

Estudio literario e inserción en 86* RL de las *Coplas de Jorge Manrique / que cosa es amor (ID 0276)*¹

Antonia Martínez Pérez

Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe, Universidad de Murcia ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.96250>

ES Resumen: Jorge Manrique tiene dos poemas en el *Cancionero de Llavía*: *Obra de don jorge manrique por la muerte de su padre*; y *Otra obra de don Jorge Manrique dando definición de amor que cosa es*. En ambos se pone en práctica una retórica, la de la Muerte y la del Amor, recurriendo a todo tipo de argumentos y a todos los registros de la sensibilidad, pero es evidente que su suerte fue desigual. El impreso es considerado un pilar esencial en las primeras versiones impresas de las *Coplas sobre la Muerte* y en la difusión de las mismas, no sucediendo lo mismo con el segundo poema. Sin embargo, su presencia en 86*RL es de capital importancia. Los recursos literarios y estéticos sobre Amor, con sus *topoi* correspondientes, eran fuente inagotable de matices moralizantes, con los que se intentaba un adoctrinamiento con desarrollos temático-formales influenciados por la retórica. El análisis, pues, de esta tradición en las *Coplas*, los recursos empleados, su integración y papel en la organización *interdiscursiva* del *Cancionero*, y su aportación final, constituye el objetivo de nuestro estudio.

Palabras clave: poesía cancioneril impresa, *coplas*, poesía amorosa, poesía didáctico-moralizante.

ENG Literary study and insertion in 86* RL of the *Coplas de Jorge Manrique / que cosa es amor (ID 0276)*

Abstract: Jorge Manrique has two poems in the *Cancionero de Llavía*: *Obra de don jorge manrique por la muerte de su padre*; and *Otra obra de don Jorge Manrique dando definición de amor que cosa es*. In both, a rhetoric is put into practice, that of Death and that of Love, resorting to all types of arguments and all registers of sensitivity; but is evident that his fate was uneven. The printed form is considered an essential pillar in the first printed versions of the *Coplas* about Death and in their dissemination, the same does not happen with the second poem. The literary and aesthetic resources on Love, with their corresponding *topoi*, were an inexhaustive source of moralizing nuances, with which an indoctrination was attempted with thematic-formal developments influenced by rhetoric. The analysis of this tradition in the *Coplas*, the resources used, its integration and role in the interdiscursive organization of the *Cancionero*, and its final contribution, constitutes the objective of our study.

Keywords: printed cancionero poetry, *coplas*, love poetry, didactic-moralizing poetry.

Cómo citar: Martínez Pérez, A. (2024). Estudio literario e inserción en 86* RL de las *Coplas de Jorge Manrique / que cosa es amor (ID 0276)*. *Revista de Filología Románica* 41 (2024): 155-162. <https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.96250>

En el *Cancionero de Llavía* se incluyen dos poemas de Jorge Manrique: *Obra de don jorge manrique por la muerte de su padre en menosprecio del mundo* [«Recuerde el alma dormida», 86*RL-9; ID 0277]; y *Otra obra de don Jorge Manrique dando definición de amor que cosa es* [«Es amor fuerza tan fuerte», 86*RL-11; ID 0276]². En ambos se pone en práctica una retórica, la de la *Muerte* y la del *Amor*, recurriendo a todo tipo de

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

² *El Cancionero de Llavía*, editado por Pablo Hurus en Zaragoza (1486-1490), es citado aquí teniendo en cuenta tanto la edición de R. Benítez Claros (1945); así como, para la reproducción paleográfica de los textos, el ejemplar conservado en la Real Biblioteca del Escorial, con signatura 32-I-13 (1^o), que presenta el total de sus 98 folios. Es de remarcar que en esta versión citada el poema ocupa el f. 77r-77v, y no el 78r-78v como indican Dutton (1990-1991: V, 6) y otros editores que posiblemente manejan la numeración de otro ejemplar. No obstante, este de la Biblioteca del Escorial es considerado de mayor corrección, en el estudio sobre la materialidad del *Cancionero* de M. López Casas, quien también ofrece un análisis de las fechas de la edición de Zaragoza de Pablo Hurus (2020: 131-158).

argumentos y a todos los registros de la sensibilidad; los temas podían ser hasta intercambiables, pero es evidente que la repercusión literaria de los mismos ha sido extremadamente desigual. La preeminencia de las *Coplas sobre la Muerte* es incuestionable, y, aunque *Las Coplas sobre el Amor* son seleccionadas también por Llavía en el *Cancionero*, la suerte es desigual. El impreso es considerado como uno de los pilares en las primeras versiones impresas de las *Coplas sobre la Muerte* y en la difusión de las mismas, que, como se sabe, fue rapidísima al poco tiempo del óbito de su autor, no sucediendo lo mismo con el segundo poema. Sin embargo, la presencia en el *Cancionero de Llavía* de este breve poema de Manrique sobre la naturaleza de Amor no está carente de significación, sino que remite a un proceso religioso-moralizante esencial en el mismo, y dentro de una *interdiscursividad* antológica muy significativa. Además, si la aportación de las *Coplas sobre la Muerte* ha concedido a Manrique un lugar preeminente en la expresividad de la Muerte en la lírica del siglo xv, los recursos literarios y estéticos sobre Amor, proyectados y consolidados en esta composición —presentada en muchos casos como modelo-prototipo de tales recursos y de cierta innovación—, no es menos significativa, y se le concede en este sentido a Manrique un «reconocimiento como creador y abanderado de la nueva corriente» amatoria (Beltrán 1988: 149).

Amor, así como Muerte o Fortuna, temas cuatrocentistas con sus *topoi* correspondientes, eran fuente inagotable de matices moralizantes, con los que se intentaba un adoctrinamiento con desarrollos temático-formales influenciados por la retórica. El análisis, pues, de esta tradición en las *Coplas*, los recursos empleados, su integración y papel en la organización *interdiscursiva* del *Cancionero*, y su aportación final, constituye el objetivo de nuestro estudio.

Es cierto que indagar sobre la naturaleza de amor es tan antiguo como la misma creación lírica y que, en esta *definición* de *Qué cosa es amor* y en intentar discernir su naturaleza, Jorge Manrique desarrolla un elemento más de la preceptiva retórica en este sentido: la *definitio*, como figura explicativa sobre la naturaleza de un concepto, tal y como nos la presenta Lausberg (1983: II, 204), a partir de la *finitio* que, como figura «es un argumento del *status finitionis* [...] generalizado [...]»; es la determinación conceptual al servicio de la *utilitas* de la causa». Y, verificando en qué consiste este *status finitionis*, en el tomo anterior se nos aclara que «el método de verificación de la propiedad o impropiedad de la denominación es la definición» (1983: I, 132).

Evidentemente, en todo este proceso de indagar sobre la naturaleza de amor se puede obtener probablemente más un interés de verificación, de aprendizaje que de placer; y, aun siguiendo Manrique en la aplicación de este recurso retórico ciertos convencionalismos cuatrocentistas de poesía femenina, los practica especialmente vinculados a una intencionalidad religioso-moralizante, como intentaremos mostrar. Ciertamente la *definitio* abarcaba un campo de aplicación extenso, pero en el ámbito cortesano era lógico que se expandiera en temas afines a este, como lo es la temática amorosa, como nos indica Ana Rodado en su análisis de esta *definición de Amor* en Pedro de Cartagena y su influencia de Jorge Manrique (2000: 110). Señala esta autora que la amplitud de la definición puede ser variable, pero, en el caso de abarcar un poema entero, «estas obritas, especialmente en la generación de Cartagena, pueden considerarse un auténtico subgénero» (2000: 110).

En el caso de Jorge Manrique, este lleva a cabo su *definitio* de amor en un entorno cancioneril y con la práctica de unos recursos formales procedentes de los *opposita* provenzales, como nos expresaba P. Le Gentil, considerando que desde el siglo xii repetían hasta la saciedad tal contradicción tanto trovadores y *trouvères* y que hasta finales de la Edad Media seguían cultivándola, entre otros, autores como Molinet, que todavía mantenían la fórmula con el mismo vigor³. Evidentemente, en la evolución de la ortodoxia trovadoresca a la poesía cancioneril, se incrementó la superioridad de la dama y el servicio obligatorio del amante, en la línea de lo que Pedro Salinas calificó de «gineolatría» (1947: 22-23, 25) —justamente en relación a la lírica manriqueña—, que implica además una consideración purificadora del amor (también cortés). Se orienta hacia una dimensión espiritual, en la que cabe una mejora a través de un amor que se espera y no se realiza, sublimación que se refuerza con una preeminencia de la dama de mayor estatus social en ocasiones, a la que sucumbe el enamorado ante sus cualidades, manteniendo una actitud de fidelidad y devoción, una idealización y cierta adoración con la que se encuentra Jorge Manrique, pero mezclada con un cierto atisbo de amargura, como en su momento subrayaba Le Gentil, por la frialdad de la dama (1981: I, 117). En realidad, se trata de una especie de ecuación fácil de elucidar: cuanto más desmesurada es la idealización de la dama, más inalcanzable e incluso más cruel se presenta, y por tanto mayor es el sufrimiento del enamorado. Tal distanciamiento e imposibilidad de alcance puede provocar una tensión amorosa tan intensa, que induce a una especie de enajenación o casi locura. Como ocurre en Manrique, tal estado ha podido hallar su expresión a través de un entramado de paradojas, tal vez las más adecuadas para transmitir las mismas contradicciones de Amor, con unos acertados recursos literarios y nuevas formas de expresión y organización del poema. Así está expresado en el texto objeto de nuestro estudio, que Le Gentil (1981: I, 126-127) eleva en este sentido al grado de modelo, entre los autores castellanos maestros en estas lides, evidenciando en su estilo la influencia petrarquista. Estudia con amplitud la presencia en el poema de estas contradicciones —dedica

³ Desde el mismo elemento teórico estructurado por Andrea Capellanus —en su *Tratado sobre el Amor* (cortés) en el que se recoge la doctrina caballeresca de la *fin'amors*—, queda patente que, si el enamorado debe, para conseguir la correspondencia de la dama, hacer un esfuerzo impropio para demostrar su devoción y lealtad, esto indudablemente lleva consigo un sentimiento de dependencia y sufrimiento: «sois vos la causa de mi dolor y también el remedio a mi mortal sufrimiento». Desde su inicio el corazón del trovador será cogido por una pasión amorosa obsesiva, que sume al poeta en un desequilibrio emocional continuo, balanceándolo entre emociones radicales opuestas, entre el gozo y el abatimiento. Los *opposita* serán constantes en la expresión de este sentimiento, que lo supedita completamente a la merced de la dama, puesto que «tenéis mi vida así como mi muerte encerrada en vuestras manos. Si me concedierais lo que os pido, me devolveríais la vida [...] si quisierais negármelo, la vida sería para mí un tormento, que es peor que una muerte rápida» (Creixell 1990: 93).

dos páginas de su trabajo— con un análisis exhaustivo de las antítesis con que se reproduce este sentimiento: las alegrías con sufrimientos, la esperanza y desesperanza, incluso el efecto adverso de resistirse a él, porque así aumenta su fuerza (Le Gentil 1981: I, 126-127). Subraya este autor cómo tal concepción es seguida por otros poetas castellanos como Juan de Mena, Suero de Ribera o Fray Íñigo de Mendoza; de este último pondremos de relieve algunas de sus concomitancias con el poema manriqueño, en cuanto a la inserción de ambos en el *Cancionero de Llavía* y sus objetivos comunes.

Es evidente que ya la rúbrica del poema en la *Tabla de Materias* del *Cancionero de Llavía*, *Otra obra de Jorge Manrique dando definición de amor que cosa es*, proporciona su clave interpretativa, en cuanto a la misma concepción o *definición* de amor. Intrínsecamente el intento de materializar o conceptualizar tal sentimiento conlleva una parte didáctica o de conocimiento y en cierto sentido se distancia de la práctica amorosa en sí misma. Y, además, con esta especificación del título en la *Tabla de Materias*, se suma a la redirección moralizante que aparece asimismo en otras composiciones, en las que se alarga el título con una apostilla, intentando ampliar el contenido o significado del mismo y que, en la mayor parte de los casos, va dirigido a un refuerzo moral. Así ocurre por ejemplo en *dezir* de Sánchez Talavera, «Señora muy linda sabed que os amo» [86* RL-21; ID 1664], cuando en la *Tabla de Materias* aparece con la apostilla y *concluye en virtud*, dejando muy claro el fin y desenlace del poema. Asimismo, es de subrayar, en las *Coplas de Fray Íñigo a las mujeres*, la apostilla tan expresiva en este sentido que acompaña a la rúbrica, *Coplas de fray ynygo de mendoza a las mujeres en loor de las virtuosas & reprehension de las que no son tales*, donde el término «reprehensión» es muy aclaratorio en este sentido.

En cuanto a las *Coplas* de Manrique, estas también tienen su especificidad en cierto sentido con la inclusión en la *Tabla de Materias* del término *deffinición*, puesto que con ello, a través de la rúbrica, evoca un poema con la intencionalidad explicativa de la naturaleza de Amor que, más que a su gozo, induce a una turbación sentimental, cuando mínimo preocupante. La reiteración de antítesis y paradojas no constituye solo un simple procedimiento de desarrollo, sino que las oposiciones, las contradicciones están en la misma naturaleza de amor y en los efectos que produce. Tal aglomeración de *opposita* puede conducir a un «absurdo», quizá un tanto deliberado, que puede ser el representante final de tal sentimiento y por tanto su parte negativa. La zozobra de tal emoción, su constante desequilibrio entre sus bondades y sus maldades, finalmente crea una intranquilidad y un efecto negativo que parece instar a su rechazo. En otras ocasiones el desasosiego es menos desalentador y su efecto benéfico o maléfico puede quedar finalmente a la consideración del lector, pero siempre como un aprendizaje conductual, y por ello la pertinencia de su inserción en cancioneros morales (Beltran 2013: 13).

El *Cancionero de Llavía*, sin lugar a dudas, ya muestra una selección de poemas en este sentido, que, aun con temática en principio amorosa, sin embargo no se corresponden con el requerimiento de una práctica amoroso-cortesana del disfrute gozoso, sino que, por el contrario, están al servicio de la fustigación moral y la reprimenda para no caer en sus redes. Ilustrativo en este sentido es el mencionado *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera «a una doncella», entre otros poemas de temática convencionalmente amorosa, incluidos en este *Cancionero*. Amor, como lo fuese Muerte o Fortuna, puede ser menos cortesano y recubrirse de inagotables matices moralizantes, al servicio de una poética de la atrición (Martínez Pérez 2019a). El intento de la «definición» de *qué cosa es amor* lo es todo menos un elogio o un intento aclaratorio o positivo de tal emoción. Por el contrario, se crea a través de un proceso de inquietud abismal, que viene a representar el *topos* de la zozobra en la que sumerge tal sentimiento y que puede emparentarse con una penalización moral. La presentación constante de los *opposita* en la calificación de Amor —que reporta alegría/pena, gozo/sufrimiento, libertad/prisión, vida/muerte, etc.—, es llevada a un extremo radical, concluyendo en una consideración final del falso/verdadero amor, que nos conduce a una consideración penitencial del mismo.

Es un proceso perfectamente inmerso en una línea ‘anticortesana’ del Amor y de sus consecuencias negativas y redirigidas a una reconversión hacia la atrición⁴. Recordemos que ya en el *Libro de buen Amor* del Arcipreste de Hita (Blecua 1992) esta presentación conjunta de episodios amorosos y digresiones morales conduciría a un doble sentido de interpretación de la obra. Son frecuentes las argumentaciones a favor y en contra del «loco amor» y del «amor cortés», en esa dialéctica escolástica que caracteriza al *Libro*. Centrado en un marco amoroso con su sentido jocoso, es de destacar desde esta perspectiva que el desenlace de esas aventuras suele ser frustrante para el autor. Un Amor opuesto a la ‘exclusividad’ de la noble dama cortés, a la que el enamorado no solo tenía que manifestarle su amor veraz y único, sino la imposibilidad de cualquier sentimiento hacia dama alguna. Sus amores e intencionalidades pueden ser tan diversos como los «significados» de su obra, e intentar dirigirlos en un único sentido es imposible. El «buen amor» que propone, como prácticamente todo el libro, es tan polifacético y con empleos tan variopintos como su propio personaje. La contradicción querida entre el amor de «mascle ab fame», el amor cortés, y el rechazo de su práctica

⁴ En el *Libro de buen Amor* (Blecua 1992), el arcipreste muestra una confusión sobre el verdadero amor de carácter funcional. No es evidente que este Buen Amor («Aço es senyal de bon’amor», v. 786) vaya dirigido hacia el amor cortés o como contrapunto del amor cortés —como ocurriera en Adam de la Halle o Angiollieri—, a través de la ambigüedad polisémica interminable que presenta su nombre, evocando un amor bueno o alocado, carnal, conyugal, fraternal [...]. Que el Arcipreste conocía la ortodoxia cortés y su huella evidente a las tradiciones literarias occitanas ya había sido indicada por F. Lécoy, señalada igualmente por Gómez Redondo, y puesta de relieve recientemente por J. Joset, quien hace hincapié —en su estudio sobre las conexiones literarias románicas en el *Libro de Buen Amor*— en el paralelismo entre los postulados del *Breviari d’Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers y la obra del Arcipreste, subrayando en ambos la plurisemantización de la lexía «bon’amor» (Martínez Pérez 2013: 41). En ambas se produce un intento de rechazo de este amor natural de «mascle ab feme», el del hombre y de la mujer, el amor cortés, pero el *Breviari* acaba siendo una antología del amor cortés, cuyo fin es el gozo (*jo*) erótico; y Juan Ruiz habla del Amor de Dios, pero crea igualmente una antología de relaciones amorosas carnales (Martínez Pérez 2013: 40 y ss.).

crea un juego de desconciertos, reafirmado en la propia variedad de sus aventuras amorosas, que termina en la indeterminación y el suspense del que es maestro Juan Ruiz. La apertura de su obra, la polisemia de su concepción amorosa, el juego literario de parodia y comicidad pueden ser considerados como uno de los contrafuertes más importantes, frente a la univocidad de la poesía trovadoresca y sus derivados. Desconcierto, frustración que tiene una parte moralizadora, aquí, evidentemente aminorada por la parodia (Martínez Pérez 2013: 169 y ss.).

Pero, centrándonos en la lírica cuatrocentista, subrayamos el papel fundamental del *Cancionero de Baena* (Dutton / González Cuenca 1993), en cuanto a la readaptación de la «poesía cancioneril» para comprender la producción poética amorosa de Jorge Manrique, puesto que forma parte de los antecedentes del marco cultural manriqueño; y al mismo tiempo por la aportación de los poetas baenenses como fuente del impreso de Llavía. Ello nos garantiza una *interdiscursividad*, que enriquece la interpretación del texto. Por tanto, si nos adentramos en la *interdiscursividad* antológica del *Cancionero de Llavía*, encontramos textos afines al mismo motivo amoroso como elemento distorsionador de una cierta conducta moral, especialmente femenina, que entraría a formar parte de la coherencia doctrinal del mismo. Una simple mirada nos presenta el poema *Amor qué cosa es* seguido de las *Coplas* de Fray Íñigo de Mendoza en las que alecciona a las mujeres, en dos polos contrapuestos —de cómo tienen que comportarse y lo opuesto, lo que no deben hacer—, por lo que es posible argumentar su unión intencionada, puesto que, siguiendo una cierta lógica, podrían ir las dos obras de Manrique consecutivas, como ocurre con algún otro autor de la colectánea. Sin embargo, entre ambas, Llavía inserta este poema de D. Íñigo de Mendoza, las *Coplas a las mujeres* (ID 0271 86*RL-10), en el que expresa una doble vertiente, según el proceder adecuado o no de las mujeres; y por lo tanto presenta una cierta disyuntiva, en este caso conductual, según el comportamiento correcto o no de las mismas. Así ofrece 12 estrofas en alabanza de las buenas, y 12 en vituperio de las malas, indicando, con estilo sencillo y directo, cuál debe ser la conducta a seguir, promoviendo la virtud de las damas y, por lo tanto, constituyendo un manual conductual, tanto desde los ejemplos a seguir como a evitar.

El mismo procedimiento se observa en el citado *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera, «Señora muy linda sabed que os amo», el penúltimo de la colectánea, en el que, a través de la temática amoroso-cortesana, se desarrolla una relación de requerimiento amoroso, pero puesta al servicio, no del disfrute del amor, sino de la fustigación moral. Así, el autor exhorta a la dama a que rechace la petición amorosa del caballero, presentando las ventajas de no aceptarlo y, por el contrario, la penalización de sucumbir a su requerimiento. En el *dezir*, pues, se produce esta severa amonestación a la dama para que no caiga ante las alabanzas del enamorado, sino que lo rechace con contundencia, e incluso altivez e indiferencia, pues, como expresa, «quien cree al varón / sus lagrimas siembra con mucha tristura» (X, 7-8). Los argumentos esgrimidos son claramente recriminatorios y alentadores hacia la negativa de una relación amorosa insensata; así ocurre en el segundo *dezir*, también dialogado en *Baena* [537 ID 1663]. Ciertamente Sánchez Talavera se manifiesta contrario al Amor prácticamente en todos los poemas en que trata el tema. Así, en los otros dos *dezires* suyos que se insertan en el *Cancionero de Baena* (Dutton / González Cuenca 1993) lo hace en la misma línea señalada: no como práctica amorosa cortesana, sino como medio de fustigamiento moral. En el primero [Baena 533, ID 1457], se señala claramente un posicionamiento contra Amor, que es causante del pecado y la destrucción del mundo. Y lo curioso es que en el segundo [Baena 534, ID 0572] increpa a Amor con una serie de *opposita* que vemos reproducirse aquí en Jorge Manrique, y con un mismo léxico recriminatorio-amoroso. Amor, por tanto, presenta una doble personalidad, constante-mudable, leal-traidor, etc., según se trate de amigos o enemigos. De modo que «unos te llaman señor», otros «traidor» (II, 1 y 4.); «unos te llaman leal», otros «capdillo...del todo mal»; catalogándolo de agudo/perezoso; de sesudo/loco, etc. Pero en definitiva en los dos poemas se alude a Amor como elemento perverso que destruye la moral; se muestra su cara negativa y el daño que produce, en este aspecto siguiendo la línea del *dezir* inserto en Llavía.

Ciertamente Amor no queda bien considerado en Talavera; y, de los cuatro especímenes de temática didáctico-amorosa presentes en el *Cancionero de Baena* —los dos *dezires* señalados (533 y 534) y los dos dialogados (537 y 538)—, solo el cuarto es el insertado aquí por Llavía. En «Señora muy linda sabed que os amo», tal cesión a la tentación amorosa puede llevar a la condenación eterna y por ello la dama es severamente amonestada. La respuesta de ella será altiva y moralmente contundente, con férreas convicciones morales y religiosas⁵. Rechazará, por tanto, el requerimiento amoroso con solemnidad y argumentaciones intelectualistas. Se sitúa pues en la línea de la *Belle dame sans mercy*, de Alain Chartier —con la que se la vincula con frecuencia a partir de las conexiones realizadas por Le Gentil (1949: I, 499 y ss.)—; pero también

⁵ Se muestra en el ámbito de esta poesía cancioneril la superioridad y altivez de la dama, incluso con alusiones a su moralidad, con unos evidentes matices de nobleza y elitismo moral e incluso de intelectualidad. Sobre este último, cabe resaltar el tema que trata la dama, el de la separación alma/cuerpo y su condenación —vinculado a las prácticas homiléticas y de predicadores— que incluye toda una serie de *topoi* de carácter intelectualista, de gran arraigo en la cultura medieval. El pecado —materializado en el cuerpo— siempre estará al acecho, perseguirá al alma, hasta conseguir su condena, y por lo tanto el llanto eterno: núcleo que es reproducido básicamente en el poema (Martínez Pérez 2019a: 497):

—La mi entención será firme quanto
mi alma fiziere en mi cuerpo morada,
membrándome siempre aquel cruel llanto
que faze el alma que va condenada.
(vv. 57-60)

La dama asimismo argumenta unos principios religiosos relevantes, para rechazar al caballero y librarse de la condenación eterna, una santidad que de forma peyorativa le atribuye el caballero, pero que en realidad corresponde a la alta catadura moral de la dama, cada vez más cercana a la *Donna Angelicata*.

con toda una serie de obras francesas en esta línea (Martínez Pérez 2019b: 498). Recordemos que, si en *La Belle dame sans mercy* de Alain Chartier una situación extrema de la vivencia amorosa lleva al enamorado al suicidio, no fue sin embargo la única obra en adoptar tal desenlace, pese a la enorme controversia literaria surgida por tal resolución⁶. Como ocurre en *Le Livre du Duc des vrais amans* (sobre 1403-1405) (Demartini / Lechat 2013), Christine se vale de la obra para poner en evidencia el divorcio existente entre la ideología amorosa del discurso literario y los hechos reales, y de manera sutil intentar advertir y defender a las mujeres de las nefastas consecuencias de la actuación masculina. La dama no obstante no morirá —aunque anuncie su inminencia— contrariamente a lo que ocurre en las *Cent ballades d'amant et de dame* (sobre 1409-1410) (Roy 1896: 209-317). Pero evidentemente Christine de Pisan plantea unos presupuestos que ofrecen un discernimiento en contra de los convencionalismos corteses; o al menos un cuestionamiento de la *fin'amors* y el alejamiento de una presentación unívoca o positiva. En *Le Livre du Duc des vrais amans* la autora pone de manifiesto las vivencias de los enamorados, las emociones, las frustraciones que sufren los amantes, a los que, tras el entusiasmo inicial, pronto seguirá la sombra de la separación o los celos, el temor al olvido o el engaño. Se nos mostrarán sus continuos cambios de ánimo, bien de tristeza o de jovialidad amorosa, la intranquilidad, la paz, el miedo, la vulnerabilidad de la dama. Planteada con sutileza, Christine de Pisan presenta una estrategia hábil con la que se consigue turbar la facilidad del juego doctrinal. Se induce a una reflexión sobre la cortesía, sus verdades y sus mentiras; y, sobre todo, que sea consciente de tal efeméride de la colectividad femenina. Esta sutileza anticortés o al menos de distanciamiento parece que es la directriz empleada por Llavía en la selección de sus poemas de corte amoroso, para apercibir a este público femenino.

Es evidente que, en este doble posicionamiento sobre *Amor*, sus bondades y maldades, queda integrado el poema de Manrique en perfecta armonía *interdiscursiva*, puesto que, en su intento de definirlo, como se explicita en la rúbrica de *Llavía*, es todo menos un logro de coherencia o clarificación. No obstante, habría que matizar que su condena tampoco es total, puesto que su aparente reducción a lo absurdo se ve finalmente superada por una conducta leal y moralmente aceptable por parte del enamorado, que se salva en el sufrimiento que experimenta, con el que muestra su lealtad. Esta resolución final, con una concesión condicionada al sentimiento amoroso, cubre la vertiente por así decir 'femenina' del *Cancionero*, en un intento de complacer al mismo tiempo que de reprender, como en otros casos que veremos en la línea de Llavía, en ocasiones grácil y menos severa para dirigirse a las damas.

Que el poema se exprese a través de todo tipo de paradojas está en concordancia con el efecto deseado, es decir, el de transmitir las mismas contradicciones que Amor; y conseguir la dificultad del desciframiento de este mensaje por parte del auditorio, por sus planteamientos contradictorios. Y, de acuerdo con Beltrán (1993: 17-18), en los nuevos matices de la antítesis, Manrique ofrece cierta novedad, aunque parta de determinados recursos de la tradición al respecto. Tales antítesis, adornadas con el pertinente aderezo formal, consiguen un acentuado efecto de confusión. Sobre este punto incide Pérez Priego (2004: 205), considerando la intensificación de estas contradicciones temáticas al ir engalanadas con el oportuno ornato —en la forma de la expresión—, por la derivación, la anáfora, la antítesis y el quiasmo; y, además, por una expresividad mayor, conseguida por juegos de rima como el encadenamiento, etc. Evidentemente se practica toda una serie de recursos con las figuras de dicción que intensifica los efectos deseados (Beltrán 1993: 8).

Todo ello contribuye a presentar un sentimiento amoroso confuso y contradictorio, como el efecto mismo que puede producir en quienes cedan a esta tentación, pero con una salvedad, con aquellos que realmente sean leales y sinceros con tal emoción. En este sentido, el poema de Jorge Manrique sí que proporciona una cierta salida positiva a tal encrucijada. Por otra parte, al emplear la maestría menor, con versos octosílabos, ciertamente Manrique dota al poema de una mayor agilidad e incluso puede que de una menor carga moral; también sigue en esto la línea de Llavía, en ocasiones más amable y menos contundente en su severidad, para dirigirse a las damas. Incluso en su selección de autores o los mismos poemas, este antólogo busca la menor «complicación retórica», como señala López Casas, y así lo lleva a cabo con los textos elegidos de Juan de Mena o de Íñigo de Mendoza, de un estilo más sencillo y un carácter práctico (López Casas 2021: 146-147).

El poema parte de la aceptación generalizada de la naturaleza discordante de Amor, como sentimiento contradictorio, como fuerza irresistible que arrastra entendimiento y voluntad, recurrente en la lírica cuatrocentista. A través de sus versos, consigue la confusión anímica con la presentación en las distintas coplas de los recursos y *topoi* correspondientes⁷. Así en la primera copla desarrolla el de la «fuerça», que dota de un poder que todo lo controla. En tal isotopía se centraliza toda la estrofa y, con el recurso a la *annominatio*, se identifica al Amor con fuerza y porfía, siendo complementarios en toda una serie de combinaciones circulares que los encierran y robustecen en su «fuerça». Se produce así el sentido de un poder «ilimitado», y parece que todo intento de liberarse de él es inútil, un esfuerzo que no lleva a ninguna parte:

Es amor fuerça tan fuerte
que fuerça toda razon

⁶ En *Les Cent ballades d'amant et de dame* Christine de Pisan aplica un desenlace que ya indica la perniciosidad de la relación, puesto que finalmente la dama muere, abandonada, tras haber accedido a las demandas amorosas del amante. Y Pisan no se abstendrá en la última balada de amonestar a las mujeres contra las seducciones y engaños de los amantes.

⁷ Aquí Manrique utiliza una de sus estrofas preferidas, la doble quintilla octosilábica (*abaabcdccdd*); con la maestría menor es posible que persiga un mayor dinamismo. La predilección de Manrique es siempre por los versos octosílabos (con pie quebrado frecuentemente): cuartetos y redondillas, de cuatro versos, y otras de cinco versos como en este poema y de las que fue él el principal cultivador (Beltrán 1988: 134); aunque evidentemente la mayor fama la adquirió con las sextillas de la elegía a la muerte de su padre.

vna fuerça de tal suerte
 que todo el seso conuierte
 con su fuerça en afiction
 vna porfia forçosa
 que non se puede vençer
 cuya fuerça porfiosa
 hacemos mas poderosa
 queriendo nos defender [f. 77r].

Es tan fuerte que anula todo tipo de razonamiento, que lleva a la aflicción y que, por el contrario, como cierta reacción, se hace más fuerte si nos queremos defender de esta *fuerça*, con esta antítesis defender/vencer. El totalitarismo de su efecto lleva a un camino sin salida, donde la decisión o la voluntad quedan neutralizadas. A modo de encadenamiento, se continúa con la fuerza amorosa en la segunda copla, con lo que se evidencia la ausencia de solución. De manera consecutiva, hay placer, hay dolor, y consiguientemente este dolor a su vez tiene alegría. Y del mismo modo esta fuerza de amor contiene a su vez temor, y en este temor, que vuelve a iniciar otro verso, hay osadía, gozo con mil enojos, y por supuesto antojos como la intensificación de todo capricho:

Es plazer en que ay dolores
 dolores en que ay alegrías
 es esta fuerça de amores
 vn esfuerço en que ay temores
 temor en que ay osadías
 vna fe en que ay mil antojos
 vna gloria en que ay passion
 con un gozo mil enojos
 fuerça que hazen los ojos
 al seso & al corazon [f. 77v].

Y no falta otro significativo *topos*, el de la cárcel de Amor⁸, la prisión en la que queda encerrado todo amante, en una cautividad para la que no sirven razones, una fuerza celosa que no sabe ni en qué consiste, y de la que tampoco se puede salir. Sentimiento que procediendo del amor cortés tiene su presencia a retazos en la lírica manriqueña, remitiendo de la misma forma a un poder mayor que le niega la libertad, pero que sin embargo «dessea tanto ver». Por lo tanto, es una cautividad querida y que produce un cierto placer, afectando a la actuación y la psicología del autor y a su expresión a través del paralelismo cautividad-prisiones-robo y libertad-voluntad-razones; e introduce el título del poema «non sabe que es la cosa», que sin embargo desea verla, como hemos señalado:

Es vna captiuidad
 sin parescer las prisiones
 vn robo de libertad
 esfuerço de voluntad
 al que fallescen razones
 es vna fuerça çelosa
 causada por el querer
 cuya porfia pensosa
 non sabe que es la cosa
 que dessea tanto ver [f. 77v].

Es posible un intento de explicación de tal contradicción en la cuarta copla con el concepto no menos topificado de locura, de los más próximos intrínsecamente al mismo concepto amoroso, como hemos señalado en el Arcipreste. Con tal intensidad que conduce a un estado de enajenación, pues es «folgura» y «tristura», a libre albedrío; por supuesto que la ambigüedad se agranda con el término «locura», inducida por las «mudanças», que ilustra toda antítesis «folgura/tristura», «plaze/trabaja»:

Es vn modo de locura
 por las mudanças que haze
 vna vez causa folgura
 otra vez pone tristura
 como quiere & le plaze
 vn desseo qual ausente
 trabaja bien & fatiga
 un recelo que al presente
 haze callar lo que siente
 teniendo pena que diga [f. 77v].

Finalmente, la estrofa V, a modo de conclusión parece dar una salida con el verdadero Amor. Y, de igual modo, todas estas cualidades sin embargo son las que tiene el amor verdadero. Cuando es falso tiene mil

⁸ Remitiendo evidentemente al carácter y al desarrollo posterior que encontraremos en la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro.

falsedades, maldades, es traidor. La manera de saber cuándo este amor es consistente será el sufrir el desamor que, por el contrario, el amor falso no es capaz de experimentar. Al enumerar las propiedades del verdadero amor, que se distingue del falso amor solo cuando se sufre el desamor, se produce una reducción de la negatividad con la transformación de lo positivo en el verso siguiente. De este modo el *plazer* se reconvierte en dolor, este en Alegría, una fuerza que se dirige al temor:

Todas estas propiedades
tiene el verdadero amor
al falso mil falsedades
mil mentiras mil maldades
como fengido traydor
el toque para tocar
qual amor es bien forjado
es sufrir el desamar
que no puede comportar
el falso sobre dorado [f. 77v].

Si, como considera la mayor parte de los estudiosos sobre Jorge Manrique, en esta trayectoria amorosa, el autor sigue los convencionalismos de la poesía cancioneril del momento y la dirige a «mujeres de capilla y salón» (Serrano 1966: 123), la conexión con la manifestación en el *Cancionero de Llavía* a su público es total, puesto que el antólogo había seleccionado sus obras con un fin religioso-moralizante muy determinado, claro y concreto, pero al mismo tiempo dirigido a un auditorio femenino, al que en cierto modo quería reprender, pero acaso también complacer, con este probable «¿cancionero de mujeres?» (López Casas 2020). Su fin es claro en este sentido, la obra dedicada a la noble dama doña Francisquina de Bardají y Moncayo da una buena pista al respecto, ensalzada por el compilador por ser «tan cumplida en todas las virtudes que a mujeres convienen» (Benítez Claros 1945: 1).

En esa solución sensitiva y amable de los poemas, a pesar de las reprimendas, habría una complacencia femenina, procedente de la diáspora de la tradición caballeresca provenzal, llevando a cabo una cierta lucha reivindicadora en defensa de las mujeres y sobre todo un incremento de la preocupación didáctica, líneas en las que se anexionarían los poemas de los Manrique, considerados en cierto modo modelos de esta poesía cancioneril femenina. La distante y altiva mujer tiraniza los sentimientos del hombre, que no osa hablar, no se apiada de él, lo olvida, pero es tan excelsa que no hay mayor gloria que servirla y que la constancia del amante es en sí misma recompensa. Doble juego que finalmente se identifica como la propia naturaleza de Amor como lo define Manrique y que, por lo tanto, con la resolución amable que él le otorga en su poema, minimiza en cierto sentido su tiranía. A pesar de las reprimendas, o de las torturas de incertidumbre y zozobra que pueda representar el enamoramiento, podría cumplirse aquí en el poema de Jorge Manrique, en cuanto que, si realmente el amor es sincero, este es válido y ello se sabe por el sufrimiento que se tiene con el desamor. El que el poema acabe con una posible solución, puesto que si realmente has tenido desamor es por la sinceridad, es positivo.

Ciertamente, como subrayaba Beltrán, nuestra mirada apreciativa hacia la poesía amorosa de Manrique cambia con los últimos análisis sobre la misma, en los que, soslayando los criterios de la crítica tradicional, se pone de relieve una validez estética basada «en una fe ilimitada en la eficacia de la palabra», y, entre otros aciertos, en la introducción del conceptismo (1993: 18), que dejarán su huella en los siglos venideros.

No obstante, el análisis de la inclusión de *Qué cosa es amor* en el *Cancionero de Llavía*, desde una perspectiva de una *intertextualidad* temática y una *interdiscursividad* antológica, nos puede transmitir algo más en su aportación, por la transferencia directa de motivos y por el objetivo general de inclusión de toda una serie de textos afines, como colectánea eminentemente didáctico-moral y religiosa. Asimismo, su selección junto a las *Coplas a la muerte de su padre* nos hace pensar que, de esta retórica amorosa, se podían obtener también en su momento unas coordenadas morales excepcionales; y que, como tales, contaban con una recepción social en su momento: respondiendo a una retórica de la Muerte y del Amor, que podía recurrir a todo tipo de argumentos y recursos literarios afines y en los mismos registros de sensibilidad (Martínez Pérez 2023). Practicados casi como temas intercambiables, los dos poemas, en cierto modo como un duplo, pueden mantener una continuidad literaria y una coherencia doctrinal (Martínez Pérez 2020).

Y es posible asimismo que, junto al señalado matiz conceptista, se pueda evidenciar un cierto halo de espiritualidad mística, como en su momento señaló Salinas (1947: 16-17)⁹. La confusión y el desasosiego que nacen de la condición misma del amor y que, en la entrega incondicional y enajenada del amante a la dama, pueden conducir por su estado agónico a una devoción sublime y casi religiosa. En este sentido queda revalorizado este proyecto de *diffinición* de amor de Jorge Manrique, que puede llevar en esta vertiente contradictoria de alegría y dolor a un tormento casi místico, un dolor sufrido como redención enaltecida por un halo espiritual, que en cierto modo adelanta el misticismo lírico de los poetas venideros, como subraya Pedro Salinas (1947: 16-17):

Esto es el amor, vale todas las penas. Valoración suprema del amor, traducida en la querencia de este estado agónico, como antes la vimos expresada bajo especie religiosa y caballeresca. No necesito

⁹ En este aspecto consideramos plenamente acertada su visión, aunque, por el contrario, este autor en un principio no percibiera, desde nuestra perspectiva, el valor de la poesía amorosa de Manrique, tal vez por la dimensión excesivamente comparativa con las *Coplas a la Muerte de su padre*, o por penarla en su retórica, sin mitigarla o premiarla en su fuerza expresiva (Salinas 1947: 10).

decir cuánto hay en esta parte de la poesía manriqueña, en su acepción del tormento, en su retorcerse sentimental, en su técnica conceptizante, que suena ya como un acento precursor de la poesía mística futura.

Un enaltecimiento en una valoración suprema que continuó durante la diáspora de poetas líricos y místicos durante siglos venideros. En una colectánea, con poemas tan decisivos moralmente como los de Fernán Pérez de Guzmán, Juan de Mena o fray Iñigo López de Mendoza, y tan contundentes al propósito que buscaba el compilador, la composición amatoria de Jorge Manrique, desde esta perspectiva, cuenta con los suficientes aciertos de estilo, cualidades retórico-literarias y capacidad de amonestación moral, para su inserción en 86*RL con el propósito didáctico moralizante propuesto por su compilador.

Bibliografía

- Beltran, Vicenç (1988): *La Canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU.
- Beltran, Vicenç (ed.) (1993): Jorge Manrique, *Poesía. Edición, estudio y notas*, estudio preliminar de P. Le Gentil. Madrid: Crítica (Biblioteca Clásica).
- Beltran, Viçenc (ed.) (2013): Jorge Manrique, *Poesía. Edición, estudio y notas*. Madrid: Real Academia Española.
- Benítez Claros, Rafael (ed.) (1945): *El Cancionero de Ramón de Llavía*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Cancionero de Ramón de Llavía*: Real Biblioteca de El Escorial, con signatura 32-I-13 (1º). Consulta microfilm.
- Creixell, Inés (ed. y trad.) (1990): *Andrés el Capellán. Tratado sobre el amor*. Barcelona: Sirmio.
- Demartini, Dominique / Lechat, Didier (eds.) (2013): *Le Livre du Duc des vrais amants*. Paris: Champion (Classiques Moyen Âge).
- Blecua, Alberto (ed.) (1992): Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Barcelona: Planeta (Clásicos Universales, 83).
- Dutton, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo xv: c. 1360-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 9 vols.
- Dutton, Brian / González Cuenca, Joaquín (eds.) (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor.
- Lausberg, Heinrich (1983 [1960]): *Manual de Retórica Literaria*. Madrid: Gredos, 2 vols.
- Le Gentil, Pierre (1981 [Rennes 1949-1953]): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*. Genève / Paris: Slatkine, 2 vols.
- López Casas, Maria Mercè (2020): «Materialidad y estructura de un temprano cancionero colectivo incunable (86*RL)». *Revista de Poética Medieval* 34, pp. 131-158.
- López Casas, Maria Mercè (2021): «Los poemas de 86*RL, criterios de selección y relación con otros incunables poéticos: variación y variantes». *Críticón* 141, pp. 133-156.
- Martínez Pérez, Antonia (2013): *La Transformación de la Lírica Francesa Medieval. Poesía de inspiración urbana en su contexto románico (siglo XIII)*. Granada: EUG.
- Martínez Pérez, Antonia (2019a): «Estructura y singularidad poética del *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera en el *Cancionero de Llavía*: ID 1664 “Señora muy linda sabed que os amo”», in Josep Lluís Martos et al. (coords.), *Pragmática y Metodologías para el estudio de la poesía medieval*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 489-501.
- Martínez Pérez, Antonia (2019b): «Innovación literaria y *Auctoritas* femenina en Christine de Pisan», in César García de Lucas et al. (coords.), «*Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje*». *Studia in honorem Bernard Darbord*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 217-214.
- Martínez Pérez, Antonia (2020): «Los decires del *Cancionero de Llavía*: delimitación y estudio del corpus». *Revista de Poética Medieval* 34, pp. 131-158.
- Martínez Pérez, Antonia (2023): «Los poemas de Sánchez Talavera y Martínez Medina en 86* RL: Selección y transmisión». *Estudios Románicos* 32, pp. 275-289.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2004): *Estudios sobre la poesía del siglo xv*. Madrid: UNED.
- Rodado Ruiz, Ana M. (2000): «Agudeza y retórica en la poesía de Pedro de Cartagena». *Revista de Poética Medieval* 4, pp. 99-152.
- Roy, Maurice (ed.) (1896): *Christine de Pisan, Une oraison Nostre Dame, Les quinze Joyes de Nostre Dame, Une oraison de la vie et passion Nostre Seigneur, Notables moraux ou Enseignements de Christine a son fils, Proverbes moraux, Le Livre du Duc des vrais amants, Les Cent Ballades d'amant et de dame*. Paris: Firmin Didot, vol. 3. <<https://archive.org/details/oeuvrespotiqu01chri>> [Consulta: 01/03/2017].
- Salinas, Pedro (1947): *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamérica.
- Serrano de Haro, Antonio (1966): *Personalidad y destino de Jorge Manrique*. Madrid: Gredos.