

GÓMEZ MANRIQUE Y PETRARCA

BIENVENIDO MORROS MESTRES

Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen: Este artículo analiza la influencia de Petrarca en la poesía de Gómez Manrique (imágenes, versos, motivos).

Resumo: Este artigo estuda a influencia de Petrarca na poesia de Gómez Manrique (imágenes, versos, motivos).

Abstract: This paper analyzes the Petrarca's influence in Gómez Manrique (images, topics, versos).

Palabras clave: Petrarca. Gómez Manrique. Influencia en poesía.

Palabras chave: Petrarca. Gómez Manrique. Influencia na poesia.

Keys words: Petrarca. Gómez Manrique. Poetic Influence.

Por edad Gómez Manrique es un poeta que pertenece a la generación de Juan de Mena, pero, al haber tenido una vida tan longeva, que superó los setenta y cinco años, entró en contacto con la generación posterior, la de su sobrino Jorge Manrique, a quien sobrevivió en once años, a pesar de haber nacido, como poco, veinticinco años antes. El hermano de don Rodrigo, al igual que su tío el marqués de Santillana, debió de haber leído con bastante atención el *Canzoniere* de Petrarca, como lo demuestra en sus canciones y decires de tema amoroso. No sabemos en qué versión pudo hacerlo, pero lo cierto es que tanto en Italia como en la península se han conservado muchos manuscritos y varias ediciones de las dos obras en italiano del aretino: sólo en Italia se copiaron 128 manuscritos que contenían el *Canzoniere*, y entre 1470 y 1500 llegaron a imprimirse al menos 25 ediciones de esa obra en un mismo volumen con los *Trionfi*.¹ Nuestro poeta podía tener ya una visión de conjunto de los *Rerum vulgarium fragmenta*, porque en sus poemas también

¹He tomado el dato del interesante trabajo de Jane Whetnall, "Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia del Pinar", *Cancionero General*, 4 (2006), p. 106. La *Revista poética medieval* dedicó el número 18 del año 2007 a artículos agrupados bajo el tema *Estudios sobre el nuevo petrarquismo: un aspecto fundamental de las relaciones culturales hispano-italianas*: incluye una mayoría de trabajos sobre la influencia del *Canzoniere* y de los *Trionfi* en poetas castellanos del siglo XV. Todos adoptan como punto de partida las conclusiones a que llegaron tanto Rafael Lapesa y Francisco Rico en trabajos que forman parte de los grandes clásicos de nuestra historia literaria (los cita como tales Whetnall, pp. 81-82, n. 2 y 3).

distingue entre dos tipos de amor, uno el relativo a su juventud, inspirado por damas de la corte, y otro ya propio de su madurez, el causado por su mujer Juana de Mendoza, a pesar de haberse casado con ella relativamente joven, antes de cumplir los treinta años.² Sin embargo, donde más se puede reconocer esa deuda con el aretino es en imágenes muy concretas que apenas ha transformado para adaptarlas a su estética, sino que las introduce de manera bastante literal y a veces para ilustrar el mismo tipo de situaciones. Entre los poemas de su segunda etapa incluye uno en que seguramente se refiere a doña Juana, no sólo por tratarla de “vuestra merced”, según ya hace en *La consolatoria* que le dirige a raíz de la muerte de dos de sus hijos, sino por mencionar un amor correspondido y templado por la dama que se lo produce (XXXV, 3-10). En ese mismo poema, en la cuarta estrofa, introduce una imagen marinera para presentar a sus enemigos, al corriente de secretos ajenos, reculando en sus naves por no saber hacer frente a los vientos que soplan en su contra:

Cuando con vientos contrarios
 Ciaban mis adversarios,
 Yo bogaba con los buenos (37-40)³

No sabemos a qué enemigos alude el poeta, pero en la estrofa anterior había lamentado no ser ya la persona en quien su esposa confiaba sus secretos (28-30), mientras que a sus adversarios los presenta muy enterados, si no de éstos, de otros que tal vez podían llegar a perjudicarlo. Téngase en cuenta que doña Juana desde 1466 ya era consejera de la reina doña Isabel y de su hermano el príncipe-rey Alfonso, y que a partir de 1480, nombrada camarera mayor de la infanta Isabel, cuando tenía unos cincuenta y cinco años, vivió hasta

²No se han conservado datos precisos sobre la fecha de su boda con doña Juana, que la crítica tiende a situar en la década de los treinta, pero sin determinar si en los años iniciales o finales (véase Francisco Vidal González, “Introducción”, en Gómez Manrique, *Cancionero*, Madrid: Cátedra, 2003, p. 17).

³Uso la edición citada de Francisco Vidal González, p. 169. Siempre a partir de ahora citaremos los versos de nuestro poeta por esa edición.

el día de su muerte, ocurrida en 1493, en la corte itinerante de la reina católica. Durante todos esos años la esposa de nuestro poeta llegó a ser la confidente de personajes importantes de los reinos de Castilla y Aragón, y no siempre, aunque no lo sabemos, debió compartir tales confianzas con su marido. Aún así los cónyuges apoyaron en igual medida la política de los Reyes Católicos, y tuvieron los mismos enemigos, a quienes Manrique, por ejemplo, hubo de hacer frente en Toledo después de ocuparse desde 1477 de la pacificación de la ciudad como su corregidor y justicia mayor.⁴ En esos versos, pues, nuestro poeta ha mezclado cuestiones amorosas con otras políticas.

En una canción política, Petrarca se dirige a los nobles italianos para reprocharles haber mandado tropas, de distinta procedencia, para sitiar la ciudad de Parma al no tolerar que Azzio da Corregio la cediera al marqués Obizzo d'Este. Al final del poema invita a sus interlocutores a meditar sobre el paso del tiempo y a deponer las pasiones como el odio o el desdén para invertir las horas en quehaceres más honestos que les preparen el camino hacia Dios. Para representar esas pasiones que recomienda abandonar Petrarca utiliza la imagen de los vientos contrarios:

Al passar questa valle,
Piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno,
Vènti contrari a la vita serena (CXXVIII, 103-105).⁵

Gómez Manrique ha podido tener en cuenta esos versos del aretino para componer los suyos pensando en las mismas pasiones, como el odio o

⁴Véase María-Milagros Rivera Garretas, *Juana de Mendoza (ca. 1425-1493)*, Madrid: Ediciones del Orto, 2004, pp. 41-42, y "Los testamentos de Juana de Mendoza, camarera mayor de Isabel la Católica, y de su marido el poeta Gómez Manrique, corregidor de Toledo (1490 y 1493)", *Anuario de Estudios Medievales*, 37 (2007), pp. 139-152.

⁵Para las citas de Petrarca usamos la edición de Marco Santaganta, Milán: Mondadori, 1996, p. 613. En su trabajo *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona: PPU, p. 239, n. 264, Pilar Manero ya recoge algún ejemplo de esa imagen en la lírica cancioneril (Dueñas y Santillana), pero no menciona a Gómez Manrique.

el desdén, que empujarían a sus adversarios a emprender acciones en contra de sus intereses.⁶ Puede estar dando a entender que gracias a su esposa ha alcanzado esa vida serena de la que habla su modelo y que él ejemplifica con la metáfora de los “buenos [vientos]” que parecen llevarlo por el camino adecuado. Seguramente esa es la situación que despierta la envidia entre sus enemigos y que, en cambio, alegra a sus amigos de verdad (41-45). Sólo al final pone de manifiesto su turbación al comprobar que doña Juana, cuando se marchó para acompañar a los futuros Reyes Católicos como institutriz de sus hijos, lo hizo con un gozo que no acaba de entender (47-50).⁷

En otro poema, dedicado “a una dama que le preguntaba cómo le iba”, Gómez Manrique decide hacerle saber el tipo de vida que por su culpa llevaba utilizando la metáfora de la nave que sin timón navega a merced de los vientos hacia la destrucción:

Pero ¿cómo podréis saber
 Mi gran pena dolorida,
 Siendo difícil de ser
 Y no fácil de creer
 Una tan penada vida
 Llena de tribulación,
 Combatida de tormentos,
 Puesta en tal turbación,
 Como nao sin patrón
 Entre muy contrarios vientos? (XXXII, 21-30).

⁶En sus *Epystole metricae* (I, 3, 94-100), Petrarca también emplea la imagen de los *vientos contrarios*: “Linquttur in mediis, rimisque admittimus undam,/ Adversis ferimur ventis. Iam naufraga puppis/ Huc illuc preceps agitur, nec dextera tantum/ Levaque concutitur, penetrat sed prorsus in alvum/ Iam nimium vicina lues, mediumque molesta/ Corripuit corpus Latii fibrasque per omnes/ Ibit”.

⁷Antes de Petrarca, un poeta de la misma generación que Dante, Cecco d’Ascoli, compuso un poema enciclopédico, que tituló *Acerba*, en que, al hablar del pecado de la liberalidad, recurría también a la imagen de los viento contrarios para referirse a los vicios en general: “Quegli è felice che vizio raffrena./ O quanti amici, o quanti parenti/ Si vede lúomo nel felice stato,/ Non respirando li contrari venti !/ Dura lámore fin che dura il frutto,/ Chè quanto lúomo puo’, di tanto è amato/ Da queste genti col vedere istrutto” (II, 9, 24-30).

Unos años antes su tío el marqués de Santillana había recurrido a esa metáfora en dos ocasiones, una de forma muy clara, en el *Infierno de los enamorados*, y otra sin algunos de sus ingredientes en la *Carta de amor*. En el primero de esos poemas, el protagonista se siente transportado por la Fortuna a una selva peligrosa, donde no acaba de decidir qué camino tomará, estando tan indeciso y pensativo como el navegante que, al ver su nave zozobrar por un fuerte vendaval, no ve el momento de empezar su viaje:

Como nave combatida
De los adversarios vientos,
Que duda de su partida
Por los muchos movimientos,
Era con mis pensamientos,
Que yo mesmo no sentía
Cuál camino seguiría
De menos contrastamientos (57-64).⁸

Para esos versos se había reconocido la influencia de un pasaje del Infierno en que Dante, acompañado por Virgilio, llega al segundo círculo de los reinos de Plutón, el de los lujuriosos, que describe privado de luz y estrepitoso como un mar azotado por fuertes vientos en medio de una tormenta:

Io venno in luogo d'ogni luce muto,
Che muggia come fa mar in tempesta,
Se da contrari venti è combatutto.
La buffera infernal, che mai non resta,
Mena li spirti con la sua rapina;
Voltando e percotendo li molesta (V, 28-33).

Inmediatamente a continuación presenta a esas almas como si fueran estorninos que vuelan en bandadas de un lado a otro arrastrados por el vien-

⁸Cito por la edición de Miguel Ángel Pérez Priego, *Poesías completas*, I, Madrid: Alhambra, p. 229, n.

to que nunca sopla a su favor (40-49). En ningún momento Dante menciona para nada la nave que podía haber sufrido las embestidas de esos vientos que siempre acometen a sus víctimas en sentido contrario al rumbo que éstas suelen llevar. Si bien conviene admitir que nuestro marqués pudo tomar en consideración esos versos de la *Divina comedia*, sobre todo porque los vio en un pasaje de la trama equivalente a la suya, en el inicio de ese viaje por el infierno, a la vez debemos concluir que éstos no fueron los únicos versos en los que don Iñigo pudo inspirarse, porque no había hallado en ellos la metáfora completa, la de la nave a la deriva en medio de un fuerte temporal.⁹

Esa metáfora el marqués la pudo completar a partir de unos versos en que Petrarca confiesa que amor tiene tanto poder sobre él que lo obliga a ir por lugares a los que no desea dirigirse, como si se tratara de una nave que sin timón navega contra los vientos que la apartan de su rumbo:

Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
 Fra sì contrario vènti in frale barca
 Mì trovo in alto mar senza governo,
 Sì lieve di saver, d'error sì carica,
 Ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio (CXXXII, 9-13)¹⁰

En unas coplas dirigidas a su padre, Garci Franco, vasallo de Enrique IV, Pedro de Cartagena también introduce la metáfora de la vida humana como una difícil travesía por alta mar en que el navegante halla todo tipo de obstáculos. Entre estos últimos menciona los de la carne y la sensualidad que sólo cree poder corregir y refrenar gracias a la razón, que identifica con el viento que sopla en dirección contraria a la que parece haber escogido el marinero que se deja llevar por las tentaciones:

⁹La posible influencia de Dante sobre el marqués ya la había sugerido J. Seronde, "Dante and the French influence on the marqués de Santillana", *Romanic Review*, VII (1916), p. 303.

¹⁰Para ese símil en Petrarca y la obra más importante del Juan Rodríguez del Padrón, véase Antonio Cortijo Ocaña, "El *Siervo libre de amor* y Petrarca, a propósito del motivo de la nave", *Revista de Poética Medieval*, 18 (2007), pp. 133-154.

No diga nadie qué'l fuego
 De nuestras inclinaciones
 No puede poner sosiego,
 Que para nuestras pasiones
 Su contrario nos dio luego;
 Que dándonos sentimiento
 Con que tras el mal corremos,
 Nos dio por contrario viento
 El claro conocimiento
 De los yerros que hacemos (50-59).¹¹

No sé si Pedro de Cartagena conocía los versos del primer de los poemas citados de Gómez Manrique, pero, de haberlos leído, les da una interpretación muy distinta, porque mientras para uno los “contrarios vientos” lo son de los vicios, para el otro, en cambio, lo son de las virtudes. Sea como fuere, los dos poetas casi seguro que se habían familiarizado con la imagen de Petrarca. Cartagena es más que probable que la conociera directamente de la fuente original, porque en una esparsa ofrece una traducción abreviada precisamente de ese soneto del aretino del que toma la metáfora náutica para hacerla desaparecer y cambiarla por una afirmación de carácter filosófico. La elimina del poema en que, dada su vinculación con el modelo, podía haberla reproducido y la trasladar a otro de tema no amoroso en que contrae al final más deudas con el poeta del *Canzoniere*.¹²

En otro de sus sonetos, el cantor de Laura insiste en esa sujeción a amor, por la que ha llegado a molestar a su dama, de cuyo orgullo ha

¹¹Pedro de Cartagena, *Poesía*, ed. Ana María Rodado Ruiz, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 78.

¹²De esa traducción se ha percatado Jane Whetnall, “Las transformaciones de Petrarca. . .”, pp. 99-100. La editora del poeta, Ana María Rodado Ruiz, p. 130, no señala esa posible fuente castellano. En esas mismas coplas dirigidas a su padre, Cartagena le recomienda cambiar de estilo de vida “quien de tan breve carrera/ la mentad tiene andado” (p. 81). En uno de sus madrigales, tras oír la voz de la conciencia, decide volver atrás “quasi a mezzo'l giorno” (LIV, 10), porque, teniendo en cuenta el mito de Acteón, ya ha llegado al período de su vida en que la sensualidad es más intensa, que es cuando el sol quemaba con mayor intensidad.

intentado preservarse como si fuera un hábil marinero que ha salvado a su barca, cargada de preciosas mercancías, de los peores escollos de su ruta. Sin embargo, al desatarse en el mar por el que navega grandes lluvias y fieros vientos, producto de sus propias lágrimas y suspiros, la barca que lo surcaba, que es representación de su vida, ha perdido el control y las velas, completamente entregada ya a las olas:

Ma lagrimosa pioggia et fieri vènti
 D'infiniti sospiri or l'anno spinta,
 Ch'è nel mio mare hottinil notte et verno,
 Ov'altrui noie, a sé diglie et tormenti
 Porta, et non altro, già da l'onde vinta,
 Disarmata di vele et di governo (CCXXXV, 9-14).

En una de sus sextinas identifica su trayectoria amorosa con la de una navegación peligrosa por un mar lleno de escollos que ha llegado a salvar porque ha sabido gobernar el navío en que la ha iniciado después de haberlo impulsado un suave viento (“L’aura soave”, en referencia a Laura). Es consciente de que en tan precarias condiciones, si no decide pronto refugiarse en un puerto, puede hallar la muerte antes de lo previsto, y lo que más teme es ver la vela de su endeble barco llena por el viento, el del amor, que lo arrastra hacia las rocas. Pone todo su empeño para alcanzar cualquier puerto en que pueda vivir tranquilo, pero piensa que no va a conseguir ese objetivo, porque le resulta muy duro abandonar lo que en él ya se ha convertido en costumbre. Por eso no puede hacer otra cosa que pedir ayuda al Señor:

Poi temo, ché mi veggio in frale legno,
 Et più che non vorrei piena la vela
 Del vento che mi pinse in questi scogli.
 S'io esca vivo de'dubbiosi scogli,
 Et arrive il mio exilio ad un vel fine,
 Ch'i' sarei vago di voltar la vela,

Et l'anchore gittar in qualche porto!
 Se non ch'i' ardo come acceso legno,
 Sì m'è duro lassar l'usata vita.
 Signor de la mia fine et de la vita,
 Prima ch'i' fiacchi il legno tra li scogli
 Drizza a buon porto l'affannata vela (LXXX, 28-39).

En otro de sus decires, influido por Mena y Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique se muestra muy preocupado por la vida de su dama, que cree incluso más frágil que un finísimo vidrio, pero el poeta también teme por la suya, al considerarla tan vulnerable como la de un navío roto en alta mar.¹³ Para la segunda de esas comparaciones, ha debido tener presente el verso 28 de la sextina en que Petrarca también teme lo peor por verse en un navío tan indefenso ante peligros a los que no va a poder hacer frente, al menos con tan precarios medios:

La cual [vuestra vida] anda peligrosa
 Más que delgado vidrio
 Y la mía temerosa
 Como quebrado navío (XXXIV, 9-12).

En su *Carta de amor*, el marqués de Santillana se dirige a una dama de cuya mirada ha debido defenderse con sus mejores armas, pero en cuya ausencia se siente como un navío que surca el mar sin ningún tipo de timón:

Proveed que Dios provea
 De lo que más deseades
 A quien tanto fatigades
 Y vuestro aspecto guerra
 Guerra con mano armada
 E bélico poderío

¹³Es un decir en el que introduce el tema de Narciso en coincidencia bastante significativa con el soneto XLV de Petrarca, como ya lo advirtió Rafael Lapesa, "Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista", *De Berceo a Jorge Guillén. Estudios literarios*, Madrid: Gredos, 1997, pp. 64-77.

La mi vida atormentada
 E triste corazón mío.
 Cual sin patrón el navío
 Soy, después que non vos veo,
 Vida mía e mi deseo... (13-23).

En uno de los sonetos en que narra su paso por la selva de las Ardenas regresando de Colonia para dirigirse a Aviñón, Petrarca se siente a gusto, a pesar de no ir armado para protegerse de las muchas emboscadas que suelen tender en sus bosques a los viajeros, pero también se presenta a sí mismo como una nave, sin timón ni mástil, cargada de pensamientos melancólicos, porque todavía se halla lejos de la tierra de su amada:

Dolce m'è sol senz'arme esser stato ivi,
 Dove armato fier Marte, et non acenna,
 Quasi senza governo et senza antenna
 Legno in mar, pien di pensier' gravi et schivi (CLXXVII, 5-8)

En otro soneto, éste ya *in morte*, el poeta italiano se plantea introducir un cambio en su vida, porque no quiere seguir como hasta ahora, llorando noche y día, navegando en un mar tempestuoso sin timón o recorriendo un camino peligroso sin un guía de confianza. La que había tenido antes, la Laura real, porque aún estaba viva, ahora, después de muerta, sólo la tiene en su memoria, donde la ve resplandecer más brillante que nunca, pero no en lo ojos, porque se lo impide un doloroso velo, el del cuerpo, incapaz de percibir ese resplandor procedente del cielo:

Onde si sbigottisce et si sconforta
 Mia vita in tutto, et notte et giorno piange,
 Stanca senza governo in mar che frange,
 E'n dubbia via senza fidata scorta.
 Imaginata guida la conduce,
 Ché la vera è soterra, anzo è nel cielo,
 Onde più che mai chiara al cor traluce:
 Agli occhi no, ch'un doloroso velo
 Contende lor la disiata luce (CCLXXVII, 5-13).

En un tercer soneto, también *in morte*, decide tanto volver la vista atrás como dirigirla hacia delante para recordar por un lado un corazón triste y atisbar por otro una navegación difícil entre vientos muy alterados. Se contempla a sí mismo en el puerto ya víctima de la tormenta, con un piloto cansado, en una barca con mástil y las jarcias rotas, en noche cerrada sin las estrellas que puedan asegurarle una navegación cómoda. Sin Laura no sabe a dónde va, como el marinero que ha visto apagarse las estrellas en el cielo que le servían de guía:

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
 Ebbe 'l cor tristo; e po da l'altra parte
 Veggio al mio navegar turbati venti;
 Veggio fortuna in porto, et stanco omai
 Il mio nocchier, et rotte àrbore et sarte,
 E i lumi bei, che mirar soglio, spenti (CCLXXII, 9-14).

El marqués de Santillana, sin duda, se ha basado en estos tres sonetos del aretino para poder expresar su desorientación por dejar de contemplar los ojos de su dama, que debía tener también como guía de confianza. Por ese motivo, habiendo desaparecido de su presencia, decide identificarse, al igual que Petrarca, con el navío que va a la deriva, al verse privado del timón que lo oriente. Es posible que antes de introducir esa metáfora haya optado por presentarse a sí mismo armado para enfrentarse a los ojos presentes de su amada porque el aretino, al evocar su paso por las selvas de las Ardenas, lo hacía solo y sin armas, quizá dando a entender que, si bien las podía haber necesitado para combatir a posibles asaltantes reales, bastante habituales en esos parajes, no las precisaba para el amor estando aún tan lejos de Laura. El marqués podría haber tomado del primero de los sonetos la imagen de la nave cargada de pesados pensamientos para trasladarla al pasaje, ya analizado, del *Infierno de los enamorados* en que, después de compararse con el navegante que duda de salir al mar por verlo muy revuelto, expresa la suya

sobre qué camino tomar, igual de indeciso por los muchos pensamientos que le agobian al hallarse en una selva llena de obstáculos.

En otro de sus poemas, Gómez Manrique se dedica a ponderar las muchas virtudes de su amada, entre las que reconoce tres, bondad, mansedumbre y cordura, que lo dejan bastante tranquilo sobre las posibles acciones y reacciones de la dama, pero, sin embargo, menciona otra, que es su hermosura, que lo hacen estar muy celoso, hasta el punto de no poder descansar ningún momento, al igual que la barca ya rota en alta mar por la fuerza del temporal:

Cuya bondad extremada,
 Buen sosiego y gran cordura
 Mucho, par Dios, me segura;
 Mas la grande hermosura,
 Digna de ser codiciada,
 Me causa tanta sospecha,
 Que no puedo reposar,
 Como la fusta en el mar
 Con gran fortuna desfecha (XXXVIII, 10-18).

En este caso el poeta castellano no parece haber tomado en consideración ninguno de los ejemplos aducidos de Petrarca, porque ha usado el símil del navío para ilustrar su inestabilidad emocional a causa de los celos. No sé si para la expresión y elaboración del símil pudo inspirarse en unos versos de la *Divina Comedia* en que Dante, ya en el purgatorio, después de haber podido ver y hablar con Beatriz, contempla la violencia con que un águila embiste al carro triunfal de dos ruedas que parece representar a la Iglesia Católica. Con su fuerza el águila hace que el carro se incline, sin llegar a volcarlo, provocando la misma zozobra que provoca un fuerte temporal en una nave que lo padece en alta mar:

E ferì 'l carro di tutta sua forza;
 Ond' el piegò come nave in fortuna,
 Vinta de l'onda, or da poggia, or da orza (XXXII, 115-117).

Gómez Manrique pudo haberse fijado en “come nave in fortuna” para llevarlo, casi tal cual, a sus dos versos “como fusta... con gran fortuna”. Pero si conocía el símil, era sobre todo en la versión del autor del *Canzoniere*, como lo ha demostrado en los otros poemas, aunque ahora decide adaptarlo a una situación que el cantor de Laura no había previsto. En trovas de debate, lo emplea ya de manera mucho más implícita, como en unas dirigidas a Juan de Mazuela, en las que confiesa que sus “dolores extremos” le “han quebrantado los remos” de un albedrío que ya consideraba bastante menguado (XLIII, 28-30): reinterpreta de nuevo la imagen del navío sin guía y control simplemente para dejar claro a su oponente que, al carecer de la libertad necesaria, no puede comenzar el poema que le pedía. En otras dedicadas a Fernando de Ludueña, dice que, al intentar leérselos, acabó naufragando en sus versos, que compara con la mar más honda en la que, por no haber podido fondearla, se le ha roto la nave en que lo navegaba (XCIII, 1-9). En la primera de las dos trovas, entiende, al igual que Petrarca, que el navío sin patrón representa al propio poeta privado de la razón que le permita decidir sobre sí mismo. En la segunda, en cambio, parece identificar su nave con la inspiración, hecha pedazos por los versos ajenos.

En otro decir lírico, Gómez Manrique recuerda primero los enojos que le causa su dama por su conducta fuera de cualquier moderación para en seguida reconocer que los olvida nada más admirar su belleza física. Para poder mejor ilustrar los efectos benéficos que le produce la presencia de la amada elige el símil de la niebla oscura que suele disiparse por la fuerza del viento:

Que todas mis amarguras
 Derrama vuestro donaire
 Como las nieblas oscuras
 Se derraman con el aire;
 E cuanto me dais dolor
 E cuidado,

En vos ver, es trasformado
 En amor (XXXI, 9-16).

En una de sus sextinas, Petrarca contempla un paisaje de invierno para descubrirlo de inmediato en su propia alma. Si en el valle que tiene frente a sí ha visto levantarse una pesada e importuna niebla, favorecida por los vientos que soplaban a su alrededor, de igual modo ha reconocido dentro de su corazón una densa niebla de pensamientos que ha estado resguardada de los vientos procedentes del lugar en que vive la amada (esa niebla ha envuelto su alma por la ausencia de la amada):

L'aere gravato, et l'importuna nebbia
 Compressa intorno da rabioso vènti. . .
 Et io nel cor via più freddo che ghiaccio
 Ò di gravi pensier' tal una nebbia,
 Qual si leva talor di questi valli,
 Serrate incontra agli amorosi vènti (LXVI, 1-2 y 7-10).

Si acto seguido el poeta afirma que ese paisaje invernal será sustituido por otro con la llegada de la primavera, y que la niebla se evaporará fácilmente por la intervención de furiosos vientos, es para dejar claro que en su alma nada cambiará, porque antes se secarán los ríos, el mar y los lagos que Laura deje de tener un duro hielo en su corazón y la acostumbrada niebla en sus ojos:

In picciol tempo passa ogni gran pioggia. . .
 Né mai nascose il ciels ì folta nebbia
 Che sopragiunta dal furor d'i vènti
 Non fugiesse da poi et da le valli.
 Ma, lasso, a me non val fioir de valli,
 Anzi piango al sereno et a la poggia
 Et a' gelati et a' soavi vènti:
 Ch'allor fia un dìa madonna senza 'l ghiaccio
 Dentro, et di for senza l'usata nebbia,
 Ch'i' vedrò secco il mare, e'laghi, e i fiumi (13 y 15-24).

Petrarca ha usado primero la niebla como metáfora de su propia melancolía y después como la de del desdén y ausencia de la amada, porque se la impide ver. Seguramente por ese motivo el poeta no consigue hacer desaparecer la niebla de su interior, a la espera de un reencuentro con Laura, que termine por disiparla. También recuerda el día en que se sintió atrapado por amor en un valle parecido, como lo está por la niebla el valle que contempla en ese momento, pero ese día pasó mucho más rápidamente que todos los fenómenos climatológicos, incluido el de la niebla, que se acabarán extinguiendo con la aparición del calor y de los fuertes vientos:

Ben debbo io perdonare a tutti vènti,
Per amor d'un che 'n mezzo di duo fiumi
Mi chiuse tra 'l bel verde e 'l dolce ghiaccio... (37-39).

En la primera canción *in morte*, Petrarca se dirige a Amor para dejarle claro que, si lo quiere devolverlo a su prisión, deberá reintegrar a la vida lo que muerte le ha arrebatado, y que una vez haya obrado ese milagro deberá usar el bello rostro de Laura como armas más eficaces para derrotarlo de nuevo. En ese punto le pide no solo poderla ver sino también sentir y oír, porque su presencia y su voz era capaces de los mayores prodigios, entre los que menciona el poder de serenar su atormentada mente disipando de ella cualquier niebla oscura:

Fammi sentir da quell'aura gentile
Di for, sì come dentro anchor si sente;
La qual era possente,
Cantando, d'acquetar li sdegni el l'ire,
Di serenar la tempestuosa mente
Et sgombrar d'ogni nebbia oscura et vile (CCLXX, 30-37).

En otra canción, también *in morte*, sufre seis visiones, en las que contempla a su amada fallecida en distintas formas (la de fiera con rostro humano, la de la nave que naufraga, la un bosque, una fuente, el ave fénix

y Eurídice). En la última de esas formas, se la imagina mordida en la punta del talón por una serpiente y envuelta en la cabeza por una niebla oscura:

Alfin vid'io entro i fiori et l'erba
 Pensosa ir sì leggiadra et bella donna...
 Ma le parti supreme
 Eran avolte d'una nebbia oscura:
 Punta poi nel tallon d'un picciol angue,
 Come fior colto langue... (CCCXXIII, 61-62 y 67-70).

En este caso no parece entender la niebla oscura como un estado, melancólico, de su alma, ni como el desdén o ausencia de su amada, sino como la propia muerte que se la arrebató (en los *Trionfi* había representado la muerte como una dama vestida de negro).¹⁴ Gómez Manrique, para su decir lírico, habrá leído con cierta atención e interés la sextina y la primera de las dos canciones de Petrarca. En la sextina habrá hallado desarrollado el símil de la niebla que se disipa con el aire, mientras que en la canción el poder que atribuye a la presencia o contemplación de la amada. En ningún otro texto, ni en castellano ni en italiano, habría encontrado la expresión “niebla oscura” aplicada en ese contexto amoroso. De esa canción de Petrarca ha tomado otras dos ideas, también relativas a los cambios que experimenta el amante cuando ve u oye a la amada. Si el poeta es víctima de un ataque de ira, nada más ver a su dama la llega a dominar por completo; si en ausencia se acuerda de todos sus desdenes al tenerla delante se le olvidan como por arte de magia:

E si llego con gran ira
 Ante vos,
 En vos mirando, por Dios,
 Se me tira...

¹⁴En otro soneto *in morte*, Petrarca considera la vida de Laura tan fugaz como la niebla acometida por el aire: “ché, come nebbia al vento si dillegua,/ così sua vita subito trascorse” (CCCXVI, 5-6).

Todos los otros desdenes
Olvido cuando vos veo... (XXXI, 21-24 y 41-42).

Para esos versos, sin duda, el poeta castellano ha tenido en cuenta otros en que el aretino mencionaba el poder que Laura producía con su dulce voz, consistente en “acquetar li sdegni e l’ire” (34). Para explicar la desaparición inmediata de sus sentimientos más negativos, al hallarse frente a su dama, elige “huir” tanto como verbo de la oración principal como el de la subordinada en la que introduce un símil que ilustre esa fugacidad:

Así mis ansias secretas,
Viéndovos, fuyen de mí,
Bien como las cuervas prietas
Perseguidas de neblí...
Y las mis justas querellas
Ante vos, fin de mis males,
Fuyen como las estrellas
Ante los rayos febles...
Así fuyen mis pasiones
Delante de vuestra vista,
Como los flacos varones
De la dudosa conquista (16-20, 25-28 y 33-36)

En el final de su sextina, Petrarca había procedido de igual modo, al optar por el mismo verbo para representar la rapidez con que había transcurrido ese primer día con Laura. Ese primer encuentro con la amada había sido tan fugaz como todos los fenómenos climatológicos del invierno que acaban esfumando con la llegada del buen tiempo. Sin embargo, los que se han producido en su alma, por la ausencia de Laura, éstos no los puede hacer desaparecer ni queriendo:

Ma non fuggio già mai nebbia per vènti,
Come quel dì, né mai fumi per pioggia,
Né ghiaccio quando ‘l sole apre le valli (37-39).

‘Mas nunca huyó tan rápidamente la niebla acometida por los vientos, como huyó aquel día, ni nunca huyeron las aguas del río tan rápidamente por efecto de las lluvias, ni nunca el hielo huyó...’ Gómez Manrique parece haber calcado esa reiteración con el verbo huir para referirse, también con símiles diferentes, a la duración de sus malos sentimientos cuando lograba estar ante su dama. Petrarca, en cambio, había hecho alusión a la fugacidad del día en el que pudo gozar de la presencia de Laura.

El sobrino de nuestro poeta, Jorge Manrique, había compuesto unas coplas en las que, de manera alegórica, explicaba su enamoramiento y el privilegio de poder ver a la dama que se lo había provocado. Si bien había previsto alcanzar más grados que el primero, que era la contemplación (*visum*), con éste se siente más que satisfecho porque no parece haber advertido en la mirada de su amada indicios demasiados desfavorables a sus intereses. Sin embargo, no pudo disfrutar por mucho tiempo de esa situación y de ese grado, porque quiso su suerte o sus hados quitarle de su presencia a la amada al llevársela muy lejos de donde él se quedaría. Para dejar constancia de ese mal de ausencia recurre a la imagen de la niebla oscura que le impide poder contemplar a su dama:

Y aunque todos mis sentidos
De sus fines gozaron,
Los ojos embebecidos
Fueron tan bien acogidos
Que del todo me alegraron.
Mas mi dicha, no fadada
A consentirme tal gozo,
Se volvió tan presto irada
Que mi bien fue todo nada
Y mi gozo fue en el pozo.
Robome 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.¹⁵

Jorge Manrique también había leído a Petrarca, porque la imagen de la niebla que envuelve al objeto de su visión la ha tomado sin duda de la sextina en que el aretino menciona como causa de sus pensamientos melancólicos la niebla que por fuera lleva Laura para evitar que pueda ser contemplada. En esa sextina, Petrarca se refiere a una niebla a secas, pero el sobrino de nuestro poeta pudo haber tenido presente la canción *in morte* en que el italiano se imagina a Laura, convertida en Eurídice, no sólo mordida por una serpiente sino rodeada por una niebla oscura que se la arrebata. De ahí que el lector de los versos en castellano tenga la impresión inicial de que la dama de don Jorge ha muerto para percatarse un poco después de que, en vez de haber padecido ese trágico final, se ha marchado a un lugar no especificado pero del que espera que regrese.

Gómez Manrique compuso algún que otro poema en que el tema que trata es el de la separación de su amada, introduciendo ya varios de los ingredientes típicos de una clase de poema que acabó constituyendo todo un género, el titulado “A una partida”, del que se conservan bastantes ejemplos en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo. En dos de esos poemas, nuestro poeta enumera todos los efectos, ninguno bueno, que ha padecido al marcharse del lugar en que se queda su dama. Para explicar uno de esos efectos recurre a la vieja idea del amor o la amistad como un alma en dos cuerpos en la que pueden distinguirse dos partes, en principio iguales en cantidad y calidad, pero diferentes en la práctica.¹⁶ La parte de uno mismo puede ser la mejor o la mayor porque es la que recibe del amigo o amado, y la

¹⁵Cito por mi edición de *Poesía*, Barcelona: Vicens Vives, 2005, p. 7, ya había llamado la atención sobre en esa posible influencia del aretino en mi trabajo “Petrarca y Jorge Manrique. Estudios del petrarquismo en la literatura del siglo XV”, *Medioevo Romanzo*, XXIX (2005), pp. 135-136.

¹⁶Uno de los autores que explica el tópico es San Agustín cuando lo recuerda a través de Horacio, y para explicar en qué estado había quedado tras la muerte de su mejor amigo, en sus *Confesiones*, IV, vi, 11: “Bene quidam dixit de amico suo: dimidium animae suae. Nan

del otro es la peor o la menor porque es la que uno aporta en esa relación de amistad o de amor. Por eso, al abandonar a su dama, deja con ella la mayor parte de su alma, porque, según otra idea tradicional, el alma del amante no vive donde anima sino donde ama:¹⁷

Con vuestra merced quedó
 La mayor parte de mí (V, 1-2).
 Yo parto, mas con vos dejo
 La mayor parte de mí (XXIII, 27-28).

En una de sus canciones de ausencia, compuesta durante el viaje de Provenza a Roma, Petrarca, nada más partir de las tierras de su amada, siente un gran vacío en su alma, al dejar atrás la mejor parte de sí mismo, o ya sea en referencia a toda su alma, que es mucho mejor parte que el cuerpo, o ya en alusión sólo a una parte de esa alma, la que le corresponde por amar a Laura:

Lasso, se ragonando si rinfresca
 Quel' ardente desio
 Che nacque il giorno ch'io
 Lassai di me la miglior parte a dietro (XXXVII, 49-52).

Si Gómez Manrique ha optado por la variante 'mayor' en vez de 'mejor' es porque conocía unos versos de las *Heroidas* de Ovidio en que Ariadna, tras ser abandonada por Teseo en una isla, se dirige al lecho que

ego sensi animam in duobus corporibus, et ideo horrore erat vita, quia nolebam dimidius vivere, et ideo forte mori metuebam, nec totus ille moreretur, quem multum amaveram". Si el santo padre no desea morir es porque cree que en él sobrevive una parte de su amigo, y por eso Petrarca, cuando imagina su propia muerte en vez de la de Laura, considera que en ese caso habría sobrevivido su mejor parte (CCCXXXI, 43-45).

¹⁷El tópico se había formulado en un aforismo muy conocido *verius est anima ubi amat, quam ubi animat*, seguramente fijado por san Bernardo de Claraval, en el *De praecepto et dispensatione* (PL. CLXXXII, col. 892), y atribuido a san Agustín por santo Tomás (*I Sentencia*, d. XC, q. v, a. 3, o. 2 et ad 2). Véase Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1996, pp. 48-53.

la noche antes habían compartido los dos para pedirle que le restituya al amante, al que llama la mayor parte de sí misma:

Pressimus... te duo: Redde duos!
 Venimos huc ambo...
 Perfide, pars nostri, lectule, maior ubist? (X, 56-58).

Es menos probable que la variante de esa idea pudiera haberla tomado de otra epístola que el poeta latino dirigió a su amigo Cornelio Severo desde el destierro de su ciudad de Tomis, en las costas del Mar Negro, para mandarle sus mejores saludos junto a la mayor parte de su alma:

A tibi dilecto missam Nasone salutem
 Accipe, pars anima magna, Severe, meae (Ex Ponto, I, viii, 1-2).

Si no dominaba el latín, que eso aún está por demostrar, los versos de la heroida los pudo leer en la traducción que hizo Juan Rodríguez del Padrón, no sabemos si entre 1438 y 1441, que es la época en que el autor del *Siervo libre de amor* se dedicó más intensamente a la literatura:

Dos te opresamos, dados de ti; entramos venimos a ti... ¡Oh malaventurado lecho! ¿Qué es de la mayor parte de nosotros?¹⁸

Leyera a quien leyera, que también pudo tener constancias de esos versos de la heroida a través de la *General Estoria* de Alfonso X, lo cierto es que Gómez Manrique tomó como punto de partida esa canción de Petrarca para componer sus trovas de “Apartamiento” y “Sentimiento de partida”, que son los títulos que les dio a esos dos poemas cuyos hemos citado antes.

Gómez Manrique pudo haber heredado de su tío el marqués de Santillana el interés por el Petrarca en italiano, de quien sin duda acabó tomando una serie de imágenes que, formuladas como las formula, difícilmente las

¹⁸Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario*, ed. Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás Gobzález Rolán, Madrid: Universidad Complutense, 1984, p. 132.

pudo copiar de otros autores. Del aretino apreció esos tres o cuatro aspectos menores, los suficientes para hacer notar que su poesía se había nutrido de fuentes menos conocidas y más de moda. No pudo o no quiso importar el nuevo modelo de libro de poesía que había propuesto el cantor de Laura: si bien había tenido ocasión para arrepentirse de sus mocedades no lo hizo ni cuando le dedicó a su mujer unos cuantos poemas en los que la intenta consolar por la muerte de dos de sus hijos. No aprovecha ese momento de reflexión sino para introducir unos pocos tópicos sobre la caducidad de los bienes materiales, pero no dedica la más mínima referencia a un posible arrepentimiento por su vida anterior ni contempla su actual desolación como castigo a sus excesos de juventud. A pesar de ofrecerse como escarmiento a todos los amadores, por haber perdido la salud amando como ha amado, no por ello renuncia al amor y a seguir sirviendo a su dama como hasta ese momento (III, 19-27 y 37-62). Estamos en un siglo en que ha habido intentos de dar a conocer los *Rerum vulgarium fragmenta*, desde Enrique de Villena al marqués de Santillana, pero ninguno de esos intentos ha cristalizado en un proyecto sólido y firme, tanto de vida como de literatura. Debemos esperar aún cierto tiempo, y varias generaciones, para verlo consolidado en la lírica de nuestro país.