

La estructura dispositiva de las cuestiones de amor en el círculo poético de Gómez Manrique

Antonio Chas Aguión
Universidade da Coruña

1. ÁMBITO DE CREACIÓN

Si los diálogos poéticos alcanzan un inusitado interés en la corte de Juan II —y, prueba de ello, el espacio que Juan Alfonso de Baena les dedica en su compilación—, el nuevo auge de estas piezas adquirido en la segunda mitad de siglo XV, durante el reinado de Enrique IV, parece confirmar la existencia como destinatario no tanto de una corte real, pues contra ella van sus críticas, sino de una asamblea intelectual en que se fraguan ideas poéticas, pero también de mayor amplitud ideológica y aun política. Es Gómez Manrique, cuya biografía (c. 1412-1490)¹ transcurre a lo largo de tres reinados que constituyen uno de los períodos más turbulentos de la vida política en Castilla (Juan II, Enrique IV y Reyes Católicos), el poeta en torno al que aparecen asociados los componentes de este cenáculo.

El análisis del manuscrito 4114 de la Biblioteca Nacional, copia del siglo XVIII de otro, hoy perdido, del siglo XV, *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*, permitió a H. R. Lang² concluir la existencia de un círculo poético en torno a Manrique, de cuyos componentes, a la luz de este códice, proporciona una nómina que hoy nos parece incompleta. Serrano de Haro ubica este grupo en el palacio arzobispal toledano, en torno a Alfonso Carrillo y perfila algunas de las relaciones entabladas en el mismo³. Con posterioridad, John G. Cummins⁴ apunta la posibilidad de que Pero

¹ Para todo lo referente a aspectos biográficos de Gómez Manrique remitimos a la detallada información proporcionada por Luis de Salazar y Castro (*Historia Genealógica de la Casa de Lara, justificada e con instrumentos y escritores de inviolable fe*, Madrid, Imprenta Real, 1697, tomo II), cuyos datos y documentos han tomado los investigadores posteriores. Harry Sieber ("Sobre la fecha de la muerte de Gómez Manrique", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX, 1983: 5-10), aportando nuevos documentos, modifica la fecha de la muerte, hasta el momento fijada en 1491, para concluir que Manrique probablemente murió el 11 de noviembre de 1490.

² H.R. Lang, "The So-Called *Cancionero* de Pero Guillén de Segovia", *Revue Hispanique*, XX, 1908, pp. 51-81.

³ Antonio Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 289-296. Básicamente traza Serrano las relaciones entabladas por Jorge Manrique con otros componentes de

Guillén de Segovia fuese el antólogo de este salón literario, de cuyos integrantes proporciona, además, una lista más amplia⁵. Pero es Carlos Moreno Hernández quien, a la vista de todos aquellos códices en que aparecen intercambios poéticos de Gómez Manrique, confirma la existencia de un grupo intelectual, y no exclusivamente poético, en el estrado arzobispal toledano, en parte continuación de aquella asamblea en torno al marqués de Santillana y su línea humanista, y en el que Gómez Manrique pudo haberse formado⁶.

El origen de este círculo habría que situarlo hacia 1458, fecha de la muerte de Santillana, y, aunque las desconfianzas que separaron al arzobispo Carrillo de los todavía príncipes Isabel y Fernando comenzaron en 1470, continúa funcionando hasta la muerte de Enrique IV, en 1474, cuando Carrillo deja de prestar apoyo a Fernando e Isabel, actitud no seguida por Manrique⁷. Con todo, “la prudencia de Gómez Manrique —dice Salazar— supo dirigir los acontecimientos de tal suerte que conservó la dependencia y amistad del Arzobispo”⁸, hasta que éste se declara contrario a los intereses familiares, inclinándose, contra el Conde de Paredes, hermano de Manrique, y a favor del marqués de Villena, por el Maestrazgo de Santiago, y finalmente, partidario de Juana la Beltraneja y contrario a los Príncipes Fernando e Isabel.

Carrillo defendía la subordinación de lo político a las ideas religiosas, intentando, de esta manera, mantener el control ideológico de la Iglesia sobre el Estado. Éste fue, sin duda, el motivo principal de sus enfrentamientos con Enrique IV en un primer momento y con Isabel más tarde. Precisamente si, en origen, el círculo surge como contestación ante el desencanto ocasionado por el mal gobierno de Enrique IV, apoyando la sucesión de Isabel como medio de restaurar la degradación, e incluso

esta asamblea, tarea que ha ampliado notablemente un reciente trabajo de Vicente Beltrán, donde analiza los contactos establecidos entre don Jorge y Álvarez Gato (“Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique”, en R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV. (Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990)*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1992, pp. 167-188; especialmente, en pp. 172-177).

⁴ John G. Cummins, “Pero Guillén de Segovia y el Ms. 4114”, *Hispanic Review*, XLI, 1973, pp. 6-32.

⁵ En realidad, la lista la elabora observando los intercambios en los que figura Gómez Manrique en el *Cancionero Castellano del siglo XV* de Foulché-Delbosch (Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1912, 2 vols).

⁶ Carlos Moreno Hernández, “Pero Guillén de Segovia y el círculo de Alfonso Carrillo”, *Revista de Literatura*, XLVII, 1985, pp. 17-49. Del mismo autor, la edición de la obra de Pero Guillén de Segovia, con amplio y documentado estudio introductorio, *Obra Completa*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 1989.

⁷ El soporte ideológico y aun la actitud participativa de Carrillo son analizados por Carmen Parrilla (“La ‘Exclamación de España’ dirigida al arzobispo Carrillo. Un ejemplo de la *fictio personnae* al servicio del alegato poético”), *Scriptura*, (en prensa).

⁸ L. Salazar y Castro, *op. cit.*, tomo II, p. 535.

alguno de sus miembros —el propio Gómez Manrique— defiende militarmente estas ideas, la no realización de estas aspiraciones personales, a las que Carrillo se creía con derecho, supondrá el enfriamiento y posterior enfrentamiento con los nuevos monarcas, con Manrique y con sus asociados.

El círculo en torno a Carrillo ya no tiene el carácter de entretenimiento dominante en cortes como la de Juan II⁹. Ahora el componente ideológico es primordial y a él se supeditan las producciones literarias. No sólo en composiciones de carácter moral o político; incluso en los intercambios de preguntas y respuestas que se centran en la temática amorosa —como las que constituyen el objeto de nuestro estudio—, el contenido propagandístico es puesto al servicio de la oposición a la autoridad real: el injusto encarcelamiento, por seguir una ideología contraria a la dominante, del noble Pedro de Mendoza es punto de partida para una pregunta en que temática sentimental y ataque político van parejos [ID1877-1878]¹⁰. La idílica convivencia de armas y letras que Gómez Manrique había personificado en su tío el marqués de Santillana¹¹, es rota por las continuas batallas en que se ha visto inmersa Castilla ante el mal gobierno que padece. Nada escapa a esa idea de depuración de la vida política.

Resulta difícil determinar la nómina de asociados, pero, en cualquier caso, los intercambios poéticos y, entre ellos las preguntas y respuestas, suponen un punto de referencia inestimable¹². Al lado de Gómez Manrique o de Pero Guillén de Segovia, cuya relación con el arzobispo de Toledo ha quedado recogida no sólo en diversidad de documentos¹³, sino en las dedicatorias de sus composiciones¹⁴, las relaciones

⁹ El carácter de diversión de los intercambios mantenidos en la corte de Juan II ha sido puesto de relieve, entre otros, por John G. Cummins ("Methods and Conventions in the 15th. Century Poetic Debate", *Hispanic Review*, XXXI, 1963, pp. 307-323; también del mismo autor, "The Survival in the Spanish *Cancioneros* of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 1965, pp. 9-17) y por C. Potvin ("Le masque doctrinal: énigme et satire dans l'école didactique du *Cancionero de Baena*", en *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, París, J. Vrin, 1988, pp. 243-250; también, con mayor detalle, en *Illusion et Pouvoir (La poétique du Cancionero de Baena)*, *Cahiers d'Etudes Médiévales*, IX, 1989).

¹⁰ Utilizo, como en adelante, la clave identificativa propuesta por Brian Dutton *et alii*, *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1990-1991, 7 vols.

¹¹ Cf. Gómez Manrique, *Cancionero*, edición de Antonio Paz y Meliá, Madrid, 1885 (reimpresión facsimilar de la Diputación de Palencia, 1991, vol. I, pp. 5-6).

¹² En ellas se han basado, por ejemplo, las apreciaciones de Serrano de Haro, Cummins y Moreno Hernández en los trabajos arriba citados.

¹³ Remitimos a la detallada información bibliográfica que sobre este aspecto proporciona Eloy Benito Ruano, "Los hechos del arzobispo de Toledo, don Alonso Carrillo, por Pero Guillén de Segovia", *Anuario de Estudios Medievales*, V, 1968, pp. 517-530.

¹⁴ Gómez Manrique le dedica unas estrofas [ID3408]. Pero Guillén, además de los *Hechos del arzobispo de Toledo D. Alonso Carrillo*, que preceden a la *Gaya ciencia* (J. M. Casas Homs y O. J. Tuulio, eds., *La 'Gaya ciencia' de Pero Guillén de Segovia*, Madrid, C.S.I.C., 1962, vol. I, pp. 1-46), le dirige a Carrillo tres suplicaciones y un decir, combinando prosa y verso [ID21739, 2924, 2926, 2928].

de los restantes integrantes del círculo con el arzobispo Carrillo no son fáciles de determinar. En lo que a nuestros intereses respecta, de la nómina de corresponsales de Gómez Manrique en las preguntas y respuestas, algunos tan sólo han tenido intercambios con él, hecho que dificulta la tarea de probar su pertenencia al círculo más allá que por el contacto personal, y hasta familiar, con el primer poeta del mismo. Es el caso de Juan de Mazuela, Fernando de Ludueña, Juan Hurtado, Diego de Saldaña, Diego de Rojas y Diego Manrique, Conde de Treviño, estos dos últimos pertenecientes a la familia Manrique. Incluso en el caso de Juan Hurtado, Diego de Rojas y Diego Manrique, este intercambio con Gómez Manrique es la única muestra conservada de su actividad poética. El vínculo, por tanto, no pasaría de una relación con don Gómez, aficionado a dedicar alguna de sus composiciones a sus parientes¹⁵. Por otra parte, alguno de los restantes autores han tenido contactos literarios, además de con Gómez Manrique, con otros asociados, lo que puede confirmar su pertenencia al grupo: Álvarez Gato mantiene intercambios con Jorge Manrique [ID2986, 3122, 3123]; Guevara no sólo con Jorge Manrique [ID6492, 6498] sino también con Barba [ID2095]; Sancho de Rojas, con Francisco de Noya [ID0274] “asociado al círculo [...] cuando vino con Fernando el Católico a la boda de este”¹⁶.

Pero, a pesar de la mención al magisterio ejercido por Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, y Juan de Mena sobre los autores que integran este salón, no se ha tenido en cuenta las relaciones que alguno de sus asociados, y no sólo Manrique o Pero Guillén, han tenido con esos maestros: Francisco Bocanegra compone una canción a la que responde Santillana [ID2403] y Pedro de Mendoza, señor de Almazán, responde a composiciones que le envían el marqués de Santillana [ID6411] y Mena [ID1862], siendo estos, con Gómez Manrique, los únicos destinatarios de Mendoza. Ellos, como Manrique o Guillén, tuvieron contacto directo con quienes servirían como modelo poético e ideológico.

Probablemente la mayoría de los interlocutores de Gómez Manrique en sus demandas y respuestas amorosas habrían tenido, por tanto, un contacto ocasional con el círculo de Carrillo, sirviéndoles éste como escuela poética donde el tratamiento del tema amoroso, lo “puramente trovadoresco”, en palabras de Moreno Hernández¹⁷, acercaría, no sólo formal sino incluso ideológicamente, los ideales de renovación política, religiosa y cultural que aventuran paulatinamente una actitud prerrenacentista.

¹⁵ Sirvan como muestra las estrenas que dedica a su esposa [ID1874], a su hermano Rodrigo Manrique [ID3355] o a su tía la Condesa de Castañeda [ID3354]; las consolatorias a su mujer [ID3402], o la pregunta que dirige a sus tres sobrinos Jorge, Rodrigo y Fadrique [ID2964].

¹⁶ Cf. Carlos Moreno Hernández, “Pero Guillén de Segovia y el círculo de Alfonso Carrillo”, *art. cit.*, pp. 46-47.

¹⁷ *Ibidem*, p. 46.

2. ESTRUCTURA DISPOSITIVA

En otra ocasión me he ocupado de la determinación del *corpus* de intercambios poéticos sostenidos en torno al vate de Amusco¹⁸, pero, como complemento de ese trabajo, me interesa ahora establecer su configuración estructural. Es indudable que este género poético sirve como vehículo para un intercambio de conocimientos entre dos o más autores: sea cual sea el tema planteado, sea cual sea el tono empleado para desarrollarlo, como mínimo dos partes entran en contacto estableciendo un intercambio poético. No puede negarse, además, una similitud léxica con ciertas formulaciones del género epistolar¹⁹, como parece extraerse de estos mismos versos:

Por ende, mucho vos ruego,
 questa gracia me fagáis,
 que las presentes leáis
 y aya respuesta luego [ID2968, vv. 37-40].

Vuestra gentil escriptura
 resçebí, buen caballero [ID2959, vv. 1-2].

La carta es un medio de comunicación que, practicada en todas épocas, contaba con una larga tradición. Pero en el siglo XV, en relación con el incremento en el número de lectores legos que ven en la lectura una finalidad no estrictamente profesional, la epístola supera también su mero propósito práctico para convertirse en producto literario, en artificio. Son, por tanto, los nuevos lectores, cultos e instruidos, los que provocan el desarrollo de nuevos géneros, como la epistolografía²⁰, cuya permeabilidad se dejó sentir no sólo sobre otros géneros prosísticos, caso de la ficción sentimental, sino también sobre la producción poética cancioneril: las cartas de amores en verso, las consolatorias, y, por qué no, las preguntas y respuestas. No es mi intención derivar directamente de las epístolas la estructura de las preguntas y respuestas, mas es evidente una cierta conexión en el armazón estructural de ambas modalidades literarias. Precisamente, tomando como base su semejanza con el género epistolar, a las composiciones poéticas pertenecientes al género de preguntas y respuestas se les puede

¹⁸ Véase nuestro "Las otras *preguntas* de temática amorosa en el *corpus* poético de Gómez Manrique", *Revista de Literatura Medieval*, IX, 1997, pp. 97-120.

¹⁹ John G. Cummins ("Methods and Conventions in the 15th Century Poetic Debate", *art. cit.*) parece centrarse más en las muestras que de este género ha recogido el *Cancionero de Baena* cuando, estudiando su naturaleza, no llega a decantarse ni por la presentación oral ni por la escrita, pretendiendo conjugar ambas, postura que cree más adecuada como reflejo de su carácter de entretenimiento cortes. Sin dudar que tal posibilidad sea aplicable a las preguntas y respuestas de un primer período evolutivo, no creemos que pueda extenderse a todas las manifestaciones de esta modalidad poética, donde no menudean alusiones a la difusión oral de tales diálogos.

²⁰ Cf. Jeremy N.H. Lawrance, "Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español", en V. García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista, V. Literatura en la época del emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 81-99.

aplicar, *mutatis mutandis*, la estructura en cinco partes establecida por las *artes dictaminis* desde el siglo XII, y más concretamente por el anónimo de Boloña, para las cartas, estructura “que se deriva a las claras de una analogía con las seis partes de la *oratio*, según Cicerón”²¹. Ahora bien, aunque en términos generales el esquema proporcionado por las *artes dictaminis* es válido para la estructuración de las composiciones pertenecientes al género de preguntas y respuestas²², cada uno de estos apartados tendrá en este género características privativas.

2.1. *Salutatio*

Destinada a establecer un primer contacto entre el emisor y el receptor, la *salutatio* era el apartado mejor definido en las *artes dictaminis* y al que mayor atención dedicaban los *dictatores*, no en vano era nuevo respecto a la estructuración ciceroniana y precisaba mayor detenimiento teórico y práctico. Por otra parte, al tratarse de la sección con menor dependencia de la materia tratada, se prestaba a una mayor sistematización por parte de los *dictatores*: se recogía toda una serie de modelos a los que podía acudir el escribano²³.

En las preguntas y respuestas la *salutatio* conocerá una tendencia evolutiva que la lleva a la práctica desaparición. Sucede, respecto a la carta, que la extensión de este saludo inicial todavía se ve más reducida: el nombre del emisor, ya confinado al final en las cartas, prácticamente desaparece, y el del receptor es sustituido por un vocativo que, por su frecuencia, llega a perder el carácter identificativo que en principio tenía. A medida que evoluciona el género, este saludo inicial se va perdiendo, sin duda debido a la cada vez menor extensión de las composiciones que obliga a la desaparición de todos aquellos elementos no imprescindibles. Si en el *Cancionero de Baena* la aparición de este saludo inicial, aunque breve, es norma general, llegando no sólo a citar el nombre del receptor sino también el del propio emisor²⁴, en recopilación

²¹ James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* (traducción española de G. Hirata Vaquera), México, Fondo de Cultura Económica, 1986. También recoge esta relación entre el “formato aprobado” del anónimo de Boloña y la división ciceroniana del discurso, Carol A. Copenhagen (“The *exordium* or *captatio benevolentiae* in Fifteenth-Century Spanish Letters”, *La Corónica*, XIII-2 (Spring, 1985), pp. 196-205; en concreto, en pp. 196-197).

²² Labrador Herraiz reconoce que “el género [...] emplea fórmulas epistolares; de ahí que los poemas se abren, desarrollan y terminan con las piezas de la comunicación escrita” (*Poesía dialogada medieval...*, op. cit., p. 49). Sin embargo, más allá de este primer apartado al que demonina “fórmulas de cortesía” no establece relación con la estructura de la carta, si bien es verdad que la estructuración en cuatro apartados que defiende: fórmulas de cortesía, *captatio benevolentiae*, pregunta propiamente dicha y la insistencia (estructuración basada exclusivamente en el contenido sin atender a su correlato formal), es susceptible, aunque no lo llegue a explicitar, de admitir esta relación, como veremos.

²³ Remitimos a C.A. Copenhagen, “Salutations in Fifteenth-Century Spanish Letters”, *La Corónica*, XII-2, 1984, pp. 254-264.

²⁴ Al respecto, ya Labrador ha precisado que el saludo inicial aparece en setenta y siete de las ochenta

ciones posteriores el nombre del emisor desaparece y el del receptor, salvo escasas excepciones, corre igual fortuna: en el *Cancionero general* tan sólo en un caso se cita expresamente el receptor, siendo éste del Marqués de Santillana, autor contemporáneo de muchos de los recogidos por Baena en su antología²⁵. Incluso podemos llegar a concluir que el saludo desaparece como parte independiente en la estructura de la pregunta o de la respuesta, permaneciendo como huella en el epígrafe; ha de advertirse al respecto la diferencia entre los títulos de otras modalidades poéticas —que, normalmente, tienen la función exclusiva de separar textos— y los de las preguntas y respuestas, en los que se da cabida al autor y al destinatario. Por otra parte, quizá también haya de considerarse huella lo que Labrador denomina “fórmulas de cortesía”: expresiones normalmente reducidas a un vocativo, sin un orden fijo, que —y aquí diferimos del enfoque de Labrador— no han de ser consideradas como un apartado más del poema sino como pervivencia de un uso a extinguir, en combinación con cualquiera de los apartados en que se estructuran estas composiciones.

Entre los textos que constituyen la antología de preguntas y respuestas poéticas en que participó nuestro Manrique²⁶, sólo un caso nos recuerda la primitiva estructura de la *salutatio*: la pregunta de Guevara [ID2958], la de mayor extensión, presenta en sus versos finales una fórmula claramente imitada del género epistolar, incluyendo una breve referencia al emisor y al receptor: “por lo qual, de mí queuxando, / de vos, señor, la demando” (vv. 51-52); carácter epistolar confirmado por los primeros versos de su respuesta: “vuestra gentil escriptura / resçebí, buen cavallero” (vv. 1-2). Con todo, como decíamos, aparece en posición final de la pregunta y no al inicio del poema. Por otra parte, mientras que la ubicación de la *intitulatio* y la *inscriptio* eran indicativas del estatus social —el de más alta jerarquía precedía al otro—, en este caso Guevara ya no cumple con ese precepto al situarse precediendo a Gómez Manrique. En otros dos casos —ambos son preguntas— se conserva también iniciando la *petitio*, y no como saludo inicial, una huella de la *inscriptio*: al tiempo que formula la demanda indica a quién va dirigida: “¡Oh señor Gómez Manrique / dadme consejo que muero!” [ID2976, vv. 23-24]; “A vos, Señor de Almagán, / pregunto mal consonando” [ID1877, vv. 19-20].

En las preguntas generales, al no tratarse de un destinatario específico, el saludo, situado en los versos iniciales, indica quién puede estar interesado en contestar a la demanda formulada. En ID2960 además de este saludo inicial hay también una fórmula en los versos finales, como despedida, con la finalidad de atraer posibles

y cuatro composiciones (*Poesía dialogada medieval...*, *op. cit.*, p. 50).

²⁵ “Dezid Juan de Mena y mostradme quál” [ID0159].

²⁶ De acuerdo con los criterios expuestos en nuestro trabajo “Las otras *preguntas* de temática amorosa en el *corpus* poético de Gómez Manrique” (*art. cit.*), la nómina de preguntas y respuestas de esta materia se limita a los doce intercambios siguientes: ID2968-2969; 3329-3330; 3000-3001; 2976-2977; 3404-3405; 2978-2979; 1877-1878; 2958-2959; 2950-2951; 2960-2961; 2962-2963; 3390-3391-3392.

respuestas: “que gozáis de quien amáis / que todos me respondáis” (vv. 19-20). Más frecuentes son los vocativos que, en cualquier posición a lo largo del texto, vienen a desempeñar una función muy similar a la de la primitiva *salutatio*, llamar la atención del receptor. Su ubicación no se ve limitada al inicio del poema, sino que, como tal fórmula y ya no como apartado, goza de mayor libertad posicional. Sirven, además, para marcar las distintas partes, resultando “elementos integradores de la arquitectura general del poema”²⁷. El más frecuente es *señor*, presente en nueve de los doce intercambios²⁸, generalmente en la respuesta, donde es reflejo de un tratamiento de respeto al interlocutor, ya sea por sí solo o asociado a algún otro término que aporte mayor acercamiento, mayor familiaridad, entre los dos interlocutores realmente relacionados por vínculos de parentesco; Diego de Rojas se dirige a su tío, Gómez Manrique, como “señor ermano, compadre” [ID3001, v. 2], y el propio don Gómez a su primo Sancho de Rojas como “primo señor, qué diré” [ID2962, v. 1]. En otras ocasiones, el vínculo es figurado, señal de buena amistad: Pedro de Mendoza, como prueba del consuelo recibido por el injusto encarcelamiento padecido, lo considera “mi señor y más que ermano” [ID1878, v. 2], trato más familiar que el que le había dirigido a él Manrique: “A vos, Señor de Almazán” [ID1877, v. 19], reflejo de su mayor estatus social. Menor frecuencia tienen otros vocativos con igual función: pariente, amigo, buen cavallero, generoso cavallero²⁹.

2.2. Exordium

Verdadero apartado inicial en nuestros textos, el *exordium* era definido en la *Rhetorica ad Herennium* como “principium orationis per quod animus auditoris constituitur ad audiendum” (Libro I, iii). Así se entendía en el siglo XV, como muestra la traducción que del *De inventione* de Cicerón elabora Alfonso de Cartagena:

El exordio es aquella fabla que atrae suficientemente el corazón de quien oye a lo que adelante se ha de dezir³⁰.

Las características de esta sección siguen siendo las propuestas en los manuales de oratoria. La *Rhetorica ad Herennium* consideraba como finalidad del exordio obtener oyentes benévolos, atentos y dóciles, para lo cual se proporcionaba toda una serie de recursos para congraciarse al auditorio según las diferentes circunstancias del

²⁷ Labrador, *op. cit.*, p. 50.

²⁸ En Preguntas: ID1877 (v.19); 2958 (v.52); 2962 (v.1). En Respuestas: ID2969 (en versos: 2, 21 y 38); 3330 (v.32); 3001 (v.2); 3405 (v.16); 2979 (v.3); 1878 (en versos: 2, 31 y 34); 2963 (v.13); 3391 (v.8).

²⁹ “Pariente”: ID2950 (v.10); “querido pariente”: 3390 (v.33); “buen cavallero”: 2959 (v.2) y 2976 (v.17); “generoso cavallero”: 1877 (v.34); “amigo”: 3329 (v.26).

³⁰ Cf. Rosalba Mascagna (ed.), Alfonso de Cartagena, *La Rhetorica de M. Tulio Cicerón*, Nápoles, Liguori, 1969, p. 54.

discurso, recursos reducibles a tres grandes grupos: a partir del orador, de los oyentes o de la materia tratada (Libro I, iii-vii). Aplicando estas características a nuestro género, el *exordium* sigue manteniendo el mismo objetivo y utilizando medios muy semejantes para lograrlo. Como el objetivo de la pregunta es obtener contestación a través de la respuesta poética a una demanda formulada, esta sección cumple un importante papel; es necesario que, desde el inicio, el receptor esté interesado en acceder a esa petición que se le va a formular, para lo que se pondrán en funcionamiento todos aquellos recursos encaminados a ese fin.

La *captatio benevolentiae* puede materializarse en la alabanza del destinatario, pero éste no es más que uno de sus recursos y no el único³¹, como se desprende de las oratorias clásicas; otros factores, como el propio tema, la extensión, la causa o motivo que lleva a formular la demanda, etc., son determinantes a la hora de suscitar el interés del interlocutor. Incluso la ausencia de exordio puede ser vista como un recurso en aquellos casos en que se quiere dar un sentido de urgencia jugando, de este modo, con las expectativas del receptor³². Estableceremos, siguiendo las directrices procedentes de los tratados de oratoria, diferentes subapartados según el modo de captar la benevolencia:

2.2.1. *A partir de la propia persona (ab nostra persona)*

2.2.1.1. *Causa scribendi*

En ocasiones la pregunta comienza exponiendo el motivo que ha movido a su autor a plantearla. Es específica de la pregunta como composición inicial, puesto que la causa que motiva la respuesta es la propia pregunta y, como tal, no precisa justificación, aunque ocasionalmente pueda asentir o rebatir la causa propuesta para el inicio del diálogo. Gómez Manrique expone en una única pregunta amorosa la causa que le empuja a escribir: en ID2968 se decide a plantear una cuestión a Francisco Bocanegra por esquivar la ociosidad a la que considera “causa[...] / de pensar mucha maldad” (vv. 3-4), exponiendo, de este modo, en toda una estrofa el motivo que da lugar al intercambio. A esto responde Bocanegra en la estrofa correspondiente de la respuesta, en la que utiliza incluso el mismo término “oçio” (v. 7) aceptando la causa³³. En otro caso es su hermano, el Conde de

³¹ Labrador Herraiz (*op. cit.*, pp. 60-70), en el apartado que dedica a la *captatio benevolentiae* se centra simplemente en “alabanza del destinatario” y “humillación” del emisor, con lo que parece obviar otros mecanismos que entran en juego para atraer al receptor.

³² En este sentido, nada difiere respecto a las epístolas; cf. C.A. Copenhagen, “The *exordium* or *captatio benevolentiae* in Fifteenth-Century Spanish Letters”, *La Corónica*, XIII-2, 1985, pp. 196-205; en concreto, p. 200.

³³ Este motivo no es una formulación nueva; en realidad, el tópico del ocio literario parte de Cicerón, para quien *otium* era el momento en que, libre de preocupaciones —de negocios—, podía dedicarse a la actividad literaria (cf. María Morrás, “Un tópico ciceroniano en el debate sobre las armas y las letras”, en A. Nascimento y C. Almeida (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa,*

Treviño, quien, en una composición muy breve expone la *causa scribendi*: “Pues no es yerro preguntar / quisiera saber de vos” [ID2978, vv. 1-2], causa que no obtiene contestación en la respuesta. Resulta curioso que en una composición tan breve, una sola octava en la que se espera la máxima concreción, se exponga el motivo y sea éste el único resto de exordio en tal composición. Tampoco en este caso el tópicus resulta novedoso³⁴.

2.2.1.2. “Acuse de recibo”

A este subapartado en posición inicial de la pregunta corresponde en la respuesta otro encaminado a confirmar que se ha recibido la demanda inicial. Funciona, pues, como un “acuse de recibo” antes de pasar a apartados posteriores e incluso antes de desarrollar otros tópicus dentro del mismo *exordium*. En general, o bien hace referencia a la transmisión escrita de este tipo de composiciones³⁵, o simplemente asiente las razones expuestas en la pregunta, tratando de ganarse desde un principio el favor de su interlocutor, finalidad última de todo el exordio, independientemente de que a continuación, en sucesivos apartados, exponga ideas contrarias³⁶: “dexistes muy gran verdad” [ID2969, v. 1], o “pues vos sobra la razón” [ID1878, v. 1].

1991), Lisboa, Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 115-122); de este modo será adaptado por Petrarca, los humanistas italianos, y también en preceptivas del siglo XV castellano, como en el *Prologus Baenensis* (cf. J.M. Azáceta (ed.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, C.S.I.C., 1966, vol. I, p. 9) o en el *Arte de poesía castellana de Juan del Encina* (cf. Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, p. 77). Incluso Gómez Manrique acude en otra ocasión a este mismo motivo para iniciar una recuesta con Juan de Mazuela:

Tiempo mucho mal gastado
 es el que
 se gasta sin fazer nada
 por ende, mi muy amado
 ordené
 esta copla mal fundada [ID2972, vv. 1-6].

³⁴ Quizá el conde de Treviño se refiera a la composición de Gómez Manrique que inicia: “el que pide a gran señor / no haze yerro marcado” [ID3388] y, de hecho, si nos atenemos a su localización en el *Cancionero* que ordenó el propio Manrique —manuscrito 1250 de la Biblioteca de Palacio—, el texto del conde sería posterior cronológicamente, por lo que pudiera darse el caso de que don Diego ya conociese el de su hermano. Todavía otra pregunta de autor anónimo en el *Cancionero general* tiene inicio muy similar:

preguntaros yo a mi ver
 muy discreto trobador
 no es yerro por mas saber
 en esta ley del amor [ID6556, vv. 1-4].

³⁵ “desque vuestras coplas vi” [ID3330, v. 1], “vuestra demanda polida” [ID2977, v. 8], “vuestra gentil escriptura resçebí...” [ID2959, vv. 1-2].

³⁶ Relacionada, por tanto, con la figura dialéctica de la *concessio* (cf. Juan Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico, 1995, p. 397).

2.2.2. *A partir de la persona del destinatario (ab adversarium persona)*

Corresponden a este subapartado el elogio o alabanza del destinatario y su contraposición con los defectos propios, el *topos humilitatis*. Aunque pueden aparecer por separado, la tendencia general es que concurren y, todavía más, que se establezca entre ellos una comparación a partir de la cual aquél que en ese momento toma la palabra, sea el que pregunta o el que responde, se esfuerza en demostrar su inferioridad respecto al otro. En ningún caso tenemos muestra de otro posible recurso: la humillación del destinatario, que, aunque no exclusivamente, es característico de las preguntas y respuestas que desarrollan contenidos satíricos. En ese caso se invierte el esquema arriba presentado, pues quien toma la palabra procura descalificar por todos los medios a su receptor.

2.2.2.1. *Alabanza*

La alabanza o exposición de las virtudes del destinatario, en ocasiones a través de elogios hiperbólicos, se expone en siete de las doce preguntas y en cuatro de las respuestas de los autores de nuestro círculo³⁷. Es, por tanto, el recurso más utilizado para lograr atraer la benevolencia del destinatario. El análisis de estos textos permite concluir que la totalidad de elogios intercambiados entre los poetas puede ser reducida a dos grandes núcleos semánticos interrelacionados: amor y poesía. La tendencia general es presentar al interlocutor como el destinatario más adecuado para obtener de él una respuesta a la demanda que a continuación se le va a solicitar: no sólo es amador, como quien pregunta, pues, como afirmaba Diego de San Pedro en su *Sermón*, “para que toda materia sea bien entendida y notada, conviene que el razonamiento del que dize sea conforme a la condición del que lo oye”³⁸, sino que además su destreza poética está fuera de toda duda, cualidad ésta cuya relación con el sentimiento amoroso enunciaba Juan Alfonso de Baena en el prólogo a su Cancionero:

e otrosí que sea [el poeta] amador, e que siempre se preçie e se finja de ser enamorado; porque es pinión de muchos sabios, que todo omme que sea enamorado, conviene a saber; que ame a quien deve e commo deve e donde deve, afirman e dizen que el tal de todas buenas doctrinas es doctado³⁹.

De este modo, en el destinatario se sintetiza todo un cúmulo de cualidades positivas, las “buenas doctrinas”: linaje, virtud, nobleza, prudencia, discreción, sabiduría⁴⁰, y, aunque el término *enamorado* tan sólo aparece en un caso [ID3000], éste

³⁷ Preguntas: ID2968, 3000, 2976, 3404, 2958, 2960, 3390. Respuestas: 3001, 2977, 2959, 3391.

³⁸ San Pedro, Diego de, *Obras completas, I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, Edición de. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1973, p. 173.

³⁹ Cf. la edición de J. M. Azáceta, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena, op. cit.*, p. 15.

⁴⁰ Linaje [ID3000, 2976, 2958], virtud [3000, 3001, 2976, 2977, 2958, 2960], nobleza [3000, 2976,

expone claramente la relación de todas estas cualidades con el perfecto amador; Gómez Manrique después de haber expuesto a su sobrino Diego de Rojas todas las virtudes que, por ser propias de su familia, espera que herede, concluye: “e si bien les parecéis / seréis buen enamorado” (vv. 21-22), como si esa cualidad fuese el compendio de todas las enunciadas previamente. Precisamente, Gómez Manrique no sólo es considerado experto consejero en este tema en el género de preguntas y respuestas, sino que recibe esta misma notoriedad en una pregunta que, por carta, le dirige un autor anónimo, lo que confirma los vínculos con nuestro género:

La fama vuestra, señor, que a tantas partes se estiende, y la polideza de vuestras razones que tan prima de las que primero açertaron os haze, me hizo escreviros juntado con estas dos causas un remedio de que tengo neçesidad, que entendí hallar en vuestro poder, porque onbre tan sobrado en saber no puede ser que no aya bolado con alas muy abivadas la ralea con que suele bolar amor a los que quisieron, a pocas bozes, yr a las bueltas de su engañoso señuelo. Ansy que, con esta causa, yo (o)s he buscado para contaros mi tormento y para pediros remedio para él⁴¹.

Con todo, el elogio más recurrente es el que hace referencia a la destreza poética del destinatario⁴², cualidad, como enunciaba Baena, inherente al enamorado. Se elogian las *demandas polidas* [2977, v. 8], las *obras limadas* [3390, v. 9], las *escodas sotiles* [3390, v. 18], la *eloquencia* [3404, v. 10]. Más original es el elogio que Guevara dedica a Gómez Manrique: “sabéis cantar el son / de qualquier fuerte canción” [2958, vv. 53-54]. Pero en un solo caso se menciona la palabra *poesía* y es para hacer referencia a la obra de Gómez Manrique:

Como con el buen rubí
la piedra para empedrar,
el sayal y el carmesí,
el francés con el rabí
se pueden mal comparar,
bien así las martilladas
que forja mi grosería,
señor, con vuestra poesía
parecerán cotejadas [3391, vv. 1-9].

3391], prudencia [2976, 3404, 3390, 3391], discreción [3000, 2976, 3404, 2960, 3390], sabiduría [3404, 2958, 3390].

⁴¹ Carmen Parrilla (“Dos cartas inéditas en la Biblioteca Colombina”, *Epos*, II, 1986, pp. 341-350) no descarta la posibilidad de que ese Gómez Manrique no sea el autor que ahora editamos, sino el retratado por Pérez de Guzmán en *Generaciones y semblanzas*, Edición de R. B. Tate, London, Tamesis Books, 1965, p. 22.

⁴² Así en ID2968, 3001, 2977, 3404, 2958, 3390, 3391, 3392.

El marqués de Santillana distinguía entre Poetas y “qualesquier dezidores o trobadores”⁴³, reservando la designación de Poeta para los que lograban sobresalir en el arte poético, en palabras de Ferrie, los “maestros probados”⁴⁴. Desde esta perspectiva, más que un simple tópico de alabanza, más que una contraposición formulaica movida por un *topos humilitatis* frente a la obra del interlocutor, estamos ante el reconocimiento sincero de la maestría poética de Manrique.

En general, el elogio al destinatario está fuertemente mediatizado por la *imitatio*, de ahí la escasa originalidad en su presentación. Tatados en prosa, como el *Prologus Baenensis*, el *Sermón* de Diego de San Pedro, el *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena o las anónimas *Leyes de Amor* recogidas en el *Cancionero de Herberay des Essarts*, o bien en verso, como las *Coplas que fizo Suero de Ribera sobre la gala* [ID0141], la *Regla a los galanes fecha por Diego de Valencia* [ID1768], los *Diez mandamientos de amor* de Rodríguez del Padrón o el *Doctrinal de gentileza* de Fernando de Ludueña [ID1895] —interlocutor de Gómez Manrique en uno de sus diálogos poéticos [ID3390-3392]—, habían codificado estas cualidades, proporcionando reglas y normas de conducta para los perfectos amantes cortesanos.

2.2.2.2. Humildad

Aunque el *topos humilitatis*, en origen, sea un recurso a partir de la persona del propio emisor y no del destinatario, lo normal es que su aparición guarde siempre relación con ese elogio, respecto al cual funciona como elemento de contraste, recurso eficaz psicológicamente debido a la inclinación natural de la simpatía hacia el que se encuentra en dificultades⁴⁵. En los diálogos que centran nuestro estudio, tan sólo en un caso [ID1877-1878], el tópico de modestia no está acompañado de su correspondiente alabanza al destinatario, aunque en este caso la humildad no resulta mero cliché, ya que el *topos* aparece ligado al planteamiento de una sátira política del reinado de Enrique IV: la actividad militar, consecuencia de la caótica situación, no permite a Gómez Manrique dedicar el tiempo que él desearía al cultivo de las letras. El equilibrio *sapientia-fortitudo* se quiebra; en este caso, hay algo más que un tópico, es la expresión de las circunstancias políticas⁴⁶. En su respuesta sucede algo semejante;

⁴³ A. Gómez Moreno, (ed.), *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, P.P.U., 1990, p. 60.

⁴⁴ Francis Ferrie, “Aspiraciones del Humanismo español del siglo XV: revalorización del *Prohemio e Carta de Santillana*”, *Revista de Filología Española*, LVII, 1974-75, p. 208; también así en Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁵ Así lo expone, entre otros, Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 73.

⁴⁶ En opinión de Daniela Capra no sólo parodia el *topos* en sí, sino que satiriza el sistema político (“La renovación del diálogo en las preguntas y respuestas de Gómez Manrique”, *Romance Quarterly*, XXIX-2, 1992, p. 195).

Pedro de Mendoza acude a la fórmula de modestia sin realizar alabanza de quien le dirige la cuestión, aunque en este caso tampoco esa fórmula puede ser considerada como un tópico⁴⁷.

La humildad hace referencia casi exclusivamente a la impericia en la creación poética⁴⁸; quien toma la palabra en ese momento, con más frecuencia es el autor de la respuesta, no se cree capacitado para acometer la tarea poética, lo que le lleva a pedir disculpas a su interlocutor o, incluso, a solicitarle ayuda para enmendar su torpeza. Sirvan como muestra:

si algo viéredes errado
 sea por vos corregido;
 que aquél que tanto entiende
 en este arte como vos,
 muy contento soy, par Dios,
 que mis errores enmiende [ID2968, vv. 11-16]

estas preguntas vos van
 de una obra grosera
 qual sale de la cantera,
 según ellas mostrarán
 por sus materias çeviles
 y por la ruda eloquencia
 púlalas vuestra prudencia
 con sus escodas sotiles” [ID3390, vv. 11-18]

El término *trobador*, presente en la mayoría de estos casos⁴⁹, explicita esa idea, manida, de inferioridad frente a su destinatario, desventaja enfatizada todavía más por los modificadores que acompañan a dicho término: “rudo trobador” [ID2968, v. 24], “respondiendo, mal trobando” [2963, v. 17], pudiendo aparecer, como cualquier otra forma de expresión de la afectación de modestia, no sólo al principio de la composición sino también en el centro de la misma y, sobre todo, al final, intentando conmovier al receptor.

Fuera ya del ámbito de la modestia poética, en ID3301 el *topos humilitatis* es expresión del respeto y admiración que hacia Gómez Manrique profesa su sobrino Diego de Rojas:

⁴⁷ En este caso la sátira se expresa a través de la asimetría formal, de ahí que la disculpa no ha de verse tampoco como simple tópico.

⁴⁸ Así aparece en los textos ID2968, 2969, 2977, 3404, 2958, 3390, 3391, 3392.

⁴⁹ Concretamente, aparece en ID2968, 3404, 2958, 3390, 3391, 3392.

andaré tras vos corriendo
 non dino yo me sintiendo
 de tenervos por ermano (vv. 13-15).

2.2.3. *A partir de la materia tratada (ab rebus ipsis)*

También los manuales de oratoria clásica recomendaban, como método para conseguir la benevolencia del adversario, magnificar la causa propia, alabándola, al tiempo que se restaba importancia a la del adversario. Así ha sido recogido por las preguntas y respuestas en donde se suma a los restantes procedimientos encaminados a atraer el interés del destinatario. Es éste un apartado específico de la respuesta, pues precisa de la presentación de una situación previa para contrarrestar su importancia frente a la que se va a presentar a continuación. Tratándose de textos que desarrollan una temática sentimental, el esquema es siempre el mismo: el sufrimiento que padece quien formula la pregunta no alcanza la magnitud de aquél que siente quien responde. Así aparece en tres textos:

Dexistes muy gran verdat
 según, señor, aprendí,
 mas pocas personas vi
 sin tener neccessidad;
 que, después que sope amar,
 nunca un rato reposé,
 ni por ocio me fallé
 tocado de mal pensar [ID2968, vv. 1-8]

...poderío
 me robó tal caminada,
 que estéis vos sin alvedrió
 no me maravillo nada [ID2963, vv. 5-8]

Mas si vos sentís calura
 yo soy aquél que me quemo
 en tales llamas que temo
 de temprana sepoltura [ID2959, vv. 5-8]

No se niega el sufrimiento del demandante; antes bien, se acepta para demostrar que el suyo, que supera ese extremo, es todavía mayor. Su aparición hay que ponerla en relación con la *concessio*.

2.3. *Narratio*

Apartado no imprescindible en las preguntas y respuestas, la exposición de los hechos constituía sin embargo, juntamente con la *petitio*, el núcleo central de la epístola, “the point at which its subject matter becomes the major factor in both its stylistic and formal construction”⁵⁰. De la *Rhetorica ad Herennium* procedía el triple requisito aconsejado a la narración: “ut brevis, ut dilucida, ut veri similis sit” (Libro I, ix), y nada se dice en las *artes dictandi* más allá de estas consideraciones generales, dejando a la experiencia e imaginación del autor otro tipo de limitaciones concernientes a estilo o estructura.

En las preguntas y respuestas no siempre resulta fácil, como tampoco en las epístolas, diferenciar entre *narratio* y *petitio*. De hecho algunos autores, como Labrador Herraiz⁵¹, han optado por considerar un único apartado. Sin embargo, aunque no siempre sea tarea fácil deslindar sus fronteras, su función en la composición no es la misma: en la narración se exponen los hechos que le han llevado a la situación en que se encuentra, en la *petitio* se plantea la demanda o, en la respuesta, se da contestación a la misma. Esta diferencia nos obliga a considerarlas como partes diferenciadas en la estructura de las composiciones. Con todo, quizá sea en la pregunta donde más claramente pueda establecerse una distinción entre estas dos secciones, puesto que se pasa de una exposición de carácter narrativo al planteamiento de una demanda, cambio que lleva, incluso, a una variación en la tonalidad: de una entonación enunciativa a otra interrogativa, desiderativa o exhortativa. En la respuesta, por el contrario, no se conoce esta variación; narración y contestación, o lo que es lo mismo, exposición y explicación, comparten el mismo carácter enunciativo, por lo que resulta más difícil apreciar el paso de una sección a otra; sin embargo en la *petitio* el propio autor ofrecerá la información que permita apreciar la distinción de estos dos apartados.

Sólo seis de las preguntas de nuestro *corpus* tienen una sección dedicada a exponer los acontecimientos que darán lugar a la presentación de la demanda⁵². Comparten la exposición de la situación desesperada a la que ha llevado el amor no correspondido a su autor, que, siguiendo los postulados heredados de los manuales de oratoria, realizan de manera concisa (tan sólo se nos informa de los detalles necesarios: su enamoramiento, la causa y sus consecuencias), clara (sin introducir más asunto que el que quiere esclarecer: exposición de su situación desesperada) y verosímil (procurando conferirles credibilidad al respetar en todo momento costum-

⁵⁰ Carol A. Copenhagen, “*Narratio* and *petitio* in Fifteenth-Century Spanish Letters”, *La Corónica*, XIV-1, 1985, pp. 6.

⁵¹ José J. Labrador Herraiz (*op. cit.*, p. 71) prefiere considerar un único apartado al que denomina con el genérico “pregunta” estableciendo una clasificación, dentro de la misma, entre aquellas que presentan la cuestión directamente y las que “exponen primero una serie de razones, argumentos o sentencias y después formulan la pregunta”, sin llegar a considerarlas como secciones independientes.

⁵² ID3329, 2976, 2978, 2958, 2950, 2962.

bres y dignidades, según lo aconsejado: la locura a la que conduce el amor no correspondido es reflejo de la consideración del amor como enfermedad mental⁵³, y el celo en la presentación de detalles concretos sobre él mismo y, fundamentalmente, sobre su dama, responde al *secretum* exigido para salvaguardar la dignidad de su enamorada). Divergen, sin embargo, en la situación de este apartado: ID2978 es el único texto en que la narración no precede a la formulación de la demanda.

De todas ellas es en ID2958, quizá por su extensión, donde la *narratio* tiene un mayor desarrollo, lo que permite establecer una estructuración en su interior: de las seis estrofas de que consta esta composición de Guevara, la narración se extiende en cuatro de ellas: desde la segunda copla hasta la mitad de la última. Comienza con una partición en la que nos presenta los puntos que va a desarrollar:

En esta mar que se vierte
dos peligros son dolor:
el primer peligro amor,
el segundo mal de muerte (vv. 10-13).

Esta enumeración inicial contribuye a la mayor claridad de la composición: cada uno de los puntos enumerados será desarrollado a continuación de manera ordenada, según han sido dispuestos inicialmente, para finalizar estableciendo una paradoja en donde se sintetizan los dos conceptos aparentemente contrarios y que da pie para formular la cuestión al destinatario:

amor se muestra seguir
ventura tan peligrosa
que la muerte es menos cosa;
mas, al fin, no se dezir
quál es menor de sentir (vv.41-45).

En las restantes preguntas la distinción entre *narratio* y *petitio*, aunque con menor desarrollo, también es bastante evidente, pasando de una breve exposición de las circunstancias en que se encuentra el poeta a la formulación de una demanda al destinatario, y su correspondiente contestación, función propia del apartado que le sigue.

2.4. *Petitio*

Al igual que sucedía respecto a la *narratio*, los *dictatores* se limitaban a proporcionar unas líneas teóricas generales dejando a cada escribiente total libertad a

⁵³ Así se recoge en diferentes tratados médicos, como el *Liber de parte operativa* de Arnau de Vilanova, o el *Liliun medicinae* de Bernardo de Gordonio. Para mayor información acerca de esta concepción del amor, remitimos a Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1989.

la hora de crear su propia *petitio*, de modo que, partiendo de lo recomendado por los manuales de oratoría acerca de la *confirmatio* “nostrorum argumentorum expositio cum adseveratione” (*Rhetorica ad Herennium*, I, iii), definían esta sección de la epístola como “oratio per quam petimus quod iustum sit, utile, necessarium et honestum, ut si petam mee salutis consulas et honori”⁵⁴.

En las preguntas y respuestas quizá sea ésta la sección mejor definida y la única imprescindible; la *petitio* nunca puede ser omitida en nuestro género, no en vano, como se ha señalado anteriormente, es uno de sus rasgos inherentes que permite diferenciarlo de otras composiciones con las que comparte el carácter dialogal. Pero todavía hay una limitación más: si la variedad de la *petitio* en las cartas hacía necesaria la distinción de cinco posibles propósitos⁵⁵, en las preguntas y respuestas tal variedad desaparece, permaneciendo como único objetivo el presentar una demanda al destinatario, en la pregunta, y dar solución a tal demanda por medio de una nueva composición, en la respuesta.

En general, la *petitio* consta, tanto en la pregunta como en la respuesta, de dos subapartados que podemos considerar como introducción y núcleo de la misma. La introducción permite establecer sus fronteras con la narración, o con el exordio cuando ésta falta, y predispone al destinatario para la formulación de la demanda o la contestación que sigue a continuación. El propio autor nos indica que se dispone a iniciar esta nueva sección por medio de marcas textuales del tipo: “así que” o “por ende” [ID3329], “aquí vo” [ID3330], “por tanto” [ID2976], “por lo qual” [ID2958], “más agora” [ID3390], a lo que hay que sumar todas aquellas marcas, tanto nominales (*pregunta, quistión, demanda...*) como verbales, que nos han servido para definir la funcionalidad de ambos constituyentes del género.

Gómez Manrique presenta de este modo su cuestión a Francisco de Bocanegra:

Y por más no dilatar
temiendo fazer errores
[...]
pregunto... [ID2968, vv. 17-22]

a lo que Francisco de Bocanegra responde:

... Por no errar,
esto dexando, señor,
a lo que queréis saber
me plaze de responder [2969, vv. 20-23]

⁵⁴ Definición de Guido Faba recogida por Carol Copenhagen, “*Narratio and petitio...*”, *art. cit.*, p. 10.

⁵⁵ En concreto: formular una pregunta, establecer una opinión, conceder favores, transmitir instrucciones y dar órdenes (cf. Copenhagen, “*Narratio and petitio...*”, *art. cit.*).

Advierte Manrique, en este ejemplo, del término de su exposición (“por más no dilatar”) pasando a presentar el objetivo de su composición: la formulación de una cuestión. Incluso en la respuesta, donde la identidad en la entonación puede dificultar la distinción entre narración y contestación, el autor, en este caso Bocanegra, proporciona idéntica información a su interlocutor: abandona la narración (“esto dexando”) para pasar a dar la respuesta solicitada.

Por otra parte, el núcleo de la *petitio* está constituido por la formulación de la demanda a un destinatario, en la pregunta, y la contestación concreta que a esta proposición se proporciona en la respuesta. En el ejemplo arriba citado, a la presentación inicial de la pregunta sigue la pregunta propiamente dicha: “¿quál es, a vuestro entender, / destas cosas la mejor...” [2968, vv. 23-24]; e igual sucede con la respuesta:

Si amor contra mi grado
me da vida trabajosa
[...]
yo más la quiero mirar (vv. 25-29).

En aquellos casos en que la pregunta plantea más de una demanda, este esquema de la *petitio* se ve, igualmente, repetido. Entre nuestros textos, en un caso, ID2960, presenta una duplicación de este esquema; doble introducción, por tanto, para una doble cuestión:

A vosotros los galantes,
discretos enamorados,
yo pregunto... (vv. 1-3)

mas vos quiero preguntar,
por esta negra pintura, (vv. 10-11).

2.5. Conclusio

Apartado que cierra la estructura de nuestras composiciones, como en las epístolas, para los manuales de oratoria la *conclusio* sintetizaba una doble finalidad: recapitular brevemente los puntos y argumentos principales expuestos en los apartados precedentes, “breviter, ut renovetur, non redintegretur oratio” aconsejaba la *Rhetorica ad Herennium* (Libro II, xxx), de modo que, aprovechando su posición final, queden grabados en la memoria del destinatario, y, además, presentarlos de la manera más favorable posible⁵⁶.

En las preguntas y respuestas esta sección, no imprescindible, mantiene esta doble funcionalidad y, por regla general, se ubica en la *finida* de las composiciones.

⁵⁶ C. A. Copenhagen, “The *conclusio* in Fifteenth-Century Spanish Letters”, *La Corónica*, XIV-2, 1986, pp. 213-219.

Limitar a una única función esta sección supondría un análisis carente de cuando menos una perspectiva, al tiempo que se niega su vinculación con los contenidos teóricos procedentes de la tradición clásica. Por ello, cuando Labrador se refiere a esta sección, denominada por él insistencia, como “deseo repetidamente expresado de recibir una respuesta” (p. 74), parece tener en cuenta una única finalidad, la recapitulación, y aun ésta de modo parcial, pues no sólo consiste en urgir una respuesta. En nuestro *corpus* este apartado se presenta en la mitad de los intercambios⁵⁷ y salvo en un caso (serie ID2960-1, por tratarse de una pregunta general), su aparición en la pregunta coincide con su misma presentación en la respuesta correspondiente. En todos ellos es posible apreciar esa doble finalidad: por una parte, la recapitulación consiste en recordar al destinatario lo planteado en la *petitio* y, en el caso de las preguntas, solicitar una respuesta. Gómez Manrique elabora así su recapitulación en ID2968:

Porque yo triste me veo
 en una pena conmigo,
 destas quistiones que digo
 de vos saberlo deseo.
 Por ende, mucho vos ruego
 questa graçia me fagáis:
 que las presentes leáis
 y aya respuesta luego (vv.33-40).

En estos intercambios citados se insiste en la necesidad de obtener una respuesta: “dadme consejo” [ID2976], “respondedme, todavía” [ID1877], “que todos me respondáis” [ID2960], “de qual sea lo peor / vos seréis el juzgador” [ID3390]. Pero hay una excepción: Gómez Manrique en ID3329 elabora una conclusión a su pregunta en la que, si bien está, veladamente, solicitando una contestación, no llega a explicarlo sino que intenta conseguir su propósito lanzando un desafío a su interlocutor:

Pero, pues tan bien dormís
 con disfavor,
 yo tengo grande temor
 que lo fengís (vv. 31-34).

desafío que no duda en contraatacar Juan de Mazuela en su respuesta:

Si esto no encobrís,
 no hay, señor,
 en vos señal de amor
 ni lo sentís (vv. 31-34).

La otra finalidad perseguida en la *conclusio* es conseguir el “movimiento de los afectos”, conmover al destinatario, a través de dos recursos fundamentalmente:

⁵⁷

En concreto, en las series ID2968-9; 3329-3330; 2976-7; 2960-1; 3390-1-2.

indignatio y *conquestio*⁵⁸. El primero de ellos consistía en suscitar desdén por alguien o por algo contrario a lo defendido, *indignatio*. Gómez Manrique acude a este recurso para intentar hacer valer su postura en la réplica a la respuesta que le había enviado Fernando de Ludueña:

Vos, como grand sabidor,
alabáis lo más onroso,
mas según dize el actor
vos tocáis con más sabor
en lo menos trabajoso [ID3392, vv. 28-31]

También el desafío antes citado es una forma de *indignatio* pues ya la *Rhetorica ad Herennium* (II, xxx) preceptuaba como uno de los *loci* para conseguirla, concretamente el segundo, mostrar a quien atañen los actos de que se está tratando: dudar si están al mismo nivel o no, es decir, dudar si es amador o no, es una forma de suscitar indignación.

Por medio del otro recurso, *conquestio*, se procuraba la compasión del oyente, aplicado a nuestro caso, del interlocutor, provocando su piedad y, con ello, su participación emotiva. También aquí los autores de nuestro *corpus* acuden a varios lugares comunes aconsejados por los manuales de oratoria: pueden presentar la situación que les espera si no consiguen su propósito, si no tienen respuesta, como en esta pregunta en la que Diego de Saldaña exclama: “(Oh señor Gómez Manrique / dadme consejo, que muero!” [ID2976, vv. 23-24], pero también mostrar sentimientos de resignación ante un posible fracaso:

que yo, querido pariente,
aunque mill vegadas caya
y el buytre se me vaya,
elijo César o niente [ID3390, vv. 33-36]

demostrar aflicción por las penas que sufre el interlocutor, no las propias:

Por arder en aquel fuego
do veo que vos quemáis
soy más triste que pensáis,
aunque callando lo niego [ID2968, vv. 41-44]

o incluso mostrar deseos de prosperidad al interlocutor:

Que vos faga placentero
la dárdana polijía [ID1877, vv. 35-36]

⁵⁸ *Indignatio* y *conquestio* son denominaciones ciceronianas que Alfonso de Cartagena, en su traducción de *De inventione* (cf. R. Mascagna, *op.cit.*, 106-112) adapta como “indignación” y “conquistión”. En la *Rhetorica ad Herennium* (II, xxx) se proponen las denominaciones *amplificatio* y *commiseratio*, respectivamente.

Que gozáis de quien amáis
 que todos me respondáis [ID2960, vv. 19-20]

En conclusión, ante la carencia de un tratado donde se preceptuase el modelo adecuado de componer preguntas y respuestas, los propios autores pudieron trasladar cuanto la tradición había codificado para las cartas en prosa y que ellos mismos habían aplicado en sus relaciones epistolares. La repetición de un mismo esquema estructural, con ligeras variaciones, no puede ser producto de la casualidad. Supone una advertencia de que sus autores aplicaban una técnica dispositiva que, en ausencia de una preceptiva específica, tomaron prestada de los intercambios en prosa con los que estaban familiarizados y para los que existía una normativa. De hecho, Gómez Manrique también redacta cartas en prosa, como la consolatoria a la condesa de Castro [ID3366], la consolatoria a su esposa [ID3402] o la carta al hijo del marqués de Santillana, González de Mendoza [ID0198], además de la respuesta a él atribuida contestando a una anónima carta sobre tema amoroso⁵⁹. Y no es el único de los autores que ahora recogemos; también Pedro de Mendoza envía una carta a su tío el marqués de Santillana⁶⁰. Estos ejemplos evidencian su conocimiento de la preceptiva epistolar. Sin embargo, limitarse a admitir este influjo implicaría perder de vista los rasgos distintivos de nuestro género que, en todo momento, se superponen. Las preguntas y respuestas no siguen fielmente este patrón estructural, sino que lo adaptan a sus propias exigencias: su naturaleza dialéctica, su simetría formal y conceptual, determinan también la estructura.

De igual modo que la epístola ejerce una influencia sobre otros géneros en prosa como la ficción sentimental, pudo haber prestado su esquema a este género poético. Pero también en el sentido inverso: el estilo conceptuoso típico de los intercambios poéticos cancioneriles y el afán por buscar la sutileza elocutiva penetra también en las epístolas amatorias de finales del siglo XV. Se puede hablar, por tanto, de ósmosis entre ambos géneros. Preguntas y respuestas, como modalidad poética, y epístolas, en prosa, sirven, complementándose, a la necesidad de intercambio de las nuevas ideas surgidas en el seno de los círculos literario-ideológicos que les sirven como marco.

⁵⁹ Brian Dutton no la recoge en su repertorio. Este intercambio es editado por Carmen Parrilla, "Dos cartas inéditas en la Biblioteca Colombina", *art. cit.*

⁶⁰ ID6411. Editada por Ángel Gómez Moreno, "Una carta del Marqués de Santillana", *Revista de Filología Española*, LXIII, 1983, pp. 115-122.