza según sus propios impulsos,¹⁶⁶ pues en cada una de sus acciones quien lo impulsa es la dama, y su desconcierto proviene del hecho de que ésta no cede a su servicio ni lo desengaña de la pasión que experimenta.¹⁶⁷

El poema número [20] se basa nuevamente en las derivaciones léxicas que generan paradojas donde se expone el sinsentido de la deriva amorosa:

Callé por mucho temor;
temo, por mucho callar,
que la vida perderé;
assí con tan grande amor
no puedo, triste, pensar
qué remedio me daré.
Porque alguna vez hablé,
halléme de ello tan mal
que sin dubda más valiera callar;
mas también callé,
y pené tan desigual
que más callando muriera.

([20], vv. 1-12)

¹⁶⁶ Este desconcierto se expresa, nuevamente, por medio de *cohabitatio*.

¹⁶⁷ Casas Rigall señala esta canción como ejemplo de estructura bimembre por paradoja más explicación (*op. cit.*, p. 217, n. 251).

El amante guardó silencio por miedo, pero ese mismo silencio le hace temer que morirá por causa de sus penas. El quiasmo originado por el retruécano de los verbos y sus derivados (*callé-temo-temo-callar*) da cabida a esta exposición de los males sufridos.¹⁶⁸ Esa zozobra mental impide al amante hallar una solución razonable a sus cuitas. Se remite a una mala experiencia previa que le aconseja mantenerse en silencio para no incrementar su pesar, pero recuerda que la opción de callar generó penas de tal dimensión que podrían ocasionarle la muerte si ahora se mantiene hermético ante su dolor. Este dilema se provoca por medio de *communicatio*, procedimiento que exhibe la oscilación del amante entre estados de ánimo contradictorios que tienden a prolongar su incertidumbre.¹⁶⁹

En el poema número [26] tienen lugar de nuevo las paradojas que terminan por arrojar luz sobre el estado anímico del amante:

No sé por qué me fatigo,
pues con razón me vencí,
no siendo nadie conmigo
y vos y yo contra mí.

Vos por me aver desamado,
yo por averos querido,
con vuestra fuerça y mi grado
avemos a mí vencido.
Y pues fui yo mi enemigo
en darme como me di,
¿quién osará ser amigo
del enemigo de sí?

([26], vv. 1-12)

¹⁶⁸ Casas Rigall comenta este poema de Manrique para ejemplificar el retruécano como ejemplo de agudeza en la poesía de Cancionero (*ibidem*, p. 52).

¹⁶⁹ Sobre este poema en particular, Casas Rigall explica: “[...] Jorge Manrique, en el tricenio IV, proyecta la *communicatio* sobre la también habitual disyuntiva del silencio cortés frente a la declaración amorosa; nuevamente, el procedimiento afecta al conjunto de una *esparsa* [...]” (*ibidem*, p. 149). Más adelante, detalla: “[...] la *communicatio* es un procedimiento muy adecuado para la expresión de las constantes indecisiones inherentes a la personalidad del enamorado cortés; a cada paso, el galán se ve obligado a decidir entre distintos polos, alternativas por lo general irreconciliables, pero se muestra reticente a tomar partido porque la esencia paradójica y multiforme del amor no le brinda soluciones sencillas; de esta manera, se dirige más o menos abiertamente a su destinatario para hacerlo partícipe de su desasosiego, aunque, salvo en el caso del subgénero *pregunta*, no busque con ello una respuesta efectiva” (*ibidem*, p. 150).

La voz poética declara la futilidad de su resistencia ante la dama, cuya belleza puso al amante en contra de sí mismo, lo cual equivale a quedar indefenso ante ella. Por lo anterior insiste en asumirse como su propio enemigo y declararse inerme.¹⁷⁰ En la segunda estrofa de la canción abunda en las razones que explican cómo el desamor de la dama con su rechazo y el caballero con su consentimiento a amarla fueron suficientes para derrotarlo.¹⁷¹ El amante reconoce su aislamiento, pues nadie se atrevería a aliarse a quien al entregarse de tal forma a su pasión se ha convertido en su peor enemigo.

La canción que figura con el número [29] en la edición utilizada plantea la zozobra de la pasión no correspondida:

Es una muerte escondida
este mi bien prometido,
pues no puedo ser querido
sin peligro de la vida.

Mas sólo porque me quiera
quien en vida no me quiere,
yo quiero sufrir que muera
mi bevir, pues siempre muere;
y en perder vida perdida
no me cuento por perdido,
pues no puedo ser querido
sin peligro de mi vida.

([29], vv. 1-12)

El amante expone que la recompensa que desea alcanzar, la aceptación de la dama, representa una muerte disimulada, ya que obtener esa correspondencia pondría en peligro su vida. Los sufrimientos por desamor representan para él una muerte en vida, y debido a esa razón desea la muerte, pues tal vez así podría lograr que la dama acepte su pasión. La vida no le pertenece más

¹⁷⁰ Esta antítesis se expresa por medio de un *argumentum por interordinación*.

¹⁷¹ Nuevo ejemplo de estructura bimembre por paradoja más explicación (véase Casas Rigall, *op. cit.*, p. 217, n. 251).

por lo expuesto hasta aquí, y por lo tanto, morir no traería consigo perder esa vida.¹⁷² Lo anterior explica de mejor manera el estribillo de la composición.

En la canción siguiente, la figura de la dama se diluye para centrar la atención en el conflicto interno del amante:

Con dolorido cuidado,
desgrado, pena y dolor,
parto yo, triste amador,
de amores desamparado,
de amores, que no de amor.

Y el corazón, enemigo
de lo que mi vida quiere,
ni halla vida, ni muere,
ni queda, ni va conmigo.
Sin ventura, desdichado,
sin consuelo, sin favor,
parto yo, triste amador,
de amores desamparado,
de amores, que no de amor.

([31], vv. 1-14)

Las penas que declara el amante provienen de la falta de correspondencia a su pasión o a la carencia de quien, en concreto, las suscite. Por ello el amante aduce que su desamparo consiste en la carencia de amores, y no de amor. Su corazón tiene intereses contrarios a los que suponen mantenerlo a salvo y con vida, pues se mantiene divagando y no contribuye a sus esfuerzos.¹⁷³ La pasión amorosa, no retribuida, causa un penar que deja al amante sin rumbo y sin gozo.

¹⁷² Casas Rigall establece un matiz entre variantes del empleo de la figura etimológica en este poema en particular que conviene tomar en cuenta: “Como también señaló Le Gentil (1949, II: 148), con el tiempo lo más habitual será que el *macho e fembra* no afecte al poema entero, sino sólo a unos cuantos versos. De modo análogo, la originaria estricta alternancia de *-o* y *-a* se verá rota en beneficio de otras variaciones morfológicas como *-os/-as*, *-e(s)/-a(s)* y *-e(s)/-o(s)*, a veces combinadas con el procedimiento ortodoxo [...]” (*ibidem*, p. 231). Y agrega, para cerrar la exposición de casos semejantes al que puede apreciarse en este poema de Manrique: “Sin embargo, en estos casos, en realidad, quizá convenga hablar más bien de *rims derivatius*, procedimiento tipificado en las *Leys d’amors*, similar al *macho e fembra*, aunque de carácter más flexible” (*ibidem*, p. 232; véase también la n. 269).

¹⁷³ Los versos 6-9 contienen un nuevo ejemplo de *cohabitatio* (véase *supra*, p. 127, n. 51).

En la canción que ocupa el número 34 de nuevo se aprecia el penar del amante ante la dama por causa de su desequilibrio emocional, debido a los méritos que la dama lo impele a acumular:

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

Pues que se acabe la vida
con dolor tan lastimero,
yo, contento, sí lo quiero
si ella queda servida.
Porque quiere mi querer,
muy contento y no forçado,
que me pierda por perder
de las angustias cuidado.

([34], vv. 1-12)

La voz poética expone que los dones de la dama son tales que en un gesto por alcanzarlos, el amor coloca al amante en una situación donde sus penas alcanzan el equivalente, y dicho intento por superarlas causa gran tensión en él. La segunda estrofa abunda en el clima de angustia acumulada, que obliga al amante a desear la muerte, puesto que vive con gran dolor. Eso representaría una satisfacción para el amante si con ello la dama se considerase justamente servida. El amor por la dama lo obliga a esa situación para dar salida a sus penas.

3.3.2.2 Poemas donde se formula una preceptiva sobre la dimensión amorosa del mundo caballeresco

Las composiciones agrupadas en este apartado siguen tres líneas principales con respecto al tema amoroso: buscan definir la pasión experimentada por todo amante cortés, contienen elementos susceptibles de agruparse para formular una preceptiva amorosa explícita o bien postulan conductas ideales que el amante debería tener en cuenta para servir a su dama.

En el tercer poema del *Cancionero* —según el ordenamiento de Vicenç Beltran— no hay una formulación expresa de nexos con el mundo de la caballería. Se trata de una composición donde predominan las paradojas y el políptoton,¹⁷⁴ y que se propone definir el amor:¹⁷⁵

Es amor fuerça tan fuerte
que fuerça toda razón,
una fuerça de tal suerte
que todo el seso convierte
en su fuerça y afición;
una porfía forçosa
que no se puede vencer,
cuya fuerça porfiosa
hazemos más poderosa
queriéndonos defender.

Es plazer en que ay dolores,
dolor en que ay alegría,
un pesar en que ay dulçores,
un esfuerzo en que ay temores,
temor en que ay osadía.
Un plazer en que ay enojos,
una gloria en que ay pasión,
una fe en que ay antojos,
fuerça que hazen los ojos
al seso y al corazón.

([3], vv. 1-20)

Mientras que en las dos primeras quintetas octosilábicas la palabra *fuerça* aparece en distintas funciones sintácticas y con algunos derivados, en las siguientes estrofas la estrategia compositiva se decanta por el uso de contradicciones aparentes.¹⁷⁶ Ambos procedimientos tienen como fin

¹⁷⁴ “El políptoton o *annominatio* morfológica por flexión es no sólo el subtipo de esta técnica más habitual en los cancioneros, sino el recurso más característico de la poesía amorosa del s. xv. Todos los autores de todas las etapas de la corriente cancioneril aplican este procedimiento con profusión” (Casas Rigall, *op. cit.*, p. 224).

¹⁷⁵ Sobre los elementos retóricos de este tipo de poemas de definición, Casas Rigall expone: “Es la *definitio*, además de un tipo de *status*, una figura de contenido que persigue la explicación de las características diferenciales de un concepto. De este modo, por regla general la *definitio* se manifiesta sintácticamente en una estructura atributiva. Como destacó Gracián [...], una *definitio* puede estar constituida por una suma de perífrasis o metáforas, técnicas que, en este caso, actúan siempre en un nivel secundario, subordinado al sentido *definitorio* del conjunto que las integra” (*ibidem*, p. 65).

¹⁷⁶ Casas Rigall señala que este poema de definición de Manrique se sustenta, en particular, en la acumulación de oxímoros (véase *ibidem*, p. 208, n. 241); sin embargo, también identifica algunas paradojas en él, en especial en los versos 21-23 (*ibidem*, p. 204). Con respecto al oxímoron, establece los siguientes rasgos a tomar en cuenta para caracterizarlo dentro de la poesía de Cancionero: “[...] situados ante un enunciado como *la muerte viva*, diremos que, desde un punto de vista retórico, estamos ante un *oxímoron*, y que la relación lógica establecida entre los elementos antitéticos del oxímoron es la *paradoja*. Sin embargo, al ser incluida en la actualidad esta segunda noción entre las figuras retóricas, los conceptos de oxímoron y, sobre todo, de paradoja han sido redefinidos. Así, se tiende a reservar *oxímoron* para las fusiones aparentemente contradictorias de dos elementos léxicos, normalmente expresadas en una frase nominal (p. ej. *la música callada*), aunque no siempre (p. ej. *vivir es morir*) [...]. La distinción establecida, por tanto, es análoga a la existente entre metáfora y alegoría (*cf.* 3.3). Aceptaremos esta última propuesta, porque, aunque teóricamente sea anacrónica, su aplicación a la poesía amorosa cancioneril resulta muy rentable” (*ibidem*, p. 203, n. 237). Más adelante, precisa que “Dada la íntima relación que mantiene con la paradoja, el comportamiento del oxímoron en la poesía amorosa cancioneril es similar a aquélla tanto en lo que atañe a su evolución como a su función ingeniosa. En relación a esta última, sin embargo, conviene tener en cuenta que, frente al desarrollo más amplio de la paradoja, el oxímoron se inscribe en la esfera de la *brevitas* (*cf.* IV) por su mayor condensación expresiva” (*ibidem*, p. 207).

reflejar la zozobra del amante en un proceso como el del enamoramiento, donde los sentidos imponen sus apetencias al sentimiento y a la razón.

Es una catividad
sin parecer las prisiones,
un robo de libertad,
un forçar de voluntad
donde no valen razones.
Una sospecha celosa
causada por el querer,
una ravia deseosa
que no sabe qué es la cosa
que dessea tanto ver.

Es un modo de locura
con las mudanzas que haze:
una vez pone tristura,
otra vez causa holgura
como lo quiere y le plaze;
un desseo que al ausente
trabaja, pena y fatiga,
un recelo que al presente
hace callar lo que siente
teniendo pena que diga.

(vv. 21-40)

Este sometimiento de la voluntad a un algo externo se manifiesta de diversas formas, todas ellas responsables de constreñir la voluntad del amante y hacerle perder la tranquilidad. La cuarta estrofa subraya el cambiante estado de ánimo del enamorado y la incertidumbre de ver correspondidos sus sentimientos.

Todas estas propiedades
tiene el verdadero amor;
el falso, mil falsedades,
mil mentiras, mil maldades
como fengido traidor.
El toque para tocar
cuál amor es bien forjado,
es sufrir el desamar,
que no puede comportar
el falso sobredorado.

(vv. 41-50)

La última estrofa cierra la descripción de las señales que pueden apreciarse en alguien verdaderamente enamorado. La prueba definitiva para discernir el amor verdadero del amor falso es la resistencia del amante ante las contrariedades que le impone la resistencia de la dama, actitud que no puede esperarse de quien no ama en realidad. Puede considerarse éste un poema donde se describe una actitud ideal, deseable en el caballero, en contraste con los poemas [1] y

[2], que muestran al personaje dentro de su medio, en actitudes cotidianas y apelando a los distintos elementos que configuran su entorno para dar cuenta de la pasión amorosa por una dama en particular.

En el poema número [12], el amante se refiere a sus amores anteriores en calidad de llamas que no se han extinguido:

<p>Los fuegos que en mí encendieron los mis amores passados, nunca matallos pudieron las lágrimas que salieron de los mis ojos cuitados; pues no por poco llorar, que mis llantos muchos fueron, mas no se pueden matar los fuegos de bien amar si de verdad se prendieron.</p>	<p>Nunca nadie fue herido de fiera llaga mortal, que tan bien fuesse guarido que le quedasse en olvido de todo punto su mal. En mí se puede provar, que yo no sé qué me haga, que, cuando pienso sanar, de nuevo quiebra pesar los puntos de la mi llaga.</p>
--	--

([12], vv. 1-20)

Las lágrimas causadas por el sufrimiento nunca pudieron terminar con la pasión amorosa, pues ésta era auténtica a pesar de que el llanto que con ella venía aparejado era continuo, ya que su fortaleza se basa en la sinceridad. El carácter del símil cambia a la caracterización tópica del amor como herida, que mientras más intensa como pasión, mayor retribución da al amante por las penas originadas en el servicio a la dama. La voz poética ofrece como prueba de lo anterior su propio desconcierto; cuando siente que los sufrimientos han pasado, se hacen presentes de nuevo.

<p>Esto haze mi ventura que tan contraria me a sido, que su plazer y holgura es mi pesar y tristura, y su bien, verme perdido. Mas un consuelo me da este gran mal que me haze: que pienso que no terná más dolor que darme ya mi mal con que me amenaze.</p>	<p>¿Qué dolor puede dezir ventura que me a de dar que no lo pueda sufrir? Porque después de morir, no ay otro mal ni penar. Por esto no temo nada ni tengo de qué temer, porque mi muerte es passada y la vida no acabada, que es la gloria que a de aver.</p>
--	---

(vv. 21-40)

El amante insiste en la doble naturaleza del servicio amoroso, causa, a la vez, de alegría y pesares, y declara que su consuelo es que dada la cantidad de sufrimiento que ha tenido que soportar, en lo futuro no puede ser éste mayor por ninguna causa. Tal idea se reitera en la siguiente estrofa, donde las penas de amor ya experimentadas se presentan como una muerte en vida, de la cual, paradójicamente, se extrae también alguna forma de dicha.

Pues pena muy sin medida,
ni desiguales dolores,
ni ravia muy dolorida,
¿qué pueden hazer a vida
que los dessea mayores?
No sé en qué pueda dañarme
ni mal que pueda hazerme,
pues que lo más es matarme;
de esto no puede pesarme,
de todo deve plazerme.

Sobró mi amor en amor
al amor más desigual,
y mi dolor en dolor
al dolor que fue mayor
en el mundo, y más mortal.
Y mi firmeza en firmeza
sobró todas las firmezas,
y mi tristeza en tristeza
por perder una belleza
que sobró todas bellezas.

(vv. 41-60)

Esa paradoja se amplía cuando la voz poética expresa su expectativa de mayores sufrimientos, que volverían inútiles toda nueva contrariedad. Sólo la muerte podría causar más daño al amante, y para mantenerse fiel en el servicio amoroso incluso esa posibilidad sería para él fuente de gozo.¹⁷⁷

El poema número [25] es una de las canciones más famosas de Jorge Manrique. Su tema es la presencia del amante, indispensable para mantener el vínculo amoroso:

Quien no estuviere en presencia
no tenga fe en confiança,
pues son olvido y mudança
las condiciones de ausencia.

Quien quisiere ser amado
trabaje por ser presente,
que cuan presto fuere ausente,
tan presto será olvidado;

¹⁷⁷ Casas Rigall señala como ejemplo de políptoton nominal los versos 56-60 —*firmeza(s)-belleza(s)*— (véase *ibidem*, p. 225).

y pierda toda esperanza
 quien no estuviere en presencia,
 pues son olvido y mudança
 las condiciones de ausencia.

([25], vv. 1-12)

La cuarteta inicial plantea que la ausencia del amante provoca que el enamoramiento tienda a disolverse y la confianza intrínseca a él se pierda, pues el olvido y el cambio de pareceres están siempre asociados a la ausencia. La estrofa final presenta las condiciones bajo las cuales la relación amorosa puede funcionar. La presencia es indispensable para quien desea obtener correspondencia a su amor, pues en cuanto el amante se ausenta, el olvido toma su lugar, lo cual obliga a concluir que la ausencia es responsable de liquidar toda esperanza, como reitera el estribillo.

La canción que figura como número [28] en la edición de Beltrán tiene como punto de partida el tema del enamoramiento en ausencia de la dama, cuyos atributos y virtudes han llegado a oídos del amante:¹⁷⁸

Quien tanto veros dessea,
 señora, sin conosceros,
 ¿qué hará después que os vea
 cuando no pudiere veros?

Gran temor tiene mi vida
 de mirar vuestra presencia,
 pues amor en vuestra ausencia
 me hirió de tal herida.
 Aunque peligrosa sea
 delibro de conosceros,
 y si muero porque os vea,
 la victoria será veros.

([28], vv. 1-12)

El amante expone que es tanta la expectativa suscitada por la fama de la mujer que lo obliga a preguntarse qué hará una vez que la conozca y no pueda resistir su presencia. Esta situación

¹⁷⁸ Véase *supra*, p. 126, n. 46.

suscita grandes miedos en él, pues si el amor es tan grande aun antes de conocer personalmente a la dama, intuye gran peligro en el hecho de estar ante ella;¹⁷⁹ aún así, se propone conocerla sin importar que la muerte pudiera sobrevenirle en ese momento. El mero hecho de verla se convertiría en una victoria. Obsérvese que los versos finales, aunque no son propiamente un estribillo, sí retoman las palabras de la rima de la cuarteta inicial. Beltran comenta que: “Esta canción tiene una construcción extremadamente sencilla, con una armadura conceptual muy simple, que la acerca al modelo anterior a las innovaciones de Manrique; comienza con una disparidad y, tras una ponderación misteriosa (vv. 3-4), termina con una paradoja (vv. 11-12).”¹⁸⁰

La canción que ocupa el número [33] es considerada por Beltran una de las más destacadas dentro de la obra de Jorge Manrique: “Ésta es, probablemente, una de las canciones más hermosas de Manrique, y una de las más fértiles a pesar de que apenas se encuentra en los

¹⁷⁹ Parece necesario hacer notar que gracias a la centralidad del motivo del *amor de oídas* en esta composición, Manrique incorpora también el tópico de la *inefabilidad de la belleza de la dama* de una manera sumamente ingeniosa y sutil. Rodado Ruiz se refiere así a este último elemento de la poesía de Cancionero: “[...] aunque la hermosura de la dama es causa fundamental del enamoramiento, no suele ser objeto de descripción detallada. Los poetas prefieren el elogio imposible, esto es, constatar la perfección de la mujer sin especificar en qué consiste («más valer que nunca vi» [XLVI, v. 2] reconoce Cartagena en su amiga; él mismo, en otra canción, atribuye a la perfección —sin especificaciones— de la dama las paradojas de sus sentimientos [...])” (*Tristura conmigo va*», *op. cit.*, p. 110).

¹⁸⁰ V. Beltran, n. [28] a J. Manrique, *Poesía*, *op. cit.*, p. 116. Las innovaciones o anomalías de esta canción de Manrique suscitan reflexiones de Françoise Maurizi dignas de ser tomadas en cuenta cuando examina una versión atribuida a Juan del Encina, a quien reconoce mayor autoridad que a Manrique puesto que agrega el aura del preceptista, en su caso, a la del poeta practicante: “Lo cierto es que en los dos pliegos sueltos de la *Egloga de Plácida y Victoriano* las coplas parecen atribuirse a Encina. Si la afirmación es a todas luces errónea para la canción manriqueña no se puede negar que las variantes registradas bien pueden ser prueba de una reelaboración en una época en que la apropiación de versos y textos era cosa corriente. Lo patentiza el mismo Encina en su edición del *Cancionero* de 1496 afirmando en el *Prohemio a los duques* que la recopilación de sus obras se debe al hecho de que «andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas más que como mensageras auia embiado adelante que ya no mias mas ajenas se podían llamar». Las variantes y distintas versiones de un poema revelan su éxito. También el *Cancionero General* de Hernando del Castillo atribuye a veces a un autor un poema que le es ajeno. Así que por ser la mayoría de los poemas recogidos impresos en la edición de 1511 o 1514 y por desaparecer a veces unos en las ediciones siguientes, mientras fueron escritos mucho antes y copiados en manuscritos con errores, es difícil, ante tal fluctuación, afirmar que la canción de Garci Sánchez no es de Encina; que la versión de Jorge Manrique es la mejor o que las coplas de Cartagena son suyas. En cualquier caso, el cotejo de los textos impresos —y en particular los encinianos— con el manuscrito Add. 10431 de la British Library es una labor imprescindible que bien nos puede conducir a afirmar algún día que éste es de redacción posterior a 1514...” (“Juan del Encina, Garci Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique y Cartagena: acerca de unas coplas y de sus variantes”, en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Moreno (eds.), *Actes del VII Congrés de L’Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, t. II, pp. 469-470).

cancioneros, ni exenta ni glosada. [...] En cuanto al tema, el deseo de muerte como liberación del amor, es banal en la literatura del siglo XV: [...] el mérito estriba exclusivamente en la construcción literaria del poema, algunos de cuyos hallazgos expresivos son comunes a los versos 33-48 del número 14.”¹⁸¹

No tardes, muerte, que muero;
ven, porque biva contigo;
quíereme, pues que te quiero,
que con tu venida espero
no tener guerra conmigo.

Remedio de alegre vida
no lo ay por ningún medio,
porque mi grave herida
es de tal parte venida
que eres tú sola remedio.
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.

([33], vv. 1-15)

La voz poética conmina a la muerte a poner fin a su sufrimiento. La quintilla que abre la composición se basa en la acumulación de paradojas a partir de derivación léxica (*muerte-muero*) que se opone a la exhortación del segundo verso. La tensión emanada de esta estrategia de composición señala el conflicto de desamor que vive el amante. La segunda estrofa explica que no halla solución para sus penas que le permita ser feliz, pues la herida que lo aqueja es de tal índole que sólo la muerte puede remediar su dolor. Apremia a la muerte a estar en su compañía, pues la considera a tal punto su única alternativa que es justa correspondencia que se presenta ante quien así la anhela como remedio para sus cuitas.¹⁸² El estribillo ofrece un par de

¹⁸¹ V. Beltran, n. [33] a J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 121.

¹⁸² Las palabras de Emilio García Álvarez al referirse al tópico de la muerte por amor parecen tener presente en particular esta canción de Manrique: “En su obra menor —el conjunto de su poesía amorosa y galante— está sobre todo presente la tradición lírica de la «muerte de amor», que él recrea haciéndola aflorar en la imagen de la

variaciones, pues mientras un nexa causal la une al resto de los versos de la quintilla inicial, en el *cabo* la relación entre ambos versos cambia a la de conjunción que zanja el conflicto del amante.

3.3.2.3 Poemas cuya sátira se opone al mundo caballeresco

Se trata de textos en los que las convenciones de la caballería se contravienen; el sentido puede inferirse en oposición a las reglas del mundo caballeresco.

El poema número [45] de la edición de Beltran es una de las dos composiciones de burla y escarnio escritas por Manrique. Según la rúbrica, se trata de “*Un combite que hizo [...] a su madrastra*”.¹⁸³ Beltran explica que “Esta composición va seguramente dirigida a Elvira de Castañeda, hermana mayor de Guiomar, la esposa del poeta y por tanto su cuñada, que había casado en 1468 o 1469 con Rodrigo Manrique, por lo que era a su vez su madrastra. Al parecer no hubo buenas relaciones entre ella y sus hijastros.”¹⁸⁴

Señora muy acabada,
tened vuestra gente presta
que la triste ora es llegada
de la muy solemne fiesta.
Cuando yo un cuerno tocare
moverés todas al trote,
y a la que primero llegare
de aquí le suelto el escote.

Entrará vuestra merced,
porque es más honesto entrar,
por cima de una pared
y dará en un muladar.
Entrarán vuestras donzellas
por baxo de un albollón,
hallaréis luego un rincón
donde os pongáis vos y ellas.

([45], vv. 1-16)

La voz poética se dirige a la invitada principal, a quien exhorta a alistar a su comitiva, pues la ocasión a la que la ha convidado está por ocurrir. La señal será el toque de un cuerno que el mismo Manrique hará. Antonio Cortijo Ocaña comenta con respecto a esta segunda parte de la estrofa inicial:

«muerte como amada». Imagen que posteriormente recogerán los místicos del siglo XVI, transformando su sentido para dar expresión a la profunda experiencia interior, engendrada por la vivencia cristiana del amor de Dios que en ellos reverbera” (“Del morir y de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Ciencia Tomista*, CVI, 2, abril-junio de 1979, p. 304).

¹⁸³ J. Manrique, *Poesía*, op. cit., p. 138.

¹⁸⁴ V. Beltran, *idem*.

La metáfora es cinegética. El sonar el cuerno y el mover las damas al trote añade elementos de cosificación y animalización que se oponen al imaginario cortés-petrarquesco esperado en la descripción de damas de tanta alcurnia. Recordemos también que las máscaras y fiestas carnavalescas están siempre asociadas con el ruido estridente y la música festiva, y en él abundan cuernos, clarines, carracas, cencerros, etc. Tocar el cuerno puede, también, entenderse en su significado sexual de poner los cuernos, que aparece con inusitada frecuencia en textos burlescos. A ello se une la imaginería de claros tintes sexuales [mover damas al trote], soltar el escote, de nuevo en clara oposición al imaginario cortés.¹⁸⁵

Sin duda el elemento a tener en cuenta es el efecto en la invitada de honor y su séquito de hacer sonar el cuerno, como si se tratara del momento inicial de un ejercicio de caza donde las damas desempeñarían, acaso, las funciones de la jauría encargada de perseguir a la presa. Cortijo destaca de manera muy acertada los elementos de subversión de la cortesía presentes en esta composición, aunque cabe preguntarse si necesariamente éste y los subsiguientes aspectos que toma en cuenta para asociar esta composición a la “cultura del Carnaval” pertenecen necesariamente a esa categoría de análisis tan sobreexplotada por la crítica literaria contemporánea o si simplemente corresponden a una percepción medieval del humor y de la realidad que algunos estudiosos inevitablemente asocian a una categoría de análisis que ha terminado por volverse predecible y rutinaria.

Además de insinuar malestar en su invitada (con el adjetivo *acabada*, que también podría significar lo contrario), anuncia que la dama que llegue primero será desnudada como premio. La escena que anticipa la siguiente estrofa está absolutamente en disonancia con lo que cabría esperar de una invitación, pues ella tendría que trepar una pared y llegar al sitio donde se reúnen

¹⁸⁵ “Notas a propósito del Convite burlesco de Jorge Manrique a su madrastra”, *Revista de Filología Española*, LXXXIII, 1-2, 2003, p. 138, n. 10. La explicación de Francisco Márquez Villanueva abunda en otros aspectos de este pasaje: “Los efectos del cuerno tocado por don Jorge son en este caso similares, pues, en efecto, hará venir a la madrastra y sus damas todas ‘al trote’, y hasta probablemente no cualquier clase de trote, sino, para un lenguaje de signos de la época, tal vez lo que entonces y aun ahora diríamos un trote *cochinero*. El acomodo, cena y servicio que esperan a la femenina tropa no se hallan menos a una misma confirmada altura de zahurda” (“Sobre el Combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra”, en Elizabeth Luna Traill (coord.), *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch III: Lingüística indoamericana y Estudios literarios*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, p. 314).

los desechos de la casa.¹⁸⁶ Las doncellas de su comitiva harían su entrada bajo una cañería y todos los invitados se reunirían en un rincón, no en un sitio acogedor.

Por remedio del cansacio
deste salto peligroso,
hallaréis luego un palacio
hecho para mi reposo:
sin ningún tejado el cielo,
cubierto de telarañas,
hortigas por espadañas
derramadas por el suelo.

Y luego que ayáis entrado,
bolveréis a man izquierda;
hallaréis luego un estrado
con la escalera de cuerda;
por alcatifa, un estera;
por almohadas, albardas
con hilo blanco bordadas,
la paja toda de fuera.

(vv. 17-32)

El lugar donde se repondrían del esfuerzo por entrar al espacio donde se desarrollará el convite se anuncia como un palacio donde no hay tejado, con plantas venenosas y telarañas, y que sin embargo la voz poética considera adecuado para su propio descanso. Instruye a la dama para que se adentre en el lugar y le anticipa que al estrado se sube por una escalera de cuerda. Que hallará una estera en funciones de alfombra, albardas como almohadas bordadas con hilo blanco y rellenas de paja que se asoma.

La cama estará al sereno,
hecha a manera de lío,
y un colchón de pulgas lleno
y de lana muy vazío;
una sávana no más,
dos mantas de lana suzia,
una almohada tan luzia
que no se llavó jamás.

Assentarés en un poyo
mucho alto y muy estrecho;
la mesa estará en un hoyo
porque esté más a provecho;
unos manteles de estopa;
por paños, paños menores;
servirán los servidores
en cueros bivos, sin ropa.

(vv. 33-48)

La descripción prosigue con el aposento, donde la cama está expuesta al aire libre, con un colchón lleno de pulgas y más bien escaso, con sólo una sávana, mantas de lana sucia y una

¹⁸⁶ Francisco Márquez Villanueva abunda en el propósito del poema cuando afirma: “Don Jorge se propone obsequiar a su madrastra con una integral negación de cuanto la costumbre de la época prescribe para un banquete nobiliario. Hay una múltiple ruptura de códigos en lo relativo a decorado, gastronomía, indumentaria y etiqueta de uno de los actos sociales más solemnes de la vida medieval” (“Sobre el Combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra”, en Elizabeth Luna Traill (coord.), *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch III: Lingüística indoamericana y Estudios literarios*, op. cit., p. 311).

almohada que brilla porque jamás ha sido lavada. El asiento para la dama convidada es un banco de piedra incómodo e impropio para la ocasión; la mesa, dispuesta en un hoyo, manteles de estopa, y los paños, sustituidos por ropa interior. Los servidores irían sin “la prenda suelta y larga, que se ponía sobre el resto de las prendas de vestir que iban ajustadas al cuerpo”.¹⁸⁷

<p>Yo entraré con el manjar vestido de aqueste son: sin camisa, en un jubón sin mangas y sin collar, una ropa corta y parda, aforrada con guarduñas, y por pestañas, las uñas y en el hombro, un espingarda,</p>	<p>y unas calças que de rotas ya no pueden atacarse, y unas viejas medias botas que ravian por abaxarse, tan sin suelas, que las guijas me tienen quitado el cuero, y en la cabeça un sombrero que un tiempo fue de vedijas.</p>
--	--

(vv. 49-64)

El encabalgamiento de las estrofas VII y VIII (como ocurre en las estrofas XXXIII y XXXIV de las “Coplas a la muerte de su padre”) enfatiza la “entrada en escena” del anfitrión, quien lleva los platos a la mesa. Su atuendo estaría en desacuerdo con el de un evento semejante. Llevaría al hombro un arcabuz, unas calzas rotas, botas que no permanecen ceñidas al pie y sin suelas, además de un viejo sombrero.

<p>Verná luego un ensalada de cebollas albarranas, con mucha estopa picada y cabeçuelas de ranas, vinagre buuelto con hiel y su azeite rosado, en un casquete lançado, cubierto con un broquel.</p>	<p>El gallo de la pasión verná luego tras aquesto, metido en un tinajón, bien cubierto con un cesto; y una gallina con pollos, y dos conejos tondidos, y páxaros con sus nidos cozidos con sus repollos.</p>
---	--

(vv. 65-80)

El menú para la ocasión estaría lleno de platos donde se combinan objetos viejos con algunos ingredientes comunes, pero el plato fuerte sería el gallo “[...] que cantó tres veces a Pedro tras

¹⁸⁷ V. Beltran, n. al verso 53, J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 140.

afirmar que no conocía a Cristo’ y, por tanto, desmesuradamente viejo y duro”,¹⁸⁸ además de una gallina y sus pollos, dos conejos a los que se ha matado a golpes y pájaros con sus nidos en una preparación donde también entran sus polluelos.

Y el arroz hecho con grassa
de un collar viejo, sudado,
puesto por orden y tassa,
para cada uno un bocado;
por açúcar y canela,
alrebite por en somo,
y delante, el mayordomo
con un cabo de candela.

Acabada ya la cena,
verná una pasta real,
hecha de cal y de arena,
guisada en un hospital;
hollín y ceniza en somo
en lugar de cardenillo,
hecho un emplasto todo
y puesto en el colodrillo.

(vv. 81-96)

La enumeración de los platos continúa. Cada uno es producto de la combinación de objetos sucios y viejos con ingredientes usuales. Para terminar la cena, el anfitrión avisa que una mezcla de cal y arena con hollín y ceniza encima les será puesta a los invitados en la parte posterior de la cabeza.

La fiesta ya fenescida,
entrará luego una dueña
con una hacha encendida
de aquellas de partir leña,
con dos velas sin pavilos
hechas de cera de orejas;
las pestañas y las cejas
bien cosidas con dos hilos,

y en el un pie dos chapines
y en el otro una chinela;
en las manos escarpines
y tañendo una vihuela;
un tocino por tocado;
por sartales, un raposo;
un braço descoyuntado
y el otro todo velloso.

(vv. 97-112)

Para amenizar la sobremesa, anuncia que alumbrará el lugar con un hacha y velas hechas con ceramen, y una dama vestida de manera extravagante, con un zorro al cuello haciendo las veces de collar, aparecerá para tañer la vihuela con un brazo descoyuntado y el otro lleno de vellos. Lo grotesco y desagradable continúa como tónica.

Y una saya de sayal

¹⁸⁸ V. Beltran, n. al verso 73, *ibidem*, p. 141.

forrada en peña tajada,
 y una pescada cicial
 de la garganta colgada,
 y un balandrán rocegante
 hecho de nueva manera:
 las haldas todas delante,
 las nalgas todas defuera.

(vv. 113-120)

El aspecto inusual de la dama se incrementa al ser descrita con un pescado seco colgado de la garganta, y con una “vestidura talar ancha”¹⁸⁹ que cuelga por delante sin cubrir la parte de su trasero. Beltran indica: “Nótese la semejanza entre esta figura carnavalesca y la imaginería del Bosco.”¹⁹⁰ Concediendo que dicho parecido en efecto ocurra, la intención de la composición es demostrar animosidad a la dama convidada y humillarla con atenciones tan fuera de lo usual; no aparece en el poema indicio alguno de reivindicación de la corporeidad ni de humor transgresor.¹⁹¹ Frank A. Dominguez coincide con esta opinión cuando señala: “The poem mocks doña Elvira by turning upside down the conventions of hospitality, and the duty owed to the lady as woman and mother. It does so by an inversion of the language and topics of courtly love.”¹⁹²

La consecuencia lógica es que la destinataria del poema no puede ser considerada como una

¹⁸⁹ V. Beltran, n. al verso 117, *ibidem*, p. 143.

¹⁹⁰ V. Beltran, n. al verso 120, *idem*.

¹⁹¹ Resulta un tanto sorprendente que después de un análisis en el que hace evidente la intención agresiva de este poema, Francisco Márquez Villanueva considere que emplea elementos de la tendencia humorística orgánica que Bajtín advirtió en su momento en la obra narrativa de Rabelais: “No era éste [Jorge Manrique] ningún oprimido en trance de recurrir al lenguaje de la excepción o locura carnavalesca como precio para hablar en libertad. El *Combite* no se propone más que derramar sobre la madrastra toda la represada bilis del hijastro y por ello se resuelven, a fin de cuentas, en los improperios de *puta*, *puerca* y *ladrona*. Vale, en un terreno de ilustración histórica, como un gran documento acerca de la familia feudal en toda la crudeza de sus quiebras y tensiones internas, lo mismo que las Coplas lo son acerca de sus aspectos más positivos. El *Combite* ayuda también a comprender ese sentimiento terrible que era el odio nobiliario, aplicado aquí al terreno de la vida familiar lo mismo que el *Doctrinal de privados* de Santillana lo lleva al de la política” (*ibidem*, pp. 322-323). Antes que una finalidad semejante a la obra de Rabelais, este poema contiene implícitas unas acusaciones tan graves como Márquez Villanueva indica, y reiterar mecánicamente las categorías del libro de Bajtín no representa ningún avance en su comprensión. En el sentido de las anteriores, las siguientes líneas parecen aún más acertadas: “El aprovechamiento enumerativo de rasgos grotescos recuerda en todo caso las técnicas acumulativas de poemas elementalmente alegóricos como el *Castillo de amor* del mismo Jorge Manrique. El *Combite*, sobre todo, es un problema tétrico y despiadado, carente no ya de la compensación, sino de la base lúdica en que se origina y en que también se liquida la literatura de espíritu carnavalesco” (*ibidem*, p. 322). Por su extensión y construcción, entonces, el “Combite...” puede asociarse a los decires de naturaleza alegórica que Márquez Villanueva tiene en mente tras su análisis. El empleo de la copla de pie quebrado obraría también a favor de esa semejanza.

¹⁹² *Love and Remembrance*, *op. cit.*, p. 150.

dama, y por lo tanto sólo merece como tratamiento una parodia de las atenciones propias de la cortesía.

El poema [46] está dedicado a una borracha. Su tono es mucho menos agresivo que el de la composición anterior. Beltran hace notar que “La construcción literaria se basa en gran medida en el equívoco, uno de los recursos más frecuentes en las obras de burlas, y su tradición romance se remonta, en la Península, hasta las *cantigas de escarnio* galaico-portuguesas, caracterizadas, precisamente, por el uso de términos bisémicos.”¹⁹³

Hanme dicho que se atreve
una dueña a dezir mal,
y e sabido cómo beve
contino sobre un brial,
y aun beve de tal manera
que, siendo de terciopelo,
me dizen que a chico buelo
será de la tavernera.

Está como un serafín
diziendo ya: «Oxalá
estuviesse San Martín
adonde mi casa está».
De Valdiglesias se entiende
esta petición y gana,
por ser de allí perrochana
pues que tal vino se vende.

([46], vv. 1-16)

La voz poética se refiere a una dama dada a la maledicencia, aficionada a la bebida, que paga su consumo empeñando un brial que, a pesar de ser una prenda cara, por su forma de beber terminará por pertenecer a la tabernera. Los locativos insertos en la composición eran lugares que la dama frecuentaba por ser sitios de producción de vino como si fuesen santuarios de peregrinación: “San Martín de Valdeiglesias era, como el resto de los lugares aquí mencionados, famoso por sus vinos.”¹⁹⁴

Y reza de cada día
esta devota señora
esta santa letanía
que pornemos aquí agora,
en medio del suelo duro,
hincados los sus inojos,
llorando de los sus ojos

«¡O beata Madrigal,
ora pro nobis a Dios!
¡O Santa Villa Real,
Señora, ruega por nos!»
«¡Santo Yepes, Santa Coca,
rogad por nos al Señor,
porque de vuestro dulçor

¹⁹³ V. Beltran, n. [46] a J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 144.

¹⁹⁴ V. Beltran, n. al verso 11, *idem*.

Es tu comienzo lloroso,
 tu salida siempre amarga
 y nunca buena;
 lo de enmedio, trabajoso.
 A quien das vida más larga
 le das pena.
 Anse los bienes muriendo
 y con sudor se procuran
 y los das;
 los males vienen corriendo;
 y después de venidos,
 duran más.

¡O mundo, pues que nos matas,
 fuera la vida que diste
 toda vida!
 Mas según acá nos tratas,
 lo mejor y menos triste
 es la partida
 de tu vida, tan cubierta
 de males y de dolores
 tan poblada,
 de los bienes tan desierta,
 de placeres y dulçores
 despoblada.

([47], vv. 1-24)

La voz poética crea tensión al postergar el sujeto al cual se dirige hasta la segunda estrofa. Le recrimina que tanto el comienzo como el final de la vida son tristes y que la existencia está llena de esfuerzos. Tener una vida larga no garantiza mejoría alguna, pues suele venir aparejada de penas continuas. Obtener bienes se paga con la muerte y el sudor, los infortunios ocurren con frecuencia y una vez acaecidos se prolongan. En la segunda estrofa, echa en cara al mundo, directamente, que la vida debería ser plena. Por lo tanto, la muerte parece ser la mejor parte de ella, pues tantas aflicciones superan, por mucho, cualquier alivio o placer. Beltran llama la atención sobre las muchas diferencias de esta composición con respecto a las “Coplas a la muerte de su padre”, a la que algunos editores la han asociado: “Estas dos coplas, por la falta total de rasgos sensibles y de imágenes, por su acumulación de sustantivos abstractos, están muy por debajo de la poesía moral manriqueña, y sólo pueden ser tomadas por un primer borrador.”¹⁹⁸ A

Coplas que se quiso vincular de manera sentimental a la figura de Jorge Manrique a través de la leyenda” (María Morrás, n. 48 a su edición de J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 283).

¹⁹⁸ V. Beltran, n. [47] a J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 146. Giovanni Caravaggi agrega que “El *Cancionero General* de 1535, que había incluido por primera vez la gran elegía manriqueña (ff. CCI v. ss.), ausente en las ediciones precedentes, reproduce separadamente las *póstumas* (f. CCIII v), en el orden a – b, precedidas por la *rúbrica* ya citada y seguidas por la glosa de Rodrigo Osorio” (“Sobre las *Coplas póstumas* de Jorge Manrique”, *op. cit.*, pp. 238-239).

pesar del respaldo que su presencia en la glosa de Cervantes podría otorgarle,¹⁹⁹ en realidad se trata de un texto cuyo vínculo con la poesía de Manrique es débil. Si, en el mejor escenario posible, se tratara de un borrador como lo propone Beltran, su inclusión en el *Cancionero* de Jorge Manrique estaría en un caso cercano al de los textos atribuidos.

3.4 EL MODELO DEL CABALLERO COMO CONSTANTE EN EL *CANCIONERO* DE JORGE MANRIQUE

El análisis precedente de la poesía de Manrique hace notar que el caballero y su mundo son la constante que permite considerarla como un conjunto integral. Al observar la forma en que las realizaciones del modelo del caballero se manifiestan dentro de las cuarenta y ocho composiciones analizadas es posible percibir la variedad de perspectivas desde las cuales se concreta su presencia. Ya sea que se trate de elementos evidentes de la caballería, como la alegoría militar, el duelo o el asalto a una fortaleza, o que el poema se decante por la oposición a los preceptos de la cortesía, como en el caso de las sátiras, el mundo caballeresco es el referente definitivo de la poesía de Manrique, y facilita una lectura de conjunto que contribuye a devolver a ese grupo de textos poéticos la coherencia que la tradición crítica le ha negado de manera

¹⁹⁹ Incluso quienes aceptan con reservas la autoría de Manrique en el caso de las “Coplas póstumas” pueden hallar argumentos en contra de su incorporación en las “Coplas a la muerte de su padre” como los que ofrecen Tomás González Rolán y Pilar Saquero: “No deja de ser sintomático que de su no muy extensa producción poética, que apenas alcanza unos dos mil trescientos versos, Alfonso de Palencia no mencione sus poemas amorosos y burlescos, y solamente nos diga que «poco antes había compuesto (y/o dado a conocer, publicado) en castellano unos versos de sentido más profundo que su educación y años requerían llenos de maravillosa dulzura, en los cuales disertaba extensamente acerca de la vida bienaventurada y de la inmortalidad del alma, con profunda admiración y pena de aquellos que amaban a tan excelente varón y se dolían de aquella repentina y desoladora tempestad» [...]” (Introducción a su libro *Las coplas de Jorge Manrique (entre la Antigüedad y el Renacimiento)*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1994, p. 3). La integración definitiva, en lo que respecta a las “Coplas...”, quedaría evidenciada por el hecho de que Palencia habría expresado por medio del verbo elegido para referirse a dicho texto su puesta en circulación por deseo expreso de Manrique: “Todo depende del valor que le demos al término *ediderat* del texto de Palencia, pues si lo interpretamos con el sentido más corriente en época humanística, a saber, «publicar, dar a conocer», parece evidente que Jorge Manrique habría expresado, antes de su muerte, su voluntad definitiva sacando a la luz pública, es decir, permitiendo la divulgación de las cuarenta coplas referidas, lo que impediría considerar las dos póstumas como pertenecientes al conjunto formado por las anteriores, aunque sí auténticas, es decir, compuestas por nuestro poeta” (*op. cit.*, p. 4).

sistemática hasta hace pocos años, siempre mediante la asignación de la etiqueta de “poesía menor” a los textos de tema amoroso, moral y satírico.

Después del ejercicio que precede a este apartado, el lector habrá podido observar que aunque la excepcionalidad de las “Coplas a la muerte de su padre” seguirá siendo un argumento estético a favor de quienes por otra parte consideran con displicencia la poesía de Cancionero, el poema más extenso y recordado de Jorge Manrique no está aislado dentro del resto de composiciones escritas por su autor que han llegado hasta la actualidad. El hecho de que combine formas del discurso jurídico y poético y comparta procedimientos retóricos con al menos otros dos poemas (y formales —en cuanto al encabalgamiento de estrofas— con otros dos) no sólo reintegra las “Coplas...” a un paradigma textual, sino que también ilumina en cierta forma el estilo y la evolución de la escritura poética de su autor, dentro de la cual se considera una cima que ninguna adición previa o posterior debería empañar.

El análisis y la tipología propuestos pueden esgrimirse como elemento de prueba a favor de la concepción artística de la poesía de Cancionero, y en particular, de la continuidad de elementos específicos dentro de la poesía de Jorge Manrique que operan a favor de su consideración como un *Cancionero* a pesar de la ausencia física del objeto cuya existencia original ha propuesto Vicenç Beltran como fuente de donde procederían las composiciones que Hernando del Castillo integró a la primera edición del *Cancionero general* en 1511.

Observar las categorías de la tipología hace posible atestiguar una gradación donde encuentra cabida la práctica totalidad de las composiciones conocidas a la fecha. Lo anterior tendría que adquirir, con algo de perspectiva, al menos el peso que le corresponde. Los alegatos sobre el carácter prescindible de todo poema de Manrique que no sea las “Coplas...” tendrían que restringirse al ámbito de los juicios del gusto individual antes que pretender el estatuto de calificación definitiva.

Que el modelo del caballero pueda ser considerado como el factor unificador de la poesía de Manrique implica reconocer las condiciones de escritura y el ámbito en que se produce la poesía de Cancionero como un elemento inherente e imprescindible para su decodificación. Si hasta el momento se usa la denominación de “poesía de circunstancias” para referirse apresuradamente al conjunto de las composiciones producidas en las cortes de la península ibérica y agregar un matiz de subestimación, este capítulo aporta algunos argumentos a favor del examen de esas circunstancias, que no pueden juzgarse meramente como contingencias porque representan el origen de las estructuras de expresión, los motivos, los temas y los tópicos de toda una escuela de expresión poética.

El análisis y la tipología del apartado anterior también han hecho evidente la presencia de constantes como las enumeradas y que permiten caracterizar la poesía de Jorge Manrique de la misma manera que puede procederse con la obra de cualquier otro poeta. Aunque la traslación del vínculo amoroso al esquema legal de las relaciones de vasallaje de índole feudal es un tema presente en todas las composiciones de temática amorosa, su manifestación ofrece toda una escala de posibilidades, puesto que no aparece de la misma manera en los *dezires* que en las esparsas o en las preguntas y respuestas. Al proponer su aproximación al tema de la agudeza en la poesía de Cancionero, Juan Casas Rigall expone precisamente algunos matices de utilidad para comprender el espectro de las realizaciones del modelo del caballero en la poesía de Jorge Manrique:

Para organizar este complejo entramado, lo más cómodo es establecer una clasificación semántica de la *translatio* cancioneril; también resulta lo más útil, pues el estudio de los contenidos metafóricos del cancionero amoroso revela la característica más destacable de este tropo en la poesía cortés: su dependencia de los mecanismos de la *imitatio*. Basta con recordar que, en último término, la primitiva lírica amorosa trovadoresca se fundamenta en una omnipresente metáfora —en sentido estricto, alegoría— de tipo feudal, según la cual la dama es la *senhor* y el galán su vasallo, cuyas manifestaciones de amor

constituyen un servicio vasallático que aspira a un galardón; se trata, por tanto, de un tropo-tópico.²⁰⁰

El reconocimiento de estas operaciones de índole retórico hace comprensible la poesía de Manrique (y la poesía de Cancionero) a partir de sus propias condiciones de producción. Al mismo tiempo, reconduce la discusión sobre sus méritos expresivos conforme a las características del ámbito en que surgió, las cuales reproduce y potencia de manera tal vez insospechada por quienes la han postergado debido a su carácter atípico con respecto al tipo de expresión poética que el petrarquismo puso en boga a partir de finales del siglo XV, y que en los dos siglos posteriores alcanzó su consagración como única forma reconocida de aproximarse al hecho poético.

Las expectativas del lector contemporáneo se ven frustradas desde el primer momento en su encuentro con la poesía de Cancionero, pues su punto de partida se encuentra en el empleo de la alegoría, procedimiento cuyo desprestigio actual data al menos del Romanticismo. Juicios como el siguiente, debido a Augusto Cortina, muestran la subestimación dispensada a la perspectiva implícita en cada composición: “Las alegorías de Manrique son de notable simplicidad y transparencia, según se puede ver en *La profesión que hizo en la Orden del Amor*; otras veces el alegorismo es tan fragmentario que se reduce a unas metáforas más o menos inconexas (como en la poesía *Con el gran mal que me sobra...*).”²⁰¹ Es claro que la tradición crítica siempre ha tenido presente la importancia de la presencia de alegoría y metáfora en la poesía de Manrique, pero que en modo alguno la ha considerado digna de atención. En el caso de la opinión de Cortina, el crítico parece establecer una comparación tácita y negativa con respecto a la obra de Francisco Imperial, Juan de Mena o el marqués de Santillana, para quienes la

²⁰⁰ Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero, *op. cit.*, p. 69.

²⁰¹ “Jorge Manrique: voz, alma y ámbito” Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Cancionero*, 2ª impresión renovada, Espasa-Calpe, Madrid, 1941, p. XXXII.

alegoría se desarrollaba en un plano mucho más ambicioso, aunque tampoco digno de la aprobación del gusto actual.²⁰²

El componente temático que complementa el empleo de alegoría y metáfora en la poesía de Jorge Manrique es la experiencia militar, rasgo que Antonio Serrano de Haro había observado desde la primera edición de su biografía del poeta, y que en su segunda edición quedaba descrito de esta forma:

En Jorge Manrique parece primar la experiencia castrense. Acude a ella para expresarse como a su elemento verdaderamente familiar. Emplea los términos sin resonancias, con preciso sentido ambivalente, bélico o erótico. Un castillo se sube denodadamente «a escala vista», con la misma expresión que las crónicas usan para tantos asaltos. La muerte envía como «corredores», es decir exploradores, a los placeres y engaños de la vida, para conducirnos a su celada.²⁰³

Lo que distingue la observación de Serrano de Haro con respecto al comentario de Augusto Cortina es que el biógrafo señala la presencia de la constante temática tanto en la poesía amorosa como en las “Coplas a la muerte de su padre”, lo que indica una mayor capacidad de percepción con respecto a la configuración de la obra poética de Manrique como un todo sistemático. Un paso más en la apreciación de dichos procedimientos retóricos y de estilo es el que aporta Giovanni Caravaggi, que alude a la trayectoria de la alegoría dentro de la poesía medieval:

En la línea de la tradición alegórica medieval, encabezada por el *Roman de la Rose*, se sitúan los poemas que representan el conflicto interior de los sentimientos en las formas dinámicas y algo teatrales de la psicomaquia o combate entre fuerzas adversas, con ataques repentinos, escaladas de muros, defensas desesperadas, resistencias valientes o rendiciones sin gloria. Naturalmente, en este ámbito metafórico, Jorge Manrique estaba en condición de sobreponer en dichos esquemas literarios su propia experiencia concreta de caudillo militar, renovando así los moldes bastante estereotipados que la tradición le ofrecía. El rechazado asalto del Castillo de Amor o la escaramuza arrebatadora de la Escala de Amor constituyen, pues, un ejemplo de extraordinario vigor representativo; el

²⁰² La opinión de Guillermo Serés sobre la tradición de la poesía cancioneril que Manrique habría modificado exclusivamente con las “Coplas...” es ilustrativa a este respecto (véase su artículo “La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV”, *loc. cit.*, pp. 335-383).

²⁰³ *Personalidad y destino de Jorge Manrique, op. cit.*, p. 149.

lector llega casi a olvidar el sentido simbólico de las imágenes, seducido por la sucesión rapidísima de los movimientos y las figuras.²⁰⁴

Caravaggi podría echar por tierra, con las líneas anteriores, uno de los argumentos más socorridos por la crítica sobre la lejanía de la poesía de Cancionero con respecto a lo cotidiano. Pero como el reproche de fondo al que se ha habituado —argumentar que este tipo de poesía es artificiosa—, negarse a aceptar que el horizonte de experiencia de los poetas cancioneriles era necesariamente distinto del que puede poseer un autor moderno supone, por necesidad, cerrarse a la aceptación de que los poetas de los siglos XIV y XV poseían un repertorio de experiencias distinto, por otro lado, perfectamente asimilable para sus destinatarios originales, y a él se remitían como referente de sus composiciones.

Un análisis como el que ha tenido lugar en este capítulo muestra que la integración de la obra poética de Jorge Manrique es más patente de lo que está dispuesto a admitir quien sólo puede conceder relevancia y valor literario a las “Coplas a la muerte de su padre” en perjuicio de su poesía amorosa y satírica, las cuales, pese a ello, comparten con su composición más famosa una concepción del mundo, motivos, procedimientos retóricos, temas y tópicos que reivindican para el conjunto la denominación de *Cancionero*.

²⁰⁴ Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, DeBolsillo, Barcelona, 2002, pp. 25-26.

CAPÍTULO 4

EL MUNDO CABALLERESCO EN EL *CANCIONERO* DE JORGE MANRIQUE: POSIBLE FUNCIONALIDAD

Before the coming of courtly love the relation of vassal and lord, in all its intensity and warmth, already existed; it was a mould into which romantic passion would almost certainly be poured. And if the beloved were also the feudal superior the thing becomes entirely natural and inevitable. The emphasis on courtesy results from the same conditions. It is in courts that the new feeling arises: the lady, by her social and feudal position, is already the arbitress of manners and the scourge of 'villany' even before she is loved.

C.S. Lewis

En el capítulo anterior el análisis de las composiciones que integran el *Cancionero* de Jorge Manrique ha permitido vislumbrar las distintas formas en que el mundo caballeresco está presente como constante temática y estructuradora en la práctica totalidad de ellas. En este último capítulo el propósito es observar las funciones que desempeña cada una de las realizaciones del modelo del caballero dentro de ese conjunto de poemas.

Para cumplir con ese objetivo es preciso recordar que, cuando se habla del caballero, en realidad se está apelando a una figura cuya pluralidad de dimensiones tiende a asociarse con una carencia de profundidad que se detecta por las expectativas que defrauda, sustentadas, de entrada, en la construcción de personajes que privilegia la literatura moderna. Pero la sensibilidad que el lector actual tendría que tomar como punto de referencia se apoyaba en otro tipo de expectativas.

En su estudio sobre el personaje del caballero, José Amezcua apunta que sus rostros diversos lo hacen difícil de asimilar por parte del público contemporáneo:

Esta condición multifacética del caballero nos lleva —ya en plano literario— a considerar, desde ahora, su amplitud de caracteres, que sobre todo se agudizaron entre el final de la Edad Media y principios del Renacimiento, época de transición en que se popularizan los libros de caballerías españoles. También la mutabilidad es, entre otras, la

razón por la cual el caballero carece de armazón de carácter, de fundamentación psicológica en los actos que desarrolla, y por lo que parece a nuestra vista un ser sin centro, o con tantos, que caben dentro de él, el héroe y la crítica de sí mismo, el cortesano (negación del impulso caballeresco), el santo y el seductor, como para convencernos que en este arbitrario personaje, toda categoría puede resultar válida y operante.¹

El reproche a la falta de profundidad psicológica del caballero en la novela de caballería conlleva cierta dosis de incompreensión del mundo al que remiten dichas narraciones. Sobre las tareas que dicho personaje debía desempeñar, Isabel de Riquer comenta:

Si la caballería fue el modelo social y la expresión más característica del feudalismo, también se convirtió en su modelo cultural al verse representada en estos caballeros literarios que en busca de la aventura y la gloria mundana orientaron su destreza con las armas en vencer todo tipo de obstáculos que le impidieran conseguir el amor de una dama, de una mujer casada. Y aunque en algunos *romans* siempre había un caballero de edad avanzada que recomendaba al joven caballero que protegiera a los débiles y a los necesitados —amplio empeño que abrazaba a las viudas, huérfanos, mujeres desheredadas u oprimidas y a los ancianos—, los escritores abundaron en una fórmula literaria que resultó magistral: amor y caballerías. No se ha inventado otra combinación mejor para elaborar best sellers, pues estas historias todo el mundo las leyó o se las hizo leer y se escribieron y escriben cientos de veces a lo largo de siglos.²

Los hechos enlistados por Riquer contribuyen a comprender las razones por las que el caballero se ve involucrado en situaciones que ponen a prueba la concepción actual de la ficción literaria. Como emisario de la corte en el mundo, el caballero estaba obligado a restablecer el equilibrio perdido. La corte y el mundo, como espacios de acción del caballero, representan ámbitos contrapuestos por su representación, en el primer caso, del equilibrio, y en el segundo, del conflicto.

En opinión de Erich Köhler, el contraste entre ideal y realidad determina la asunción de los valores caballerescos como vía para conciliar ambos extremos. De ahí, entonces, que el

¹ José Amezcua, *Metamorfosis del caballero: sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1984, p. 21.

² *La caballería de ficción como «educación sentimental»*, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2010, p. 11.

caballero sea el encargado de traer de nuevo un cierto equilibrio al mundo por medio de sus salidas en busca de aventura, balance que el espacio de la corte encuentra en el amor cortés:

El conocimiento de una realidad moralmente insostenible, y de una tensión entre la realidad y las pretensiones del mundo caballeresco, lleva forzosamente a intentar probar que, en definitiva, las formas de vida y el sistema de valores caballerescos concordaban objetivamente con lo justo y lo verdadero en un ideal que abarca ambos aspectos. La realización del tipo de existencia caballeresca ideal, postulada constantemente como posible en el espacio cortés, se constituye en un verdadero orden moral. Al mismo tiempo, la posibilidad de esa continua actualización de un orden racional, anclado en los instintos que había que justificar, se limita precisamente a la caballería como estamento y legítima moralmente sus aspiraciones hegemónicas políticas y sociales exclusivamente en base a su virtud. El tipo de vida caballeresco y cortés aparece así como la más pura encarnación de la ley moral natural identificada con la virtud del estamento en tanto que producto de la existencia estamental. La espiritualización que activa el amor confirma el mundo de los valores cortesés como particularmente cercano a Dios y representa para la caballería la prueba de su lugar preponderante en la historia de la humanidad.³

Köhler apunta ya la razón por la que el caballero encarna las posibilidades de armonía que la realidad desmiente. Puesto que se trata del héroe por antonomasia de la Edad Media, el caballero está llamado a hacer posible con su intervención en el mundo la existencia de espacios donde el ideal se imponga a los conflictos que la realidad implica. Esa tarea sólo puede llevarla a cabo en nombre de su dama, y no es casual que apele al vínculo que el amor cortés supone para tomar el impulso necesario en la consecución de sus hazañas. El hecho de que esa forma específica de amor sea capaz de integrarse al orden feudal existente y reproducirlo constituye una muestra de la posibilidad de conciliar ideal y realidad:

La tensión dialéctica entre ideal y realidad se concentra en el amor como único campo donde la vida instintiva, apenas domesticada política y religiosamente, anárquica y hostil a la sociedad, puede devenir un principio de orden, sin tener que autonegarse, es decir, sin

³ Erich Köhler, *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, Sirmio, Barcelona, 1990, p. 125. Las condiciones de ese balance estaban dadas por las relaciones vasalláticas. En palabras de C.S. Lewis: "Before the coming of courtly love the relation of vassal and lord, in all its intensity and warmth, already existed; it was a mould into which romantic passion would almost certainly be poured. And if the beloved were also the feudal superior the thing becomes entirely natural and inevitable. The emphasis on courtesy results from the same conditions. It is in courts that the new feeling arises: the lady, by her social and feudal position, is already the arbitress of manners and the scourge of 'villany' even before she is loved" (*The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1958, pp. 12-13).

negar la realidad feudal. El amor correctamente comprendido armoniza instinto y razón —de forma antiagustiniana y ya en el sentido de una naciente escolástica— en aras de un perfeccionamiento del hombre. Confiere a los valores caballerescos y cortesés una verdad objetiva que agota por ella misma todas las posibilidades de perfección humana, y parece incluso sobrepasarlas a través de los milagros que lleva a cabo, garantizando un puente de unión por encima de la tensión entre realidad e idea. El amor como sistema educativo, es decir, en un sentido muy concreto y a la vez universal como sistema de organización construido sobre las bases indestructibles de la naturaleza humana, es el gran hallazgo de los *troubadours*. Su ámbito de acción puede entonces hacerse extensivo al conjunto de la problemática de la vida.⁴

El centro de la ideología caballerescas contiene la intención de conciliar la realidad con el ideal y es justo en el ámbito del llamado amor cortés en el que este proceso puede atestigüarse de manera más clara.⁵ Pero esa conciliación no es tarea sencilla, y como ejemplo de ello, Köhler evoca el conflicto que tiene lugar cuando la promesa de Lanzarote a una dama entra en conflicto con el código caballeresco propiamente dicho:

[...] el descubrimiento de que los valores que constituyen la esencia indisociable del hombre caballeresco pueden encontrarse en contradicción abre el camino a una literatura clarividente, hacia el campo de la psicología. La misma experiencia convierte estos valores en extraños y cuestionables, si no en sí mismos, al menos en su confrontación. La primera consecuencia de esta impresión, que queda patente en un asombro reprimido, será la tendencia creciente a personificar abstracciones, primer paso hacia la sucesiva inflación de alegorías en la literatura medieval. Por el momento sólo cabe señalar la importancia que esta experiencia fundamental del hombre caballeresco tendrá para el estilo y las estructuras formales de la literatura cortés.⁶

La alegoría surge, entonces, como vía para expresar los conflictos internos, la psicología de personajes que se construyen literariamente por medio de la escenificación concreta que recurre a

⁴ *Idem.*

⁵ En un artículo que data de finales del siglo XIX, Gaston Paris enumera los rasgos del “amor cortés”: 1) es ilegítimo, puesto que no puede darse dentro del matrimonio por la naturaleza contractual del mismo; 2) el vínculo presupone la jerarquización de la mujer como alguien superior, por ello el amante se encuentra siempre subordinado a la dama; 3) el servicio del amante es constante; 4) está sujeto a reglas cuyo cumplimiento condiciona el progreso del amante en la aspiración a su dama (véase “Lancelot du Lac, II. *Le Conte de la Charrette*”, *Romania: Recueil Trimestriel consacré a l'Étude des Langues et des Littératures Romanes*, 12, 1883, pp. 518-519). Paris consideraba que: “Dans aucun ouvrage français, autant qu’il me semble, cet amour *courtois* n’apparaît avant le *Chevalier de la Charrette*. L’amour de Tristan et d’Iseut est autre chose : c’est une passion simple, ardente, naturelle, qui ne connaît pas les subtilités et les raffinements de celui de Lancelot et Guenièvre. [...] L’amour conventionnel et idéal se retrouve, quoique moins en évidence, dans le *Chevalier au Lion*, mais ce poème, comme nous l’avons vu, est postérieur au *Conte de la Charrette*. C’est donc dans ce dernier ouvrage qu’il se présente pour la première fois dans le monde poétique, qu’il devait pendant longtemps éblouir et dominer” (*loc. cit.*, p. 519).

⁶ E. Köhler, *op. cit.*, p. 39.

lo abstracto para dar idea de la profundidad que el lector contemporáneo suele atestiguar en la realidad que los personajes comparten, y no en una realidad “secundaria” o alterna contenida dentro de ella, o que depende de la subjetividad de los seres que interactúan en una narración.

La presencia constante de la alegoría, que ha sido considerada como limitación y carencia en la poesía de Cancionero representa, en todo caso, como en el *roman*, un distintivo que no debería juzgarse según parámetros de exclusiva verificabilidad en el gusto actual.⁷ C.S. Lewis indica que el conflicto entre sensibilidad individual y realidad que vio surgir el siglo XV resulta indispensable para comprender, por ejemplo, el auge de la alegoría como procedimiento retórico por excelencia para expresarlo:

We saw that allegory was in no sense a mere device, or figure of rhetoric, or fashion. It was not simply a better or worse way of telling a story. On the contrary, it was originally forced into existence by a profound moral revolution occurring in the latter days of paganism. For reasons of which we know nothing at all —here again comes the “seminal form” not to be explained by history— men’s gaze was turned inward. But a gaze so turned sees, not the compact “character” of modern fiction, but the contending forces which cannot be described at all except by allegory. Hence the development of allegory, to supply the subjective element in literature, to paint the inner world, followed inevitably.⁸

El procedimiento introspectivo de la alegoría no se manifiesta de la misma forma que la expresión de un conflicto interno en el personaje de la narrativa moderna, cuyo carácter debe ser siempre el mismo y cuya coherencia se pone de inmediato en duda si no contribuye de manera coherente a la construcción de la diégesis. Por el contrario, la alegoría escenifica los desacuerdos entre los aspectos de la personalidad y las inclinaciones afectivas, y por lo mismo les otorga una

⁷ Keith Whinnom enumeraba ese rasgo como una de las distorsiones presentes en la historiografía de la literatura española y describía sus efectos sobre el estudio de la literatura de la siguiente manera: “The trouble is that we write our histories of literature with an almost total disregard for history, high-lighting the works which happen to appeal to us. I should like to spend a few minutes more on one special aspect of this form of distortion, on what might be summed up as the problem of the best-seller, the work which, while popular, may represent the debasement of standards” (*Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, University of Exeter, Exeter, 1967, p. 17).

⁸ C.S. Lewis, *The Allegory of Love*, *op. cit.*, p. 113.

existencia propia, la cual les permite interactuar y dirimir sus desencuentros ante el lector, como si de personas reales se tratase, aunque en este caso sean unidimensionales.

Es precisamente el empleo de la alegoría uno de los patrones que hizo posible el establecimiento de las diferentes categorías de la tipología planteada en el análisis desarrollado en el capítulo anterior. Para apreciar con claridad la importancia de este recurso retórico en la poesía de Manrique, las siguientes palabras de Michel Garcia pueden resultar de suma utilidad:

Desde Santillana, el poeta dispone de recursos técnicos repertoriados y «teorizados» para alcanzar el *poético hablar* que evoca en su *Sueño*. Pertenecen principalmente a dos registros, la alegoría y la retórica. Aquélla, en sentido nato, cubre la *ficción*, la *metáfora*, la *alegoría* propiamente dicha así como formas de discursos específicas. En Manrique, se expresa prioritariamente en los poemas largos: alegoría del viaje (15); alegoría del combate (4, 6, 8, 9); género epistolar y recuesta (2, 14, 16, 26, 28, 31, 32, 33, 35). La retórica, a su vez, es omnipresente. Es el principal adorno de la poesía. Pero, sobre todo, es el medio más seguro para huir del prosaísmo, primera obligación del trovador.⁹

Aunque cabría discutir la disociación de alegoría y retórica que hace Garcia, su comentario destaca el rasgo por el que la poesía de Manrique puede diferenciarse con respecto a sus predecesores en el cultivo de la poesía de Cancionero. La lectura de la obra de Jorge Manrique propuesta en esta tesis revela, justamente, la presencia del mundo caballeresco como elemento esencial de esos poemas largos que el crítico enumera a partir de señalar la alegoría como principal aspecto estructurador. Dicho componente permite jerarquizar la serie de categorías que agrupa las cuarenta y ocho composiciones de que consta el *Cancionero* de Manrique. La operación propuesta, en todo caso, parte del mismo supuesto que suscitó, en su momento, la siguiente observación de Francisco Rico: “[...] los historiadores tendemos a subrayar —con

⁹ Michel Garcia, “Vivir y morir de amor en la poesía de Jorge Manrique. Intento de análisis cuantitativo”, *Voces*, 2, 1991, pp. 41-42.

Jorge Luis Borges— que también la lectura es una experiencia y que incluso los dichos y los hechos más singulares han de insertarse significativamente en un marco superior al individual.”¹⁰

En busca de esas constantes que pudieran formar parte del mundo literario y social al cual pertenece la poesía de Manrique, la tipología cuyas posibilidades funcionales se desglosan más adelante halla sustento en la imagen de conjunto que el capítulo anterior ha querido transmitir. Incluso Pedro Salinas, detractor de la sensibilidad que dio origen a la poesía del amor cortés, admitía que

Por dondequiera que la miremos, esta poesía amorosa de Manrique, realizada en breves poemas de aspecto a veces ligero, abunda en correspondencias lógicas internas, y tomada en conjunto tiene aires de una construcción intelectual bien diseñada. No son estos poemas, aunque leídos sueltos puedan engañarnos, livianas poesías ocasionales, que vuelan cada una por su lado y nos descarrían la atención por varios caminos divergentes, no.¹¹

Aunque se abstiene de examinar el sistema que da coherencia a la poesía amorosa de Manrique, Salinas llega a percibirlo y admite su presencia, la cual, bajo la superficie de esos textos, otorga cohesión a las distintas composiciones integradas en el *Cancionero* del poeta.

Luis Suñén advertía en su momento sobre el vínculo entre lo literario y lo social al que ya he eludido cuando observaba: “El esquema constructivo de la lírica cortesana puede considerarse como un «lenguaje aceptado». Sin embargo, existen en el texto unas «relaciones ordenadas» que concretizan el contenido y a las cuales se aplicará un «código de lectura» dado por la «sintaxis social». La lírica cortés, valga la tautología, sólo alcanza su sentido en la corte como lugar de actuación-comunicación-comprensión actualizada.”¹²

Esta lírica, todavía descalificada de vez en cuando bajo la forma de reproches por no ser algo que ni siquiera de manera remota podrían haberse propuesto que fuera quienes la

¹⁰ Francisco Rico, “Crítica del texto y modelos de cultura en el *Prólogo* general de don Juan Manuel”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, t. I, p. 409.

¹¹ Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 21-22.

¹² Luis Suñén, “Estudio”, en su libro *Jorge Manrique*, EDAF, Madrid, 1980, p. 37.

concebieron,¹³ es absolutamente indisociable del espacio histórico concreto en que se desarrolló, y exigirle que cumpla con parámetros de sensibilidad de una época posterior sólo indica que lo que prevalece al pretender suprimirla de la historia de la literatura es la apelación al gusto personal.

Si Pierre Le Gentil ya insistía en la clara interdependencia de la corte y la poesía escrita dentro de ella,¹⁴ mucho podría decirse sobre el proceso de evolución que finalmente, más de sesenta años después de la publicación de su estudio genológico, formal y temático de la poesía de Cancionero, comienza a manifestarse pese a resistencias más bien atrabiliarias y nostálgicas del academicismo neoclásico. Sin embargo, lo importante es que las condiciones para efectuar una investigación como la propuesta en esta tesis están presentes y admiten suponer que favorecerán el avance de la disciplina literaria en las muchas tareas pendientes que el tema de la poesía de Cancionero ofrece a poco de indagar en ella.

Por lo pronto, es preciso establecer como núcleo de las distintas categorías ya descritas a grandes rasgos su cercanía o distancia explícita con respecto a los elementos constituyentes del mundo caballeresco. Aunque en un primer momento podría parecer que entre la primera categoría y las últimas hay muy pocos elementos comunes, la realidad es que todas ellas

¹³ Aunque en el siguiente párrafo Guillermo Serés no se refiere de manera directa a la poesía amorosa de Manrique y sólo parece aludir a ella al final, cuando caracteriza la poesía del periodo precedente, su opinión queda clara por la adjetivación que elige: “[...] Encina certificaba la nueva época, la *translatio studii* que señalaba su maestro Nebrija, y el relevo moral y estético de Jorge Manrique, en cuyas *Coplas* introduce una nota concreta, plástica o emotiva, un componente evocador de gran eficacia sentimental —más cercano de lo que se conocerá como petrarquismo—, subrayada con un ritmo adecuado, cuya sincera naturalidad y sentida gravedad de los argumentos filosóficos, históricos, morales y teológicos hacen que el lector se implique emocionalmente en la elegía, porque, precisamente, se aleja en gran medida de las abstracciones cancioneriles y de las *auctoritates* de oropel: él mismo es autoridad, la autoridad” (“La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV”, *Bulletin Hispanique*, 109, 2, Décembre 2007, p. 374).

¹⁴ “Quelle que soit sa structure externe, le poème peut prendre divers aspects, suivant l’attitude qu’adopte l’auteur ou l’objet qu’il se propose. Si, pour nous guider dans la nouvelle recherche qui s’offre ainsi à nous, nous commençons par nous reporter à la terminologie technique du temps, c’est à l’examen de ce que l’on pourrait appeler les genres mineurs que nous serons d’abord conduits. Ce sont eux, en effet, que cette terminologie distingue le mieux, sans doute parce qu’ils jouent un rôle très précis, étant en relation avec les manifestations les plus caractéristiques de la vie de société” (Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin de Moyen Âge. Première partie: les thèmes et les genres*, Plihon, Rennes, 1949, p. 213).

comparten un sustrato básico, que Joachim Bumke resume así: “The knight is characterized neither by his employment as a soldier nor by his activity at court but by what is common to both manifestations: service to his lord.”¹⁵

El caballero, ya sea como guerrero, ya sea como cortesano, mantiene siempre constante el servicio a su señor, bien sea éste, en efecto, el señor feudal a cuya mesnada pertenece, bien sea la dama cuyo galardón persigue.¹⁶ Seguir esta premisa hace posible identificar motivos, tipos y funciones poéticas y sociales tras una lectura atenta a la forma en que la caballería, por medio de sus distintos elementos y dimensiones, se manifiesta en el *Cancionero* de Jorge Manrique. Al respecto puede resultar ilustrativa la siguiente disquisición de José Amezcua:

El arquetipo caballeresco de la Baja Edad Media aspiró a la perfección en todos los órdenes (“El caballero —se dice todavía en el *Tirante*, I, 33, 113— debe tener virtudes que no pertenecen a los otros hombres”) y, a fuerza de reunir ambiciones diferentes y aun contrarias al guerrero, logró superar la figura de éste. El guerrero es una limitación de la imagen del hombre; es sólo un aspecto de él y, por tanto, se opone a la tendencia universalista del caballero que quiere reunir todas las perfecciones en sí; el guerrero no es un arquetipo, sino un personaje social al que falta idealizar para llegar a serlo, para alcanzar la categoría de héroe. Por eso es grande la distancia entre el guerrero y el caballero. Separa al guerrero del caballero el hecho de que *aquél* es sólo parte de la imagen caballeresca, porque si la ambición heroica mueve a nuestro personaje, también existen junto a ella otras ambiciones. El personaje que nos muestran los libros de caballerías posee las cualidades del caballero y trata de convencernos de su vida batalladora, aunque, subterráneamente, aparecen rasgos que se apartan de la condición del guerrero en la inhibición bélica, en las reglas del código caballeresco y en la aceptación de nuevas formas de vida, que admitiendo en parte al guerrero, pueden sin embargo ser más amplias.¹⁷

¹⁵ Joachim Bumke, *The Concept of Knighthood in the Middle Ages*, AMS Press, New York, 1982, p. 57.

¹⁶ Richard Barber observa el vínculo entre amor cortés y vasallaje: “[...] the eternal fidelity of the lover, the superiority of the loved one, mirror the relationship of lord and vassal; the love for another man’s wife is the result of a society where courting and love matches were almost unknown, and marriage was a political and procreative institution only. As to the means of attaining one’s goal, the quest for *cortesía* and *pretz* is an echo in peacetime of the feudal virtues sought in war: courage and loyalty are the equivalent of *cortesía*, fame is the spur for both warrior and lover” (Richard Barber, *The Knight & Chivalry*, Longman, London, 1970, p. 83).

¹⁷ J. Amezcua, *op. cit.*, p. 45.

De esas múltiples variantes literarias y sociales dentro de la figura del caballero¹⁸ se propone dar cuenta la enumeración de las funciones de las realizaciones del modelo del caballero en el *Cancionero* de Jorge Manrique que se presenta a continuación.

4.1 POEMAS DONDE EL MUNDO CABALLERESCO ES EVIDENTE

La apelación a actividades y formas de discurso propias del caballero y sus diversos ámbitos de acción es explícita, lo cual permite al poeta una traslación diáfana del vínculo amoroso a dichas esferas de actividad. Así, principalmente la alegoría —y, de manera secundaria, la metáfora— cobra sustancia en torno al ejercicio bélico, el discurso legal o el empleo de formas documentales codificadas a plenitud, además de las formas poéticas más distintivas del entorno cortesano.

Dentro de este primer apartado es preciso distinguir, por lo tanto, al menos tres subdivisiones:

4.1.1 Funciones concretas del mundo caballeresco

En el poema [2] se apela a un mensajero como intermediario en amores que termina por cumplir un papel semejante al del heraldo en un conflicto bélico entre dos facciones, las cuales son la dama y el caballero. Los poemas [6] y [8] ejemplifican la alegorización de la fidelidad del amante y las penas que conlleva el enamoramiento de una dama reacia a aceptarlo; el patrón sociocultural elegido en ambos casos es el de la actividad bélica, y el motivo concreto es el del asedio a una fortaleza, que representa, a la vez, tanto la constancia como el aislamiento del amante.¹⁹ En el

¹⁸ “En el mundo cortesano no puede ocurrir más que hechos de armas y amores, y ambos son de índole especial. No son sucesos o impresiones que puedan esfumarse con el tiempo, sino que se vinculan por siempre a la persona del caballero perfecto, y pertenecen a su misma definición, de modo que éste no puede hallarse ni por un instante sin aventuras de armas y sin cautiverio de amor, y si tal cosa le ocurriera, se perdería y dejaría de ser un caballero” (Erich Auerbach, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, 3ª reimpr., Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 136).

¹⁹ Las siguientes palabras de Álvaro Alonso describen los efectos del asalto de los dones de la dama sobre la psique del amante y hacen comprensible su indefensión: “La poesía de los cancioneros tiende a establecer una red de asociaciones imaginativas —ya sean metáforas, alegorías o comparaciones— entre el amor y otros campos de la

poema [10], el duelo se emplea como símil para describir el estado anímico de la voz poética, quien considera que la dama lo ha herido a traición, es decir, lo ha seducido por su belleza y merecimientos sin que él lo esperase.

4.1.2 Formas de discurso del mundo caballeresco

4.1.2.1 Formas del discurso jurídico

El poema [7] se construye según el modelo de un *memorial*, donde el amante enumera los distintos méritos que ha acumulado en el servicio a la dama;²⁰ aunque se trata de un planteamiento semejante al del poema [2], es preciso tomar en cuenta que aquí la rúbrica²¹ asigna un género específico al texto que precede basado en la enumeración de los hechos que el amante considera de peso para hacerse retribuir su servicio amoroso, con lo que prescinde de la mediación de un tercero. Aunque el corazón es destinatario del mensaje, el texto mismo es el que contiene las instrucciones para cumplir con su encomienda.²²

actividad humana. Me he referido ya a la religión, pero también la guerra es una esfera privilegiada: el poeta se concibe a sí mismo como defensor de un castillo, víctima de los asaltos del amor [...], o de la belleza y mesura de la dama, o de cualquier otro personaje alegórico. En su defensa deberían ayudarle la Razón y los Sentidos, pero una y otros pueden traicionarlo, y sobre todo los ojos están siempre dispuestos a abrir las puertas al enemigo” (Introducción a su edición de *Poesía de cancionero*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 25).

²⁰ “Propio también de esta esfera vital es el memorial, un documento por el que se solicitaba una merced, un puesto o una concesión al rey o a cualquier responsable de lo que hoy llamamos la Administración. Es el esquema de base para el poema número 7, tal como indica la rúbrica, y me inclino a pensar que debe serlo también del número 15” (Vicenç Beltran, Prólogo a su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, Crítica, Barcelona, 1993, p. 9).

²¹ “Sin duda, las rúbricas de los cancioneros son un elemento esencial: externamente, permiten ordenar el material (con frecuencia suponen incluso el empleo de una tinta distinta a la utilizada en la copia de los textos). Pero, además, tiene también gran importancia la información que facilitan” (Cleofé Tato, “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en Manuel Moreno y Dorothy S. Severin (eds.), *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, University of London/Queen Mary College/Department of Hispanic Studies, 2005, p. 72).

²² “El [poema] número 2 ha sido interpretado, con gran frecuencia, como una carta de amor, género muy conocido en los cancioneros, y más específicamente como un diálogo con la propia carta o con un mensajero. En realidad, es algo mucho más preciso y bien conocido por los historiadores, pero que pocas veces pasa a una obra literaria: un pliego de instrucciones para un mensajero. [...] contiene una exposición detallada de qué debe decir y qué actitudes debe adoptar, así como el requerimiento de que observe las reacciones al mensaje transmitido. La que puede identificarse como una carta de amor, aunque faltan algunos de los ingredientes del género, es la número 16 (véanse los vv. 71-75)” (V. Beltran, *op. cit.*, p. 9).

El poema [13] es una respuesta del amante a los retos que la Fortuna le presenta, especialmente en materia amorosa. La formulación es del todo semejante al desafío de un caballero a otro.

El poema [15] consiste en un monólogo de la voz poética dirigido a la dama en el que busca hacerse reconocer méritos de servicio. Se vincula con la forma del memorial observada en [7], pero también con el debate con Amor [17], aunque en esta ocasión se trata, como advierte Casas Rigall, de uno de tantos poemas en los que el amante expone su caso ante la dama, que debiera considerarse como destinataria cuya respuesta se desconoce.²³ El *cabo* es explícito con respecto a las implicaciones legales del caso. La traslación jurídica es constante (*sugeto* (v. 37), por ejemplo).

El debate jurídico entre el amante y el dios Amor que tiene lugar en [17] sigue los pasos del recurso que la parte perjudicada por una sentencia dictada en ausencia suya expone ante el juez de la causa, que es, en esta oportunidad, el mismo Amor.²⁴

4.1.2.2 Formas del discurso poético

Dentro de esta categoría se insertan las formas del discurso propiamente cortesano que dan forma a algunos de los géneros poéticos distintivos de la poesía de Cancionero castellana.

²³ “[...] además de las piezas efectivamente dialogales, un gran número de composiciones cancioneriles, al estar destinadas a una «señora» que suele aparecer en apóstrofe, constituyen un polo interlocutor de un debate ficticio que la dama no culmina con su respuesta” (*Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995, p. 153).

²⁴ Con respecto a este poema, Claudia Piña comenta: “Me parece conveniente destacar la postura del aquejado en cuanto a que es responsabilidad del dios de Amor garantizar el cumplimiento del contrato vasallático, pues algunos críticos han planteado que la característica predominante de la poesía amorosa manriqueña es el servicio constante y desinteresado” (“¡O muy alto dios de Amor por quien mi vida se guía!” Análisis del poema ‘De don Jorge Manrique, queixándose del dios de Amor y cómo razonan el uno con el otro’”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Temas, motivos y contextos medievales*, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p. 137). La afirmación la hace siguiendo a María Morrás, como anticipa en la parte inicial de su análisis (pp. 127-128).

El poema [4] representa un ejemplo de traslación del vínculo amoroso entre dama y caballero al ámbito religioso. La constancia y servicio del amante se convierten en una profesión en la Orden de Amor, y sus méritos concretos se transmutan en distintos votos que el novicio habrá de cumplir para permanecer en la orden como uno más. Esta composición sigue un patrón semejante al esquema que hace explícito el vasallaje del caballero con respecto a la dama. Aunque concreta la operación a partir de una esfera de actividades a menudo contrapuesta a la de la caballería, se basa en el mismo procedimiento de *contrafacta* de numerosos poemas “a lo divino”, elemento reconocible del repertorio temático de la poesía de Cancionero.²⁵

Los poemas [5] y [11] podrían considerarse cercanos a las glosas de motes e invenciones, puesto que se trata de acrósticos que incluyen el nombre y los apellidos de las cuatro ramas familiares de la esposa de Jorge Manrique, Guiomar de Meneses Castañeda Ayala y Silva. Desde el plano de la forma, ambas composiciones consisten en ocultar a plena vista los elementos que hacen posible la identificación de una persona, mismos que son reconocibles por aquellos versados en el cultivo de la poesía cortesana.²⁶

²⁵ Todavía a inicios de los ochenta era comprensible que Michael Gerli se refiriera a este aspecto de la poesía de Cancionero en los términos siguientes: “Una de las prácticas más notables y menos estudiadas de la poesía amorosa de los cancioneros es la adaptación sistemática de plegarias, rezos, y ritos cristianos, pasajes bíblicos y, aun conceptos teológicos a contextos eróticos. En el amor cortés de la lírica cancioneril se observa una deliberada paganización del cristianismo en que el hombre adora y ‘sirve’ a la mujer así como el cristiano adora y sirve a Dios. En efecto, lo que se desarrolla es un sincretismo, o un intento de reconciliar, asociar y equiparar el amor humano con el amor a Dios” (“La ‘Religión del Amor’ y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo xv”, *Hispanic Review*, 49, 1, Winter 1981, p. 66).

²⁶ Si se prescinde del tono de denuncia que asoma en algunos pasajes de este párrafo, la descripción del procedimiento que caracteriza a ambos poemas es exacta: “[...] Manrique will use the feminine identity game to validate another set of interesting values that, while masculine, nevertheless avoid feminine defamation. In the *canción* ‘¡Guay de aquel que nunca atiende!’ (20-22), Manrique employs the device or ‘invention’ of the acrostic to reveal the name of one woman in particular: his wife. In ‘Según el mal me siguió’ (35-37), not only her name but those of the four lineages that contribute to it (Castañeda, Ayala, Silva, and Meneses) appear ‘hidden’ inside the poem through the rhetorical device of *annominatio*. Both compositions are guessing games that challenge the reader to reconstruct the name of the woman, who is herself now ‘reduced’ to being a mere anecdote of her lineage. Once again the poet, now showing off his wife as if she were a recently acquired title of nobility, is the immediate beneficiary of this revelation in full presence of the assembled participants in the guessing game: ‘claro será quien me tiene / contento por su cativo.’ If before Manrique revealed the secret as a means of accentuating his own manliness, now he does so to highlight his own heightened nobility. In this way, poetry functions as a means for creating or shaping his status at court” (Aurora Hermida Ruiz, “Silent Subtexts and *Cancionero* Codes: On Garcilaso

El poema [16] consiste en una carta destinada a la dama. María Morrás la describe así: “La referencia a los *renglones tristes* permite interpretar el poema como un tipo de escrito enviado a la dama. Creo, como se ha sugerido (Beltrán 1989, pp. 38-39), que se trata de una carta de amores semejante a la que encontramos en el poema 9, de la que tenemos en esta estrofa la interpelación al destinatario (la dama o señora, v. 76), la conclusión o resumen (vv. 72-73). La despedida (vv. 74-76) y la petición (vv. 78-84).”²⁷

La canción que ocupa el número [22] emplea el equívoco con la palabra *prima* para hablar de la primera cuerda de un instrumento musical que impide tañerlo de manera adecuada, situación que, una vez trasladada por la sugerencia implícita en la ambivalencia del término clave (puesto en evidencia por la rúbrica que antecede al texto), remite a un amante cuyos avances amorosos resultan obstaculizados por una prima suya.

Los poemas [21], [23], [24] y [27] son esparsas que emplean en distinta medida el equívoco para aprovechar la ambivalencia de un término o sus posibilidades metafóricas. En [21] la palabra *cometa* aparece en dos oportunidades; la primera para referirse a un cuerpo celeste que se consideraba portador de augurios y la segunda, como verbo. Entre ambos sentidos se establece un vínculo en torno al cual gira la composición. En [23] se expone el exceso del amante que lo lleva a comparar su sufrimiento por amor a la caída de Lucifer, lo cual se expresa por medio de una analogía sacroprofana que vincula este poema con las composiciones [4] y [9]. El equívoco

de la Vega’s Revolutionary Love”, en E. Michael Gerli & Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamara Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Tempe, 1998, p. 87). Como queda claro tras la siguiente explicación de Richard Barber sobre el proceso educativo que suponía el amor cortés, en la poesía de los trovadores, como en la poesía de Cancionero, la dama es el pretexto para hablar del caballero: “That man could become more noble through love is the essential discovery of the troubadours: personality and love are connected for the first time. From enthroning the lady as a superhuman creature, it was a short step to endowing her with the power of granting gifts, albeit in an indirect way, through the effect of the love she inspired. Troubadour poetry is not about women, their beauty or charms; it is about the lover and his longings. The highest praise is measured in terms of her influence on the admirer, and so the qualities of the lover loom large in their philosophy” (*op. cit.*, p. 77).

²⁷ M. Morrás, n. 73 a su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, Castalia, Madrid, 2003, p. 163.

que se observa en [24] consiste en el empleo translaticio de la palabra *judío* para calificar a quien ama en silencio y cómo al declarar su amor por la dama se convierte a otra “ley” o religión. La alusión a la señal que debían portar los judíos para ser identificados como tales podría implicar un elemento visual cuya función sería semejante a la de una cimera (“manda que traiga señal”, v. 4).²⁸ En [27], el juego semántico consiste en observar la posibilidad de que la palabra *Justa* se interprete como adjetivo en un primer momento o como nombre propio en una lectura más elaborada. De la popularidad de esta canción dan cuenta sus distintas glosas.²⁹

El poema [30] representa una “puesta en escena” explícita del esquema vasallático que codifica el amor cortés, como ocurre en la canción [32]. Aunque su composición se basa de manera más explícita en los recursos de dicción que en el caso de aquella, también se hace mención expresa del servicio del amante a la dama.

La canción [32] remite de manera directa al vínculo del vasallaje que sirve de modelo al amor cortés y por ello puede ubicarse como ejemplo de la presencia de un esquema de relaciones propio del ámbito feudal para describir la dinámica plenamente codificada entre amante y dama. Si bien dicho nexo siempre está presente en la poesía amorosa de Cancionero (las palabras *servicio* y *galardón* son su indicio más claro), es la expresión de ese tipo de relación jurídica entre señor y vasallo la que sitúa este texto en un apartado diferente al resto de la poesía de tema

²⁸ En su nota al verso 3 de esta composición, Morrás expone: “el *esfuerso mío*: dilogía entre ‘mi obligación’ (pues los judíos estaban obligados por el Concilio de Zamora de 1312 según una disposición refrendada en la *Pragmática de Valladolid* de 1412 a llevar un signo distintivo) y ‘mi valor’ (pues se atreve a traer una señal que delata su amor por una dama, algo que estaba prohibido en el código cortés” (J. Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 179). Lo anterior podría remitir a un caso semejante, como es el de Lanzarote en *El caballero de la carreta*, que obligado por una promesa a Ginebra se ve obligado a montar en la carreta tal y como lo hacían los condenados a muerte, lo cual suponía una infracción al código de la caballería. El motivo que constituye el núcleo del poema podría formularse como el del amante cuya pasión lo lleva a infringir los términos del vínculo de servicio.

²⁹ Víctor de Lama comenta: “En total son trece las glosas de ‘Justa’ que hoy se conocen, y 1315 los versos que suman entre todas ellas; a la vista de los números, habrá que convenir que la literatura generada por esta canción de trece versos es mucho más amplia que la de muchos poemarios” (“Fama póstuma de ‘Justa fue mi perdición’, canción atribuida a Jorge Manrique”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993, Universidad de Granada, Granada, 1995, t. II, pp. 535-536).

amoroso de Manrique, donde será, por lo general, el empleo específico de las figuras de discurso el que permita ubicar cada composición dentro de un conjunto en el que la relación entre dama y caballero y el vínculo que los une se da por sentado.

La canción [35] glosa un *mote*, texto que cifraba en unas cuantas palabras los rasgos característicos de la personalidad o de un particular estado anímico del amante.³⁰ En torno al octosílabo “Ni miento ni me arrepiento”, la voz poética describe un estado de ánimo fluctuante entre la desazón y el placer que el amor trae consigo como factor de alteración del ánimo. La *invención* que ocupa el número [36] apela al mismo principio de composición, pues describe la imagen empleada en una cimera para establecer un nexo con aquel que la porta, basado en la exaltación de un rasgo particular. Las canciones [37] y [38] son dos casos más de glosas de motes. En [37], el octosílabo que sirve como punto de partida de la composición es “Sin Dios y sin vos y mí”, cuya glosa desarrolla el motivo del amante que ha depositado su voluntad en el amor a la dama, y por lo mismo queda desamparado tanto de Dios como de sí mismo. En la canción que ocupa el número [38], el octosílabo glosado es “Siempre amar y amor seguir”, y se aprecian los efectos de la cesión que el amante hace de su voluntad para seguir los impulsos que guían su pasión por la dama. La composición incluye el motivo de la herida de amor (v. 8). Este subconjunto de formas poéticas se sustenta en la descripción e identificación de quienes participan en el cultivo eminentemente social de las mismas en la corte.³¹

³⁰ “Motes e invenciones tenían en común el ser manifestaciones que el autor hacía de sus inquietudes o deseos, y se diferenciaban por su finalidad. El mote estaba destinado a las fiestas y salones cortesanos, donde eran recitados y glosados como alardes de ingenio; la invención era de uso caballeresco, en los torneos, y solía describir o interpretar las figuras de las cimeras [...]” (Vicenç Beltran, Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Obras*, Ediciones B, Barcelona, 1988, p. 74).

³¹ “La poesía cumpliría muchas veces una función lúdica interpersonal y semicolectiva, si pensamos en los poemas en colaboración, las preguntas y respuestas, las glosas más o menos improvisadas de estribillos o motes, o las contiendas poéticas. [...] Estos debates se celebrarían, a modo de justas literarias, ante un selecto público, presidido por el rey, que quizá apostaba por un vencedor [...]” (María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleca, *Historia de la literatura española I. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, Crítica, Barcelona, 2012, p. 151).

Los seis poemas de *pregunta y respuesta* que figuran con los números [39]-[44] en la edición de la poesía de Manrique a cargo de Beltrán son muestra de un género que da curso a los intercambios entre poetas. En [39], la pregunta dilemática presenta la opción de seguir una nueva inclinación amorosa o continuar cultivando una previa. La pregunta dilemática que aparece como el número [40] contiene indicios de dos posibles interpretaciones. La primera sería la amorosa, donde la voz poética busca superar la insatisfacción ante el galardón que ha obtenido por su servicio a la dama. La segunda podría estar vinculada con el ambiente político durante la fase final de la guerra de sucesión, en particular con el episodio en que Jorge Manrique fue acusado de deslealtad a los Reyes Católicos por su ataque a Baeza para defender los intereses de un aliado de su familia; en concreto, la voz poética intentaría averiguar la forma de sortear los efectos de dicha acusación. En [41] se tratan los temas del sufrimiento amoroso y la forma en que pueden ser sorteados. El poema [42] alude a la “Sepultura de amor”, composición de Guevara cuyo tema aprovecha la voz poética para averiguar si el dolor que lo embarga podría ser resultado de una pena amorosa. En [43], una nueva pregunta dilemática, dirigida esta vez a Manrique por Guevara, intenta indagar si la herida provocada por un disparo es peor que la de quien sirve por amor, lo cual involucra el motivo de la oposición entre el servicio amoroso y el servicio en la guerra. La invitación de Gómez Manrique a sus sobrinos a cultivar la poesía [44] recibe respuesta afirmativa por parte de don Jorge.

4.1.3 Interrelación de funciones concretas y formas del discurso del mundo caballeresco

En el caso del poema número [1], aunque el tema son los sufrimientos debidos a la pasión amorosa, el hecho de que se trate de un *dezir* abre la posibilidad de una narración amplia de la psicomaquia respectiva, que se desarrolla en una alegoría donde la dama se encuentra resguardada en una fortaleza (o ella misma es esa fortaleza y los distintos aspectos de su

personalidad constituyen los elementos defensivos, con lo cual ofrece un ejemplo de alegoría bélica más apegado a la tradición cancioneril),³² personificación de ciertas facetas de la psique del amante y traslación de elementos religiosos. Dentro de estos últimos, en particular, puede considerarse la aparición de un motivo relacionado con el *martirio de amor* que se convierte en traslación del vínculo amoroso a la esfera de la actividad religiosa y vertebrada la última parte del poema. En su edición más reciente de la poesía de Manrique, Beltrán destaca que sea éste el primer poema del *Cancionero* de Manrique, pues posee elementos de suficiente relevancia como para convertirlo en insignia del conjunto de composiciones que encabeza.³³ Su complejidad sería un factor más a favor de dicha colocación.

El poema número [9] plantea una declaración amorosa en la cual el amante da indicios que permitan identificarlo, los cuales se expresan por medio del tópico de la *herida de amor*.³⁴ Hay alusión al episodio de un duelo que habría dado lugar a tal herida, que más adelante será desarrollada como base de una hipérbole sacroprofana. Aunque similar a [4], la combinación de funciones del caballero (el duelo entre amante y dama) y formas del discurso poético (el paralelismo entre amor y religión) determina su ubicación dentro de esta categoría. La composición se asemeja también a las instrucciones al mensajero [2] y al memorial [7], aunque

³² Juan Casas Rigall explica al respecto que: “Como regla general, la alegoría cancioneril se manifiesta, efectivamente, en poemas de notable extensión. De este modo, el *dezir* —rótulo que con el tiempo sería desplazado por el más neutro de *coplas*— brinda, con su carácter abierto, un molde formal muy adecuado a la *permutatio*; lo mismo ocurrirá con el *romance*, poco habitual en los cancioneros, pero también con la *canción* y el *villancico*, pues el esquema básico de *estribillo-mudanza-vuelta* puede ser perpetuado *ad infinitum* mediante la adición de nuevas mudanzas y vueltas. Si bien géneros como el *mote* no se prestan fácilmente al estilo alegórico, modalidades breves como la *esparsa* o la *canción* y el *villancico* de una sola vuelta también admiten la alegoría (*vid. supra* «Entre bien y mal doblado» [ga666] y «Entre dos fuegos lanzado» [ga664] de Jorge Manrique, preguntas en forma de *esparsa*, y «Ya non fallo descubierta» [pa80] de Fernando Bezerra, villancico de una vuelta)” (*op. cit.*, p. 94).

³³ “La posición de este poema iniciando su cancionero amoroso parece intencionada, puesto que en él se resumen los motivos y los recursos habituales de este tipo de poesía. Hemos de observar la importancia que adquiere la imaginación militar en la descripción del proceso de amores” (V. Beltrán, n. [1] a J. Manrique, *Poesía*, *op. cit.*, p. 45).

³⁴ Jeanne Battesti-Pelegriñ advierte el recurso frecuente de Manrique a este motivo: “L’amour-blessure est un motif cependant familier de la poésie manriqueña. Il apparaît dans des poèmes aimeblement superficiels comme celui qui s’intitule : ‘Porque estando él durmiendo le beso su amiga’ ; dans d’autres textes plus ambitieux sur le plan allégorique, comme la *Escala de Amor* par exemple [...]” (“Faire l’amour ou la guerre? A propos de certaines métaphores de Jorge Manrique”, *Cahiers d’Etudes Romanes*, 10, 1985, p. 17).

aquí la voz poética prescinde de nuevo de mediadores y se encarga por sí misma de presentar su caso ante la dama, cuya reacción se desconoce, como ocurre así mismo en el poema [15]. Se trataría, entonces, de invocaciones.

Las “Coplas a la muerte de su padre” [48] constituyen el ejemplo más claro de combinación de funciones del ámbito caballeresco con elementos de índole jurídica, pues aunque en su discurso suasorio a Rodrigo Manrique la Muerte hace énfasis en la pertenencia del Maestro de Santiago a la caballería, las nueve coplas anteriores a dicha intervención (XXV-XXXIII), que concentran la semblanza del caballero ejemplar que fue el padre del poeta, no pueden comprenderse del todo sino en oposición al conjunto de 25 coplas precedentes, caracterizadas por su estructura y tono cercanos a los del sermón medieval,³⁵ cuyo empleo supondría una muestra más de la traslación del discurso religioso para fines que suponen la reivindicación del mundo caballeresco, y en específico de un caballero particular. Aunque podría considerarse que las “Coplas...” guardan semejanza, por lo anterior, con las glosas a motes e invenciones, lo cierto es que en esta composición ese aspecto está presente al lado del empleo de *exempla*, imágenes, metáforas y símiles vinculados de manera estrecha con las actividades bélicas de la caballería. Por ello resulta preciso ubicar las “Coplas a la muerte de su padre” en esta categoría debido a su recurrencia a aspectos de la caballería en la caracterización del mundo como medio para conquistar la trascendencia en el más allá, pero también por la presentación y encomio de un

³⁵ Para María Dolores Royo Latorre, las “[...] *Coplas*, en lo esencial, se ajustan a las pautas establecidas por algunos de los más eminentes teóricos de la predicación en el medievo; brevedad, fervor, cadencia espaciosa, propósito moral, orden y coherencia expositiva. Tales son, por ejemplo, en el *Ars praedicandi* de Francesc Eiximenis (comienzos del siglo XV) requisitos esenciales para que el sermón produzca el efecto deseado. La fina intuición poética de Manrique, más acostumbrado seguramente a la audición de sermones que a la lectura de escritos teóricos sobre la materia, le señaló el camino: el sermón bajomedieval, con su peculiar estructura y formas expresivas, conviene perfectamente a una elegía en la que la proliferación de lugares comunes no oculta el impulso de una honda emoción personal” (“Jorge Manrique y el *ars praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermonario en las *Coplas a la muerte de su padre*”, *Revista de Filología Española*, LXXIV, 3-4, julio-diciembre 1994, p. 260).

caballero como ejemplo de la forma en que podía conseguirse dicha trascendencia en la sociedad medieval castellana del siglo XV.

4.2 POEMAS DONDE EL MUNDO CABALLERESCO ES EL PATRÓN DE CONTRASTE

Las composiciones que se agrupan dentro de las tres categorías que comprende este segundo apartado se definen con respecto a las convenciones del mundo caballeresco. En particular, en lo que atañe a las dos primeras, dentro de la esfera de la poesía amorosa. En el caso de la tercera, la sátira niega la cortesía y presenta a aquellos a quienes va dirigida de manera desfavorable, pero no puede comprenderse sino en oposición al mundo caballeresco.

4.2.1 POEMAS DONDE LA DIMENSIÓN AMOROSA DEL MUNDO CABALLERESCO ES CONVENCIONAL

Dentro de este conjunto de composiciones la presencia de los aspectos del mundo de la caballería es implícita, no se recurre a ellos como factor de estructuración del discurso poético, pero contribuyen con elementos específicos dentro de una tónica que es más convencional y reconocible como poesía amorosa cancioneril, aunque sólo se trate de una primera impresión, superficial y engañosa.

El tema del sufrimiento amoroso, el *mal de amores*, es el motivo central de los poemas [14], [18], [19], [20], [26], [29], [31] y [34]. Este subconjunto recoge el dilema del amante que se enfrenta a las penas, a un tiempo motivo de dolor, pero también de esperanza (puesto que representan la prueba por excelencia de su servicio a la dama y contienen, de perseverar en ellas, el germen de su retribución, el *galardón*).³⁶ En [14], la muerte en vida que experimenta la voz poética sólo puede obtener resolución si la muerte en efecto termina con sus pesares amorosos. El

³⁶ Juan Casas Rigall caracteriza de esta forma la poesía amorosa de Cancionero a partir de las contradicciones que suscita: “Los diversos conceptos que integran la esfera del amor cortés no son, en absoluto, nociones uniformes fácilmente delimitables; por el contrario, el dolor, la dicha o la pasión son patrimonio de la inefabilidad, e, incluso en el interior de las rígidas convenciones cortesas, varían de acuerdo con las innumerables perspectivas del sujeto poético que define (leal, gozoso, resentido, ausente, elogioso, imprecatorio, etc.)” (*op. cit.*, p. 67).

poema [18] consiste en la reflexión de la voz poética en torno al silencio que alimenta su pesar, pues de haber declarado a tiempo su pasión, sus males habrían desaparecido. La composición número [19] presenta las consecuencias que el amante enfrenta al haber convertido a la dama en el centro de su existencia. En el poema número [20] se presentan de nuevo los efectos del silencio con respecto a la pasión que embarga al amante; sin embargo, en contraste con [18], la voz poética tiene conciencia de que declarar su amor por la dama tampoco podría remediar su sufrimiento. La canción que ocupa el número [26] declara la soledad del amante, pues no cuenta con el amor de la dama, ni con su propia voluntad, que ha cedido a ella; de esa manera, cualquier esfuerzo resulta inútil, y tampoco parece sensato esperar auxilio alguno. En la canción [29] se atestiguan los efectos de la falta de correspondencia que el amante ha obtenido por su servicio; la muerte aparece como única vía para escapar al sufrimiento que suscita, de nueva cuenta, la muerte en vida. El poema [31] presenta la zozobra del amante ante la carencia de un vínculo amoroso en particular y el amor que lo embarga. La canción [34] trata el conflicto que implica para el amante el amor por la dama y la búsqueda de una salida de la angustia provocada por su pasión, ante la cual sólo encuentra la muerte como forma de mitigar el sufrimiento.

4.2.2 POEMAS QUE FORMULAN UNA PRECEPTIVA SOBRE LA DIMENSIÓN AMOROSA DEL MUNDO CABALLERESCO

Los aspectos del amor cortés se presentan de manera reconocible y dan tema a cada composición agrupada en este apartado, que concentra una serie de preceptos y actitudes ideales del amante.

El poema número [3] consiste en una definición del amor basada en derivaciones léxicas que dan lugar a contradicciones, las cuales, a su vez, por acumulación, permiten comprender el sentido del texto. El empleo del quiasmo que puede observarse entre los versos 6 (“porfía forçosa”) y 8 (“cuya fuerça porfiosa”) refuerza la derivación (*annominatio*) y el oxímoron. Por su aspiración a establecer los signos distintivos del amor verdadero (en los versos finales), puede

considerarse este poema como ejemplo de un discurso que aspira a fijar las normas de la conducta entre amante y dama.

El tópico de la *herida de amor* aparece también en los poemas [12] y [33]. De nuevo, la pasión amorosa y el sufrimiento que lleva aparejado se convierten en el centro de la composición, pero el tono de ambos poemas difiere, por ejemplo, del conjunto agrupado en la categoría anterior, donde el tópico de la enajenación del amante encuentra su cauce expresivo mediante los elementos más característicos del estilo cancioneril. En [12] se recurre a la metáfora del *fuego de amor*, que será el parámetro definitivo para distinguir el amor verdadero, tópico que vincula esta composición con la que le precede en esta categoría.

La canción que lleva el número [25] advierte sobre los efectos que la falta de constancia del amante (en concreto, su ausencia) puede tener sobre el amor para el cual busca el reconocimiento y la aceptación de la dama. Por lo tanto, comparte con los poemas [3] y [12] el tono preceptivo que ya se ha señalado.

El poema número [28] es una canción que se construye con base en el tópico del *amor de oídas*, situación recurrente en la poesía de Manrique, donde el amante cede su voluntad ante la fama que precede a la dama y convierte a ésta en motivo de su penar incluso antes de conocerla en persona. Aunque no comparte el rasgo de postular preceptos amorosos, en el *cabo* el amante se aventura sin prestar atención al riesgo que supone estar ante la dama que lo ha enamorado aun sin conocerla en persona, la cual puede considerarse como una conducta ejemplar.

El poema [33] desarrolla el tópico de la muerte por amor, pero de un modo que se distingue del resto de las composiciones que recurren a él por el empleo de un vocabulario basado en el sentido figurado y en la alusión pasajera a la metáfora bélica (v. 5) que sitúan esta

composición como precedente para el predominio en la poesía del siglo XVI del tono introspectivo asociado al petrarquismo.³⁷ Es un ejemplo claro de invocación.

4.2.3 POEMAS CUYA SÁTIRA SE OPONE AL MUNDO CABALLERESCO

Se trata de textos en los que se contravienen las convenciones de la caballería y ponen en duda la dignidad de sus destinatarias, aunque no en términos idénticos.

El poema [45] consiste en una sátira que, según la rúbrica que lo precede, Jorge Manrique dirigió a su cuñada y madrastra Elvira de Castañeda, tercera esposa de su padre. La tradición crítica señala que el objetivo del poema sería ajustar cuentas con ella debido a desacuerdos sobre la herencia de Rodrigo Manrique y otras desavenencias familiares.³⁸ Dado el tono, denigratorio y ofensivo, cabe poner en duda la asignación de elementos propios de la carnavalización propuesta por Bajtín que algunos especialistas se empeñan en señalar³⁹ aun cuando ninguna reivindicación de la corporeidad o humor regenerativo pueden hallarse en el texto.⁴⁰

³⁷ Beltrán explica que “[...] Manrique fue precisamente el primer escritor del cuatrocientos que usó consciente y extensamente de procedimientos conceptistas. Pero durante el medio siglo que siguió a su muerte, fue ampliamente desbordado por sus sucesores e imitadores” (Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía completa*, Planeta, Barcelona, 1988, p. XLVII). Más adelante, mientras comenta las glosas a esta canción, agrega: “El amplio desarrollo de la lírica castellana a partir de los petrarquistas y la adaptación de las formas tradicionales a fines del siglo XVI, hacía en gran parte innecesario el modelo manriqueño de la canción, cerrando así un ciclo literario de más de un siglo de duración” (*op. cit.*, p. L).

³⁸ “Doña Elvira, a quien se destina ese homenaje de burlas, no fue bien aceptada por D. Jorge y sus hermanos. Quizá por eso el padre, D. Rodrigo, los exhortaba en su lecho de muerte a acatarla como verdadera madre. Quedaba también encomendado a los hermanos el cumplimiento de la última voluntad del padre, que suponía rescatar los bienes de D.^a Elvira; lo que se hizo tarde y mal, muerto ya D. Jorge y el hermano mayor D. Pedro, por la viuda de éste. Tal vez la estampa de miseria que ofrece el «conbite» se refiere a las pretensiones económicas de la viuda. No hay en él respeto, está pintado con brocha gorda, y lo que de humor haya es un humor avinagrado” (Antonio Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, 2ª ed. revisada, Gredos, Madrid, 1975, pp. 143-144).

³⁹ Además del artículo de Francisco Márquez Villanueva ya citado (véase *supra*, Capítulo 3, pp. 229, n. 185; p. 230, n. 186; p. 233, n. 191), Antonio Cortijo Ocaña propone en su anotación al poema numerosos elementos del texto a favor de la interpretación en ese sentido, como ya quedó apuntado en el pasaje pertinente del capítulo anterior (véase *supra*, pp. 228-229, n. 185). Aunque los hallazgos de Cortijo merecen ser considerados con detenimiento, en perjuicio de sus observaciones puede atestigüarse una continua insistencia en convertir el poema de Jorge Manrique en antecedente de elementos de comicidad “carnavalesca” presentes en comedias burlescas de los Siglos de Oro, lo cual obliga a preguntarse si el interés en el “Combite” proviene del mismo poema o de su posible vinculación con textos de índole dramática que el especialista se propone asociar con dicha composición del *Cancionero* de Manrique para establecer una determinada tradición. El pasaje citado a continuación ejemplifica esa tendencia: “Otras

El poema [46] es una sátira dirigida a una viuda borracha cuyo vicio se presenta bajo la forma de parodia de la devoción de un peregrino por los distintos santuarios que ha recorrido en algún momento; en este caso, los lugares famosos por su producción de vino tienen esa función. El contraste con los patrones de la cortesía le otorga la conducta de la dama, que bebe a cuenta de un brial que, aunque de factura lujosa, podría terminar en posesión definitiva de la tabernera por la frecuentación viciosa de tal hábito que caracteriza al personaje satirizado. La asimilación de los sitios famosos por su producción vinícola y los santuarios religiosos incurre en una hipérbole sacroprofana, común en la poesía amorosa cancioneril; sin embargo, aquí desempeña una función claramente contrapuesta a la exaltación de la dama y de los efectos de su belleza en el amante (como ocurre en [1] y [9]) o al objetivo que tiene la exaltación de la devoción del amante por su dama (expuesta en los votos que dan sustento a la Orden de amor en [4]).

4.3 FUNCIONALIDAD DEL MUNDO CABALLERESCO EN EL *CANCIONERO* DE MANRIQUE

La enumeración anterior muestra un amplio repertorio expresivo del mundo caballeresco dentro de la poesía de Jorge Manrique. Las cuarenta y siete composiciones enlistadas comprenden

referencias internas al gallo de la Pasión y a la ceniza en el *Combite* de Manrique me hacen sospechar que el momento en que debe suponerse la 'representación' de esta pieza es el Martes de Carnaval, que es también cuando la mayor parte de las comedias burlescas se celebraron en la corte de Felipe IV" ("Notas a propósito del Convite burlesco de Jorge Manrique a su madrastra", *Revista de Filología Española*, LXXXIII, 1-2, 2003, p. 136).

⁴⁰ Este último matiz suele ser pasado por alto a pesar del interés de Bajtín en señalarlo: "We must stress, however, that the carnival is far distant from the negative and formal parody of the modern times. Folk humor denies, but it revives and renews at the same time. Bare negation is completely alien to folk culture" (Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p. 11). El autor enumeraba las características de las obras que, además de la de Rabelais, consideraba inmersas en la misma concepción: "[...] to consecrate inventive freedom, to permit the combination of a variety of different elements and their rapprochement, to liberate from the prevailing point of view of the world, from conventions and established truths, from clichés, from all that is humdrum and universally accepted. This carnival spirit offers the chance to have a new outlook on the world, to realize the relative nature of all that exists, and to enter a completely new order of things" (M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 34). Las siguientes son palabras que los entusiastas del libro más manipulado de Bajtín harían bien en tener presentes: "However, while using Rabelais' work for the understanding of this culture, we do not wish to transform him merely into a means for attaining a goal outside the sphere of writings. On the contrary, we are convinced that only thanks to this method of research can we discover the true Rabelais, to show, as it were, Rabelais within Rabelais" (*ibidem*, p. 58).

dimensiones complementarias del ámbito cortesano como las facetas amorosa, moral y satírica, las cuales comparten recursos expresivos y formales entre los que pueden enlistarse los distintos procedimientos retóricos y el desarrollo y perfeccionamiento de diversas estructuras estróficas de base octosilábica. Parece justo afirmar, entonces, que el análisis efectuado revela la premura con la cual se han producido las descalificaciones de la alegoría como constante discursiva de la poesía amorosa de Manrique, a la cual se niega la dinamicidad que la faculta para convertirse en base de todo su planteamiento poético.

De modo paralelo, la poesía satírica exhibe su dependencia de los códigos que rigen la conducta del caballero para hacer efectiva la descalificación o el escarnio de aquellos a quienes va dirigida.⁴¹

Por último, si algo me parece patente tras este ejercicio es que la figura misma del caballero se presenta de una forma un tanto monótona desde la perspectiva contemporánea, y por ello mismo tiende a admitirse en su representación solamente la parte heroica, a la que, a lo sumo, se agrega la faceta cortesana, aunque sin percibir la riqueza de matices que ésta implica. De ahí que la sensibilidad actual acepte las “Coplas a la muerte de su padre”, las cuales, además, avalan una lectura donde la moralidad cristiana cumple una función de bisagra y por lo tanto valida el protagonismo del caballero siempre y cuando pueda integrar sus acciones en el plan de la búsqueda de un propósito trasmundano a la experiencia humana.

Sin embargo, el mundo caballeresco es mucho más complejo, y confío en que los matices que he procurado exponer faciliten la percepción de la poesía de Jorge Manrique como un

⁴¹ Carlos Heusch subraya un componente de sumo interés para establecer de modo más claro el vínculo aparentemente contradictorio (al menos para la sensibilidad actual) entre los ideales de la cortesía y el propósito denigratorio de la poesía satírica: “La adaptación poética de las justas caballerescas conoce un gran desarrollo en la lírica cancioneril. No sólo en el ámbito de la poesía amatoria —como hemos visto— sino también en el de la satírica, que es, acaso, donde con mayor claridad se da la idea de enfrentamiento, donde la habilidad con las armas se trueca definitivamente en habilidad con las palabras” (“Galanes y caballeros en la literatura castellana del siglo XV”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 584-585, agosto-septiembre de 1995, p. 11).

conjunto integral consolidado en torno a estilo, intenciones expresivas, motivos, temas y tópicos sustentados en formas estróficas cuya evolución puede atestiguar en las casi cincuenta composiciones de su *Cancionero*.

CONCLUSIONES

For our purpose it is enough to point out that life and letters are inextricably intermixed. If the feeling came first a literary convention would soon arise to express it: if the convention came first it would soon teach those who practised it a new feeling. It does not much matter what view we hold provided we avoid that fatal dichotomy which makes every poem either an autobiographical document or a 'literary exercise' —as if any poem worth writing were either the one or the other. We may be quite sure that the poetry which initiated all over Europe so great a change of heart was not a 'mere' convention: we can be quite as sure that it was not a transcript of fact. It was poetry.

C.S. Lewis

La presencia de las realizaciones del modelo del caballero a las que se ha pasado revista en esta investigación ha demostrado que la poesía de Jorge Manrique debe leerse como un conjunto coherente, que comparte motivos, temas y tópicos, así como procedimientos retóricos. Los elementos que pueden atestiguar en la totalidad de la producción poética de Manrique permiten, entonces, hablar de un *Cancionero* desde el punto de vista del contenido de esos textos, de manera complementaria y paralela a los indicios que Vicenç Beltran puso en evidencia con su análisis de la naturaleza del cancionero como objeto depositario de ese tipo de poesía.

Muchos de los aspectos a los que se ha apelado para señalar los vínculos entre las distintas composiciones que integran el *Cancionero* de Manrique ya habían sido apuntados por la tradición crítica. Sin embargo, debido a la fragmentariedad de los esfuerzos y del interés en el estudio de la poesía de Cancionero, apuntes como los de Pedro Salinas, Antonio Serrano de Haro, Jeanne Battesti-Pelegrin, Giovanni Caravaggi y muchos otros permanecían aislados. El auge que ha tomado el tema de la poesía de Cancionero de unas décadas al día de hoy ha modificado, también, la percepción que se tiene sobre la importancia de esa parte de la literatura medieval que ha llegado hasta la actualidad. Gracias a estos dos aspectos —continuidad y perspectiva renovada— ha sido posible esta investigación y su enfoque.

Observar que la alegoría está presente en la poesía de Cancionero y en la poesía de Manrique en particular no parece en absoluto un avance, pues después de todo, desde las ediciones modernas dedicadas al autor se apuntaba (como en el caso de Augusto Cortina) su aparición como constante, aunque sin profundizar en la manera en que se manifestaba en cada una de las composiciones. No debe descartarse, tampoco, que el gusto desempeña siempre en esta situación un papel importante. Subestimar la poesía de Cancionero era una de las constantes de la historia literaria, puesto que para fundadores de la tradición crítica española como Marcelino Menéndez y Pelayo representaba un área carente de interés por no reflejar los valores que consideraba propios de la idiosincrasia castellana. Sólo al paso de las décadas, propuestas como las de Keith Whinnom señalaron la necesidad de superar los prejuicios basados en la predilección personal para advertir que detrás de las reservas en contra de ésta y otras áreas de conocimiento en realidad obraba la resistencia a ampliar la capacidad de percibir el mérito de textos cuya difusión y recepción representaron en su momento casos de gran popularidad.

Sin el trabajo constante de Vicenç Beltran en la edición de la poesía de Jorge Manrique, esta investigación no habría sido posible. Que haya mantenido el interés en la poesía castellana del siglo XV a lo largo de su trayectoria como investigador también permitió conocer más sobre la naturaleza del cancionero como soporte físico de una lírica para la cual es indispensable que el lector tome en cuenta el ámbito de su producción y difusión.

Para comprender ese ámbito específico, que es la corte, el caballero resulta imprescindible. No sólo se trata del personaje más conspicuo que la Edad Media ha legado a su posteridad. También es el destinatario del proyecto educativo que el amor cortés suponía como posibilidad de inculcar en el amante la aspiración a hacerse digno de la dama. Ambos aspectos son evidentes en la poesía amorosa de Manrique, donde todas y cada una de las composiciones que la integran apelan en distintas formas y medidas a las actividades propias del caballero para

expresar el servicio constante a la dama, fuente de penas y placeres que se confunden y en ocasiones son indistinguibles dentro del estado de ánimo que la voz poética deja traslucir. Pero no están menos presentes en las “Coplas a la muerte de su padre”, donde los distintos símiles relacionados con la actividad bélica sirven al propósito de ilustrar los peligros que el mundo de apariencias presenta al individuo deseoso de obtener la trascendencia en el más allá sirviéndose de las posibilidades inmanentes ofrecidas por su circunstancia. Y cuando la Muerte se aproxima a Rodrigo Manrique para conminarlo a aceptar el final de su vida, la invitación está formulada conforme a los lineamientos legales que alguien perteneciente a la caballería reconocería de inmediato.

Sin embargo, entre ambos casos pueden, además, enumerarse composiciones como las sátiras dedicadas a la madrastra del poeta y a la viuda borracha cuya devoción por el vino tiene parangón con la del peregrino que visita santuarios religiosos para proclamar su fe. El tratamiento que la voz poética otorga a ambas damas sólo puede comprenderse en oposición al código de la cortesía que dictaba el comportamiento del caballero en el trato con sus iguales.

La idea de que la poesía de Cancionero está construida a partir de convenciones ha impedido examinar con precisión en qué consisten dichos acuerdos. Es digno de subrayarse que la tradición crítica haya subestimado a tal grado la producción cancioneril que condicionó el tratamiento apresurado de que ha sido objeto hasta fechas recientes, como si desde un primer momento hubiese podido diagnosticar sus elementos y procedimientos sin emplear en ello sino el tiempo indispensable. La indagación de esas negociaciones cotidianas permitirá apreciar en qué medida la lectura apresurada del especialista que se escuda en los estándares de la poesía moderna deja de lado elementos como la traslación del vínculo amoroso al campo de las relaciones feudales entre el señor y su vasallo. Si bien este aspecto ha sido observado por la tradición crítica de forma general en la poesía de Cancionero y también en lo particular en la

poesía de Manrique, el mero apunte displicente o apresurado dejaba esbozado un trazo que era preciso detallar y profundizar.

Si algo resulta ajeno para la forma usual de aproximarse a la lectura de poesía es que la producción poética cancioneril implique de manera tan cercana la esfera de lo social en sus textos.¹ Que la individualidad sea el patrón definitivo de la crítica contemporánea supone ya un obstáculo inicial para apreciar la forma en que la corte incidía en la síntesis de lo subjetivo y lo colectivo. Este rasgo puede detectarse no sólo en la escritura, difusión y recepción de los textos poéticos (géneros cancioneriles como invenciones, motes, preguntas y respuestas son indicios inmediatos de esto último), sino también en la forma en que algo tan asociado en la actualidad a la esfera de lo privado como las relaciones amorosas pueda recibir un tratamiento que lo vuelca en los moldes de las actividades públicas, como la guerra o el derecho en tanto vías para dirimir las disputas entre individuos.

La forma en que la poesía cancioneril invoca estas esferas de actividad pública y colectiva para dar expresión a los distintos incidentes y posibilidades propios de las relaciones entre la

¹ Vicenç Beltran se refiere a este aspecto tan conflictivo para el lector actual: “La poesía de cancionero era, más que expresión íntima del poeta, un juego de sociedad, más objetiva que subjetiva, de ahí el desarrollo fuertemente impregnado de retórica y de ingenio y el frecuente vacío de sentimientos” (N. [39] a su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, Crítica, Barcelona, 1993, p. 128). Para Ana María Rodado Ruiz, el componente social de la poesía de Cancionero merece una consideración mucho más seria que la que puede implicar la aceptación de su sola existencia: “El carácter anti-autobiográfico de la poesía cancioneril exige un entendimiento en clave colectiva. No son muchas voces independientes las que se escuchan sino una única voz, un «texto plural», como lo ha llamado J. Battesti (1980:96), o lo que es igual, un solo canto a varias voces. Battesti sugiere una interpretación interesante: la poesía cancioneril no es un corpus anecdótico del amor, es más bien una erótica. Y una erótica colectiva. De ahí que el poeta realice un ejercicio de salida de sí mismo y de retorno hacia sí mismo, un movimiento circular que refleja cierto egocentrismo atemporal. Contraviniendo la opinión crítica más común, Battesti piensa que los poetas cancioneriles reflejan un verdadero análisis psicológico en su obra, que se sustenta sobre la extraordinaria riqueza de campos semánticos del léxico empleado, pues aunque estos autores no estén acostumbrados a formular los resultados de una introspección, su poesía contiene los materiales de un análisis psicológico profundo (1980:108). En nuestra opinión, existe análisis psicológico pero se prescinde de cualquier implicación personal; en la mayoría de los casos, el amor interesa como objeto de reflexión completamente ajeno a la experiencia íntima del poeta —lo que no significa que no puedan aprovechar su propia experiencia como referencia— y los aspectos temáticos suelen estar supeditados a las habilidades retóricas. Como es natural, en los maestros encontramos el tópico renovado, el sello de la sensibilidad y la inteligencia, pero la máscara no desaparece y la ficción sigue marcando el discurso lírico. Aunque, por supuesto, no hay regla sin excepción” (*Tristura conmigo va: fundamentos de amor cortés*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, p. 140).

dama y el amante depende principalmente de tres procedimientos retóricos. La alegoría, la metáfora y el símil. Cuando la crítica despacha con premura las composiciones breves de Manrique por considerarlas rutinarias, no toma en cuenta que la metáfora feudal mantiene como elemento implícito el vínculo vasallático entre dama y caballero, del cual sólo trasluce el sufrimiento del amante en la superficie de las composiciones. Por el contrario, cuando la traslación se hace clara y sistemática, el detalle resulta de poco valor literario para un gusto contemporáneo que permanece, a su propio modo, demasiado atado a convenciones.² En el caso del símil, la respuesta es mucho más receptiva, puesto que se da por hecho que la mayor laxitud en el proceso que involucra una esfera de actividades distinta deja espacio abierto, también, a la sensibilidad del poeta.³

Los parámetros que el ejercicio de la crítica privilegia en su práctica cotidiana exigen que lo social quede al margen de la expresión de la sensibilidad, que se considera el componente principal de la escritura literaria. Para ciertos críticos, cualquier intento de examinar los aspectos sociales en los objetos de creación artística conlleva un ejercicio ilegítimo en el estudio del hecho literario. Este prejuicio puede ser válido y reconocido como inatacable en lo que atañe a la literatura contemporánea, aunque sólo se trate de un lugar común. En el terreno de la literatura medieval, sin embargo, la distancia temporal hace preciso un examen más atento a la interacción entre el autor y su medio social, y cuando se habla de la literatura emanada del ámbito cortesano,

² Una muestra de esa displicencia puede apreciarse en el siguiente párrafo: “Hijo leal, «guerrero de los pies a la cabeza», educado en el amor respetuoso al padre, a quien pronto acompañó en el ejercicio de las armas, su muerte debió de ser el doble vacío de quien no sólo perdía la persona querida, sino la razón misma de una existencia doblemente condicionada. Fruto de ese carácter, las imágenes castrenses han sido señaladas por la crítica en el resto de su producción, no sin méritos, pero escasamente sentida; ya Menéndez Pelayo decía que «tenían que reflejarse, sin afectación alguna, hasta en sus coplas de amores» [...]” (Nicolás Marín, “El cortesano y el héroe en las *Coplas de Manrique*”, *Revista de Literatura*, XLI, 82, julio-diciembre de 1979, p. 34).

³ Un ejemplo que puede ser útil para mostrar lo apuntado es el siguiente: “Los placeres y dulçores / de esta vida trabajada / que tenemos / no son sino corredores, / y la muerte, la celada / en que caemos. / No mirando a nuestro daño, / corremos a rienda suelta, / sin parar; / cuando vemos el engaño / y queremos dar la buelta, / no ay lugar” (*Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique su padre*”, c. XIII, vv. 145-156, en Jorge Manrique, *Poesía, op. cit.*, p. 156).

la disociación es simplemente impensable. En realidad, también ocurre así para las obras contemporáneas, pero la idea de que la literatura es la expresión de un individuo excepcional y de que el arte está por encima de cualquier servidumbre pesan más que cualquier observación sensata.

El hecho mismo de que pueda establecerse una taxonomía de las realizaciones del modelo del caballero en la poesía de Jorge Manrique indica su concepción integral como conjunto. La evidencia de que las “Coplas...” no son, dentro del *Cancionero* de su autor, un poema aislado en cuanto se refiere al estilo o la inserción de distintos tipos de discurso, como el jurídico o el religioso, también va en contra de la tendencia a considerar en exclusiva a Manrique como el autor de un solo texto excepcional. Las “Coplas...” podrían serlo en la medida en que han sorteado distintos cambios de percepción y sensibilidad, aunque también cabría prestar atención a cuánto de su contenido y características han sido obviados en provecho de la atemporalidad a la que a menudo se les asocia.⁴

No se trata, en definitiva, de reeducar el gusto contemporáneo. Si éste es incapaz de reconocerse en la poesía de Cancionero, las razones para tal desencuentro también tendrían que respetarse, pues dependen de la trayectoria de la sensibilidad occidental y no bastaría a tal propósito el resultado de una investigación emprendida en el ámbito universitario. Lo que sí puede defenderse desde estas páginas es la necesidad de aproximarse a la lectura de la poesía de Jorge Manrique con la conciencia de que posee un repertorio de constantes que le dan coherencia y propósito, y que ninguno de dichos componentes es asequible si se persiste en la actitud

⁴ Con respecto a las operaciones de selección que anteceden a cualquier interpretación del texto literario, Germán Orduna recuerda que incluso los contemporáneos de Manrique y sus lectores de los siglos XVI y XVII restringieron de manera notoria las posibilidades de lectura de las “Coplas...”: “La originalidad de Manrique se perdió para sus contemporáneos que sólo valoraron y escogieron, a través de sus glosadores, la materia doctrinal. Otros prefirieron la idea de la Fama y así lo muestra el impreso de Zamora (1483) y el Ms. del Escorial K-III-7, donde se lee inmediatamente después de la copla 40: „En su sepultura dize/ desta manera/ Aquí yaze muerto el ombre/ que biuo queda so nombre“ (“Las *Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad”, *Romanische Forschungen*, 79, 1/2, 1967, p. 150).

esteticista, para la cual el receptor es autosuficiente puesto que se le juzga capaz de decodificar un texto sin que requiera de conocimiento preciso alguno. Tampoco aporta la actitud del positivista en la medida en que se reduzca el objeto cancionero a mero obstáculo que se ve obligado a sortear por medio de sus herramientas filológicas para obtener un texto de fácil consulta y lectura. El lector que la poesía de Cancionero requiere únicamente precisa de la conciencia de estar ante unos textos que poseen su propia lógica compositiva, y de la disposición para familiarizarse con esos preceptos para leer sin prejuicios románticos o neoclásicos. En la medida que una investigación como ésta pueda aportar elementos de comprensión al lector que se aproxima por primera vez a la poesía de Jorge Manrique o a la de cualquier otro autor de la poesía cancioneril será posible avanzar en la incorporación de esa área de la literatura medieval castellana a la evolución y trayectoria de la literatura escrita en castellano.

A lo largo de esta disertación queda claro que ninguna de las propuestas concretas que aportara al mayor conocimiento de la poesía de Jorge Manrique —o, en menor medida, al de la poesía de Cancionero— serían posibles sin una parte de esa tradición a la que tan frecuentemente se le puede recriminar la facilidad con que aparta de su zona de interés a autores y textos que juzga ajenos a su evolución y las constantes que la rigen.

Ya sea que se hable de su aspecto formal o de su componente discursivo, la poesía de Jorge Manrique ofrece, a poco que se profundice en ella, los elementos propios de una obra coherente consigo misma. Si bien es aconsejable evitar la concepción de la “obra cumbre” que Whinnom identificó en su momento como origen de la distorsión historiográfica, lo cierto es que las “Coplas a la muerte de su padre” son impensables sin el resto de la producción poética de Manrique, en la cual el empleo del octosílabo condujo al poeta a un dominio tal de esa variedad métrica que estrofas como la doble sextilla de pie quebrado adquirió su estructura definitiva precisamente en las “Coplas...” no sin antes dar cauce expresivo a los *dezires* donde las

diferentes esferas de actividad propia del caballero suponen el punto de partida para alegorías, metáforas y símiles que revelan la interacción continua de la subjetividad y lo social en la poesía castellana de Cancionero.⁵

Esta investigación propone una aproximación teórica y metodológica atenta al vínculo entre el ámbito de la corte y la producción literaria emanada de él. Sólo en la medida en que se preste atención al estatuto social del poeta de la tradición cancioneril se estará en condiciones de apreciar cómo el mundo de la caballería permea, da forma y dirige su expresión poética y la convierte en un conjunto orgánico de gran cohesión sin importar la fragmentariedad de los testimonios que perduran a la fecha o su dispersión en distintos soportes físicos, escollos que dificultan su percepción como tal. La poesía de Jorge Manrique es tan importante para la tradición literaria castellana como lo es la poesía de Garcilaso de la Vega.

Confío en que el lector de esta tesis tenga ahora los elementos para examinar la afirmación anterior sin apasionamiento y con perspectiva suficientemente inclusiva como para observar el *Cancionero* de Manrique con una actitud que trascienda la natural predilección por las “Coplas a la muerte de su padre” y sea capaz de apreciar en qué medida están ligadas a su poesía de tema amoroso y satírico.

⁵ Julio Rodríguez Puértolas se refiere a la predilección de Manrique por la métrica octosilábica de la siguiente forma: “Jorge Manrique no utiliza jamás el *arte mayor*, sino exclusivamente el octosílabo y el pie quebrado, dentro de los esquemas más habituales de la poesía cancioneril” (Estudio preliminar a su edición de Jorge Manrique, *Cancionero*, ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Akal, Madrid, 1997, p. 23). En esta limitación puede apreciarse un ejercicio de virtuosismo, pues la forma que la generación de Mena y Santillana habría privilegiado para un poema de la naturaleza de las “Coplas...” habría sido necesariamente la del Arte Mayor. Manrique, sin embargo, había alcanzado ya una familiaridad con el octosílabo que le permitiría emplearlo para materias más elevadas, y con ello logró su consolidación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDA TESÁN, Jesús-Manuel, Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, 5ª ed., Cátedra, Madrid, 1979 (*Letras Hispánicas*, 38), pp. 9-70.
- ALONSO, Álvaro (ed.), *Poesía de cancionero*, Cátedra, Madrid, 1986 (*Letras Hispánicas*, 247).
- , Introducción a su edición de *Poesía de cancionero*, Cátedra, Madrid, 1986 (*Letras Hispánicas*, 247), pp. 7-53.
- AMEZCUA, José, *Metamorfosis del caballero: sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1984 (*Cuadernos Universitarios*, 14).
- ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1969.
- , “¿Qué es la libertad?”, en su libro *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*, trad. Ana Poljak, Península, Barcelona, 2003 (*Ediciones de Bolsillo*, 57/1), pp. 227-268.
- ARISTÓTELES, *La política*, 2ª ed., ed. de Carlos García Gual y Aurelio Pérez García, Editora Nacional, Madrid, 1981 (*Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales*, 14).
- AUERBACH, Erich, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, 3ª reimpr., trad. de I. Villanueva y E. Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 (*Lengua y Estudios Literarios*). [1ª ed., 1950]
- BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and His World*, trad. de Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, 1984.
- BARBER, Richard, *The Knight & Chivalry*, Longman, London, 1970.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne, “Faire l’amour ou la guerre? A propos de certaines metaphores de Jorge Manrique”, *Cahiers d’Etudes Romanes*, 10, 1985, pp. 7-31.
- BELL, Alan S., “Tradition and Pedro Salinas’ Original Approach to Jorge Manrique”, *South Atlantic Bulletin: A Quarterly Journal Devoted to Research and Teaching in the Modern Languages and Literatures*, XXXIX, 4, November 1974, pp. 38-42.
- BELTRÁN, Vicente, Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre*, Bruguera, Barcelona, 1981 (*Libro Clásico*, 153), pp. V-CXI.
- , “La transmisión textual de las *Coplas manriqueñas*”, *Incipit*, VII, 1987, pp. 95-117.
- , Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía completa*, Planeta, Barcelona, 1988 (*Clásicos Universales Planeta. Autores Hispánicos*, H-154), pp. IX-LXIII.
- , Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Obras*, Ediciones B, Barcelona, 1988 (*Libro Clásico*, 12), pp. 5-110.

- , Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, edición crítica con un estudio de su transmisión textual por Vicente Beltrán, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991 (*Filológica*, 2), pp. 9-80.
- , “Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique”, en Rafael Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Actas del Coloquio Internacional organizado por el Department de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990, Universitat de València, 1992 (*Col.lecció Oberta*, 22), pp. 167-188.
- , Prólogo a su ed. de Jorge Manrique, *Poesía*, estudio preliminar de Pierre Le Gentil, Crítica, Barcelona, 1993 (*Biblioteca Clásica*, 15), pp. 1-41.
- , [Vicenç Beltran], “Tipología y génesis de los cancioneros: las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación”, *Cultura Neolatina: Rivista de Filologia Romanza*, LV, 3-4, 1995, pp. 233-265.
- [Vicenç Beltran], “Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición”, *Romance Philology*, L, 1, August 1996, pp. 1-19.
- [Vicenç Beltran], “Tipología y génesis de los cancioneros: los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, LXXVIII, 1/2, 1998, pp. 49-101.
- [Vicenç Beltran Pepió], “The Typology and Genesis of the *Cancioneros*: Compiling the Materials”, en E. Michael Gerli & Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Tempe, 1998 (*Medieval & Renaissance Texts & Studies*, 181), pp. 19-46.
- [Vicenç Beltran], “Jorge Manrique”, en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Castalia, Madrid, 2002 (*Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica*, 21) pp. 646-655.
- [Vicenç Beltran], “Copisti e canzonieri: i canzonieri di corte”, *Cultura Neolatina: Rivista de Filologia Romanza*, LXIII, 1-2, 2003, pp. 115-163.
- [Vicenç Beltran], “Los usuarios de los cancioneros”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, LVIII, 675, marzo 2003, pp. 19-20.
- [Vicenç Beltran], “La muerte y los vivos: Francisco de Ávila y el canon poético de 1500”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003 (*Publicaciones de Medievalia*, 27), pp. 75-104.
- [Vicenç Beltran], “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”, en Manuel Moreno y Dorothy S. Severin (eds.), *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, University of London/Queen Mary College/Department of Hispanic Studies, 2005 (*Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, 43), pp. 9-58.
- BENNETT, Matthew (ed.), *La guerra en la Edad Media*, trad. de Pablo Sánchez León, Akal, Madrid, 2010 (*Grandes Temas*).

- BLOCH, Marc, *La sociedad feudal*, trad. de Eduardo Ripoll Perelló, Akal, Madrid, 1986 (*Akal Universitaria*, 115, *Serie Historia Medieval*).
- BLOOM, Harold, *The Western Canon: The School and the Book of the Ages*, Harcourt Brace, New York, 1994.
- BOASE, Roger, *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, Routledge & Kegan Paul, London-Henley-Boston, 1978.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992 (*Libre Examen. Politique*).
- BOYER, Agustín, "Registros semánticos y poesía de Cancionero: *castillo de amor, nao de amor y fragua de amor*", *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 8-9, 2-1, Spring 1993, pp. 39-47.
- BUMKE, Joachim, *The Concept of Knighthood in the Middle Ages*, trad. de W.T.H. and Erika Jackson, AMS, New York, 1982 (*AMS Studies in the Middle Ages*, 2).
- BURRUS, Victoria A., "Role Playing in the Amatory Poetry of the Cancioneros", en E. Michael Gerli & Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Tempe, 1998 (*Medieval & Renaissance Texts & Studies*, 181), pp. 111-133.
- CABADA GÓMEZ, Manuel, "El personaje oyente en las coplas a la muerte de su padre, de Jorge Manrique", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 335, mayo de 1978, pp. 325-332.
- Cantar de Mio Cid*, ed. de Alberto Montaner, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2007 (*Biblioteca Clásica*).
- CAPELLÁN, Andrés el, *Libro del amor cortés*, ed. y trad. de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 2006 (*El Libro de Bolsillo. Literatura: Clásicos*, 5085).
- CARAVAGGI, Giovanni, "Sobre las *Coplas póstumas* de Jorge Manrique", en Carmen Saralegui Platero y Manuel Casado Velarde (eds.), *Pulchre, bene, recte: estudios en homenaje al prof. Fernando González Ollé*, Universidad de Navarra-Gobierno de Navarra, Pamplona, 2002, pp. 235-244.
- , Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, DeBolsillo, Barcelona, 2002 (*Clásicos*, 6), pp. 9-44.
- CARDINI, Franco, "El guerrero y el caballero", en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval*, 3ª reimpr., trad. de Julio Martínez Mesanza, Alianza, Madrid, 1999 (*El Hombre Europeo*), pp. 83-120. [1ª ed., 1990]
- CARO BAROJA, Julio, "Honour and Shame: A Historical Account of Several Conflicts", en J.G. Peristiany (ed.), *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, The University of Chicago Press, Chicago, 1966, pp. 81-137.

- CASAS RIGALL, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995 (*Monografías da Universidade de Santiago de Compostela*, 185).
- CASTILLO, Hernando del, *Cancionero general*, ed. facsimilar de Antonio Rodríguez-Moñino, Real Academia Española, Madrid, 1958, 2 vols.
- , *Cancionero general*, ed. de Joaquín González Cuenca, Castalia, Madrid, 2004 (*Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica*, 26), 5 vols.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, 10ª impr., Punto de Lectura, Madrid, 2014.
- , *Entremeses*, ed. de Javier Huerta Calvo, EDAF, Madrid, 1997 (*Biblioteca EDAF*, 217).
- CÁTEDRA, Pedro M., *El sueño caballeresco: de la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Abada, Madrid, 2007 (*Lecturas, Serie Historia Moderna*).
- CHAS AGUIÓN, Antonio, “La pregunta disyuntiva como vehículo de cuestiones de amor en la poesía cancioneril castellana”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995), Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá, 1997, t. I, pp. 501-510.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, “Notas a propósito del Convite burlesco de Jorge Manrique a su madrastra”, *Revista de Filología Española*, LXXXIII, 1-2, 2003, pp. 133-144.
- CORTINA, Augusto, Prólogo a su edición de Jorge Manrique, *Cancionero*, La Lectura, Madrid, 1929 (*Clásicos Castellanos*, 94), pp. 9-78.
- , “Jorge Manrique: voz, alma y ámbito” Introducción a la 2ª impresión renovada de su edición de Jorge Manrique, *Cancionero*, Espasa-Calpe, Madrid, 1941 (*Clásicos Castellanos*, 94), pp. IX-LXXX.
- COWDREY, H.E.J., “The Peace and the Truce of God in the Eleventh Century”, *Past & Present*, 46, February 1970, pp. 42-67.
- CUNNINGHAM, Lawrence S., *Thomas Merton and the Monastic Vision*, Grand Rapids, W.B. Eerdmans, 1999.
- CURTIUS, Ernst Robert, “El código moral caballeresco”, en su libro *Literatura europea y Edad Media latina*, 2ª reimpr., trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1998 (*Lengua y Estudios Literarios*), t. 2, pp. 724-749. [1ª ed., 1955]
- DARST, David H., “Poetry and Politics in Jorge Manrique’s *Coplas por la muerte de su padre*”, *Medievalia et Humanistica: Studies in Medieval & Renaissance Culture*, 13, 1985, pp. 197-205.
- DÍAZ, Ramón, “La cortesía de Jorge Manrique con la muerte”, *Papeles de Son Armadans*, XVI, LX, CLXXIX, febrero de 1971, pp. 139-148.
- Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª ed. <www.rae.es>, 31 de enero de 2014.

- DIFRANCO, Ralph A., y José J. Labrador Herráiz, “Bibliografía de la Poesía Áurea. Nota bibliográfica de la canción de Jorge Manrique ‘Quien no estuviere en presencia’”, *eHumanista: Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, 4, 2004, pp. 51-118 <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_04/index.shtml>, marzo 6, 2014.
- DOMÍNGUEZ, Frank A., *Love and Remembrance: The Poetry of Jorge Manrique*, The University of Kentucky, Lexington, 1988 (*Studies in Romance Languages*, 33).
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio, “El otro Jorge Manrique”, *La Estafeta Literaria*, 612, 15 de mayo de 1977, pp. 10-13.
- DUBY, Georges, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, trad. de Arturo R. Firpo, Petrel, Barcelona, 1980 (*Alternativas*, 1).
- , *Hombres y estructuras de la Edad Media*, trad. de Arturo Roberto Firpo, Siglo XXI de España, Madrid, 1989.
- , *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, trad. de Ricardo Artola, Alianza, Madrid, 1990 (*Alianza Universidad*, 659, *Historia*).
- , *Guillermo el mariscal*, trad. de Carmen López Alonso, Alianza, Madrid, 1997 (*Alianza Treinta*).
- DUNN, Peter N., “Themes and Images in the *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique”, *Medium Aevum*, XXXIII, 3, 1964, pp. 169-183.
- DUTTON, Brian, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
- EISENBERG, Daniel, “No hubo una Edad ‘Media’ española”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003 (*Publicaciones de Medievalia*, 27), pp. 513-520.
- FALLOWS, Noel, *The Chivalric Vision of Alfonso de Cartagena: Study and Edition of the Doctrinal de los caualleros*, Juan de la Cuesta, Newark, 1995 (*Hispanic Monographs: Ediciones Críticas*, 4).
- FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis, “Traducciones castellanas del siglo XV: ecos ciceronianos y aristotélicos en las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Livius: Revista de Estudios de Traducción*, 8, 1996, pp. 65-72.
- FLECKENSTEIN, Josef, *La caballería y el mundo caballeresco*, en colaboración con Thomas Zotz, incluye un estudio sobre la caballería castellana de Jesús Rodríguez-Velasco, trad. de José Luis Gil Aristu, Siglo XXI de España-Real Maestranza de Caballería de Ronda-Fundación Cultural de la Nobleza Española, Madrid, 2006.
- FLORI, Jean, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, trad. de Godofredo González, Paidós, Barcelona, 2001 (*Paidós Orígenes*, 21).
- , *La caballería*, trad. de Ángel Sánchez-Gijón, Alianza, Madrid, 2001 (*El Libro de Bolsillo. Historia*, 4199).

- FRANCE, John, "El resurgir de la cristiandad latina y las Cruzadas en Oriente (1050-1250)", en Matthew Bennet (ed.), *La guerra en la Edad Media*, trad. de Pablo Sánchez León, Akal, Madrid, 2010 (*Grandes Temas*), pp. 85-111.
- FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2005 (*Lengua y Estudios Literarios*). [1ª ed., 1997]
- FUNES, Leonardo, "La apuesta por la historia de los habitantes de la Tierra Media", en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003 (*Publicaciones de Medievalia*, 27), pp. 15-34.
- GARCIA, Michel, "Vivir y morir de amor en la poesía de Jorge Manrique. Intento de análisis cuantitativo", *Voces*, 2, 1991, pp. 39-49.
- , "In Praise of the *Cancionero*: Considerations on the Social Meaning of the Castilian *Cancioneros*", en E. Michael Gerli and Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastambaran Spain: From The Cancionero de Baena to The Cancionero General*, Arizona State University, Tempe, 1998 (*Medieval & Renaissance Texts & Studies*, 181), pp. 47-56.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Emilio, "Del morir y de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique", *Ciencia Tomista*, CVI, 2, abril-junio de 1979, pp. 303-318.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis, "Pasión de totalidad", *ABCD: las Artes y las Letras*, 832, del 12 al 18 de enero de 2008, p. 19.
- GENTIL, Pierre Le, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge. Première Partie: Les Thèmes et les Genres*, Philon-Centre National de la Recherche Scientifique, Rennes, 1949.
- GERLI, E. Michael, & Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastambaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Tempe, 1998 (*Medieval & Renaissance Texts & Studies*, 181).
- , "La 'Religión del Amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV", *Hispanic Review*, 49, 1, Winter 1981, pp. 65-86.
- GILMAN, Stephen, sobre Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II, 4, octubre-diciembre 1948, pp. 399-403.
- , "Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII, 3-4, julio-diciembre 1959, pp. 305-324.
- GOFF, Jacques Le, "Los lentos creadores de Europa", en Jacques Le Goff (coord.), *Hombres y mujeres de la Edad Media*, trad. de Isabel Almada y Odile Guilpain, Fondo de Cultura Económica, México, 2013 (*Tezontle*), pp. 9-17.
- GÓMEZ GALÁN, Antonio, "Contribución al estudio de las *Coplas* de Jorge Manrique", *Arbor: Revista General de Investigación y Cultura*, XLV, 170, febrero de 1960, pp. 212-227.

- GÓMEZ MORENO, Ángel, “La caballería como tema en la literatura medieval española: tratados teóricos”, en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez: estudios de lengua y literatura*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986, t. 2, pp. 311-323.
- , Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía completa*, Alianza, Madrid, 2000 (*El Libro de Bolsillo. Literatura Española: Clásicos*, 5027), pp. 9-74.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “El modelo del caballero: de la épica al Romancero”, en Lillian Von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Literatura y conocimiento medieval: actas de las VIII Jornadas Medievales*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 2003 (*Publicaciones de Medievalia*, 29), pp. 121-130.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, “Espectáculos nobiliarios de riesgo: el torneo y sus variantes”, en Andrés Amorós y José M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Castalia, Madrid, 1999 (*Literatura y Sociedad*, 66), pp. 487-506.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, y Pilar Saquero, *Las coplas de Jorge Manrique (entre la Antigüedad y el Renacimiento)*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1994 (*Bibliotheca Latina*).
- HELMAN, Edith, “Pedro Salinas y la crítica desde dentro”, *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, 1-4, enero-octubre 1965, pp. 222-229.
- HERNSHAW, F.J.C., “Chivalry and Its Place in History”, en Edgar Prestage (ed.), *Chivalry: A Series of Studies to Illustrate Its Historical Significance and Civilizing Influence*, AMS, New York, 1974, pp. 1-33.
- HERRERA, Manuel, *Las obras menores de Jorge Manrique: su recepción y transmisión en los Siglos de Oro*, Diputación de Palencia, Palencia, 2006.
- HEUSCH, Carlos, *La caballería castellana en la baja edad media: textos y contextos*, Université de Montpellier III, Montpellier, 2000 (*Espagne Médiévale et Moderne*, 1).
- , “Galanes y caballeros en la literatura castellana del siglo XV”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, L, 584-585, agosto-septiembre de 1995, pp. 10-13.
- HUERTA CALVO, Javier, Introducción a su edición de Miguel de Cervantes, EDAF, Madrid, 1997 (*Biblioteca EDAF*, 217), pp. 9-39.
- HUIZINGA, Johan, “The Political and Military Significance of Chivalric Ideas in the Late Middle Ages”, en su libro *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*, trad. de James S. Holmes and Hans van Marle, Meridian, New York, 1959, pp. 196-206.
- ISER, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, The John's Hopkins University Press, Baltimore-London, 1978.
- JAUSS, Hans Robert, “The Alterity and Modernity of Medieval Literature”, *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, X, 2, Winter 1979, pp. 181-229.
- , *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, 2ª ed., trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Antonio Machado Libros, Madrid, 2004 (*La Balsa de la Medusa*, 76).

- , “La arqueología de la modernidad de Jean Starobinski”, en su libro *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, 2ª ed., trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Antonio Machado Libros, Madrid, 2004 (*La Balsa de la Medusa*, 76), pp. 97-108.
- , “El recurso de Baudelaire a la alegoría”, en su libro *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, 2ª ed., trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Antonio Machado Libros, Madrid, 2004 (*La Balsa de la Medusa*, 76), pp. 147-163.
- KEEN, Maurice, “Huizinga, Kilgour and the Decline of Chivalry”, *Medievalia et Humanistica: Studies in Medieval & Renaissance Culture*, 8, 1977, pp. 1-20.
- , *La caballería*, trad. de Elvira e Isabel de Riquer, Ariel, Barcelona, 1986.
- KINKADE, Richard P., “The Historical Date of the Coplas and the Death of Jorge Manrique”, *Speculum*, XLV, 2, April 1970, pp. 216-224.
- KLEINSCHMIDT, Harald, *Comprender la Edad Media. La transformación de ideas y actitudes en el mundo medieval*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz y Jorge Díaz Ibáñez, Akal, Madrid, 2009 (*Akal Universitaria*, 293, *Serie Historia Medieval*).
- KÖHLER, Erich, *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, trad. de Blanca Garí, Sirmio, Barcelona, 1990 (*Biblioteca General*, 10).
- LABRADOR, José J., C. Ángel Zorita y Ralph A. Difrancó, “Cuarenta y dos, no cuarenta coplas en la famosa elegía manriqueña”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXI, enero-diciembre de 1985, pp. 37-95.
- LACARRA, María Jesús, y Juan Manuel Cacho Blecua, *Historia de la literatura española I. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, Crítica, Barcelona, 2012.
- LAMA, Víctor de, “Fama póstuma de ‘Justa fue mi perdición’, canción atribuida a Jorge Manrique”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993, Universidad de Granada, Granada, 1995, t. II, pp. 531-553.
- LEHMAN, David, *et al.*, “Letters”, *The New York Times Book Review*, April 13, 2014, p. 6.
- LEWIS, C.S., *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1958.
- , *La imagen del mundo: introducción a la literatura medieval y renacentista*, trad. de Carlos Manzano, Península, Barcelona, 1997 (*Historia, Ciencia, Sociedad*, 263).
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1983 (*Lengua y Estudios Literarios*). [1ª ed., 1952]
- LIZABE DE SAVASTANO, Gladys I., “El título XXI de la *Segunda partida* de Alfonso X, patrón medieval del tratado de caballería hispánico”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, pp. 81-102.

- LLULL, Ramon, *Libro de la orden de caballería*, trad. de Luis Alberto de Cuenca, Alianza, Madrid, 1992 (*El Libro de Bolsillo*, 1593).
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, “Construcción imaginativa en las *Coplas* de Jorge Manrique”, en Rafael Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera (eds.), *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, Actas del Coloquio Internacional organizado por el Department de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990, Universitat de València, Valencia, 1992 (*Col.lecció Oberta*, 22), pp. 197-202.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, “El estoicismo de las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 12, 1990, pp. 175-212.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Introducción a la literatura medieval española*, Gredos, Madrid, 3ª ed. renovada, 1970 (*Biblioteca Románica Hispánica*, III. *Manuales*, 4). [1ª ed., 1952]
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, “El laberinto de la ficción en los libros de caballerías”, Prólogo a Emilio José Sales Dasí, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004, pp. 9-13.
- MACKAY, Angus, “Ritual and Propaganda in Fifteenth-Century Castile”, *Past & Present*, 107, May 1985, pp. 3-43.
- MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, 5ª ed., ed. de Jesús Manuel Alda-Tesán, Cátedra, Madrid, 1979 (*Letras Hispánicas*, 38). [1ª ed., 1965]
- , *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre*, ed. de Vicente Beltrán, Bruguera, Barcelona, 1981 (*Libro Clásico*, 153).
- , *Poesía completa*, ed. de Vicente Beltrán, Planeta, Barcelona, 1988 (*Clásicos Universales Planeta. Autores Hispánicos*, H-154).
- , *Obras*, ed. de Vicente Beltrán, Ediciones B, Barcelona, 1989 (*Libro Clásico*, 12).
- , *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, ed. de Vicente Beltrán, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991 (*Filológica*, 2).
- , *Poesía*, ed. de Vicente Beltrán, Crítica, Barcelona, 1993 (*Biblioteca Clásica*, 15).
- , *Cancionero*, ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Akal, Madrid, 1997 (*Nuestros Clásicos*, 22).
- , *Poesías completas*, 21ª ed., ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Espasa Calpe, Madrid, 1999 (*Colección Austral*, 152).
- , *Poesía completa*, ed. de Ángel Gómez Moreno, Alianza, Madrid, 2000 (*El Libro de Bolsillo. Literatura Española: Clásicos*, 5027).
- , *Poesía*, ed. de María Morrás, Castalia, Madrid, 2003 (*Clásicos Castalia*, 271).
- MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe. La Mandrágora*, 5ª ed., ed. y trad. de Helena Puigdoménech, Cátedra, Madrid, 1997 (*Letras Universales*, 20). [1ª ed., 1985]
- MARÍN, Nicolás, “El cortesano y el héroe en las *Coplas* de Manrique”, *Revista de Literatura*, XLI, 82, julio-diciembre de 1979, pp. 31-43.

- MARINO, Nancy F., *Jorge Manrique's Coplas por la muerte de su padre: A History of the Poem and Its Reception*, Tamesis, Woodbridge, 2011 (*Colección Támesis. Serie A: Monografías*, 298).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, "Sobre el Combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra", en Elizabeth Luna Traill (coord.), *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch. III: Lingüística indoamericana y Estudios literarios*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, pp. 305-324.
- MAURIZI, Françoise, "Juan del Encina, Garcí Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique y Cartagena: acerca de unas coplas y de sus variantes", en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Moreno (eds.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1999, t. II, pp. 461-470.
- MICÓ, José María, "Las pretericiones de Jorge Manrique", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, LXI, 713, mayo 2006, pp. 2-4.
- PANAJ, Mishra, and Daniel Mendelsohn, "Bookends", *The New York Times Book Review*, March 23, 2014, p. 31.
- MONLEÓN, José B., "Las Coplas de Manrique, un discurso político", *Ideologies and Literature*, IV, 17, September-October 1983, pp. 116-132.
- MORENO CASTILLO, Enrique, "Vida y muerte en las «Coplas» de Jorge Manrique", *Papeles de Son Armadans*, XXI, LXXXII, CCXLV-VI, agosto-setiembre 1976, pp. 133-161.
- MORRÁS, María, Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, Castalia, Madrid, 2003 (*Clásicos Castalia*, 271), pp. 9-68.
- , "Mors bifrons: las elites ante la muerte en la poesía cortesana del Cuatrocientos castellano", en Jaume Aurell y Julia Pavón (eds.), *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2002, pp. 157-195.
- , "La ambivalencia en la poesía de Cancionero: algunos poemas en clave política", en Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, pp. 335-370.
- MOXÓ, Salvador de, "La nobleza castellana en el siglo XIV", *Anuario de Estudios Medievales*, 7, 1970-1971, pp. 493-511.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, Luis, "Jorge Manrique y la memoria de su trascendencia", *Estudios Filológicos*, 16, 1981, pp. 35-49.
- ORDUNA, Germán, "Las Coplas de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad", *Romanische Forschungen*, 79, 1/2, 1967, pp. 139-151.
- , "Para una historia de la literatura medieval española: consideraciones a fines del siglo XX", en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995), Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá, 1997, t. II, pp. 1113-1118.

- ORTEGA NORIEGA, Sergio, “Introducción a la Historia de las Mentalidades. Aspectos metodológicos”, *Estudios de Cultura Novohispana*, 8, 1985, pp. 127-137.
- PARIS, Gaston, “Lancelot du Lac, II. *Le Conte de la Charrette*”, *Romania: Recueil Trimestriel consacré a l'Étude des Langues et des Littératures Romanes*, 12, 1883, pp. 459-534.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, ed. de J. Domínguez Bordona, Espasa Calpe, Madrid, 1941 (*Clásicos Castellanos*, 61).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, Introducción a su edición de Jorge Manrique, *Poesías completas*, 21ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1999 (*Colección Austral*, 152), pp. 9-29.
- PERISTIANY, J.G. (ed.), *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, The University of Chicago Press, Chicago, 1966.
- PIÑA, Claudia, “‘¡O muy alto dios de Amor por quien mi vida se guía!’ Análisis del poema ‘De don Jorge Manrique, queixándose del dios de Amor y cómo razonan el uno con el otro’”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Temas, motivos y contextos medievales*, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 2008 (*Publicaciones de Medievalia*, 33), pp. 127-139.
- PITT-RIVERS, Julian, “Honour and Social Status”, en J.G. Peristiany (ed.), *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, The University of Chicago Press, Chicago, 1966, pp. 19-77.
- Poesía española I. Edad Media: juglaría, clerecía, romancero*, ed. de Fernando Gómez Redondo, Crítica, Barcelona, 1996 (*Páginas de Biblioteca Clásica*).
- RICO, Francisco, “Crítica del texto y modelos de cultura en el *Prólogo* general de don Juan Manuel”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, t. I, pp. 409-423.
- RIQUER, Isabel de, *La caballería de ficción como «educación sentimental»*, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2010 (*Publicaciones del SEMYR. Lecciones*, 2).
- RIQUER, Martín de, *Caballeros andantes españoles*, Gredos, Madrid, 2008 (*Nueva Biblioteca Románica Hispánica*, 7).
- RODADO RUIZ, Ana M., «*Tristura conmigo va*»: fundamentos de amor cortés, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000 (*Humanidades*, 49).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, “Jorge Manrique y la manipulación de la historia”, en Ian Michael and Richard A. Cardwell (eds.), *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Dolphin Book, Oxford, 1986, pp. 123-133.
- , Estudio preliminar a su edición de Jorge Manrique, *Cancionero*, Akal, Madrid, 1997 (*Nuestros Clásicos*, 22), pp. 5-42.

- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D., “De oficio a estado: la caballería, entre el *Espéculo* y las *Siete partidas*”, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 18-19, 1993-1994, pp. 49-77.
- , “Los mundos modernos de la caballería antigua”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, L, 584-585, agosto-septiembre de 1995, pp. 7-10.
- , *El debate de la caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996.
- , “Para una periodización de las ideas sobre la caballería en Castilla (ca. 1250-1500)”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995), Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá, 1997, t. II, pp. 1335-1346.
- , “Chivalry”, en E. Michael Gerli (ed.), *Medieval Iberia: An Encyclopedia*, Routledge, New York-London, 2003, pp. 226-228.
- , “Invención y consecuencias de la caballería”, en Josef Fleckenstein, *La caballería y el mundo caballeresco*, Siglo XXI de España-Real Maestranza de Caballería de Ronda-Fundación Cultural de la Nobleza Española, Madrid, 2006, pp. XI-LVIII.
- , *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería. Poética del orden de caballería*, Akal, Madrid, 2009 (*Akal Universitaria*, 290, *Serie Historia Medieval*).
- ROYER DE CARDINAL, Susana, “Tiempo de morir y tiempo de eternidad”, *Cuadernos de Historia de España*, LXX, 1988, pp. 153-182.
- ROYO LATORRE, María Dolores, “Jorge Manrique y el *ars praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermonario en las *Coplas a la muerte de su padre*”, *Revista de Filología Española*, LXXIV, 3-4, julio-diciembre de 1994, pp. 249-260.
- RUBIO MARTÍN, María, “La teoría poética de Pedro Salinas”, en Ciriaco Morón Arroyo y Manuel Revuelta Sañudo (eds.), *Pedro Salinas: estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1992, pp. 147-171.
- RUIZ, Aurora Hermida, “Silent Subtexts and *Cancionero* Codes: On Garcilaso de la Vega’s Revolutionary Love”, en E. Michael Gerli & Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Tempe, 1998 (*Medieval & Renaissance Texts & Studies*, 181), pp. 79-92.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 1996 (*Letras Hispánicas*, 70).
- SALES DASÍ, Emilio José, *La aventura caballeresca: epopeyas y maravillas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004.
- SALINAS, Pedro, “Esquicio de Leo Spitzer”, Introduction a Leo Spitzer, *Essays in Historical Semantics*, Testimonial Volume in Honor of Leo Spitzer on the occasion of his sixtieth birthday, February the seventh, 1947, S.F. Vanni, New York, 1948, pp. XV-XVIII.
- , *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1974 (*Biblioteca Breve de Bolsillo: Serie Mayor*, 19). [1ª ed., 1947]

- , *La realidad y el poeta en la poesía española*, en *Obras completas II. Ensayos completos*, ed. de Enric Bou, ed., introducción y notas de *Ensayos completos* de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Cátedra, Madrid, 2007 (*Bibliotheca Avrea*), pp. 405-507. [1ª ed., 1940]
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, “El caso Manrique”, en su libro *Las semanas del jardín*, Alianza, Madrid, 1981 (*Alianza Tres*, 80), pp. 327-377.
- SARRIAS, Cristóbal, “Jorge Manrique, quinientos años”, *Razón y Fe*, 199, 976, mayo de 1979, pp. 523-524.
- SENABRE, Ricardo, “La primera edición de las *Coplas*, de Jorge Manrique”, en Emilio Alarcos *et al.*, *Serta philologica F. Lázaro celebrante dicata: estudios de literatura y crítica textual*, Cátedra, Madrid, 1983, t. 2, pp. 509-517.
- SERÉS, Guillermo, “La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV”, *Bulletin Hispanique*, 109, 2, Diciembre 2007, pp. 335-383.
- SERRANO DE HARO, Antonio, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, 2ª ed. revisada, Gredos, Madrid, 1975 (*Biblioteca Románica Hispánica*, II. *Estudios y Ensayos*, 93).
- SEVERIN, Dorothy, “‘Cancionero’: un género mal-nombrado”, *Cultura Neolatina: Rivista di Filologia Romanza*, LIV, 1-2, 1994, pp. 95-105.
- SILVERMAN, Joseph, “Concerning the *arrabal de senectud* in Manrique’s *Coplas por la muerte de su padre*”, en William C. McCrary y José A. Madrigal (eds.), *Studies in Honor of W. Everett Hesse*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, 1981, pp. 135-141.
- SPITZER, Leo, “Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV, 1, enero-marzo 1950, pp. 1-24.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Nobleza y monarquía: puntos de vista sobre la historia política castellana del siglo XV*, 2ª ed. corregida y aumentada, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975 (*Estudios y Documentos*, 15).
- SUÑÉN, Luis, *Jorge Manrique*, EDAF, Madrid, 1980 (*Escritores de Todos los Tiempos*, 7).
- , “Estudio”, en su libro *Jorge Manrique*, EDAF, Madrid, 1980 (*Escritores de Todos los Tiempos*, 7), pp. 15-150.
- SWIETLICKI, Catherine, “Life as a Game: The *tablero* Image in Jorge Manrique’s *Coplas por la muerte de su padre*”, *Kentucky Romance Quarterly*, 26, 4, 1979, pp. 433-444.
- TATO, Cleofé, “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio (SA7)*”, en Manuel Moreno y Dorothy S. Severin (eds.), *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, University of London/Queen Mary College/Department of Hispanic Studies, 2005, pp. 59-89.
- TESAURO, Pompilio, “‘Los infantes de Aragón, ¿qué se hicieron’: huellas aragonesas en el reino de Nápoles”, *Incipit*, XVI, 1996, pp. 175-188.

- VALLARINO, Jesús María, “Leer hoy a Jorge Manrique”, *Razón y Fe*, 236, 1189, noviembre de 1997, pp. 349-356.
- WALDE MOHENO, Lillian von der, “La recepción: diversas proposiciones”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003 (*Publicaciones de Medievalia*, 27), pp. 491-510.
- WEISS, Julian, “Alvaro de Luna, Juan de Mena and the Power of Courtly Love”, *MLN*, 106, 2, March 1991, pp. 241-256.
- WHETNALL, Jane, “El *Cancionero General* de 1511: Textos únicos y textos omitidos”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), Universidad de Granada, Granada, 1995, t. IV, pp. 505-515.
- WHINNOM, Keith, *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, University of Exeter, Exeter, 1967.
- , *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, 1981 (*Durham Modern Language Series*, 2).
- ZEPEDA, Jorge, “Reflexiones en torno al modelo del caballero en el *Cancionero* de Jorge Manrique”, en Aurelio González, Mariana Masera y Teresa Miaja (eds.), *Lyra minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, pp. 149-160.

ÍNDICE

RESUMEN	II
AGRADECIMIENTOS	IV
INTRODUCCIÓN	1
La poesía de Jorge Manrique y su perduración: algunos aspectos de la tradición crítica	3
Esta investigación	25
Puntos de partida teóricos y metodológicos	27
Últimas precisiones	31
1. EL MODELO DEL CABALLERO	33
1.1 El modelo del caballero: literatura y realidad	50
1.2 El código de conducta del caballero	60
1.3 Elementos del código	65
1.3.1 Elementos formalizados	65
1.3.2 Elementos no formalizados	69
1.4 El modelo del caballero y la trayectoria de Jorge Manrique	72
2. EL <i>CANCIONERO</i> DE JORGE MANRIQUE	78
2.1 Sobre “tradición” y “originalidad”	78
2.2 De hipótesis a objeto: la cohesión interna de un cancionero	90
3. EL MODELO DEL CABALLERO EN EL <i>CANCIONERO</i> DE JORGE MANRIQUE	99
3.1 El <i>Cancionero</i> de Jorge Manrique y la poesía de <i>Cancionero</i>	99
3.2 Estrofas y temas en el <i>Cancionero</i> de Jorge Manrique	117
3.2.1 Empleo de la doble quintilla octosilábica	119
3.2.2 Empleo de la doble sextilla octosilábica de pie quebrado	119
3.2.3 Empleo de la doble cuarteta octosilábica	120
3.2.4 Empleo de cuarteta octosilábica/quintilla octosilábica	122
3.2.5 Empleo de la doble sextilla octosilábica	124
3.2.6 Empleo de cuarteta octosilábica/sextilla octosilábica	124
3.2.7 Empleo de sextilla octosilábica pie quebrado/sextilla octosilábica ...	125
3.2.8 Empleo de cuarteta octosilábica/doble cuarteta octosilábica	125
3.2.9 Empleo de quintilla octosilábica/cuarteta octosilábica/quintilla octosilábica	126
3.2.10 Empleo de quintilla octosilábica/doble quintilla octosilábica	127
3.2.11 Empleo de quintilla octosilábica/cuarteta octosilábica/doble cuarteta octosilábica	127
3.2.12 Empleo de cuarteta octosilábica	128
3.2.13 La especificidad formal de la poesía de Jorge Manrique	128
3.3 Lectura del <i>Cancionero</i> de Jorge Manrique	129
3.3.1 Poemas donde el mundo caballeresco es evidente	131
3.3.1.1 Interrelación de funciones concretas del mundo caballeresco	131
3.3.1.2 Interrelación de formas de discurso del mundo caballeresco	141
3.3.1.2.1 Formas del discurso jurídico	141

3.3.1.2.2 Formas del discurso poético	157
3.3.1.3 Interrelación de funciones concretas y formas de discurso del mundo caballeresco	185
3.3.2 Poemas donde el mundo caballeresco es el patrón de contraste	212
3.3.2.1 Poemas donde la dimensión amorosa del mundo caballeresco es convencional	213
3.3.2.2 Poemas donde se formula una preceptiva sobre la dimensión amorosa del mundo caballeresco	220
3.3.2.3 Poemas cuya sátira se opone al mundo caballeresco	228
3.3.3 Poemas donde no hay elemento alguno del mundo caballeresco	235
3.4 El modelo del caballero como constante en el <i>Cancionero</i> de Jorge Manrique	237
4. EL MUNDO CABALLERESCO EN EL <i>CANCIONERO</i> DE JORGE MANRIQUE: POSIBLE FUNCIONALIDAD	243
4.1. Poemas donde el mundo caballeresco es evidente	252
4.1.1 Funciones concretas del mundo caballeresco	252
4.1.2 Formas de discurso del mundo caballeresco	253
4.1.2.1 Formas del discurso jurídico	253
4.1.2.2 Formas del discurso poético	254
4.1.3 Interrelación de funciones concretas y formas del discurso del mundo caballeresco	259
4.2 Poemas donde el mundo caballeresco es el patrón de contraste	262
4.2.1 Poemas donde la dimensión amorosa del mundo caballeresco es convencional	262
4.2.2 Poemas que formulan una preceptiva sobre la dimensión amorosa del mundo caballeresco	263
4.2.3 Poemas cuya sátira se opone al mundo caballeresco	265
4.3 Funcionalidad del mundo caballeresco en el <i>Cancionero</i> de Jorge Manrique	266
CONCLUSIONES	269
BIBLIOGRAFÍA	277