

JORGE MANRIQUE

POESÍA

EDICIÓN,
PRÓLOGO Y NOTAS DE
VICENTE BELTRÁN

CON UN ESTUDIO PRELIMINAR DE
PIERRE LE GENTIL



CRÍTICA
BARCELONA

COORDENADAS DE JORGE MANRIQUE

LA LÍRICA PENINSULAR A FINALES DEL SIGLO XV. *Alrededor del 1450 asistimos a varias transformaciones notables en la lírica española. Abramos el Cancionero de Estúñiga (h. 1460-1463) o el Cancionero general (1511). Para empezar, desde el punto de vista del fondo, advertimos un retorno a la poesía amorosa, más particularmente a los temas más desolados. La cruel indiferencia de la dama, la separación o la ausencia, la desesperación que así causa y que hace la vida del amante peor que la muerte, he ahí lo que cantan los poetas, tristes y enlutados. Por otro lado, vemos la misma afición que en el Cancionero de Baena por la poesía lírico-narrativa o didáctica. Los decires morales, filosóficos o religiosos se multiplican; la alegoría goza de más favor que nunca; las coronaciones y los elogios simbólicos suceden a las visiones, y los recuerdos mitológicos o antiguos se hacen cada vez más engorrosos. En síntesis, las tendencias que se apreciaban en Imperial y sus discípulos se desarrollan progresivamente; y esta escuela es la que, desde comienzos del siglo XV, introdujo, con el gusto por la alegoría y las discusiones graves, esa forma un poco rebuscada, sobrecargada de comparaciones y de antítesis, que caracteriza la poesía peninsular a finales de la Edad Media. En el Cancionero de Estúñiga, en el Cancionero general de Hernando del Castillo, o en los cancioneros particulares que siguen a la recopilación de Baena, hay, pues, muy pocos pensamientos y temas nuevos; en cambio lo que llama la atención es el tono quejumbroso y alambicado de la poesía subjetiva, y por otra parte, el carácter cada vez más erudito, a veces incluso humanista, de la poesía grave.*

En el campo de la técnica poética, la evolución a la que asistimos es aún más interesante. Los diversos procedimientos y artificios que Villasandino cultivaba todavía y que sus jóvenes rivales van abandonando cada vez más, caen en el olvido después de 1450. Se acaba el leixapren, el dobre y mordobre, el macho y fembra, así como todas las demás complicaciones anticuadas y enojosas que permitían a los poetas de antaño lucir su virtuosismo. Se renuncia a la maestría mayor —las coblas unissonans de los provenzales—, que es un refinamiento imposible en los largos decires como las Trescientas de Juan de Mena. La misma estrofa de ocho versos se simplifica gracias a la adición de una cuarta rima. En resumen, se liberan de todas las obligaciones incompatibles con las necesidades de una lírica para el recitado. En cambio, en los poemas más cortos, y sobre todo en las estrofas aisladas o esparsas,

los poetas se empeñan en seguir luciendo su ingenio y su maestría; buscan estrofas de construcción complicada y combinaciones de rimas nuevas; de ahí que, al lado de formas usuales y preferidas por su sencillez, haya muchos esquemas raros o incluso únicos.

Pero uno de los rasgos más característicos de la lírica peninsular a finales del siglo XV es, sin duda, el creciente favor del que gozaban entonces los géneros de forma fija, la canción y el villancico. Los términos, por otra parte, son nuevos, y sustituyen a la antigua palabra gallega *cantiga*, que aún empleaban los viejos poetas del Cancionero de Baena. Al igual que las *cantigas*, la canción y el villancico constan de un estribillo seguido de una o más estrofas, cada una de las cuales comprende dos partes, una de ellas independiente, la otra vinculada al estribillo. La canción, que por lo común no tiene más que una estrofa, se distingue por su tono cortés y culto; el villancico, de longitud variable, a menudo presenta por el contrario un carácter popular. Estos géneros de forma fija son los herederos directos de la canción antigua, y ello sobre todo porque son géneros musicales y subjetivos; por este motivo gozaban de las preferencias de los poetas más antiguos del Cancionero de Baena. Abandonados durante un tiempo por los poetas de la escuela de Imperial, vemos que vuelven a ser cultivados por todos los rima-dores de fines del siglo XV, y añadido que los italianizantes del siglo siguiente les seguirán siendo fieles durante mucho tiempo. En otras palabras, después del gran auge de los decires se estableció poco a poco una especie de equilibrio entre la lírica recitada y la lírica cantada, entre los géneros estróficos y los géneros de forma fija. Eso no quiere decir que los poemas titulados «canción» o «villancico» fuesen siempre cantados; pero eran los únicos a los que se solía poner música; así lo comprobamos en el Cancionero musical de Palacio, que demuestra también hasta qué punto tales composiciones eran apreciadas y admiradas aún a comienzos del siglo XVI. El carácter sencillo, y a veces ingenuo, de los villancicos, de ordinario fieles a los viejos temas de la canción de danza, requiere todavía un último comentario: es evidente que después de 1450, siguiendo el ejemplo del Marqués de Santillana, en los medios cortesés se deja de mirar con desdén las formas más sencillas de la canción de danza, y se empieza a recopilar estos poemas y a menudo a imitarlos. Se utilizan así antiguos estribillos, que se glosan con afectada sencillez en las estrofas de un villancico; y sin duda los músicos aprovechan también algunas melodías venerables, que el pueblo aún conservaba en la memoria después de muchas generaciones. Un género nuevo, pero éste de carácter culto, iba a nacer como consecuencia de esta costumbre: la glosa. El

villancico y la canción, variaciones sobre un estribillo inicial que sirve de tema y que a menudo se toma de otro poeta o de una tradición anónima, son ya verdaderas glosas, pero se acostumbra reservar este nombre para las composiciones que toman como punto de partida una obra entera, en general una canción de una estrofa, y la comentan en detalle en una serie de estrofas nuevas en las que vemos reaparecer sucesivamente, en determinados lugares fijos, todos los versos del modelo elegido. Este género tuvo tal éxito, que los poetas de la escuela italianizante lo cultivarán aún en el siglo XVI.

Unas palabras ahora sobre la poesía portuguesa y la poesía catalana. La poesía portuguesa, después del 1350, enmudece casi durante un siglo; al menos no se ha conservado ninguna obra de esta época. Sobre el período que va desde 1350 a 1516, estamos informados por el Cancioneiro geral de García de Resende. Evidentemente, esta poesía es tributaria de la poesía castellana, cuya lengua emplea. Canta los mismos asuntos, con el mismo tono un poco preciosista, y emplea los mismos versos, las mismas estrofas. No obstante, para los poetas portugueses la poesía es ante todo un entretenimiento social; se inspiran en las pequeñeces, en los chismes de la vida de la corte, y escriben para el público de las serões do paço, esas brillantes veladas que harán célebres las cortes de Juan II y Manuel I: allí es donde se oyen los alegatos de los defensores de Cuidar y de Sospirar, allí donde se aguza el epigrama contra las ridiculeces y las flaquezas de los personajes conocidos, donde se señalan con franqueza los vicios de la sociedad contemporánea. Añadamos, sin embargo, que en medio de todas estas vanidades efímeras, también entre las peores groserías, se escuchan a veces acentos singularmente modernos, inspirados por un sentimiento sincero, por el amor a la naturaleza y a la soledad, la nostalgia que sufre el heroico navegante al pensar en la patria lejana donde ha dejado sus amores.

Cataluña se mantuvo en estrecho contacto con la Provenza y el Mediodía francés; permanece en relación con Italia. Más abierta a las influencias exteriores, tuvo que servir de intermediaria entre España y el resto de Europa. Su poesía es, por tanto, particularmente interesante. Por su técnica, se vincula indiscutiblemente a Provenza: se inspira en las Leys d'Amors, y se sabe que hubo en Barcelona un Consistorio de la Gaya Ciencia, cuyos estatutos eran casi idénticos a los del Consistorio tolosano. Conoce y cultiva todos los géneros provenzales de la decadencia; trata los mismos temas y se vuelve moralista y religiosa. La canción tradicional cede el paso a los sirventés y a los poemas didácticos; se aprecian entonces, como en el resto de la Península, las largas compo-

siciones graves y algo más sutiles donde triunfa la alegoría: y, al lado de las *noves rimades*, o cartas en verso, que tratan de asuntos morales, se componen sueños o visiones. Sin embargo, en el curso del siglo XV, bajo la influencia de las novelas caballerescas francesas y del tratado de Andrés el Capellán, se vuelve al amor cortés. En los jardines deleitosos de los que habla Ausias March, se habla de literatura, se asiste a concursos poéticos y se discute complacidamente sobre problemas de psicología amorosa. Existe, pues, en la poesía catalana, lo mismo que en la poesía castellana y portuguesa, al lado de la corriente lírico-didáctica y narrativa, otra de signo netamente cortés, y, como en otras partes, los géneros que más se adecuan al desarrollo de los temas amorosos son los géneros de forma fija. En este ámbito, parece claro que la inspiración se buscaba no sólo en modelos indígenas, sino también en modelos extranjeros, provenzales, claro está, así como franceses. En efecto, los catalanes, que poco a poco abandonan el provenzal por la lengua de su patria, componen, según la ocasión, tanto en catalán como en francés, *rondeaux*, *ballades* o *lais*; imitan las *complaintes* de Machaut o de Granson. Al mismo tiempo, podemos comprobar que se encuentran bajo la influencia de las modas castellanas; al lado de la palabra *dansa* o *virolay*, conocen la palabra *villancet*, tomada sin duda de los poetas del resto de la Península. Si se piensa ahora en el conocimiento cada vez mayor que los poetas catalanes tienen de Italia, podremos tener una idea de la complejidad de esta poesía lírica, antaño confundida con la poesía provenzal, que poco a poco va tomando conciencia de su originalidad, y que al mismo tiempo acoge e imita los modelos franceses, italianos y castellanos.

LA POESÍA AMOROSA. La noción totalmente feudal del servicio de amor parece haber evolucionado un poco con el tiempo. La terminología así lo indica; pocos poetas —salvo quizá los más antiguos representantes de la escuela galaico-castellana— hablan aún del *hommage* y se proclaman el *homme lige* de su dama; las expresiones, corrientes en la poesía gallega, *fazer preito* o *menagem* no parecen haber dejado demasiadas huellas en la poesía del siglo XV; versos como los siguientes de Jorge Manrique (núm. 7, vv. 33-40), tienen un aire ligeramente arcaico:

Y dirás a la señora
que tiene toda esa gente,
que soy presto toda ora
a su mandar y obidiente,

y que es buelto mi servicio
 un público vassallage,
 y mi fe, en pleito omenaje,
 y mi penar, en oficio.

El cambio del que hablamos no es exclusivo de la Península. Se produjo también en Francia, y es comprensible que sucediera así. La sociedad feudal se había transformado, pero se trataba más que de esto, de una consecuencia inevitable de la doctrina cortés. El homenaje supone un acuerdo entre el vasallo y el señor feudal; ahora bien, la dama, cada vez más altiva, rehúsa incluso el servicio que le ofrece el humilde pretendiente. Todos estos grados que los provenzales distinguían en el vasallaje amoroso (fenhedor, precador, entendedor, drut) no tienen otra razón de ser que el triunfo del tema de la dame sans merci. En este sentido, hay otro punto que también debe retener nuestra atención. En otro tiempo —y todavía en la literatura románica reciente— el amor exigía la proeza, el valor; imponía pruebas tanto al valor como al corazón. En Francia y en España la poesía lírica no insiste ya demasiado en las cualidades militares del amante. En un Petrarca o un Machaut este silencio se entiende. Se explica menos en los poetas castellanos y portugueses, en su mayoría grandes señores y muy aficionados a las novelas caballescascas y los torneos. Es obvio, sin embargo, que las virtudes de las que se jactan en sus composiciones líricas por lo general no tienen nada de militar. Son fieles, sumisos y discretos; no cuentan ya con sus hazañas para hacerse amar. Creían incluso que a sus ojos una reputación literaria tenía más mérito que la gloria de las armas y que el amor mismo: ¿no intentan acaso, ante todo, demostrar lo agudo y sutil que es su ingenio? Pensemos, en efecto, en ciertas formas de conceptismo, en el humanismo de un Santillana.

No insistiremos en todas las cualidades que hacen que un amante sea perfecto, y que todos los poetas se atribuyen generosamente desde los provenzales. Diremos sólo unas palabras acerca de la invencible timidez del enamorado en presencia de su dama. El tema reaparece a menudo en la lírica del siglo XV, donde los elogios, sin embargo —recordémoslo— son a menudo bastante indiscretos; pero la contradicción importa poco. Muchos poetas continuaban temblando ante la simple idea de confesar su pasión. ¿Cómo no temer un rechazo que aumentaría una pena ya de por sí tan cruel? Esto es lo que Jorge Manrique (núm. 20, vv. 7-12) deja entender con su virtuosismo habitual:

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.

Soria se expresa de una forma ligeramente distinta, pero con menos afectación:

Encubro os el mal que siento,
porque hallo
que más sirvo quando callo.

¿Por qué callarse?, dirán por el contrario Alonso de Cardona y Cartagena:

Nunca pudo la pasión
ser secreta siendo larga,
porque en los ojos descarga
sus nublos el corazón...

Otros, por último, no se deciden a hablar ni a esconder definitivamente lo que sienten. Encontramos en la poesía francesa numerosas huellas de este tema; es del agrado de los trovadores, y Machaut también lo utiliza a menudo. Dominado por la vergüenza, temblando de miedo, temiendo un rechazo, el amante enmudece y preferiría morir antes que hacer una confesión torpe, y sin embargo, ¡qué suplicio pensar que la dama ignora su amor! Ella debería de sospechar algo viendo su turbación, ya que

...assez ruede qui va se complainant.

¿No es mejor, en definitiva, decidirse a hablar en vez de languidecer hasta la muerte? Vemos la analogía de estos planteamientos con los que encontramos en la poesía peninsular. Es cierto que Petrarca, en más de un pasaje del Canzoniere, expresa ideas análogas; intimidado por una mirada, era incapaz de pronunciar la palabra que ya tenía en los labios. Pensemos también que ya los gallegos, con mucha gracia —y al mismo tiempo no sin ironía— habían descrito el temor (pavor) que se apodera de los enamorados a punto de revelar su secreto. En estas condiciones, aunque sea probable una influencia de la lírica francesa y, en particular, de Machaut, no es posible sacar conclusiones tajantes.

Pero pasemos ya al tema preferido. Aun más que las perfecciones

de la dama, más que los efectos contradictorios del amor o las cualidades que éste exige, lo que se celebra es el largo martirio del enamorado; requerimientos y quejas desoladas se suceden sin interrupción, monótonas, pese al indiscutible virtuosismo de los poetas. Hemos hablado largamente del tema de la dame sans merci, y hemos demostrado que este pesimismo de la lírica peninsular del siglo XV tiene orígenes complejos, a veces bastante lejanos, puesto que en muchos trovadores del Cancioneiro da Ajuda encontramos planteamientos que anuncian ya claramente los de la época del Cancionero general y del Cancioneiro Geral. José Ruggieri cita así, con mucho acierto, un pasaje de Roy Queimado que resulta representativo, debido precisamente a su carácter irónico:

Direi-vus que mi-avêo, mia senhor,
 i logo quando m'en de vos quitei
 ouve por vos, fremosa mia senhor,
 a morrer; e morrera, mais cuidei
 que nunca vos veeria desi,
 se morress'e por esto non morri!

En el siglo XV, en todo caso, se explotan abundantemente todos los recursos de este tema. Vale más la muerte que una vida semejante, nos dicen; y, llevando más lejos aún la paradoja, agregan que una vida sumida en la desesperación es una verdadera muerte, mientras que en realidad la muerte traería la liberación.

Porque es su fuerça tan fuerte
 y su ley assí temida,
 que biviendo de la muerte
 y muriendo de la vida...

escribe Pedro de Cartagena, quien un poco después añade:

¿Que fin espero de aquí,
 pues la muerte me negó,
 pues que claramente vio
 que era vida para mí?

Los poetas portugueses van aún más lejos. Leamos por ejemplo la sutil canción de João de Menezes, que fue célebre durante mucho tiempo:

My tormento desygoal,
para más pena sentyr,
me tiene fecho inmortal
y no me deixa bevyr.

Porques tormento tan fiero
la vyda de my catyvo,
que no byvo porque byvo
y muero porque no muero.
Es my vida tan mortal
tormento para sofrir,
que me fue dado el bevyr
por pena más infernal.

Por lo demás, la idea ya no es aquí del todo la que desarrollaba Roy Queymado. Éste llamaba a la muerte aún temiéndola, porque pondría fin a su dulce pena, y lo sustraería a la contemplación de su dama. Semejante motivo no podía desaparecer; volvemos a encontrarlo, por ejemplo, en Garci Sánchez de Badajoz:

No pido, triste amator,
la muerte por descansar,
ni por no sufrir dolor,
pues la más gloria de amor
es bevir para penar.

En efecto, ¿no es el colmo del amor preferir la vida a la muerte, que pondría fin al martirio? ¡Qué olvido de sí mismo se necesita para llegar tan lejos!

Algunos intentan renovar el lugar común a fuerza de rebuscamiento; Pedro de Cartagena escribe laboriosamente:

No sé para que nascí,
pues en tal extremo estó
que el morir no quiere a mí,
y el bevir no quiero yo...

y Nicolás Núñez, por su parte, juega con las palabras haciendo gala de una agilidad que anuncia otra época:

Si por caso yo biviessi,
esperaría morir,

mas yo nunca vi venir
muerte do vida no oviessse.

Que si yo vida toviera,
según es el mal tan fuerte,
no es possible que la muerte
alguna vez no viniera.

¡O que dicha se viviesse
para matar el morir
pues que no queda bevir,
que con la muerte muriessse!

Todas estas citas dan, según creo, una idea suficiente del tono de la poesía peninsular, y a menudo revelan una agudeza muy española. No obstante aquí son necesarias algunas comparaciones con las literaturas extranjeras. Machaut, Christine, Deschamps, Granson, Chartier también cantaron al martyre amoureux y vieron en la muerte el único remedio al mal de amor. Nada impide suponer que este concierto de llantos y gemidos pudiera haberse oído más allá de los Pirineos, a partir de la época del Cancionero de Baena.

Ciertamente, el estilo de los franceses es distinto al de los castellanos y portugueses. En efecto, mientras los españoles utilizan a partir de las ideas, los franceses juegan con las palabras, cultivan el equívoco, la metáfora, envuelven su pensamiento en un ropaje alegórico o simbólico, encaminándose así hacia la Grande Rhétorique. Este fragmento de motet un tanto alambicado, que tomo del Jardín de Plaisance, no hubiera desentonado en un poeta del Cancionero general:

Puis qu'en ce point vous vous voulez venger
Penser bien tost de ma vie abreger;
Vivre ne puis au point ou m'avez mis.

Vostre pitié veult doncques que je meure,
Mais rigueur veult que vivant je demeure
Ainsi meurs vif et en vivant trespasse,
Mais pour celer le mal qui ne se passe
Et pour couvrir le deuil ou je labeure,
Ma bouche rit et ma pensee pleure.

Sin embargo, en su conjunto, en Francia el pensamiento, aunque ingenioso, sigue siendo bastante sencillo; podemos convencernos de ello leyendo

do los Rondeaux et autres poésies publicados por G. Raynaud y el Jardin de Plaisance, que son el reflejo exacto de la literatura mundana de mediados y finales del siglo XV. Los únicos ornamentos son las rimas artificiosas; se crea la ilusión de vida personificando abstracciones, para lo cual no se necesitan muchos recursos. Blosseville, que vivía en el círculo de Charles d'Orléans, nos ofrece un ejemplo característico de lo que podría denominarse la manière française:

Lassé d'amours et des faitz de Fortune,
 Tanné d'espoir et d'aimer trop fort une,
 Encloz d'ennui, maintenant je demeure,
 Car desplaisir prent en moi sa demeure
 De par Maleur qui tresfort me fortune.
 Dont je me treuve sans que joye nès une
 Soit en mon cueur secrete ne commune.
 Pour quoy je dis que je suis a ceste heure
 Lassé d'amours.

Merencolie, Douleur et Infortune,
 Dueil et Soussy, Desespoir et Rancune,
 En languissant me font plus noir que meure,
 Et n'ay desir fors que de bref je meure,
 Puisque je suis le plus dessoubz la lune
 Lassé d'amours.

No es este, en efecto, el tono habitual de la lírica peninsular; comparémoslo más bien con las piezas castellanas y portuguesas anteriormente citadas.

Hechas estas salvedades, podemos afirmar que las dos composiciones no dejan de estar relacionadas entre sí. El tema de la dame sans merci nos ofrece ciertas indicaciones útiles. Vamos a ver que no se trata aquí tan sólo de analogías de orden general, sino además de relaciones muy concretas. Las que nos propone A. Pagès nos parecen particularmente significativas. Varias veces, y sobre todo en un refrán de ballade, Oton de Granson había declarado no poder llevar ningún color que no fuese el negro. Poniendo así su indumentaria en armonía con el luto de su pensamiento, escribió:

Que pour mieulx semblant demonstrier
 Que trop m'est dure ma penance
 Vestu de noir par desplaisance
 Me suis, sans prendre autre couleur...

GONZALO PONTÓN GIJÓN *Coordinación general*

PATRIZIA CAMPANA *Adjunta a la dirección*

MANUEL FLORENSA MOLIST *Tipografía*

VÍCTOR IGUAL *Fotocomposición*

© 1993 de la edición, prólogo y notas: Vicente Beltrán

© 1993 del estudio preliminar: Herederos de Pierre Le Gentil

© 1993 de la colección: Francisco Rico

© 2000 de la presente edición para España y América:

EDITORIAL CRÍTICA, Barcelona

ISBN: 84-8432-048-0 rústica

Depósito legal: B. 7.107-2000 rústica

Impreso en España

2000. - HUROPE, S.L., Lima, 3 bis, 08030 Barcelona

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.