

Amor y guerra en la poesía de Jorge Manrique. Análisis del decir “Castillo de amor”

Love and War in Jorge Manrique’s Poetry. Analysis of the “Castillo de amor” Dit

MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
marbril@yahoo.com

RESUMEN

Actualmente la poesía de Cancionero del siglo xv se ha constituido como uno de los principales campos de estudio de la literatura medieval. Entre sus autores más destacados está Jorge Manrique, quien es sumamente conocido por las *Coplas a la muerte de su padre*, y también es el autor de 26 decires líricos. En la presente investigación, propongo el estudio de los recursos de la *amplificatio*, como un elemento constitutivo de la construcción del discurso amoroso. En el decir “Castillo de amor” se enfatizan las cualidades amatorias del enamorado lírico, a partir del uso reiterativo de la *collatio occulta* y la *prosopopoeia*, técnicas de la *amplificatio* definidas por Godofredo de Vinsauf en la *Poetria Nova*.

PALABRAS CLAVE: Jorge Manrique, *amplificatio*, alegoría, amor cortés

ABSTRACT

Courtly love poetry from the 15th century has currently become one of the main fields of study of medieval literature. Among the most prominent authors in this field is Jorge Manrique, author of 26 lyrical dits, and highly known for the *Coplas a la muerte de su padre*. This investigation proposes the study of the *amplificatio* resources as a constitutive element of the construction of the love discourse. The loving qualities of the lyrical lover are emphasized in the “Castillo de amor” dit through the repetitive use of the *collatio occulta* and the *prosopopoeia*, *amplificatio* techniques defined by Godofredo de Vinsauf in *Poetria Nova*.

KEYWORDS: Jorge Manrique, *amplificatio*, allegory, courtly love

FECHA DE RECEPCIÓN: 06/11/2019

FECHA DE ACEPTACIÓN: 01/04/2020

A pesar de que Jorge Manrique es fundamentalmente conocido por la reputación de las *Coplas a la muerte de su padre*, entre su obra también se destacan 16 decires líricos¹ que son los poemas más indicados para estudiar el empleo que hace el poeta toledano de las convenciones del amor cortés (Domínguez, *Love*, 22) y de los recursos retóricos propios de la época.

Históricamente, cabe situar a la poesía amorosa de Jorge Manrique en dos contextos, el de producción correspondiente al reinado de Enrique IV, que se alimenta de la revitalización de la poesía amorosa en la corte de Juan II, y el contexto de recepción del *Cancionero General* de 1511, que constituye el principal testimonio de la poesía amorosa relacionado con su florecimiento durante el periodo de los Reyes Católicos. La obra de Jorge Manrique ha sido vinculada por John G. Cummins (“Pero Guillén de Segovia”, 31), Antonio Serrano de Haro (*Personalidad y destino*, 289) y Frank Domínguez (*Love*, 20-21) al círculo literario que se reunía en torno al arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo. A este círculo también pertenecían su tío Gómez Manrique, su padre Rodrigo Manrique, y otros poetas como Álvarez Gato, Guevara, Pero Guillén de Segovia, Bocanegra, Diego de Castillo, Rodrigo Cota, Fadrique Manrique, Juan de Mazuela, Francisco de Miranda, Juan Poeta, Diego de Rojas, Sancho de Rojas y Diego de Saldaña. Estos poetas, junto con otros pertenecientes al periodo de Enrique IV, conforman una parte del corpus del *Cancionero General* de 1511, acogidos en él, al lado de los poetas del periodo de los Reyes Católicos, como verdaderos clásicos. La importancia que se concedió a estos poetas en el contexto de la corte de los Reyes Católicos tiene que ver no sólo con el tratamiento del tema amoroso, sino fundamentalmente con el manejo de recursos retóricos que constituían los parámetros estéticos de la época. Es por ello que considero fundamental emprender el análisis de los decires manriqueños a partir de las preceptivas retóricas de los teóricos medievales. En particular, de los recursos de la *amplificatio* expuestos en las *artes poetriae* medievales de los siglos XII y XIII, pues si bien no se tienen registros precisos de la utilización de las *poetriae* medievales en Castilla, como ha señalado Francisco López Estrada, el análisis de los textos medievales peninsulares indica

¹ Métricamente, el decir lírico suele ser de arte menor en oposición al decir narrativo que regularmente es de arte mayor. Tomás Navarro ha indicado que las estrofas del decir solían trabarse entre sí por la unisonancia plena, que consistía en sujetar todas las estrofas a las mismas rimas de la primera, o con unisonancia media en que sólo se repetían las rimas de los primeros y últimos versos de las estrofas (*Métrica española*, 145-146). Finalmente, el rasgo formal más característico del decir es el empleo de una última estrofa que aparece en los cancioneros bajo el nombre de “finida”, “fin” o “cabo” que generalmente equivale a la mitad del tipo de estrofa usado en la composición.

que los planteamientos retóricos expuestos en las *poetriae* eran conocidos por sus autores.²

En relación con los estudios de poesía de Cancionero, María Rosa Lida de Malkiel planteó el concepto de *amplificatio* para explicar el estilo de las obras de arte mayor de Juan de Mena,³ y en años más recientes Vicenç Beltran indicó el uso de los procedimientos de la *amplificatio* particularmente en el decir narrativo de arte mayor:

El procedimiento que ahora nos interesa es la *amplificatio*, concebida no para alargar el discurso literario, como ingenuamente se viene repitiendo incluso por los autores mejor informados, sino para gestar secciones del mismo o, incluso, obras íntegras. Sus concepciones se han venido aplicando con diversa fortuna a las tradiciones más diversas y no cabe duda de que nos hallamos a menudo ante productos muy influidos por sus concepciones. Sin embargo, la producción

85

² Charles Faulhaber plantea que no hay evidencia en los registros bibliotecarios de que las *poetriae* de los siglos XII y XIII hayan circulado en la península (*Latin Rhetorical Theory*, 46); sin embargo, López Estrada, quien estudió la obra de Fernán Pérez de Guzmán, concluye que los procedimientos retóricos eran comunes a toda la Europa medieval, pues provienen de la misma tradición retórica:

Ignoro cuál podía ser el *Ars Poetica* que conociese Pérez de Guzmán, pero el fondo retórico medieval es común en la romanidad y en la zona de su influencia. Los diversos tratados suelen diferenciarse sólo en que estudian determinados procedimientos retóricos con más atención que otros. Por otra parte, es una influencia sobre las literaturas romances que obra desde el fondo común latino en forma de irradiación y actúa, por tanto, en Italia, Francia y España conjuntamente. El humanismo de este siglo XV supone no sólo una mayor atención hacia los textos antiguos, [...] sino también un mejor estudio de las formas retóricas en cuanto sirven de enseñanza para el conocimiento de la literatura, y, si llega el caso, su uso al escribir las obras de creación; y aun más, que es lo que interesa en esta ocasión, la aplicación de estas mismas formas retóricas al romance (“La retórica”, 322).

³ En opinión de la erudita, el concepto de *amplificatio rerum* se relaciona con ciertas figuras en particular entre las que se encuentran: la enumeración, la reticencia, el plural por singular, la hipérbole, el ejemplo, la larga imagen, la definición, el asíndeton y la anáfora; mientras que la *amplificatio verborum* se relaciona con los sinónimos, las series, la repetición, el quiasmo, la epanalepsis, la figura etimológica, la lítotes, la perífrasis, la etimología, el superlativo hebreo, la aposición, la oración de relativo y el adjunto participial (*Juan de Mena*, 159-230). Carla de Nigris, siguiendo a Lida, plantea que en el *Laberinto* abundan los dos tipos de *amplificatio*, y en la poesía menor es poco frecuente el uso de la *amplificatio rerum* (con excepción de la hipérbole y la comparación) y es en cambio continuo el uso de la *amplificatio verborum* (“Introduzione”, 41). Como se verá posteriormente, mi propuesta metodológica es que la *amplificatio* es un concepto dicotómico que abarca tanto a la *amplificatio rerum* (desarrollo del tema) como a la *amplificatio verborum* (variación formal).

del arte mayor se ajusta tanto a las variedades registradas en su aplicación (por ejemplo *personificatio*, *descriptio*, *digressio*, *comparatio*, etc.) que parece a veces pensada para ilustrarlos (“La estructura”, 51).

Como señaló Beltran, el empleo de los recursos de la *amplificatio* no se limita a la intención de alargar el discurso, sino que es un elemento constitutivo de la producción discursiva. Como se mostrará posteriormente, para lograr la finalidad discursiva los autores recurren a la insistencia reiterativa sobre los mismos temas, esto es a la *amplificatio* de la *res*, *amplificatio rerum*; sin embargo, la composición no se vuelve monótona en virtud de la variación de los procedimientos formales, *amplificatio verborum*.

86

Los teóricos medievales empiezan a hablar de la *amplificatio* entre los siglos XII y XIII,⁴ particularmente Godofredo de Vinsauf describe los procedimientos en la *Poetria nova* y el *Documentum de Modo et Arte Dictandi et Versificandi*. Vinsauf, en el *Documentum* indica que el propósito del estudio de la *amplificatio* en la *poetria* es enseñar el arte de alargar o desarrollar la materia que requiere ser ampliada: *notandum quod hic docemus artificium tractandi diffuse. Sunt enim artificia duo, quorum alterum est dilatandi et reliquum abbreviandi materiam* (Vinsauf, “*Documentum*”, 2, 1);⁵ pues la *amplificatio* es una categoría que implica la materia, es decir, saber si es necesario desarrollar una *res* y alargarla con detenimiento o acortarla.

De acuerdo con el teórico medieval, este propósito está relacionado con el aprendizaje, pues implica repetir el mismo contenido varias veces para que sea entendido: “In serie vocum longa serieque morosa” (“*Poetria Nova*”, v. 228, 204). De forma que podemos establecer que para Godofredo de Vinsauf, la ampliación del discurso a través de la variación de los recursos formales tiene una función didáctica, pues implica la repetición de un mismo contenido que es difícil de ser comprendido.

En los decires líricos manriqueños, el tópico de la guerra de amor es utilizado en la exaltación de la devoción del enamorado y de sus méritos

⁴ Con anterioridad publiqué un estudio más extenso sobre los recursos de la *amplificatio* en las *poetriae* medievales y en las retóricas de la antigüedad (Piña Pérez, “La teoría de la *amplificatio*”).

⁵ Mi interpretación de la cita en latín es “tengamos en consideración que aquí enseñamos el arte de manejar copiosamente el discurso. Hay dos formas. De las cuales una es la de ampliar la materia y la otra es abreviarla”.

⁶ Mi interpretación de la cita en latín es “en la repetición de palabras se detiene mucho el ignorante”; con la intención de hacer menos tediosa la lectura del texto con la traducción de las diversas citas en notas al pie, de aquí en adelante indicaré mi interpretación, y a continuación incluiré las citas.

amatorios, pues, a partir de la descripción de la casuística amorosa como una batalla, se exalta la pasión.

Como ha sido señalado por Juan Casas Rigall, es habitual en la poesía amorosa castellana que el enamorado se presente como un guerrero acosado por el invencible ejército del amor o por la dama (*Agudeza*, 72). En realidad, el empleo del tópico para describir la casuística amorosa se encuentra en diversas obras pertenecientes a la tradición del amor cortés, como en el *Roman de la Rose* y en la lírica galaico portuguesa.⁷ Ahora bien, lo habitual es que, como el propio Casas Rigall indica, regularmente en la alegoría bélica el castillo representa las defensas del varón que cae preso de amor ante las cualidades de su amada, y como veremos en el poema que nos ocupa, Manrique introduce una original variante al utilizar la metáfora del castillo como prueba de la fortaleza del amor del enamorado lírico, en este decir, a través de la descripción de los elementos estructurales de la fortaleza, el autor se refiere reiterativamente a las cualidades amatorias.⁸

87

En este sentido, cabe recordar que es propio de la tradición cortés el desarrollo de las virtudes amatorias, que en la poesía de Cancionero se expresan en la constancia, la lealtad, la humildad del amante lírico,⁹ y en particular, en su aceptación hacia el sufrimiento amoroso.¹⁰ De esta forma,

⁷ En el *Roman de la Rose* la alegoría bélica se utiliza para referirse a la actitud defensiva de la amada, quien tiene que mantener su castidad frente al cortejo del enamorado. El Castillo es construido por Celos con ayuda de Peligro, Pavor y Vergüenza, y con sus muros protege a la Rosa, eufemismo de la castidad de la amada (vv. 3499-3947, 135-147); con respecto a la lírica galaico portuguesa, como indica Esther Corral Díaz, la metáfora bélica es empleada por los poetas Martin Soarez, Eanes de Vasconcelos y Soaires Somesso, y es empleada para declarar la guerra en tono enfadado contra la amada y contra dios (“O vocabulario bélico”, 535).

⁸ Jorge Manrique utiliza la metáfora del castillo de amor en diversos poemas entre los que se destacan la *Escala de amor* y el *Castillo de amor*. Me ocuparé ampliamente de las variantes en el tópico del castillo de amor utilizado por el poeta castellano y su relación con el *Roman de la rose*, en otro artículo en vías de publicación.

⁹ Como señala Paul Riquer: “En los versos trovadorescos la *cortezia* es una noción muy concreta, aunque muy amplia, pues supone la perfección moral y social del hombre del feudalismo: lealtad, generosidad, valentía, buena educación, trato elegante, afición a juegos y placeres refinados, etc.” (“Introducción a la lectura”, 85).

¹⁰ A mi modo de ver, la exacerbación del sufrimiento, inherente a la tradición del amor cortés, se encuentra relacionada con el fortalecimiento del motivo de la muerte de amor, introducido por la lírica galaico portuguesa, y la intención de resaltar los rasgos físicos y emocionales de la *coita* de amor como una prueba del amor verdadero. La hiperbolización del padecimiento amoroso como prueba fue ampliamente utilizada por Jorge Manrique en su obra (Piña Pérez, “Exacerbación del sufrimiento” y “La coita y la muerte de amor”).

en tanto que el amor promueve el desarrollo de las cualidades corteses,¹¹ amar se considera una virtud y es racional porque conlleva la promesa de reciprocidad y el establecimiento del compromiso amoroso al que se alude por medio del pacto vasallático.¹²

Y, como veremos, Manrique utiliza los recursos de la *amplificatio* para insistir sobre las virtudes del amante lírico, *amplificatio rerum*, a través de la variación formal que se desarrolla con el uso de los recursos formales, *amplificatio verborum*.

El decir “Castillo de amor” es un poema de diez coplas manriqueñas o de pie quebrado de doce versos con rima 8a8b4c8a8b4c8d8e4f8d8e4f, con excepción de la copla Fin de seis versos con rima 8a8b4c8a8b4c. El decir presenta una estructura tripartita, la primera copla funciona como *exordium* y en ella se presenta el castillo como una fortaleza de amor, posteriormente de la copla dos a la copla nueve se presenta la *narratio* en la que se explica la *descriptio* de las virtudes del enamorado, y el decir finaliza con la *conclusio* que se presenta en la copla diez, Fin, en la que se reitera el pacto vasallático. En este decir se desarrolla el tema de la lealtad del enamorado, *amplificatio rerum*, a partir del uso de diversos recursos formales, *amplificatio verborum*, entre los que se destaca la *collatio occulta* y la *collatio aperta*.¹³

En la primera copla queda establecida la alegoría en la que el amor, firme e incorruptible, es representado por la *collatio occulta* del castillo. Además, el autor recurre a las *prosopopoeiae*¹⁴ para insistir en la firmeza del enamorado lí-

¹¹ Como indican Alfred Jeanroy (*La poésie lyrique*, 102), Pierre Le Gentil (*La poésie espagnole*, 81), Frank Domínguez (*Love*, 20) y Victoria A. Burrus (“Role Playing”, 113) la función de las cualidades amorosas es establecer un código de conducta a partir del cual se regula la pasión amorosa.

¹² La importancia de la aceptación del amor por parte de la amada se expresa en la poesía a partir del tópico del vasallaje amoroso, ya que como señalan Clive Stoples Lewis (*La alegoría*, 2) y Lillian von der Walde (“El amor cortés”, 14), el amor cortés retoma elementos de las instituciones culturales cercanas a los poetas; y como indican Alfred Jeanroy (*La poésie lyrique*, 131) y Georges Duby (“El modelo cortés”, 320) en virtud de la configuración del amor a partir del contrato vasallático, el amor implica una noción de reciprocidad.

¹³ Godofredo de Vinsauf señala en la *Poetria Nova* que hay dos tipos de comparación: la *occulta*, oculta, y la *aperta*, abierta: “vel occulte, vel aperte” (*Poetria Nova*, vv. 241-242, 204).

En la *Rhetorica ad Herennium*, la *collatio occulta* es la metáfora, identificada como *translatio*, figura en la que una palabra aplicada a una cosa es transferida a otra, porque la similitud entre ellas justifica la transferencia: “Translatio est cum verbum in quandam rem transferetur ex alia re, quod propter similitudinem recte videbitur posse transferri” (*Rhet. Her.*, IV, XXXIV, 45).

¹⁴ La *prosopopoeia* se ha denominado: *fictio personarum*, *conformatio*, *deformatio* o *effiguratio*; y como indica Edmond Faral la *prosopopoeia* no es solamente la ornamentación accidental

rico, pues se porfía en la voluntad del amante por mantenerse leal a su amada. A partir del uso de las *prosopopoeiae* se establece que la “memoria”, el recuerdo constante de la amada, no ha permitido que el ejército invasor, representado por la posibilidad de dejar de amar, salga triunfante; por lo que la “mudança” y la “olvidança” no han conseguido que el enamorado deje de amar:

Hame tan bien defendido,
señora, vuestra memoria
de mudança,
que jamás nunca ha podido
alcançar de mí victoria
olvidança, (vv. 1-6, 68).¹⁵

89

Así, descubrimos que el castillo es una *collatio occulta* de la firmeza del amor, y el enamorado no quiere dejar de amar porque ello implicaría una deslealtad, una traición, al compromiso amoroso representado por el pacto vasallático:

porque estáis apoderada
vos de toda mi firmeza
en tal son,
que no puede ser tomada
a fuerça mi fortaleza
ni a traición (vv. 7-12, 68).

En la segunda copla el autor recurre nuevamente a la *collatio occulta* del castillo y la descripción de sus características corresponde al inventario de las

de un discurso, debe ser considerada en sí misma un discurso completo: “elle n’ est pas seulement l’ ornement accidental d’ un discours: elle peut constituer, à elle seule, un discours entier” (“De l’amplification”, 72).

De acuerdo con Vinsaüf en la *Poetria Nova*, la *prosopopoeia* es simplemente darle voz a quien no la tiene: “Prosopopeia, veni. Cui nulla potentia fandi, / Da licite fari donetque licentia linguam” (“*Poetria Nova*”, vv. 462-463, 211); mientras que en el “*Documentum*” se establece que la *prosopopoeia* es hacer una nueva conformación de una persona, cuando se introduce el discurso en esa persona o personaje: “Prosopopeia est conformatio novae personae, quando scilicet res non loquens introducitur tanquam loquens” (Vinsaüf, “*Documentum*”, 2, 22).

¹⁵ Todas las citas a los poemas de Manrique corresponden a la edición de Vicenç Beltran, por lo que de aquí en adelante las llamadas se harán únicamente por los números de versos y páginas.

cualidades amatorias. Así, el fortín se encuentra aislado en una cuesta y amurallado, separado y aislado del mundo, de la misma forma que el enamorado lírico, quien sólo se interesa por su amada:

La fortaleza nombrada
está en los altos alcores
de una cuesta,
sobre una peña tajada,
maciça toda de amores,
muy bien puesta, (vv. 13-18, 68).

90

En la siguiente semiestrofa, a través de la *collatio occulta* de los “baluartes” y la *prosopopoeia* del “olvidar”, el autor insiste acerca de que, en virtud de la firmeza del amor, representada por los “baluartes”, es imposible que el enamorado llegue a olvidar a su amada:

y tiene dos baluartes
hazia el cabo que ha sentido
el olvidar, (vv. 19-21, 68).

Además, como parte de las defensas del castillo, se habla del río que rodea la fortaleza, *collatio aperta* del “membrar”, es decir que el recuerdo constante de la amada protege al enamorado de la posibilidad de dejar de amar:

y cerca a las otras partes,
un río mucho crecido
que es membrar (vv. 22-24, 69).

En la tercera copla Manrique recurre nuevamente a la *amplificatio verborum* para insistir sobre el tema de las virtudes amatorias, *amplificatio rerum*. El autor utiliza nuevamente la *collatio occulta* de la fortaleza para reiterar la voluntad del amante lírico de permanecer leal a su amada, pues en la descripción del castillo se establece que sus estructuras defensivas están hechas de amor, lealtad y voluntad:

El muro tiene de amor,
las almenas, de lealtad,
la barrera,
cual nunca tuvo amador

ni menos la voluntad
de tal manera; (vv. 25-30, 69).

En la siguiente semiestrofa, el autor recurre a la *collatio aperta* de la puerta del castillo para insistir en que, aunque el deseo esté siempre presente, se “recobra”, se renueva, cada vez que el enamorado ve a su amada:

la puerta, de un tal desseo
que, aunque esté del todo entrada
y encendida,
si presupongo que os veo,
luego la tengo cobrada
y socorrida (vv. 31-36, 69).

91

La *amplificatio rerum* sobre las cualidades amatorias continúa en las coplas siguientes. A continuación, el autor sigue con la explicación de los elementos estructurales del castillo. En la copla cuatro se insiste sobre la lealtad del enamorado lírico a partir de la sinécdoque y *prosopopoeia* del corazón, del empleo de la *collatio occulta* de las “cavas”, que representan la voluntad de amar, y de la *collatio occulta* de las “chapas”, que alude a la constancia del enamorado lírico, cuyo servicio e interés no tienen comparación:

Las cavas están cavadas
en medio de un corazón
muy leal,
y después todas chapadas
de servicios y afición
muy desigual; (vv. 37-42, 69).

Posteriormente, en el segundo sexteto, el autor continúa con la descripción del fortín, a partir de la *collatio aperta* del puente con la fe, se porfía sobre la fidelidad del enamorado, pues se compara la cadena del puente con la “razón”, es decir que, como señala la preceptiva cortés, en virtud del compromiso amoroso, representado por el pacto vasallático, es racional amar y guardar fidelidad al ser amado:

de una fe firme la puente
levadiza, con cadena
de razón;

razón que nunca consiente
passar hermosura agena
ni afición (vv. 43-48, 69).

En el primer sexteto de la quinta copla, a partir de la *collatio aperta* de las ventanas del castillo con los ojos del amante lírico, el autor continúa con la *amplificatio rerum* de las cualidades amatorias, pues se establece que el enamorado sólo aprecia la belleza de su amada:

92

Las ventanas son muy bellas,
y son de la condición
que dirá aquí:
que no pueda mirar de ellas
sin ver a vos en visión
delante mí (vv. 49-54, 70).

Además, en el segundo sexteto se hace referencia al tópico cortés de la timidez del enamorado que constituye una prueba de la veracidad del amor:

Mas no visión que me espante
pero póneme tal miedo
que no oso
deciros nada delante,
pensando ser tal denuedo
peligroso (vv. 55-60, 70).

Posteriormente, en la copla seis el autor retoma la descripción de los elementos estructurales del castillo para realizar el inventario de las cualidades amatorias, así se reitera la lealtad y fidelidad del amante lírico por medio de la *collatio aperta* del “pensamiento” del enamorado con la “torre”, pues ambos se encuentran altos y aislados, por lo que no puede entrar ninguna otra “hermosura”, *prosopopoeia* y metonimia a partir de la que se alude a otra mujer, es decir que por la fortaleza del amor —representado con la *collatio occulta* del castillo—, el amante lírico no puede tener interés en ninguna dama que no sea su señora:

Mi pensamiento, que está
en una torre muy alta,
que es verdad

sed cierta que no hará,
señora, ninguna falta
ni fealdad;
 que ninguna hermosura
no puede tener en nada
ni buen gesto,
pensando en vuestra figura
que siempre tiene pensada
para esto (vv. 61-72, 70).

A partir de la séptima copla los recursos de la *amplificatio verborum* se centran en la *amplificatio rerum* de los sufrimientos del enamorado, que en la poesía cortés constituyen una prueba del verdadero amor. El autor recurre nuevamente a la descripción de los elementos estructurales del castillo para plantear los padecimientos amorosos. Así, a través de la *collatio aperta* entre la “torre” fortín y la “ventura” del enamorado, se especifica que el estado de ánimo del amante lírico se haya derrumbado como la torre que se encuentra “toda caída”:

93

Otra torre, que es ventura,
está del todo caída
a todas partes, (vv. 73-75, 70).

Y, por medio de la *prosopopoeia* y metonimia de la “hermosura” de la dama, se especifica que el infortunio del enamorado se debe a la falta de cariño de su señora. Además, el rechazo de la dama se exagera mediante la *interpretatio*¹⁶ “no querer bien”, “matar”, “herir” y “desamar”, y la reiteración de la fidelidad del amante lírico, a quien la amada, por la reciprocidad del pacto vasallático, debería “defensar”, amar, como el señor feudal a sus siervos:

porque vuestra hermosura
la a muy rezio combatida
con mil artes,

¹⁶ En la *Rhetorica ad Herennium* se especifica de manera clara que la *interpretatio* se refiere a la utilización de sinónimos para repetir el mismo significado: “Interpretatio est quae non iterans idem redintegrat verborum, sed id commutat quod positum est alio verbo quod idem valeat” (*Rhet. Her.*, IV, XXVIII, 38); y Godofredo de Vinsauf le da el mismo significado en la *Poetria Nova*, la *interpretatio* o *expolitio* es reasumir lo antes dicho con otras palabras “nec sermo perambulet in re” (*Poetria Nova*, v. 231, 204).

con jamás no querer bien,
antes matar y herir
y desamar
un tal servidor, a quien
siempre deviera guiar
y defender (vv. 76-84, 70).

En la octava copla Manrique regresa sobre la *amplificatio rerum* del sufrimiento amoroso y recurre a la *collatio aperta* de las “provisiones” con los padecimientos del enamorado lírico:

94

Tiene muchas provisiones
que son cuidados y males
y dolores, (vv. 85-87, 71).

En los siguientes versos, los sufrimientos del enamorado se exacerbaban por medio de la *interpretatio* en torno a los males del amor:

angustias, fuertes pasiones
y penas muy desiguales
y temores, (vv. 88-90, 71).

Y se exagera el sufrimiento amoroso a través de la *superlatio*¹⁷ relativa al tiempo, pues el enamorado lírico asegura que sus penas no se terminarán ni en dos mil años:

que no pueden fallecer
aunque estuviese cercado
dos mil años, (vv. 91-93, 71).

Además, versos más adelante, el autor recurre nuevamente a la *superlatio*, en esta ocasión relativa al espacio, ya que el enamorado lírico asegura que en la torre que se compara con la ventura no hay espacio para el “placer” porque sólo tienen cabida el “cuidado” por su amada y los “daños”:

¹⁷ La *superlatio* o *hyperbole* es definida en la *Rhetorica ad Herennium* como un discurso en el que se exagera la verdad, ya sea que se magnifique o se disminuya: “Superlatio est oratio superans veritatem alicuius augendi minuendive causa” (*Rhet. Her.*, IV, XXXIII, 45).

ni menos entrar placer
a do ay tanto cuidado
y tantos daños (vv. 94-96,71).

En la copla nueve culmina la *narratio* y se reitera el compromiso amoroso a través de la mención del pacto vasallático:

En la torre de omenaje,
está puesto toda ora
un estandarte
que muestra, por vassallaje,
el nombre de su señora
a cada parte, (vv. 97-102, 71).

Además, se rebelan datos sobre la identidad de la amada:

que comiença como *Más*
el nombre y como *Valer*
el apellido;
a la cual nunca jamás
yo podré desconocer
aunque e perdido (vv. 103-108, 71).

La copla Fin corresponde a la *conclusio*. En ella se reitera nuevamente el pacto vasallático:

Fin
A tal postura vos salgo
con muy firme juramento
y fuerte jura,
como vassallo hidalgo,
que por pesar ni tormento
ni tristura, (vv. 109-114, 71).

Y se retoma lo más importante de la *narratio*, la lealtad y fidelidad del enamorado que se exagera a través de dos hipérboles, la *superlatio* de la muerte de amor:

a otri no lo entregar,
aunque la muerte esperasse
por bevir, (vv. 115-117, 72),

y la *superlatio* de la desobediencia al dios de Amor,¹⁸ porque de acuerdo con Manrique, la amada es la autoridad suprema del amante lírico:

ni aunque lo venga a cercar
el Dios de amor y llegasse
a lo pedir (vv. 118-120, 72).

96

Como vimos, Jorge Manrique utiliza la alegoría del castillo para referirse a la fortaleza del amor del enamorado lírico, propia de la tradición cortés, pues, por medio de la descripción de los elementos estructurales del castillo, el autor se refiere reiterativamente a las cualidades amatorias, la fortificación se compara con la firmeza del pacto vasallático, y así se alude a la fidelidad del enamorado que no puede apreciar otra belleza que no sea la de su amada, también se pone hincapié en su constancia, ya que el enamorado no olvida a su señora, y finalmente a su voluntad de continuar amando, a pesar del desamor de su dama.

En cuanto al empleo de los procedimientos de la *amplificatio*, podemos concluir que la *amplificatio rerum* y la *amplificatio verborum* son en realidad las dos caras del desarrollo discursivo conocido como *amplificatio*, pues la *amplificatio rerum* se refiere al desarrollo de la *res* que en el “Castillo de amor” corresponde a las virtudes amatorias, y se logra a través de la *amplificatio verborum*, la variación de los procedimientos formales, entre los que se destacan la *collatio occulta* y la *collatio aperta*.

BIBLIOGRAFÍA

Ad C. Herennium: de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium), t. 1 de Cicero in twenty eight volumes, introd., ed. y trad. de Harry Caplan, Cambridge, Massachusetts-Londres: Harvard University-William Heinemann LTD, 1989.

¹⁸ Aunque en este decir Manrique no utiliza la *hyperbole sacra* porque se refiere al dios pagano del Amor, y no al de la religión cristiana, cabe mencionar que como señala María Rosa Lida de Malkiel, utilizar el código religioso para enaltecer el amor y las cualidades de la amada, tiene su origen en la doctrina religiosa: “Nada más natural en toda religión que concibe el universo como creación de su dios que ensalzar a éste por la belleza e inescrutable perfección de sus obras, buen testimonio son el Libro de Job y los Salmos” (“La dama”, 272). El propio Manrique recurre a la utilización del código religioso en otros poemas, con la intención de encarecer las cualidades del enamorado, como en el decir “Por que el tiempo es ya pasado”, poema en el que el autor parodia los votos religiosos para hacer énfasis en las cualidades amatorias.

- BELTRAN, VICENÇ, “La estructura de los géneros: de Baena a Santillana”, en Vicenç Beltran (comp.), *Edad Media Lírica y Cancioneros*, t. I de *Poesía española. Antología crítica*, Francisco Rico (dir.), Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2009 (Colección Visor de Poesía), 44-56.
- BURRUS, VICTORIA A., “Role Playing in Amatory Poetry”, en Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the “Cancionero de Baena” to the “Cancionero General”*, Arizona: Arizona State University, 1998 (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 181), 111-133.
- CASAS RIGALL, JUAN, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- CORRAL DÍAZ, ESTHER, “O vocabulario bélico na cantiga de amor”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, t. 1 (Alcalá de Henares, del 12 al 16 de septiembre de 1995), Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1997, 533-542.
- CUMMINS, JOHN G., “Pero Guillen de Segovia y el ms. 4.114”, *Hispanic Review*, 41, 1973, 6-32.
- DOMÍNGUEZ, FRANK, *Love and Remembrance. The Poetry of Jorge Manrique*, Lexington: University Press of Kentucky, 1988.
- DUBY, GEORGES, “El modelo cortés”, en *La Edad Media*, dir. de Christiane Klapishch-Zuber, t. II de la *Historia de las mujeres en Occidente*, dir. de Georges Duby y Michelle Perrot, trad. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, 2ª ed., México: Taurus, 2001, 319-339.
- FARAL, EDMOND, “Compositions relatives”, “De l’ amplification et de l’ abréviation” y “L’ ornement du style”, en *Les arts poétiques du XIIIe et du XIVe siècle*, ed. de Edmond Faral, Paris: Champion, 1971, 48-54, 61-85 y 86-98.
- FAULHABER, CHARLES, *Latin Rhetorical Theory in thirteenth and fourteenth Century Castile*, California-London: University of California Press, 1972.
- JEANROY, ALFRED, *La poésie lyrique des troubadours*, t. II, Paris-Toulouse: Édoard Privat. Henri Didier, 1934.
- LE GENTIL, PIERRE, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age. Les thèmes et les genres*, t.1, Paris: Rennes, 1949.
- LEWIS, CLIVE STOPLES, *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1950 (Nueva Revista de Filología Hispánica, 1).
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, “La dama como obra maestra de Dios”, *Romance Philology*, 28, 1975, 267-324.

- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, “La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán”, *Revista de Filología Española*, XXX, 1945, 310-352.
- LORRIS, GUILLAUME y JEAN DE MEUN, *Roman de la Rose*, ed. y trad. de Juan Victorio, Madrid: Cátedra, 1987.
- MANRIQUE, JORGE, *Poesía*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona: Crítica, 1993.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 7ª ed., Barcelona: Labor, 1986.
- NIGRIS, CARLA DE, “Introduzione”, en Juan de Mena, *Poesie minori*, ed. de Carla de Nigris, Napoles: Liguori, 1988 (*Romanica Neapolitana*, 23), 162-286.
- PIÑA PÉREZ, MARUCHA CLAUDIA, “Exacerbación del sufrimiento y exaltación del amor. Análisis del poema *Con el gran mal que me sobra* de Jorge Manrique (1440-1479)”, en María José Rodilla y Alma Mejía (eds.), *Memoria y Literatura. Homenaje a José Amezcua*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2005, 167-178.
- PIÑA PÉREZ, MARUCHA CLAUDIA, “La cuita y la muerte de amor como prueba del verdadero amor. Análisis del empleo de los tópicos cortesés en los decires amorosos de Jorge Manrique”, en Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2008 (*Publicaciones de Medievalia*, 3), 127-139.
- PIÑA PÉREZ, MARUCHA CLAUDIA, “La teoría de la *amplificatio* en la retórica clásica y las *artes poetriae* medievales”, en Isabella Tomassetti (coord.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, v. I, La Rioja: Cilengua. Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española, 2019, 921-934.
- RIQUER, MARTÍN DE, “Introducción a la lectura de los trovadores”, en *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. 1, Barcelona: Planeta, 1975 (*Ensayos*), 9-102.
- SERRANO DE HARO, ANTONIO, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, 2ª. ed. revisada, Madrid: Gredos, 1975 (*Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos*, 93).
- VINSAUF, GEOFFROI DE, “*Poetria Nova*” y “*Documentum de Arte Versificandi*”, en *Les arts poétiques du XIII et du XIIIe siècle*, ed. de Edmond Faral, Paris: Champion, 1971, pp. 194-261 y 263-320.
- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, “El amor cortés. Marginalidad y norma”, en Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Edad Media: marginalidad y oficialidad*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, 11-32.