Jorge Manrique
Poesía





Real
Academia
Española

BIBLIOTECA CLÁSICA
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

VOLUMEN 13

POESÍA
DE JORGE MANRIQUE

CON EL PATROCINIO DE

Obra Social "la Caixa"

JORGE MANRIQUE

POESÍA

EDICIÓN,
ESTUDIO Y NOTAS
DE VICENÇ BELTRÁN

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
MADRID
MMXIII

SUMARIO

Presentación
IX-XII

POESÍA DE JORGE MANRIQUE
1-135

ESTUDIO Y ANEXOS

Jorge Manrique
y su poesía
137

Aparato crítico
181

Notas complementarias
193

Bibliografía
237

Índice de notas
269

Índice de primeros versos
275

Tabla

Hasta hace pocos años, la poesía amorosa de Jorge Manrique se consideraba obra menor porque reflejaba usos anteriores a la introducción del petrarquismo, base de la sensibilidad amorosa moderna. Sin embargo, las *Coplas a la muerte de su padre* bastaron para mantener al autor en el núcleo de nuestro canon literario, aun respondiendo a un impulso único y coherente: la interpretación de las dos experiencias básicas de nuestra cultura (Eros y Thanatos, el amor y la muerte) desde la escala de los valores corteses. Pero ninguna de las vertientes de la poesía manriqueña es plenamente comprensible sin la necesaria atención a su contexto.

La nobleza medieval (y en particular la castellana del Cuatrocientos) fue una fuerza social compleja. Eran soldados de fortuna que usaban su poder (su fuerza militar y la capacidad de negociación que les otorgaba) en su beneficio personal. Cuando faltaba una autoridad fuerte que moderara o canalizara su violencia, su capacidad de destrucción era infinita. Para evitar o suavizar sus conflictos internos, la propia nobleza creó ciertos mecanismos compensatorios, y el primero fue la cortesía. Acatar a los superiores, respetar a los iguales y, sobre todo, a los desarmados (las clases sociales inferiores, las mujeres), poner la fuerza bajo el control de la razón, limitarla mediante un código ético riguroso, permitía limitar el ejercicio de la violencia a ciertos contextos, evitarla en otros y embridarla mediante normas estrictas. Desarrollar una sociabilidad sofisticada compensaba y justificaba los privilegios de los poderosos y evitaba su degeneración en una barbarie incontrolada.

La Iglesia intentó dominar esta ética, pero fracasó. Además de una fuerza moral era también una fuerza social y política, y los nobles corrían el peligro de verse dominados y expulsados del poder, o utilizados en beneficio de otros. Los experimentos de este tipo (el más prestigioso de los cuales fue el *Libre de l'ordre de cavalleria* de Ramón Lull), aunque fueran muy divulgados, tuvieron una influencia limitada. El resultado, pues, fue un cierto proceso de secularización en el que la sociedad aristocrática creó una escala de valores que se superponía a la cristiana y, en algunos aspectos, se oponía frontalmente a ella: el desafío, la dignificación de la mujer y la legitimación del amor fueron los puntos más conflictivos. Fue un sociólogo, Norbert Elias, quien comprendió la importancia de esta innovación ética cuya difusión a las demás clases y cuya

divulgación y democratización, continuada durante siglos, creó las bases de lo que hoy entendemos como civilización occidental.

Sin hacernos cargo de tal situación no entenderíamos algunos aspectos de la literatura medieval y renacentista. ¿Para qué servía la literatura? ¿Qué mecanismo la convertía en un instrumento de legitimación de los poderosos? ¿Por qué se reescribieron durante siglos las novelas artúricas y corteses en general? ¿Qué fuerza determinó que durante siglos se compusieran y copiaran miles de volúmenes de poesía en todas las lenguas de cultura? ¿Qué función ejercían un culto del amor (aunque los usos eróticos reales sólo superficialmente se adaptaban a él) y una reivindicación de la dignidad de la mujer (aunque en la realidad cotidiana resultaba escaso el respeto que se le concedía) que desquiciaban literalmente a los clérigos? El proceso nunca fue sencillo: baste recordar cómo durante siglos los lectores se sentían identificados con los conflictos interiores de Francesco Petrarca o Ausiàs March, desgarrados entre un amor íntimamente irrenunciable y una piedad religiosa objetivamente imprescindible, aunque incompatible con él.

La poesía cortés (la de Manrique también) no participa en este tormento interior: se limita a proponer los ideales con los que su sociedad se identificaba. La poesía amorosa que aquí presentamos resultó ejemplar para sus lectores, no sólo en su época y las décadas sucesivas, sino también durante todo el siglo XVI: los poetas más reputados no se cansaron de citar, glosar o usar estilemas y estrofas de algunas de sus canciones; los cambios de estética no afectaron a su ejemplaridad. Mayor fue la vigencia de las *Coplas a la muerte de su padre*, aunque reabsorbidas (y en buena medida adulteradas) por la interpretación religiosa: su senequismo y la exhibición de valores cristianos ante la vida y la muerte, su interpretación como «elegía funeral», aseguraron su vigencia hasta nuestro tiempo.

La funcionalidad ideológica de ambos sectores fue muy distinta, de ahí también la diversidad de su fortuna. El culto de la mujer en que se basan los poemas amorosos nos parece hoy infantil, banal, superficial y hasta ridículo; sin embargo, su significación histórica y su originalidad quedan de manifiesto cuando lo ponemos en relación con la misoginia de toda la literatura religiosa y erudita de la Antigüedad y el Medioevo, especialmente la de inspiración cristiana: es de esta visión impostada de la mujer de donde ha partido la reivindicación de su dignidad, la necesidad de la educación femenina (rechazada o aceptada a regañadientes por los moralistas

de todos los tiempos), el respeto y la aceptación de su condición por una sociedad que siempre la había marginado, y el desarrollo de las corrientes emancipadoras en el último período de nuestra historia. Basta echar un vistazo a las dificultades de este proceso a largo plazo o comparar la situación de la mujer occidental con la de las demás culturas hoy dominantes para percibir la importancia histórica de la cortesía y de su codificación del amor: proponer que la relación entre los sexos había de basarse en el respeto, la libertad de las partes y la igualdad carecía de precedentes entre los moralistas cristianos, y no tenía base alguna en los usos sociales de su tiempo. Esta poesía se siente como más envejecida porque el garcilasismo creó una estética muy diversa de la suya en la que todos nos hemos educado; sin embargo, en sus principios se fundó durante varios siglos la educación del sentimiento amoroso y del trato entre hombres y mujeres.

La vigencia de los valores cristianos ha sido mucho mayor en la interpretación de la muerte, a la que resulta difícil encontrar un lugar idóneo en una sociedad laica; si la vida posee un valor inmanente, no trascendente, su fin resulta inaceptable, conceptualmente inadmisible. El gran logro de Manrique fue la asimilación de algunos elementos de la interpretación cristiana para la creación de una ética esencialmente laica, cortesana, útil para el aristócrata cuya forma de vida la desafiaba día tras día. El esquema conceptual básico contiene además un fuerte complemento estoico; la entereza ante la adversidad es una constante desde el período imperial romano y fue asimilada por el cristianismo primitivo, pero tuvo un desarrollo sorprendente entre los aristócratas castellanos del Cuatrocientos; sorprendente para quien no se dé cuenta de cuán frágiles eran su vida y su fortuna en un contexto de luchas feroces por el poder, confiscaciones de bienes, ejecuciones y muertes en campaña. Familiarizarse con la inminencia de la muerte, aceptarla como una parte inevitable (y la más dura) de la vida era un modo de adaptarse a esta realidad.

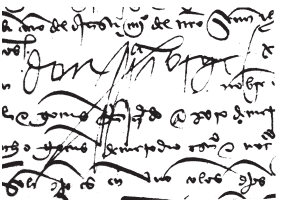
La primera parte de las *Coplas a la muerte de su padre* nos evoca estos conceptos tradicionales: el cristianismo permite entender la vida como preparación ascética para la muerte, y la entereza estoica resulta un instrumento esencial en este proceso. Son las veinticuatro primeras estrofas, que interesaron esencialmente a los moralistas, las que han sustentado una interpretación religiosa y moral del poema. Sin embargo, este esquema comienza a fa-

llar en cuanto aparece el Maestre, porque sabemos que su vida fue poco ejemplar. Don Rodrigo era un guerrero y político profesional que utilizaba las ideologías vivas en su tiempo para conquistar y acrecentar su poder; la ética (laica o religiosa) sólo interviene cuando resulta útil en este proceso, y es así como la incorporó Jorge Manrique. Por eso esta última parte del poema resultó siempre incómoda para los intérpretes moralizadores, que tendieron a ignorarla por lo que ellos consideraban su carencia de «doctrina».

Y, sin embargo, esta doctrina existe, y se basa en tres pilares. El primero es el estoicismo, la entereza personal frente a la suprema adversidad ante la que la misma Muerte se inclina deferente. El segundo es la fama, que la nobleza renacentista siempre sintió como su valor más genuino; una fama que el Maestre había ganado con su vida y que la muerte le reconoce generosamente, la memoria social, colectiva, de los grandes hombres, que sigue siendo, aún hoy, un justificante de la vida y un paliativo ante el temor de la muerte. El tercero es el recuerdo afectuoso de cuantos lo conocieron y su manifestación más íntima, el amor de los suyos. Todo ello era bastante conocido en su tiempo y formaba parte de los recursos con que el pensamiento coetáneo afrontaba el trance supremo; aparece, además, entreverado y subordinado a retazos de pensamiento cristiano, algo inevitable cuando el cristianismo era la ideología dominante en la sociedad. Pero está ahí, y es con estos mimbres con los que la sociedad occidental y laica ha construido el utillaje en que nos amparamos cotidianamente para afrontar la inevitabilidad y el dolor de la muerte.

No se trata de presentar a Jorge Manrique como un pensador, una intepretación que resultaría inapropiada para su obra; pero la función del poeta no es aportar ideas originales sino formularlas en versos esenciales, y esto sí que lo consiguió. Casi cinco siglos y medio después de su muerte sigue siendo un clásico, o sea, alguien que nos permite identificarnos con su poesía por su capacidad de transmutar la palabra cotidiana en palabra necesaria, expresión inexcusable de lo imprescindible, nuestro puente con la eternidad (o con la supervivencia de la especie).

POESÍA DE JORGE MANRIQUE



Los poetas suelen llevar un registro de sus composiciones que a veces se difunde como cancionero personal; en el siglo XV tenemos sobrados ejemplos, algunos tan cercanos a Jorge Manrique como su tío Gómez. A juzgar por el número de poemas que nos han llegado, el suyo debió gozar de cierta difusión y fue aprovechado para el antígrafo del que proceden el *Cancionero general* de 1511 y el mal llamado *Cancionero de la Biblioteca Británica*; siendo éste más incompleto y, sobre todo, teniendo en cuenta sus deficiencias de copia, el primero es la fuente imprescindible para la edición de su poesía. Otros cancioneros nos han conservado obras sueltas; a veces parecen ser muy próximos al momento de su primera publicación y resultan imprescindibles cuando su contenido complementa las carencias de los cancioneros antedichos (es el caso del núm. 17 o del núm. 41).

Los signos ○ y □ remiten
respectivamente a las Notas complementarias
y a las entradas del Aparato crítico.

[1]

Comiençan las obras de don Jorge Manrique

Con el gran mal que me sobra
y el gran bien que me fallesce,
en començando 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

[1] Coplas que usan la estrofa habitual, la doble quintilla (*abaabcdccd*) octosilábica. Utilizando los recursos propios de su estilo, especialmente el conceptismo y el lenguaje militar, el autor narra todo el proceso del enamoramiento: fama de la dama (estrofa 3), la vista y sus efectos (4), el debate interior de sus sentimientos (5), la rendición incondicional (6), la sumisión o prisión de amor (7), el placer de su presencia y el intercambio de sus miradas (8), el enojo de la dama y el rechazo (9) y la muerte de amor (10), que se compara con el martirio de San Vicente (11 y fin), santo venerado en Segura de la Sierra, patria de Manrique.○ De hecho, el autor ha dividido este poema en cinco secciones: introducción (vv. 1-20), enamoramiento (vv. 21-60), los placeres del amor (vv. 61-80) y el desamor (vv. 81-100), más un enigmático desenlace (vv. 81-100). Tres secciones en realidad, más la introducción y la conclusión. 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 imaginería militar en la descripción del proceso de amores y la relevancia del sufrimiento como medio de seducción.

2 *fallesce*: 'falta'.

5 *empesce*: 'impide'.

11 *No que mi dezir se asconda*: frase difícil de interpretar; puede depender del último verso de la estrofa anterior: 'no me muestran qué deciros, aunque no por esconder la expresión de mis penas'. Me inclino antes a pensar en la omisión del verbo principal, de sentido desiderativo: 'No quiero que se esconda...'. Tal recurso resulta frecuente en los comienzos de estrofa, quizá por el

vuestra vela o vuestra ronda
responderá que yo peche.
Dirá luego: «¿Quién te puso
en contienda ni cuistión?»;
yo, aunque bien no me escuso
ni rehúso ser confuso,
contaré la ocasión.

Y diré que me llamaron
por los primeros mensajes
cien mil que vos alabaron,
y alabando no negaron
recebidos mil ultrages.
Mas es tal vuestra beldad,
vuestras gracias y valer,
que razón y voluntad
os dieron su libertad
sin poderse defender.

Emprendí, pues, noramala,
ya de veros por mi mal,
y en subiendo por la escala,
no sé cuál pie me resvala,
no curé de la señal.
Y en llegando a la presencia
de bienes tan remontados,
mis desseos y cuidados
todos se vieron lançados
delante vuestra excelencia.

hábito, muy acentuado en esta escuela, de trabar el texto mediante abundantes elementos de subordinación. ¶ *asconda*: 'esconda'.○

14 *vela* se llama al 'centinela nocturno'; *ronda* es la 'patrulla que de noche recorre la plaza para vigilar'.○

15 *pechar* era 'pagar el tributo o *pecho* al señor del lugar'.○

17 *cuistión*: 'cuestión', con el sentido de 'riña'.

20 *ocasión*: 'peligro', 'riesgo'.○

21 *llamaron*: 'advertieron'.

31 *noramala*: 'enhoramala'. El amor de oídas, por la fama de una persona, se consideraba normal en una época con tan escaso desarrollo de la representación plástica y que tanta importancia concedía al éxito y al renombre social.○

35 *la señal* sería el 'presagio' o, mejor, el 'agüero o vaticinio', y el autor habría caído por no atenderlo.○

Allí fue la gran cuistión
entre querer y temor,
cada cual con su razón
esforçando la passión
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.

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

Y aunque todos mis sentidos
de sus fines no gozaron,
los ojos embevecidos

47 *artero*: 'hábil, astuto'.○

51 *me dar* es 'entregarse', 'rendirse a la voluntad o razón de otro'.○

67 *prisiones*: 'grilletes'; *las fuerças de mis prisiones* serán 'la eficacia de mis grilletes y cadenas', de ahí que en el verso

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.

Robóme una niebla oscura
esta gloria de mis ojos,
la cual por mi desventura
fue ocasión de mi tristura
y aun la fin de mis enojos.
Cuál quedé, pues, yo quedando
ya no ay mano que lo escriva,
ca si yo lo vo pintando,
mis ojos lo van borrando
con gotas de sangre biva.

La crueza de mis males
más se calla en la dezir
pues mis dichos no son tales
que igualen las desiguales
congoxas de mi bevir.
Mas después de atormentado
con cien mil agros martirios,
diré cuál amortajado
queda, muerto y no enterrado,
a escuras, sin luz ni cirios,

siguiente diga que por ello sus pasos eran más cortos. Todo ello hay que interpretarlo en el sentido figurado: 'fui reduciendo mi libertad hasta quedar pendiente sólo de vos'.

73 *embevecidos*: 'embelesados'.

76 *fadada*: 'destinada', de *fado o hado*.

81 En este verso comienza la última sección de las que el poeta destina al proceso de amores, la desdicha, que entonces recibía el nombre de *desamor*. Si la *niebla oscura* es imagen de la amada, podríamos hallarnos ante un eco petrarquesco.○

86 *quedando*: probablemente habría que corregir esta expresión por *penando*, aunque el juego retórico de la repetición léxica puede justificar este uso tan forzado.

88 *vo*: voy.○

97 *agro* es 'agrio, cruel'.○

100 *a escuras*: 'a oscuras'.○

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.

Fin

Assí guardan mi persona
por milagro, desque 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.

115 El autor establece una comparación entre su martirio de amor y el de San Vicente de Valencia, cuyo culto fue muy difundido en toda la Península durante el medioevo. Según la tradición, San Vicente de Valencia fue martirizado en esta ciudad por el emperador Daciano, quien ordenó que no se le enterrara; entonces, un cuervo, animal carroñero por excelencia, impidió que las alimañas se acercaran al cuerpo. El león pudiera ser un recuerdo de los bestiarios medievales. En Segura de la Sierra existe un retablo dedicado a este santo, el día de cuya festividad la villa fue tomada a los musulmanes. La motivación del autor en la selección de este mártir tiene, por tanto, un fuerte componente biográfico, pues este tipo de coincidencias entre la historia y el santoral eran sumamente estimadas en el pensamiento medieval.○

[2]

Otras suyas estando ausente de su amiga
a un mensagero que allá embiava

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,
reguardando
no te mate quien ha muerto

[2] Nótese que la rúbrica no es del autor. En los vv. 25-36 anuncia a su dama que ha regresado y le pide que recompense sus servicios, por lo que no está ya ausente. En el Estudio (p. 145) nos hemos extendido sobre la forma que adoptaban en esta época las instrucciones a los mensajeros y embajadores, que Manrique imita en esta composición. El contenido son los criterios que se dan a un emisario que debe anunciar a la dama su regreso y pedir que sea admitido en su presencia y se acepte su cortejo como pago a las fatigas pasadas por su amor; éste es el contenido central de las coplas. En el preámbulo, como era frecuente en estos casos, le instruye para que observe bien la reacción de la dama a fin de penetrar en sus sentimientos. El autor usa ya la sextilla de pie quebrado, que contaba con antecedentes como Juan de Mena, si bien fue él, con estas composiciones y las *Coplas a la muerte de su*

3 *valerosa*: 'que tiene mucho poder o eficacia', o bien 'mucha estimación'.

13 *concierto*: 'orden', 'disposición'. Se refiere al conjunto de las precauciones y disposiciones con que debe aproximarse a la dama.

14 *los ojos en el sentido*: 'vigilando la capacidad de percibir su mérito, los sentidos', a fin de que su belleza no se apodere del mensajero.○

15 *reguardando*: 'vigilando', 'precaviéndote'.

mi coraçón 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.

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,
assegurado
al puerto de salvamiento
do está la clara holgança
de mi grado.

Dirásle cómo he venido
hecho mártir, padesciendo
los desseos

padre, quien le dio la boga de que gozaría en las décadas siguientes. Juan de Mena había usado ya el recurso de dar instrucciones al mensajero sobre cómo debe dar su mensaje o cómo debe observar las reacciones de la destinataria en uno de sus poemas, que, no obstante, reviste la forma de una epístola amorosa; asimismo, un coetáneo y amigo de Manrique, Juan Álvarez Gato. Este mismo autor usa el recurso de la embajada de amor en dos ocasiones. Cartas de amores con instrucciones al emisario pueden verse también después de Manrique, por ejemplo en Quirós y en Diego López de Haro.○

19 Esta semiestrofa ofrece diversos problemas de interpretación; *saludada* pudiera referirse a *valer* con una concordancia irregular, *ad sensum*, en femenino porque se refiere a la dama, y puntúo para que *enamorada* califique a *relación*.○

24 *pido* sólo rima en asonante con *sigo* (v. 21).○

34 *salvamiento* alterna con 'salvamento' en los textos medievales.

35 *holgança* significa tanto 'reposo' como 'placer'.

36 *grado*: 'gusto'.

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.

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 sospirando
por mover a compassión
su crueza,
le di que ando esperando,
bordado mi coraçón
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.

42 *arreos*: 'atavíos u objetos de adorno que se usan en el arreglo personal'.
55 *plañendo* (de *plañer* o *plañir*): 'llorando', o bien 'gimiendo'. Es arcaísmo.○
57 *crueza*: 'crueldad'.○
58 *le di*: 'dile'.

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.

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,

[86] Ignoro quiénes puedan ser las *almas serenas*; incluso la interpretación literal es dudosa, pues cuesta decidir cuál de los dos términos es sustantivo y cuál adjetivo.○ El autor se refiere seguramente a las 'sirenas', pero el verso parece corrupto.

suplica a su hermosura
que a su servicio consienta
mi desseo.

Fin

Remediador de mis quexas,
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.

113 *con la candela en la mano*: 'moribundo'.○
116 *guarirme*: 'salvarme'.○

[3]

Otras suyas diziendo qué cosa es amor

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 esfuerço en que ay temores,
temor en que ay osadía.
Un plazer en que ay enojos,
una gloria en que ay passión,

[3] Poemas que explican qué era el amor son tan antiguos como el tema en las líricas europeas. Sin embargo, esta composición de Manrique abre un nuevo camino, de origen petrarquista. Como ejemplo de los recursos anteriores podemos citar una composición de Francisco de Noya, atribuida a veces a Juan de Mena; pero, a partir de Manrique, parece imposible para los poetas hablar de la naturaleza del amor sin recurrir a la reiteración de antítesis y paradojas, un recurso que fue introducido en la literatura europea bajomedieval por Petrarca, a partir de precedentes provenzales. Es uno de los rasgos más antiguos de petrarquismo en la lírica castellana. Para la correcta interpretación del poema, procede recordar su inclusión en cancioneros de carácter moral, aunque la formulación de Manrique y su aparente condena por reducción al absurdo no son unívocos. Hemos de pensar que la crítica del amor y su tiranía es un tópico habitual en los cancioneros, y que esta composición podría ser interpretada como una censura del amor o su exaltación, según la perspectiva del lector.○ En cuanto a la forma, el autor vuelve a una de sus estructuras estróficas predilectas, la doble quintilla octosilábica (*abaabcdccd*).○

4 *seso*: 'discreción'.○
5 *fuerça* con el mismo significado que 'afición'.○
14 *esfuerço*: 'ánimo'.○

una fe en que ay antojos,
fuerça que hazen los ojos
al seso y al coraçón.

Es una catividad
sin parescer las prisiones,
un robo de libertad,
un forçar de voluntad
donde no valen razones.
Una sospecha celosa
causada por el querer,
una ravia desseosa
que no sabe qué es la cosa
que dessea tanto ver.

Es un modo de locura
con las mudanças 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
haze callar lo que siente
teniendo pena que diga.

Fin

Todas estas propiedades
tiene el verdadero amor;
el falso, mil falsedades,
mil mentiras, mil maldades
como fengido traidor.

[21] *catividad*: en la lírica cortesana del período es corriente concebir el amor como una cárcel.○

[22] *parescer*: 'manifestarse'.○

[32] *mudanças*: 'cambios afectivos'.○

[34] *holgura*: 'sosiego', de *holgar*, 'descansar'.○

[40] Esta expresión significaría 'hace callar lo que siente / teniendo (o sufriendo) el temor de que hable'.○

El toque para tocar
cuál amor es bien forjado,
es sofrir el desamar,
que no puede comportar
el falso sobredorado.

[46] *toque* y *tocar* son un juego de palabras: *tocar* significa también 'examinar los metales en la piedra de toque para saber su calidad y quilates' (*Aut.*). De ahí el *falso sobredorado* del verso 50.

[50] *sobredorado*: de *sobredorar*, 'dorar los metales, y especialmente la plata' (*DLE*).

[4]

Otras suyas: de la professión que hizo en la orden del amor

Porque el tiempo es ya passado
y el año todo complido
después acá que ove entrado
en orden de enamorado
y el ábito recebido,
porque en esta religión
entiendo siempre durar,
quiero hazer professión
jurando de coraçón
de nunca la quebrantar.

Prometo de mantener
continamente 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 mientra biviere.

[4] El autor hace una parodia de los votos característicos de las órdenes religiosas: «pobreza» (v. 12), «obediencia» (v. 21) y, «en lugar de castidad» (v. 31), constancia, fidelidad, «verdad» (v. 34) y discreción. Este tipo de poemas forma todo un subgénero en el siglo XV, hasta llegar a las irreverentes misas, oficios y oraciones de amor. Serrano de Haro afirma que Manrique parodia aquí el ritual de las órdenes de caballería, especialmente la de Santiago, que no conocían el voto de castidad, pero en este caso no tendría sentido la cuarta estrofa.○ En cuanto a la forma estrófica, nos hallamos de nuevo ante la doble quintilla octosilábica (*abaabcdccd*).

[2] *año* se refiere al de noviciado.
[6] *religión* es una 'orden religiosa', cuyos votos parodia el autor.
[12] *continamente*: 'continuamente'.

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 mientra 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.

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.

25 *cobrar* aparece aquí como 'tomar o sentir afecto', registrado en *DLE*.○

32 *costante*: 'constante'.

36 *subiecto*: latinismo ortográfico por *sujeto*, con sentido de 'sometido'.

38 *ser secreto*: 'ser reservado', 'guardar celosamente en secreto el amor y la relación con la dama'.○

47 *ternā*: 'tendrá'.○

49 *sobrar*: 'sobrepujar, vencer'.○