

MODOS EXPRESIVOS EN LA POESIA DE JORGE MANRIQUE

Lía Noemí Uriarte Rebaudi
Pontificia Universidad Católica Argentina

Jorge Manrique alcanzó gran perfección formal y sentido trascendente en algunas de sus creaciones poéticas, sin contar con el saber del marqués de Santillana ni de Juan de Mena, que lo precedieron en su siglo y aspiraron también a la perfección y trascendencia.

Destacar algunos de esos logros en Manrique es propósito de las observaciones que siguen.

Que las Coplas a la muerte de su padre renovaron el esquema retórico del *ubi sunt* ha sido reiteradamente puesto de relieve. Y los varios aciertos de esa renovación fueron ya apuntados por Américo Castro¹, Pedro Salinas², Margherita Morreale³ y otros. Cabe, no obstante, alguna acotación sobre este renovado *ubi sunt*, cuyas coplas XVI y XVII resultaron las mejor elaboradas, por su palpitante evocación de la vida cortesana en tiempos de Juan II de Castilla.

Esa evocación se cumple mediante ininterrumpida formulación de diez preguntas, acumuladas en densa continuidad a través de los veinticuatro versos que integran ambas coplas. Recurso excepcional, no se registra en otras partes del *ubi sunt* compuesto por Manrique; pero se desarrolla con muy amplia extensión en las diez estrofas de la *Pregunta de nobles*, cuyo autor, el marqués de Santillana, lo reduce ostensiblemente a sólo ocho breves versos en su *Diálogo de Bías contra Fortuna*.

La *Pregunta de Nobles* inquiere acerca de personajes históricos y míticos que tuvieron gran poder; en tanto la estrofa XVIII del *Diálogo*... indaga sobre ciudades y lugares prestigiosos, por boca del filósofo Bías.⁴ Personajes, ciudades, lugares, todos muy remotos en el tiempo y el espacio, ajenos por completo a la experiencia de Castilla y del poeta.

Drástica y encomiable reducción selectiva de preguntas entre un poema y otros, bien afinada después en los breves interrogantes de Manrique, a quien para su *ubi sunt* cortesano bastan las figuras de un rey y unos infantes (de Castilla y Aragón), con la graciosa perspectiva de fiestas y torneos. Y en esa perspectiva, un trovar y un danzar que parecen añorarse, ante sombras de damas y “amadores”, velados con pudor los nombres para excusar impertinente retahila. Un desestimar de identidades, porque sólo importa la condición de dama o “amador”, ser esencial inmerso en la existencia cortesana. La individualidad ha terminado por perderse en la amalgama con los rasgos del conjunto, donde un ser y un existir para la corte se han resuelto en esencia y existencia cortesanas indisolublemente unidas:

¿Qué se hizo el rey don Juan?
 Los Infantes de Aragón,
 ¿qué se hicieron? (copla XVI, versos 181-183)

.....

¿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 traían? (Copla XVII, versos 193-204)⁵

Para encabezar su corte emerge la figura del rey, clara, señera, desechado el epíteto “buen rey” que consagraran gestas y romances. Se apela apenas al vocable indispensable con que indicar la jerarquía, en ascética sobriedad expresiva, eco indudable de la crítica coetánea, reflejada apasionadamente por un buen conocedor de las cosas de su tiempo, Fernán Pérez de Guzmán, en sus *Generaciones y semblanzas*.⁶

“Qué se hizo”, inquietante pregunta ya formularia, envuelve todo el cuadro cortesano de las Coplas: al iniciar la XVI con el primer interrogante sobre don Juan y al concluir la XVII con las dos últimas preguntas acerca del trovar y el danzar, seductores en razón de la música armoniosa y los vistosos atuendos. Y como en un marco interior, la misma fórmula en plural, para indagar por los infantes de Aragón ni bien se indagó por don Juan en la copla XVI; y en la XVII, para saber de damas y galanes con sus lujos y entusiasmos amorosos, antes de inquirir por sus trovas y sus danzas. Recurso reiterado en triple uso singular al comienzo y al final de la evocación, rodeando el cuadro, por así decir; y con triple uso plural en lo que podría denominarse parte interior del mismo cuadro.

Singularidad inicial respecto del rey, se corresponde con singularidad final de trovar y danzar, en proporción de uno a dos. Pluralidad de segundo término respecto de los infantes de Aragón, asimismo en proporción de uno a dos se corresponde con pluralidad de damas y galanes, inmediatamente anterior a la singularidad del trovar y el danzar. Tres preguntas, pues, con sujeto singular y tres con sujeto plural, distribuidas así:

- | | |
|---|---|
| - en la copla XVI: | - en la copla XVII: |
| un primer terceto | abarcando los dos tercetos de la sextina, |
| con un <i>sujeto singular inicial</i> , | dos sujetos plurales iniciales, |
| seguido de un sujeto plural ; | seguidos de <i>dos sujetos singulares finales</i> . |

Y el bullir de la vida en la visión plural de infantes, damas y galanes; y el recuerdo sin-

gular de un trovar y un danzar, singulares en tanto irrepetibles a la par que irrecuperables en su unicidad; y la singularidad de un rey, en cuanto cabeza del Estado y de su corte.

No sólo, pues, equilibrada alternancia de singulares y plurales, ni sólo simetrías bien estructuradas para una más perfecta construcción total, sino, además, presidiendo y abarcando todo, una serena expresión clara y precisa, en muy estrecha correspondencia con admirable densidad conceptual.

Por otra parte, ha de convenirse con Margherita Morreale en que las fórmulas “qué se hizo” y “qué es de” se diferencia de “dónde está”, como *fieri* se diferencia de *esse*.⁷ Y ha de añadirse que *fieri* ha sido elegido en forma excluyente por Manrique para su bien construida evocación cortesana; *fieri*, el suyo, con sobrecogedora lección para poderosos y para deslumbrados ante el modo de vida de esos poderosos, porque una callada respuesta declara, dolorida, la vanidad de la pompa, la soberbia, la pasión.

Lo que un pasado no lejano ha contemplado como atrayente realidad, alcanza a ser apenas fugaz recuerdo impregnado de nostalgia en el presente atribulado del poeta. Hermosa realidad desvanecida en el inexorable fluir del tiempo, se ha esfumado en humo, polvo, nada, como dirá Góngora.⁸ Devenir que a veces se descubre demasiado tarde o nunca, aunque bien conocido por Manrique, cuyos versos hicieron que lo comprendieran otros muchos. Allanaron su camino quienes lo precedieron en el clamor del *ubi sunt*, sin alcanzar su don particular de medida y armonía, valiosa condición que puede enriquecer el poetizar como enriquecer la propia vida.

En cuanto a la lírica amorosa de Manrique, ha encontrado justa revaloración en un prólogo de su cancionero, preparado por Vicente Beltrán.⁹ Y un documentado estudio de Frank Domínguez sobre el poeta, presta asimismo particular atención al tema.¹⁰ Pero las sugerentes precisiones de Keith Whinnom sobre el Cancionero General de 1511,¹¹ han proporcionado con antelación probables pautas de interpretación acerca de ese tipo de poesía.

Ofrece algún interés la glosa al mote “Sin Dios, y sin vos y mí”, en cuya primera estrofa Manrique presenta la triple afirmación de un yo poético esencial, sujeto del amor. Y nada obsta para que ese yo pueda ser el del poeta, aunque dada la condición de glosa de esos versos, pudiera tratarse sólo de un yo convencional. Ambigua situación, no única ni privativa de estos versos, que agrega un atractivo más a la poesía. Se descubre luego un devenir en el sujeto enamorado, ya un desposeído a causa del amor. Explícita expresión de un devenir que se concoe, en acentuado contraste con el devenir incierto de la fastuosa corte sutilmente descripta por las Coplas:

Yo soy quien libre me vi,
yo quien pudiera olvidaros,
yo so el que por amaros
estoy desde os conocí
sin Dios y sin vos y mí (nº 38, p. 92)

Si triple es la afirmación de identidad en los tres primeros versos, también lo es la pérdida indicada por el mote con que se cierra la estrofa, sin que en ella falte la inevitable queja, implícita en el equilibrado debatirse entre el afirmar y el perder. Triple pér-

dida que el desposeído de los versos manriqueños cree padecer desde el conocimiento de la amada, quizá identificado con el conocimiento del amor, sin que llegue a saberse ni importe realmente saberlo, si ese conocer encierra un eufemismo, donde se oculte la añoranza de amores correspondidos en un tiempo.

Ordena el poeta los planos de la pérdida aducida en descendente graduación que parte del más alto, pasando del amor divino al profano, para concluir en el plano personal. Distinto orden asigna a los términos del mote la glosa de Cartagena citada por Beltrán: “Yo sin vos, sin mí, sin Dios”.¹²

El yo poético entre la amada y Dios, en el ordenamiento de Cartagena, queda como escindido entre los planos del amor profano y el amor divino, confiriendo algún dramatismo al descubrimiento final de la pérdida de Dios. En cambio, el ordenamiento de Manrique va reduciendo los distintos planos, dejando el humano como si fuera el vértice de una pirámide invertida, en una ominosa disminución resultante de haber sustituido al verdadero Dios. Porque en la estrofa que sigue confiesa haberlo sustituido por la amada.

Pero no trasunta angustia ni desasosiego esa disminución del yo, en razón del sentido de libertad con que se impregna la estrofa. Hay para el enamorado una libertad no querida aunque alcanzada por el desvío de la amada, cuyo rechazo o indiferencia lo deja a solas consigo y con su suerte. Y una libertad activamente asumida, en cuanto propósito de perseverar en ese amor deseado y no correspondido. El enamorado, aunque desposeído, se ha convertido en sujeto pasivo y sujeto activo de una libertad que le ha sido otorgada sin pedirla y de una libertad que él necesita vivir, y vive por propia decisión. Porque aunque “pudiera olvidar”, según sus palabras, persistirá en lo que Salinas llama estado de amante, tan valioso en sí mismo según el mismo Salinas,¹³ sin que necesariamente haya contradicción entre esta actitud y un probable deseo físico unido a la tentadora posibilidad de su consumación, sagazmente advertido por Whinnom en los poemas del Cancionero General.¹⁴

Un aparente juego frívolo de sociedad, muy estrictamente ceñido a la glosa de un mote, deja adivinar riqueza conceptual respecto de identidad, devenir, libertad, poetizados con sugerencias apenas apuntadas en mínimos desarrollos expresivos.

Por otros cauces y con un objetivo muy distinto, cabe, pues, una respuesta negativa a Whinnom, quien con lúcido interrogante se pregunta sobre la poesía de cancionero: “...¿una generación de hombres cultos e inteligentes ha despilfarrado su talento tratando de alcanzar una perfección formal a expensas del contenido de su poesía?” La respuesta negativa se encuentra ya implícita en este interrogante, que el mismo Whinnom vuelve a plantearse desde otra perspectiva: “...¿renunciaremos a percibir algo en esta poesía?”.¹⁵

El estado de amante en aquella sociedad puede conocerse en uno de sus aspectos, a través de una bellísima esparsa de Manrique, donde el secreto dolor de un amor no confesado se canta armoniosamente desde admirable conjunción musical y expresiva, pero también conceptual:

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 sofrir
tuviera para dezir,
no sintiera mi bevir
los dolores que ha sentido. (nº 18, p. 69)

Valor, sufrimiento, silencio, se han cultivado en aras del amor. Y aunque el callar se origine en la timidez del enamorado, como bien apunta Beltrán,¹⁶ nace asimismo de cierto pudor que retrae la confesión de un sentimiento ante el temor de no encontrar comprensión ni correspondencia. Se manifiesta, no obstante, la convicción de que se alivia el dolor, o se evita, al decir lo que se siente.

Supone el amor, entonces, un largo ejercicio de sufrir, saber callar ese sufrimiento, padecerlo con entereza, para hacerse acreedor de bienes que no se demandan pero se creen merecer, ansiándolos y esperándolos en dolorido silencio. Tales bienes pueden corresponder a los eufemismos “gloria” o “galardón”, que en la lírica amorosa de la época representan la satisfacción del deseo.

A partir de rígidas pautas culturales vigentes en su tiempo, Jorge Manrique crea su universo poético con palabras cotidianas que entrega hechas música no exenta de concepto, mundo no ajeno al espíritu. Porque ha cincelado sus versos con primor y ha elegido, contrastado, combinado, sublimado cada vocablo, plasmándolo en poesía verdadera. Valiosa lección para este siglo nuestro, que vive absorto el deslumbramiento de la imagen y descuida el embellecimiento de la palabra, trasunto inefable del espíritu.

Notas

¹ “Muerte y belleza. Un recuerdo a Jorge Manrique”. Publicado en *La Nación*, de Buenos Aires, 16 de enero de 1930. Reimpreso en *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus, 1967, p. 81.

² *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana 1962, p. 165 y sig.

³ “Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el ‘¿Ubi sunt?’ lleva hasta el ‘¿Qué fueron sino...?’ de Jorge Manrique”. *Thesaurus*, XXX, p. 471 y sig.

⁴ Marqués de Santillana, *Poesías completas*, II. Edición, introducción y notas de Manuel Durán. Madrid, Clásicos Castalia, 1980, p. 25-29 y 95.

⁵ Jorge Manrique, *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre*. Edición de Vicente Beltrán. Barcelona, Bruguera, 1981, p. 122-123. Todas las citas de la poesía de Manrique siguen esa edición en este trabajo.

⁶ Edición crítica de R.B. Tate. Londres, Tamesis Books, 1965, especialmente p. 39-40; 42.

⁷ Est. cit., p. 504.

⁸ Si las preguntas de Manrique apuntan a lo que ya pasó, el verso de Góngora, último de su soneto “Mientras por competir con tu cabello...”, con el tema del “*carpe diem*”, es advertencia del futuro cierto. Góngora, *Poesía*. Edición, estudio y notas por José Manuel Blecua. Zaragoza,

Editorial Ebro, 1968.

⁹ Ed. cit., p. XVIII.

¹⁰ *Love and remembrance. The poetry of Jorge Manrique*. The University Press of Kentucky, 1988, p. 19-61.

¹¹ "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511". *Filología*, XIII, p. 361 y sig.

¹² Ed. cit., p. 92, nota.

¹³ Obra cit., p. 13.

¹⁴ Est. cit., p. 380.

¹⁵ Ibídem, p. 372.

¹⁶ Ed. cit., p. XXXV.