

# NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO IV

NÚM. 1



## DOS OBSERVACIONES SINTÁCTICO-ESTILÍSTICAS A LAS *COPLAS* DE MANRIQUE<sup>1</sup>

### I

#### EL POSESIVO PATÉTICO DE JORGE MANRIQUE

En las famosas coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre encontramos muchas veces el tipo de posesivo expresado por una frase de relativo (*que tenemos*, etc.), en vez del pronombre, o también con el pronombre posesivo (o demostrativo) añadido pleonásticamente. Han aducido ejemplos de esta construcción Diez, *Rom. Gramm.*, III, pág. 78, Meyer-Lübke, *Rom. Gramm.*, III, pág. 89, Henry R. Lang, *Cançoneiro d' el Rei Dom Denis* (verso 1550), y yo mismo en *ZRPh*, XXXV, 1911, pág. 208. He aquí la lista completa de los ejemplos sacados de las *Coplas*:

Estr. XII: "Los plazer e dulçores / desta vida trabajada / *que tenemos*". Estr. XVI: "¿Qué [fué] de tanta jnuincjón / *que truxeron?*" Estr. XVII: "¿Qué se hizo aquel trobar, / las músicas acordadas / *que tañjan?*" Estr. XXIII: "E las sus claras hazañas / *que hizieron* en las guerras / i en las pazes". Estr. XXIX: "I en las lides *que venció* / cuántos moros e cauillos / se perdieron, / i en este officio ganó / las rentas e los vasallos / *que le dieron*". Estr. XXX: "Después que fechos famosos / fizo en esta mjsma guerra / *que hazía*, / fizo tratos tan honrosos, / que le dieron haun más tierra / que tenja". Estr. XXXI: "Estas sus viejas estorias / *que con su braço pintó* / en jouentud". Estr. XXXII: "Pues nuestro rey natural, / si de las obras *que obró* / fué seruido". Estr. XXXVII: "E con la fe tan entera / *que tenéys*".

Puesto que los romanistas mencionados no dan ninguna explicación psicológica del tipo *un hijo (el hijo) que tenía*, en vez de *mi hijo*, ni del pleonasma (*un*) *su hijo que tenía, este hijo que tenía*, habrá que establecer claramente la naturaleza de estas construcciones, antes de pro-

<sup>1</sup> Con motivo de la publicación del libro de PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique, tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1947.

ceder a una valoración estilística de su empleo en la poesía de Jorge Manrique.

La construcción *un hijo que tenía* se distingue, claro está, de *mi hijo* (o *un hijo mío*) por su carácter verbal, lo que implica una reconstrucción del hecho de la posesión ante nuestros ojos en el acto de poseer: *un hijo que tenía* es dinámico, *mi hijo* estático. Y, además, esta reconstrucción se hace para el interlocutor, pues el hablante se coloca en el sitio del oyente, no presupone la evidencia de la posesión propia, ya lograda, sino que la reconstruye para beneficio del público: *un hijo que tenía* es más explicativo, más expansivo, más "social" que *mi hijo*<sup>2</sup>. El intento natural de todo hablante sería expresar como cosa evidente el hecho de la posesión: el hecho de que hay un ser llamado *mi hijo* no debería admitir ninguna duda o discusión. Por consiguiente, decir *un hijo que tenía* representa un esfuerzo de objetividad, un refinamiento, una victoria sobre el egoísmo nativo.

Ahora bien: cuando sustituímos con el artículo definido el indefinido *un hijo que tenía* > *el hijo que tenía*, algo paradójico ocurre: el sustantivo se presenta como conocido por el interlocutor: *el hijo*. Parecería que la oración relativa *que tenía*, donde se construye la posesión como fenómeno que se desenvuelve a los ojos del interlocutor, no fuera la indicada: ya se sabe de la existencia del hijo. Claro está que este uso redundante tiene un matiz retórico: *el hijo que tenía* hace "nacer" la posesión del hijo, conocido por el interlocutor, a quien se toma como testigo simpatético de su existencia: 'el hijo (que tú sabes) que tenía'. No cabe duda de que hay mucho énfasis emocional, mucho *pathos* en tal manera de hablar, y por eso he escogido el título de "posesivo patético". Ejemplos españoles como los de Diez: *el deseo que tenía de verla, la vida que tenía*, son paralelos a otros italianos, como *il gran piacere ch'avea*, ant. franceses: *la paour qu'ele a*, alemanes *Gieb sie dem Kanzler, den du hast* (GOETHE, *Der Sänger*), en los cuales la construcción se ha trasladado a la segunda y tercera persona sin disminución de su fuerza conjuratoria. Por ejemplo, en el caso del verso de Goethe, *Da la cadena al canceller que tienes*, palabras dirigidas al príncipe por el poeta que no exige paga material para su canto, es como si dijera el hablante: 'sé que tienes canceller; dale a él la cadena que yo, poeta, no quiero'. Aquí es el hablante (no-poseedor) quien reconstruye el acto de poseer para beneficio de su interlocutor (poseedor); si dijera: *¡da la cadena a tu canceller!*, el hecho de la posesión de un canceller (tan importante por contraste con la situación del poeta, que no puede ser

<sup>2</sup> Diez cita la frase, encontrada en cantos populares españoles, *una madre que tenía*. Aquí hay una estilización excesiva de parte del pueblo, una especie de hiper-urbanidad o *préciosité*, fenómeno conocido incluso en lingüística; para aparecer urbano y ponerse en el sitio del interlocutor, el locutor parafrasea la expresión espontánea *mi madre* según el molde *mi hijo* > *un hijo que tenía*, cuando tampoco diría el interlocutor *\*una madre suya*.

posesión de ningún príncipe) no resaltaría con igual énfasis. 'El canciller que tienes' implica una simpatía cortés, una "proyección sentimental" que se identifica con el interlocutor. De la misma manera, no es casual que el fiel Minaya Alvar Fáñez en el *Poema de Mio Cid*, v. 1411, cuando ha recobrado la familia de su señor, diga a los mensajeros que manda al Cid, en estilo reiterativo:

Dezid al Canpeador —que Dios le curie de mal—  
 que *su mugier e sus fijas* el rey sueltas me las ha. . .  
 de aquestos quinze días, si Dios nos curiare de mal,  
 1411 sermos i yo e su mugier e sus fijas que él a  
 y todas las dueñas con ellas quantas buenas ellas han,

lo que es repetición del v. 384:

Al abbat don Sancho tornan de castigar [Minaya y los otros  
 cómo sirva a doña Ximena e a las fijas que ha, vasallos]  
 e a todas sus dueñas que con ellas están.

Se ve cómo en forma repetida *las fijas que ha* y *sus fijas* se trueca en *sus fijas que él a*, es decir, en una expresión más calurosa<sup>3</sup>. Compárese también el tono solemne de los dos ejemplos portugueses de Lang: "Ay velho, oje perdiste o teu nome que avias em todo Europa" y "Senhor, porque desemparaste e moviste mea nobreza e mea honra que eu havia sobrelos Reis d'Africa!"

La insistencia enfática y emocional resulta aún más fuerte cuando el artículo definido se sustituye por un demostrativo, con el cual insistimos en el carácter conocido del objeto poseído y pedimos al interlocutor que atestigüe la posesión: Díez cita un ejemplo sacado de Corneille: "avec cette soif que j'ai de la ruine" (*cette soif* = 'la sed que conocéis

<sup>3</sup> Quizá el concepto medieval de la familia y de los vasallos era distinto del moderno, y el verbo *haber, tener*, subrayaba ese modo de posesión: cuando un padre moderno dice *mi familia, mi mujer, mi hija*, no quiere decir que la familia, etc., le pertenecen, sino sólo que él y la familia están en relación 'familiar', que él es 'un yo que pertenece'. En la Edad Media el *pater familias*, quizá, *posee* a su familia. Se ve esto en la expresión paralela *los que ha*, en vez de *los suyos*, en relación con los vasallos: "Alegre era el Campeador con todos los que ha" (v. 1219), frase que no se emplearía hoy en situación paralela, porque un general no posee su ejército. En verdad, cabe en los tiempos modernos cierto equívoco: no se puede saber, por ejemplo, si un presidente de universidad en los Estados Unidos, cuando dice "mi universidad", piensa feudalmente en *su* universidad, en una *President's university*, o si emplea el posesivo *mi* en el sentido en que lo entendería cualquier miembro de la universidad, 'la universidad a la cual yo pertenezco'. La Edad Media era más sincera; tener vasallos era señal de poder, como lo era el tener riquezas. Es muy frecuente en el romancero la alternancia de *averes que tenía* y *vasallos que tenía*. También encontramos esta equivalencia en nuestro poema:

i en este officio ganó  
*las rentas e los vasallos*  
*que le dieron.*

vosotros'), que coincide también con el carácter didáctico y retórico de la *tragédie classique*. Pero también en ambientes artísticos menos elevados podemos encontrar esta actitud de hacer del público un colaborador simpático: "Yo haré que a este buen señor le disminuyan esos carrillos de monja boba que tiene" (TRUEBA).

¿Cómo explicar la frecuente contaminación de los dos tipos *un (el, este) hijo que tengo* y *un hijo mío (mi hijo)*, que Diez y Meyer-Lübke documentan en las lenguas románicas, en latín medieval y en medio alto alemán? Cf. ant. fr. *sa prouece que il avoit, vostre vair qu'avez*; esp. *un hermano suyo que tenía (Patriaño)*; ant. port. *era um meu soo filho que tinha*; lat. med. *de filio vestro quem habetis* (capitular carolingio); m. a. al. *sine liste, die er hât*. Si hay contaminación de dos tipos, algún provecho habrá que el hablante saque de este procedimiento: no se contaminan dos modismos sólo por ignorancia, sino porque el hablante quiere combinar los efectos de ambos, no perder el uno sumiéndolo en el otro. Incluso en las contaminaciones "ignorantes" del tipo *cominciá* (alto it.) = *cominciare + principiare* se combina el efecto popular del primero con el efecto culto del segundo miembro de la pareja. La contaminación por sí sola nunca basta como *razón de ser* psicológica. Lo que obtiene, pues, el individuo hablante al decir *un hermano suyo que tenía* es combinar la reconstrucción dinámica del hecho de la posesión (. . . *que tenía*) con el sentimiento natural y tranquilo de la posesión ya existente (*un hermano suyo*), según el pesimista proverbio inglés *you can't eat the cake and have it too* (en español se diría "repicar y andar en la procesión"). Los dos efectos contrarios deberían aniquilarse mutuamente, pero el hablante logra así representar la posesión a la vez como hecho estable y como dinámico, con expresión a la vez espontánea y adaptada al público. Tal actitud contradictoria es evidentemente popular e irracional, y por eso no será frecuente encontrarla en las civilizaciones modernas. Por el contrario, hallamos el mismo cruce, esta vez sin oración de relativo, en ant. it. *aveva un suo unico figlio* (= *aveva un unico figlio + un suo figlio*); el hablante empieza por contar objetivamente *aveva un. . .*, pero luego se siente obligado a injertar el posesivo *suo*, porque quizá no puede considerar términos de parentesco *in abstracto*; solamente los ve como poseídos; no existe un 'hijo', sólo 'el hijo mío', 'el hijo de' (sabido es que en húngaro la palabra *amigo* no se emplea a secas, sólo *mi amigo, tu amigo*; que hay en ant. irlandés un uso regular redundante del posesivo, "que yo corte su cabeza del impúdico"; que en ciertas lenguas de primitivos no hay *casa*, *cerdo*, sino *mi, tu, su casa* o *cerdo*. Cf. HAVERS, *Handbuch der erklärenden Syntax*, pág. 111. Schuchardt habla en estos casos de *nomina finita*, porque los posesivos de uso obligado con el sustantivo forman una especie de flexión: *mi-, tu-, su- amigo* como *quiero, -es, -e*). Conozco a un norteamericano, de origen griego, que a menudo dice incorrectamente *I had a friend of mine*, exactamente paralelo al ant. it. *aveva un suo*

*figlio*, no sé si inspirado por el griego moderno. Aquí debemos enumerar también los casos de pronombre posesivo redundante que trae Meyer-Lübke en el mismo párrafo que el tipo *un hijo mío que tenía*: ant. esp. *Félez Muñoz, so sobrino del Campeador; antes de la noche en Burgos dél entró su carta*<sup>4</sup>. También aquí, como en el ejemplo del ant. irlandés, habrá compromiso entre la representación de la posesión espontánea (*so sobrino*, el sobrino a quien no se puede imaginar sino como sobrino poseído) y la representación objetiva (*el sobrino del Campeador*). El poeta adopta la manera "endopática", el sentimiento que debe tener el Cid mismo: *mi sobrino*, que el poeta traspone en *su sobrino* (del Campeador). Claro está que en todos los casos arriba citados la construcción natural y espontánea es la del posesivo: *suo figlio, a friend of mine, su sobrino*, etc., y que la construcción ampliatoria (*aveva, I had, del Campeador*) es un posterior compromiso con el punto de vista del interlocutor; pero el sentimiento espontáneo prorrumpie indebidamente e introduce los posesivos espontáneos al lado de las frases expositivas.

La oración de relativo . . . *que tengo*, claro está, puede variarse en . . . *que hago*, si el objeto poseído es una acción: los lingüistas dan ejemplos como it. *lo troppo dimandar ch'io fo*, ant. fr. *pur le mesfait qu'il fist*, ant. port. *de seus pecados que fiz*, ant. esp. *saliólos rezebir con grant gozo que faze* (*Cid*, v. 1478), a los cuales añadiré el m. a. al. *diz sehen daz ich in hân getân* (H. PAUL, *Prinzipien der Sprachgeschichte*, pág. 114). La acción puede expresarse o por un *nomen actionis* o por el infinitivo sustantivado (que es, por lo demás, el *nomen actionis* por excelencia, como *que*, en las lenguas que lo poseen, puede formarse de todo verbo). Aquí no encontramos tan a menudo el pronombre posesivo redundante (pero hay el ejemplo ant. port. del tipo 'mi pecado que hice'), esto es, yuxtapuesto a la oración de relativo. Es que aquí la oración de relativo . . . *que hago* no se debe tanto a motivos de cortesía, que en fin de cuentas el hombre puede obedecer o no, cuanto a un sentimiento íntimo de que nuestras acciones no nos pertenecen como posesiones materiales (*mi casa*) o ideales del tipo de las de parentesco (*mi hijo*); *mi preguntar, mis hechos*, no son "míos" como aquellas otras posesiones; no pueden separarse del yo, son el yo, el yo en cuanto agente, y por lo tanto deben presentarse en la forma dinámica que construye la posesión ante nuestros ojos. En el *Poema del Cid*, *saliólos*

<sup>4</sup> También se combina la construcción con *de* y la oración de relativo:

Cessem do sábio Grego e do Troiano  
as navegações grandes *que fizeram*;  
calle-se de Alexandro e de Traiano  
a fama das victórias *que tiveram* . . .  
*Lusiadas*, I, 3.

Nótese aquí también el paralelismo de los posesivos patéticos de acción (*que fizeram*) y de posesión natural (*que tiveram*).

*reçebir con grant gozo que faze*<sup>5</sup> es uno de los procedimientos familiares al juglar que recita su narración para un público (al cual puede también dirigirse con un ¡oid!), y casi equivale a otro verso, *Hy yacen essa noche y tan grand gozo que fazen* (= 'y [ved] tan grand gozo que fazen'), exclamación que introduce al público en el ámbito de la narración. En el tipo *el pecado que hizo* el sustantivo es un objeto interior que pertenece al verbo de la oración de relativo.

Ahora me encuentro convencido de que *lo dimandar ch'io fo, le mesfait qu'il fist*, etc., no son las construcciones primitivas, sino que fueron precedidas de construcciones con "figura etimológica"<sup>6</sup>: *\*lo dimandar ch'io domando, \*le mesfait qu'il mesfist, \*de seus pecados que pecou*, que son las que encontramos en Jorge Manrique: *obras que obró, hazañas que hizieron*. El objeto interior apareció primero con igualdad de temas (nominal y verbal) en lenguas más primitivas que, por principio, no evitaban la repetición de temas idénticos, porque esa repetición producía un efecto mágico de insistencia, de solemnidad, etc.: Reckendorf escribió un libro sobre la paronomasia en las lenguas semíticas, hebr. "morir una muerte", "ensoñar un sueño"; esta segunda forma, a través de la Biblia, ha pasado a las lenguas modernas<sup>7</sup>. Actualmente la figura etimológica pura se emplea sólo con intención poética, es decir, arcaizante (*ensoñar un sueño*); en prosa lógica, por una especie de disimilación temática, o bien se varía el verbo (*tener un sueño en vez de ensoñar un sueño*), o se añade un adjetivo (*ensoñar un sueño encantador*). Es decir: la lógica moderna de las grandes lenguas mundiales<sup>8</sup> permite el objeto interior sólo en el caso de

<sup>5</sup> Hasta cierto punto cabe dudar si ese *hacer* es un verdadero *verbum vicarium*: *hacer gozo* en ant. esp. equivale al ant. fr. *mener joie*, que es 'manifestar gozo', y esa manifestación exterior del sentimiento, ese gesto del gozo es lo que el juglar, como tantos poetas medievales, quiere expresar. Como veremos más adelante, también el tipo *el hijo que tenía* admite variantes que no equivalen al verbo de la posesión simple. Por consiguiente, tiene posibilidades de mayor expresividad que el pronombre posesivo.

Se notará el presente histórico *grant gozo que faze*, aunque el verbo de la oración anterior aparezca en el pretérito (*saliólos reçebir*), lo que significa que el juglar construye un medallón para el público: ¡*grant gozo que faze!*, como un comentario personal, un aparte que dirige al público. La contemporaneidad que finge el juglar medieval con los acontecimientos relatados (ésta es la base del empleo del presente histórico; cf. A. G. HATCHER, *Tense usage in the "Roland"*, en *SPh*, XXXIX, 1932, pág. 597) es también un expediente para atraer al público a la órbita de su relato.

<sup>6</sup> Un caso paralelo sería el de la respuesta afirmativa en romance: en todas estas lenguas se encuentran vestigios de un lenguaje-eco: *Venitne pater? —Venit*, luego sustituidos por (*Venitne pater?*) —(*Hoc*) (*sic*) *facit*, y más tarde por las partículas afirmativas *sí, oui, oc*.

<sup>7</sup> Cf. *VoxR*, II, 1938, pág. 49, y *AILing*, II, 1942, pág. 40.

<sup>8</sup> Lenguas menos intelectualizadas conservan aún, en nuestros días, la figura etimológica, que era la expresión predilecta en ant. francés, español, etc.: por ejemplo el rumano *avisá un vis* 'soñar'. Claro está que el objeto interior (con o

que se ofrezca algo nuevo, no algo ya implícito en el verbo, de manera que las construcciones con objeto interior aparecen muy semejantes a las de objeto exterior: *tener un sueño*, a la par que *construir una casa*. El tipo más común es sin duda el que lleva *verbum vicarium*, ilustrado por los ejemplos *lo troppo dimandar ch'io fo*, *le mesfait qu'il fist*, *de seus pecados que fiz*, *diz sehen daz ich in hân getân*, que sustituyen a las construcciones paronomásticas primitivas. En los casos con infinitivo sustantivado se ve que la construcción con *hacer* puede emplearse, al menos hoy, sólo en oración relativa: no se dice en italiano moderno *faccio (troppo) domandare* (sólo *faccio una domanda*, y quizá en frases estereotipadas *faceva un gran lavorare*, *il cuore faceva un gran battere*), ni tampoco en alemán moderno *\*ein Sehen tun* \*'hacer un ver', tipo que subsiste muy fuertemente en italiano moderno cuando tenemos una oración de relativo<sup>9</sup>: *Maria non era contenta di tanto scriver che faceva la mamma*; *il mormorare che facevano di fuori dimostrava chiaramente che...*; *il guardare che egli ha fatto qui dentro*; *narrando... i lunghi soliloqui... gli pasimi atroci dell'impazienza... l'acconciarmi, che tratto tratto facevo alla necessità inesorabile*. Esta construcción se ha mantenido gracias a la aversión que los italianos sienten contra la presentación de actos humanos como poseídos de una vez por todas (*\*dello scrivere della mamma*, *\*il loro mormorare*, *\*il suo guardare*, *\*il mio acconciarmi*, construcciones que el alemán no objetaría), y, por otra parte, a la comodidad que ofrecía el infinitivo sustantivado para la presentación de esa actividad como hecho conocido, con todas sus particularidades del momento (*il troppo dimandare*, *di tanto scrivere*, *il guardare qui dentro*, *l'acconciarmi tratto tratto alla necessità inesorabile*), comodidad que comparte el italiano con el alemán (*das Zu-viel-Fragen*, *mit so viel Schreiben*, *das Sich allmählich-an-die-unerbittliche-Notwendigkeit-anpassen*). En dialecto siciliano (cf. *Aufsätze*, pág. 139) hay también una construcción paralela con gerundio: *in cantando che fa* (=cantando+nel cantare che fa), que tiene similitud con las construcciones populares españolas *al volver que volvió*, *en llegando que llegue*, *en dando que den las doce*, *en trayendo que le trajese buen despacho*, que a su vez pueden compararse con el hebr. "lo protegió del invierno cuando invernaba"<sup>10</sup>. Obviamente, el siciliano *in cantando*

sin paronomasia) es una creación tardía con respecto al objeto exterior. Admitiendo con Schuchardt que la oración primitiva era una oración consistente en una palabra, y que las raíces originales eran verbales, la oración-palabra original era un verbo intransitivo. Sólo cuando el predicado y su modificación, el objeto, se desarrollaron, es decir, sólo cuando el hombre hubo aprendido a limitar el verbo por el objeto exterior, la limitación pudo extenderse también al objeto interior: *construir una casa* — *soñar un sueño*.

<sup>9</sup> He dado muchos ejemplos en mis *Aufsätze zur romanische Syntax und Stilistik*, pág. 138, nota 1.

<sup>10</sup> Cf. mi artículo en *HMP*, I, pág. 58.

*che fa* (también en ant. francés *al partir que il faiseient*)<sup>11</sup> contiene la forma secundaria con *verbum vicarium*, mientras que la forma paronomástica (en español, hebreo) es la primitiva. Se trata en ambos casos (*al volver que volvió — al partir que il faiseient*) de una reacción popular contra la abstracción realizada por los giros *al volver*, *al partir*, que pertenece al fondo intelectual de la lengua. *Al volver*, *al partir*, son más abstractos que *cuando volvió*, *quand ils partirent*, menos quizá que *después de la partida*, *après le départ*; pero seguramente, desprendidos como están estos modismos de las personas y del tiempo del verbo finito, el sentimiento popular tenía que reintegrarlos en el sistema de *volver*: añadiendo a *al volver* un *que volvió* se deshace, por decirlo así, el carácter abstracto de *al volver*. Como en el caso de *un su hijo que tenía*, presenciamos la actitud de *have the cake and eat it too!* Aquí se desea conciliar el abstracto supratemporal con el carácter concreto, temporal, de la acción. El pueblo se queda a medio camino, sin tratar de resolver el dilema.

Y volvamos ahora a la poesía de Jorge Manrique, en la cual encontramos los posesivos patéticos tanto del tipo *el (aquel) hijo que tenía* como del otro, el “posesivo de acción”, *el pecado que hizo*.

Al primer tipo hay que adscribir *desta vida trabajada que tenemos* (xii), que tiene el sentido conjuratorio o exhortativo a que antes nos referíamos: el poeta se dirige a todos los hombres y les habla de un hecho por todos conocido. El plan didáctico de la obra de Manrique, magistralmente delineado por Pedro Salinas, consiste en proceder, a la manera medieval (*ut in pluribus*), de la suerte común de la humanidad —la muerte— a la muerte de un individuo, el maestro don Rodrigo, padre del autor. Habiendo empezado por “Nuestras vidas son los ríos” (estr. iii), “Este mundo es el camino... Partimos... andamos... Llegamos” (estr. v), e insistiendo como Dante (*nel mezzo del cammin di nostra vita*) en el carácter común de peregrinación que tiene la vida humana, el poeta refuerza luego la idea de esa comunidad con los versos mencionados: “Los plazer e dulçores / desta vida trabajada / que tenemos”; con el posesivo patético *esta... que tenemos*, logra Manrique atraer al lector al ámbito de su sermón, construyendo la experiencia común ante sus ojos. Este rasgo estilístico encaja muy bien en el estilo generalmente exhortativo o didáctico de una poesía que en verdad es un sermón, y también en la narración dialogada de la muerte del Maestro, que sirve de ejemplo para el *ars moriendi*. Salinas ya ha puesto de relieve los subjuntivos (*No se engañe nadie, no*) y las formas voca-

<sup>11</sup> También *au penre congié qu'il fesoit à aus* (JOINVILLE, acotación de Damourette-Pichon, IV, 690), *au prendre congié*, más usual; *or est remés le sueu fuir / qu'il voloit faire le matin* (BÉROAL, *ibid.*, 685). KENISTON, *The syntax of Castilian prose*, pág. 497, da un ejemplo de Juan de Valdés: *aquel pronunciar con la garganta que los moros hacen*.

tivas (*Ved, decidme*); añadiré las interrogaciones retóricas a lo Cicerón (*¿Quién lo duda?*), las fórmulas de raciocinio como *Pero digo que. . ., Así que. . .*<sup>12</sup>, y, particularmente, la manera "temática", como de predicador en el púlpito, de adelantar lo que se piensa será su sujeto, reforzándolo con un demostrativo, sin preocuparse de la alteración sintáctica en que la oración acabará por resolverse: "*Esos* reyes poderosos / . . . fueron *sus* buenas venturas / trastornadas" (xiv), "*Pues aquel* gran Condestable / . . . non cumple que *dél* se hable" (xxi), "*Tantos* duques excellentes / . . . di, muerte, dó *los* escondes" (xxiii); también el protagonista se introduce por "el Maestre don Rodrigo / Manrique. . . / *sus* hechos grandes e claros / non cumple que *los* alabe" (xxv).

El segundo ejemplo de posesivo patético es "e con la fe tan entera / que tenéys" (xxxvii), versos puestos en boca de la figura alegórica de la Muerte que habla al Maestre, versos de elogio al moribundo que la Muerte misma pronuncia, para tranquilizarlo en su última hora. Esa muerte bondadosa no sólo aterroriza con su aparición, sino que habla al caballero a punto de morir como a un amigo, apelando a una verdad de la cual él no es menos consciente que su interlocutora: el admirable *tan* crea una atmósfera de mutuo entendimiento, del mismo modo que el *que tenéis*.

Una ligera variante del tipo *aquel hijo que tenía* es "aquellas ropas chapadas / que trayan" (xvii)<sup>13</sup>, que siguen al verso "sus tocados e vestidos, / sus olores", y reconstruyen el clima de la civilización estético-cortesana de la corte de Juan II: "Cuando el poeta habla de las *ropas chapadas* —escribe Pedro Salinas— casi se las siente táctiles con su pesada y suntuosa sensualidad". Estas ropas no sólo se poseían, se "traían". Otra variante es "tanta jnuincjón / que truxeron [los poetas de esta corte]" (xvi), con un *traer* distinto, y un tanto re-evocador.

Aquí advertiremos que el poeta ha sabido usar de oraciones relativas breves, tanto del tipo *el hijo que tenía* como del *el pecado que hizo*, para lograr un maravilloso efecto de onomatopeya sentimental: a menudo se encuentran esas oraciones de relativo (*que traían, que tenéis*) en los versos de pie quebrado de la estrofa<sup>14</sup>, los cuales, por su brevedad,

<sup>12</sup> Cf. el verso de Gómez Manrique, en una poesía similar: "Para mi proposición".

<sup>13</sup> También en los romances el verbo de posesión aparece con variantes que añaden expresividad a las designaciones de posesión, lo que proporciona al poeta rimas nuevas comodísimas. Cf. mi colección en *ZRPh*, XXXV, 1911, pág. 208: "con la priesa que tenía", "con el gozo que trae", "con soberbia que ha tomado", "con el temor que ha llevado", "el rostro airado que pone" (port. *el amor que lhe ha*). Puede ser que nuestro rasgo, en la poesía de Jorge Manrique, se haya tomado de la técnica de los romances, género épico-lírico e histórico por excelencia. Cf. el *no* repetido de "no se engañe nadi, no", también muy usual en los romances.

<sup>14</sup> Claro que en el "pie quebrado" se encuentran oraciones relativas de tipo distinto del que estudiamos: "que le dieron haun *más* tierra / que tenja" (xxx).

producen un efecto acústico de eco, de recogimiento estoico, de solemnidad amortiguada, de marcha fúnebre que marca monótonamente el paso de la larga procesión de estrofas. El breve sintagma se sujeta a la brevedad del verso<sup>15</sup>.

El tipo más frecuente en nuestro texto es *el (aquel)... que hizo*, esto es, el posesivo activo, lo que no sorprende en un panegírico dedicado a un hombre de acción, cuyos hechos deben ser presentados como ya conocidos y famosos.

Aquí tengo que hacer un pequeño reparo a Pedro Salinas, el cual, tratando del epicedio, compara las estrofas siguientes de Jorge Manrique:

Non dexó grandes thesoros. . . ,  
 mas fizo guerra a los moros,  
 ganando sus fortalezas  
     e sus villas;  
 i en las lides que venció  
 cuántos moros e cauallos  
     se perdieron;  
 i en este officio ganó  
 las rentas e los vasallos  
     que le dieron. . .  
 Después que fechos famosos  
 fizo en esta mjsma guerra  
     que hazía,  
 fizo tratos tan honrosos. . .  
 Estas sus viejas estorias  
 que con su braço pintó  
     en jouentud,  
 con otras nuevas victorias  
 agora las renouó

<sup>15</sup> Las glosas que ampliaron el texto original de las *Coplas (Coplas de Don Jorge Manrique... con las glosas en verso de Francisco de Guzmán, etc., Madrid, 1779)* también injertaron nuevos posesivos patéticos. Por ejemplo, los versos originales "Los plazer e dulçores... que tenemos" están precedidos de los siguientes: "¿Qué aprovechan pecadores, / a la fin de esta jornada / que hacemos?" (pág. 40). Sabido es que Malherbe, en su poema *Consolation à Monsieur Du Périer*, emplea los versos cortos, estoicamente fúnebres, de la misma manera:

... aime  
 Une ombre comme une ombre et des cendres éteintes  
     Éteins le souvenir.

Vouloir ce que Dieu veut est la seule science  
 Qui nous met en repos.

También en Malherbe hay repeticiones paronomásticas que dan el tono de recogimiento y resignación. Compárense con el último dístico los versos de Manrique (xxxviii):

que *querer* hombre viuir  
 quando Dios *quiere* que muera  
     es locura.

en senectud.  
 Por su grand habilidad,  
 por méritos e ancianía  
 bien gastada,  
 alcanzó la dignidad  
 de la grand cauallería  
 dell Espada

con estrofas panegíricas de los *Loores de los claros varones de España* de Pérez de Guzmán como las que siguen:

Éste ganó de paganos  
 castillos e villas fuertes,  
 non sin sangres e sin muertes  
 de moros e de cristianos. . .  
 Trabajos exteriores  
 asaz ovo con paganos,  
 non menos interiores  
 con sus propios castellanos.

Dice Salinas: "Es el mismo tono de sencilla relación que ni se pierde en la vaguedad ni se apesadumbra de detalles; idéntico el propósito de que presenciemos al caballero haciéndose en sus propias obras, realizando su grandeza paso a paso", y continúa Salinas sacando a luz los dos procedimientos de Jorge Manrique en su panegírico: primero, de mirar al Maestre "desde el miradero, retóricamente obligatorio<sup>16</sup>, de la hipérbole cultista, de la avezada fórmula de la serie de comparaciones superpuestas con las celebridades de la antigüedad"; después, de verlo "en su persona, en su tierra, como ser humano cabal y no como figura apersonajada. La estilización cede el paso al realismo histórico". Salinas piensa que los dos procedimientos, "estilización e historia real", no llegan a fundirse: "No parece que el muerto ingrese en el rango de héroe de museo, de personaje de galería, al que le empujaban las estrofas heroicas". Yo, por mi parte, a) veo mayor diferencia entre Jorge Manrique y Pérez de Guzmán, y b) veo la diferencia entre la parte del epicedio de Manrique que compara al Maestre con los héroes de la antigüedad y la dedicada

<sup>16</sup> De vez en cuando Salinas presenta aquellas partes del poema que apelan menos a su sensibilidad moderna como "compromisos" de Jorge Manrique con su tiempo. Diré aquí que el concepto de "compromiso" me parece peligroso para el historiador de la literatura, ya que supone que el poeta antiguo conocía el buen camino pero (lo de *video meliora proboque, deteriora sequor*) se dejó embelesar por falsos artificios de su tiempo porque quería agradar a su siglo, por vanidad, oportunismo o falta de carácter. Hubiera podido escribir de otra manera, pero hizo compromisos. Semejante suposición, que se ha aplicado ya a las más grandes personalidades poéticas, así a Dante o al Arcipreste de Hita como a Villon, es gratuita: ¿cómo se puede probar que el genio del poeta no residía precisa e intransigentemente en lo que críticos modernos pueden admitir sólo como "compromiso"? Si Curtius acierta con su *Kaisergedanke* aplicado a Manrique, el poeta por su parte gustó del catálogo de emperadores semi-cristianos.

al valor personal del Maestre menos fuerte que Salinas. En cuanto a a), ya se ve que Pérez de Guzmán relata cosas nuevas para el autor, mientras que Manrique recapitula cosas ya conocidas: basta, después de las aclaraciones previas, comparar “Éste ganó de paganos / castillos e villas fuertes”, de Guzmán, con “ganando sus fortalezas / e sus villas. . . / i en las lides que venció / . . . ganó / las rentas e los vasallos / que le dieron. . . / en esta mjsma guerra / que hazía. . . / estas sus viejas estorias / que. . . pintó”, de Manrique. Aquí las fortalezas y villas son ya ‘suyas’ (del Maestre) cuando las gana; los combates son precisamente *las lides, esta misma (!) guerra, estas sus viejas historias*, es decir, son históricos y glorificados por la historia antes que el poeta los glorifique<sup>17</sup>. El busto del Maestre ya está en el Templo de la Fama antes que su hijo lo coloque allá. No presenciamos tanto al caballero “haciéndose en sus propias obras” cuanto el monumento ya antes erigido al caballero, que nos expone el poeta rasgo por rasgo, con didáctico énfasis en lo que hay, no en lo que está haciéndose. Son “viejas estorias” que pintó no sólo el Maestre en el libro de la memoria histórica, sino también el poeta en su poema; son “claras hazañas” que ya se celebraron antes. Como dice el poeta mismo en la estrofa introductoria, xxv:

El Maestre don Rodrigo  
Manrique, *tanto famoso*  
e tan valiente,  
sus hechos grandes e claros  
non cumple que los alabe,  
pues los vieron,  
nj los quiero hazer caros,  
*pues qu’el mundo todo sabe*  
quáles fueron,

lo que Salinas mismo (pág. 182) resume con sus palabras: “Lo que siga no será, pues, sino a modo de *recapitulación* [subrayado por mí] de ese saber común”.

Son precisamente los posesivos patéticos y pleonásticos, que imploran la simpatía del lector y lo hacen testigo de la fama del protagonista, los que dan al panegírico su tono retórico.

En el caso del pronombre patético, por ejemplo, *en esta misma guerra que hacía*, todavía podemos aislar los dos componentes contradictorios, como antes para el tipo *este (su) hijo que tenía*. *En esta misma guerra* presenta la guerra del Maestre como ya conocida y famosa, pero la oración de relativo *que hacía* construye la guerra de Manrique ante los ojos del lector, a la manera didáctica<sup>18</sup>. El que Manrique glorifique a

<sup>17</sup> Se podrían comparar con tipos de construcción de estas dos frases francesas: “Alors Victor Hugo connut un succès retentissant” y “Le succès retentissant de Victor Hugo lui ouvrit les portes de l’Académie”.

<sup>18</sup> Parecida es una construcción como (xv) “non curemos de saber / lo d’aquel siglo passado / qué fué d’ello”: el último verso es lógicamente redundante, pero

su padre presentándolo como ya glorificado es una estratagema de nobilísima retórica —y si hay estratagema, ya presenciamos un no sé qué de artificial y estilizado, y ya nos encontramos en plena oposición a la idea b) de Salinas de que en la parte dedicada a la persona del padre haya sólo realismo histórico, sin estilización<sup>19</sup>. Claro que debe estar estilizada toda figura monumental de un héroe del honor o de la fama petrarquesca, como pinta el poeta a su héroe, que con su fama se gana el paraíso. El Maestre nunca deja de ser un personaje ejemplar: él no es tan importante como padre "empírico" del poeta, sino como héroe de valor universal que, accidentalmente, ocurre que es el padre del poeta<sup>20</sup>. Se puede decir con Salinas que aquél es "varón de virtudes humanas", pero no que es "héroe de carne y hueso", y esto por dos razones: porque el poeta no nos describe las flaquezas de la carne inherentes a todo ser humano (el Maestre no tiene vicios ni debilidades, es inmaculado y ejemplar como el Cid). Es en Dante, el primer realista moderno, donde las almas se describen como juzgadas por Dios, y los hombres se nos

construye ante el lector la entidad "lo d'aquel siglo passado". Para el lector moderno, *dello*, tan próximo a *aquel*, puede parecer de una pesadez intolerable. Comparables con éstos son los versos de xxv: "n] los [los hechos del Maestre] quiero hazer caros, / pues qu'el mundo todo sabe / cuáles fueron" (cuáles fueron: desarrollo ante el lector). Puede ser que el esquema rítmico haya llevado al empleo de estas prolepsis con desarrollo añadido, pero creo que Manrique ha usado para fines artísticos construcciones orales de origen muy popular y de carácter muy primitivo: cf. el tipo ant. fr. *veez de Raoul com il est justisiez*; ant. esp. *desde allí mira su gente cómo iba de vencida*; ant. irlandés "aunque lo habéis oído que lo es" (por 'aunque habéis oído que él lo es'): las lenguas primitivas no pueden usar verbos transitivos sin objeto (cf. además ingl. *to lord it*, fr. *le remporter*). Estas construcciones populares encajan bien en el estilo del sermón y se oponen a los muchísimos esquemas cultos de la sintaxis de nuestro autor (por ejemplo la posición de los adjetivos, las expresiones bimembres, etc.).

<sup>19</sup> No sé cómo Salinas (pág. 194) puede comparar las dos partes de la poesía que llama "estilizada" y "realista" con los dos ambientes literarios distintos representados por los discursos altisonantes de Calisto y por el habla popular de Celestina ("los latines del Petrarca y el romance de las comadres"). ¿Dónde aparece en las *Coplas*, tan monumentales, la jerga celestinesca?

<sup>20</sup> Cf. mi artículo sobre el "yo didáctico" en la Edad Media, en *Traditio*, IV, pág. 414. No me adhiero al juicio de Salinas sobre las elegías españolas en general, tanto las medievales como las modernas, que según él obedecen sólo "a las estimaciones humanas, de prójimo a prójimo, de sangre o de valoración individual": por ejemplo la elegía del Arcipreste sobre Trotaconventos se explicaría así: "Trotaconventos estaba muy cerca del protagonista del *Libro de buen amor* y, por esa proximidad a él, se ganó la elegía, por razón personal y no general". Pero Trotaconventos no es un "prójimo" del poeta; al contrario, a quien está próxima es al "yo didáctico", que es el protagonista del *Libro de buen amor*, y es una abstracción que toma vida con el texto, como he mostrado en mi artículo. De modo que no se puede comparar la elegía del Arcipreste con las de poetas modernos como Espronceda y Lorca: en aquélla tenemos el "yo didáctico pecador", que se apiada de la muerte de otro ser pecador; esa piedad general cristiana es la sola relación íntima entre el protagonista y la alcahueta.

presentan con todas las flaquezas de la carne. Y Manrique no nos describe en absoluto la carne, el exterior físico del padre: el Maestre no tiene cuerpo, muy al contrario de las almas por supuesto desencarnadas de Dante, y menos también que el Cid, que tiene siquiera unas barbas por las cuales jurar. El Maestre sólo tiene de humano lo bastante para ser un individuo ejemplar; muere patriarcalmente, como el protagonista de una novela de Pereda, en el seno de su familia: una muerte semi-pública, representativa de la buena muerte. El Maestre "representa" también en la muerte, aunque su alma esté sola con Dios, como diremos más adelante. El toque realista (muy bien puesto de relieve por Salinas) de esa "villa d'Ocaña" donde lo llama la Muerte está destinado a indicar un lugar geográfico determinado; la Muerte es quien nos saca de un ambiente preciso para hundirnos en una eternidad inabarcable, en el mar "qu'es el morir"; tampoco vemos con los ojos a Ocaña, punto de referencia puro. Y es más bien en "la su villa d'Ocaña" que en "Ocaña" donde se presenta la Muerte; esto es, en la casa que le pertenece y de donde lo sacará la muerte igualadora. ¿Y cómo podrá la figura del Maestre no ser estilizada si tiene el privilegio de encararse con la alegoría de la Muerte? Esta sobrehumana presencia refluye sobre el héroe, que así adquiere dimensiones sobrenaturales, más sobrenaturales que el Cid. Es como si hubiera ingresado ya en el rango de héroe de museo, al contrario de lo que dice Salinas, quien, a pesar de su reconocimiento de la tradición, de los moldes objetivos prevalentes en el poema, quizá haya cedido demasiado a la tendencia moderna de ver en él más *Erlebnis*, más "vivencia" de lo que se debe. El panegírico de un individuo ejemplar excluye *a priori* el carácter de vivencia: el panegírico presupone juicio moral; la vivencia aceptaría en el ser querido todo lo que hubiera en él, tanto lo malo como lo bueno.

Volviendo a la explicación gramatical, encontramos en nuestro poema: 1) el tipo original del objeto interior, el paronomástico, 2) el derivado con el verbo vicario, 3) el tipo moderno con diferencia temática. El último es para nosotros el menos interesante (*las músicas acordadas que tañían; las lides que venció; sus viejas historias que pintó*, con un *sus* redundante). Por el contrario, el primer tipo (*las obras que obró, sus claras hazañas que hicieron*, con *sus* redundante) puede mostrarnos el clima de magia solemne en el cual se mueve el poema. Habrá que añadir aquí el caso del sujeto interior paronomástico: "dellas [ciertas cosas deshacen] *casos* desastrados / que *acaheçen*"<sup>21</sup>, que nos recuerda

<sup>21</sup> Tampoco la construcción del objeto interior debe haber sido trivial, como se puede ver por "andar esta jornada", que simboliza la vida del pecador cristiano en la estrofa v: "Este mundo es el camino / para el otro... / mas cumple tener buen tino / para andar esta jornada / sin errar. / Partimos... / andamos... / y llegamos..." Se ve que *andar esta jornada* conserva aquí toda su fuerza inicial y su frescura metafórica (es decir, que está en el polo contrario de frases hechas como it. *andar via*, alem. *weggehen*, ingl. *go away*): ya Gonzalo de Berceo había dicho: "todos somos romeros que camino andamos".

el tipo primitivo *el trueno truena* (Plauto: *eventus evenit*, Shakespeare: *the rain it raineth every day*, húngaro *esik az esö* 'llueve', literalmente 'llueve el llovedor').

En cuanto al tipo 2) con verbo vicario, la estrofa xxx nos ofrece el ejemplo "*fizo en esta mjsma guerra / que hazía*", y quizá también "después que *fechos* famosos / *fizo* en esta mjsma guerra". Sorprende aquí la repetición del tema *hacer*, cuatro veces, en esta estrofa que, al cabo, repite circunstancialmente el motivo de la estrofa xxiii: "e las sus claras hazañas / que hizieron en las guerras / i en las pazes". ¿Y por qué una expresión tan prosaica, *esta misma guerra*, mucho menos poética que *las sus claras hazañas*? Salinas no nos dice nada de esta estrofa, que debe ser desconcertante en su prosaísmo para un poeta moderno. Hoy resulta trivial la paronomasia lograda con el verbo architrivial *hacer*, esa "bonne á tout faire", mientras que para el poeta cuatrocentista la repetición se inspiraba en la solemnidad arcaizante, como de predicador, e insistía en el carácter activo del héroe. Y tono de predicación tiene también *esta misma guerra*, usado por el mismo poeta que ha dicho antes *pero yo digo que...*

## II. EL INFINITIVO SUSTANTIVADO

Encontramos en nuestro poema algunos casos de infinitivo sustantivado con significación estilística particular. (No hablo de casos gramaticalizados tradicionales en todas las épocas, como *pesar* o *poder*): "¿Qué se hizo *aquel trobar*, / las músicas acordadas / que tañjan? / ¿Qué se hizo *aquel dançar*, / aquellas ropas chapadas / que trayan?" (estr. xvii). "Sus infinitos thesoros, / sus villas e sus lugares / *su mandar*, / ¿qué le fueron sino lloros?" (estr. xxi). "En ventura Octavjano; / Julio César *en uencer / e batallar*; / en la virtud, Affricano; / Haníbal *en el saber / e trabajar*; / en la bondad vn Trajano" (estr. xxvii)<sup>22</sup>.

Y en el diálogo final con la Muerte, que pone en acción el hecho ineluctable que asentaron los versos del principio: "Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / qu'es *el morir*", el Maestre expresa su libre aceptación de la muerte y su conformidad con el plan providencial en las palabras monumentales: "...consiento en *mj morir* / con voluntad plazentera, / clara, pura"; esto es, emplea el infinitivo sustantivado con el posesivo "espontáneo" y no una construcción parecida a las que había usado la Muerte: "esta afrenta / que vos llama" (estr. xxxiv), "la batalla temerosa / qu'esperáys" (estr. xxxv). No dice el Maestre algo como "muerte que me espera".

<sup>22</sup> También aquí amplían las *Glosas en verso*: "en grandeza fué Aureliano, / Manlio *en la ley defender / y guardar* / ... Cornelio Silla en ventura, / Belerofonte y Marcello / *en el osar*, / Scipión Nasica en cordura, / Macedónico Metello / *en el callar*, / en justo, Claudio Romano, / Trimegisto *en entender / y alcanzar*", etc., etc. (*loc. cit.*, pág. 162).

Aquí hay que intercalar algunas observaciones sobre el infinitivo sustantivado en general. Es una forma intermedia, abstracta y concreta a la vez, una forma más abstracta que los otros sustantivos verbales (cf. *el danzar*, frente a *danza*; *el morir* frente a *muerte*), porque pone de relieve la actividad pura, no su resultado; por otra parte, es una forma concreta, por el hecho de que sugiere la presencia de una persona que realiza la acción expresada por el verbo, lo que no hacen los otros sustantivos verbales. *El danzar*, *el morir*, son actividades; *danza*, *muerte*, son acontecimientos. En *el danzar*, en *el morir*, un ser individual se manifiesta en sus acciones, y los infinitivos nominales participan de la animación del verbo finito. Ya decía Madame de Staël en su libro *De l'Allemagne*, cap. 9, refiriéndose a la posibilidad del alemán de acuñar libremente infinitivos sustantivados, que 'el vivir', 'el querer', 'el sentir' son menos abstractos que 'la vida', 'la voluntad', 'el sentimiento' y que dan más animación al estilo. Los infinitivos sustantivados deben ser muy antiguos en romance, pues *los víveres*, *los comeres* y *beberes* (plurales) son tipos inter-románicos; lo es una derivación verbal de *bibere* sustantivado (*da bibere* > \**ad-biber-are* > *abrevar*); al. *Bier* 'cerveza' parece ser un *biber* del latín conventual sustantivado en gramáticos latinos *da biber* = *da potum* (STOLZ-SCHMALZ, pág. 577)<sup>23</sup>. Pero no cabe duda de que este tipo de formación es de origen culto, y hasta filosófico: tanto Cicerón como San Agustín imitan con él construcciones griegas con τὸ + infinitivo (así τὸ εἶναι > *esse* sust.). Al comienzo de las literaturas románicas ya debió haber una decadencia de la fuerza abstracta de los infinitivos sustantivados. Es ésta la situación que encontramos en los primeros textos del ant. fr.: Damourette-Pichon, IV, 678, nos dicen que son muy pocos en el *Saint Alexis* y la *Chanson de Roland*, que se hacen muy frecuentes en los siglos XII-XIV, disminuyen en el XV y resurgen con el Renacimiento, especialmente en Montaigne, bajo la influencia griega, para volverse arcaicos en francés moderno. En efecto, los infinitivos sustantivados de los primeros textos son muy triviales, expresan posesiones u ocupaciones regulares necesarias y aparecen en fórmulas: *De cest avoir nos n'avons cure*; *tans est del herberger, al corner*; del mismo modo en el *Poema del Cid*: "el cometer fué malo", "al partir de la lid", "caballeros de prestar". Desde el siglo XII es cuando aparecen

<sup>23</sup> La concretización de los infinitivos sustantivados ha tenido consecuencias morfológicas en español: bajo la influencia de sinónimos concretos pasaron al femenino y adoptaron incluso una forma femenina en *-a*: ant. esp. *yantar*, fem. (bajo la influencia de *cena*, *comida*); esp. *mentira* = \**mentir* fem. + *-a* según la brillante demostración de Zauner, en *ZRPh*, XLII, 1922, pág. 79. Añadiré a estos ejemplos el esp. y port. *piara* 'rebaño', que debe ser un \**piar* sustantivado y femenino bajo la influencia de *grey*, *manada*, literalmente 'un atar (las bestias por el pie)' de \**pedia* 'lazo para el pie de las bestias' (> port. *pe(j)a*, cast. *pihuela*; cf. COROMINAS, en *RFH*, VI, 1944, pág. 163). Esas formaciones españolas tienen su antecedente en el latín vulgar: *singulas biberes*, fem. plur., moldeado sobre *potiones*, en las reglas de San Benito (STOLZ-SCHMALZ, 5ª ed., pág. 577).

los infinitivos sustantivados con insistencia y con expansión semántica como para expresar un estilo de vida, actitudes deliberadamente escogidas, como si dijéramos programáticas:

Por nul besoinz qui li crëust  
li rois ne leassast *son chacier*,  
*son deduire*, *son rivoier*.

MARIE DE FRANCE, *Equitan*.

A tant laist *le mangier ester*,  
et tot *le rire* et tot *le juer*,  
*le boire* lest et *le dormir*,  
cil se criement de *son morir*.

*Flor et Blancheflor*, 397.

*Icis venirs*, *icis alers*,  
*Icis velliers*, *icis parlars*,  
Font as amans sous lor drapiaux  
durement amegrir.

*Roman de la Rose*, 2254.

Éstas son formas nuevas, no estereotipadas, que apuntan hacia un ideal de vida, de acuerdo con ciertos principios. El auge de estas construcciones se conseguirá cuando veamos expresado en ellas un ser ideal, generalmente una mujer que realiza el ideal<sup>24</sup>. Ahora bien, precisamente en el ideal cortesano de la Edad Media entraba la concepción de

<sup>24</sup> El reverso de la presentación de una persona como suma de rasgos abstractos es la presentación de un rasgo abstracto como persona. Ya se sabe que ésa es la definición de la personificación o alegoría medieval. No extraña encontrar al lado de *nomina actionis* ya dados por la lengua (del tipo de *Bel-Accueil*, *Deduit*) infinitivos sustantivados que a cada paso nacen en la imaginación del poeta medieval:

*Outrecuidiers* et ma foie pensee  
me fait chanter et si ne sai porquoui.

GAUTIER D'ESPINAL.

Mes amors si forment m'atire  
que par tretons *mes pensers* chace.

*Roman de la Rose*.

Quant li moiens devient granz sires,  
lors vient *flaters* et naist *mesdires*.

RUTEBEUF.

Las abstracciones pueden servir también de objetos alegóricos: en el *Roman de la Rose* el personaje alegórico Franchise tiene una lanza *de douce priere*, Dangier un escudo *d'estoutoier* y *de gens viltoier* ('de ser orgulloso', 'de maltratar la gente'). En el *Miracle de la Nativité* uno de los siete remos del Arca de Noé es *Craindre Dieu* ('temer a Dios'; otros remos son 'fe', 'paz', 'justicia', etc.). Todos estos ejemplos los he tomado de Damourette-Pichon, quienes nos dicen también que para el francés moderno toda nueva creación de infinitivos sustantivados (naturalmente no los estereotipados como *plaisir*, *le manger*, etc.) suenan a arcaísmo. ¿No se

un ser (ideal) que se manifiesta en acciones (ideales), y era la potencialidad para esas acciones lo que importaba más que la acción misma: he aquí algunos ejemplos en antiguo francés:

Nicolete, biax *esters*,  
 biax *venirs* et biax *parlers*,  
 biax *borders* et biax *jouers*,  
 biax *baisiers*, biax *acolers*,  
 por vos sui si adolés.  
*Aucassin et Nicolete*, VII, 12.

Toz tens m'est plus s'amors fresche et novele  
 quant recors a loisir  
 ses euz, son vis qui de joie sautele,  
 son aler, son venir,  
 son bon parler<sup>25</sup> et son gent contenir.  
 GAUTIER D'ESPINAL, *Chanson VI*.

reconoce aquí el espíritu racionalista moderno, más hondamente arraigado en los franceses modernos que en ningún otro pueblo? No pueden crear abstracciones nuevas como sus abuelos medievales (y eso que *la Patrie, la Gloire, la Raison*, son abstracciones viejas). Las otras lenguas románicas han conservado la posibilidad de sustantivar los infinitivos, esto es, la etapa que en Francia representa Montaigne (por ejemplo *Car le n'oser parler rondement de soy accuse quelque faulte du cœur*, como esp. *el no saber . . .*, it. *il non sapere . . .*).

La "desabstractización" en francés ha dado también el golpe de muerte a las formaciones abstractas derivadas del tipo *-erium* (*desiderium, improprium*) que existían en ant. fr. y prov.: *desirier, pensier, reprovier*, etc., erróneamente incluídas por Damourette-Pichon entre los infinitivos sustantivados porque su sentido es el mismo. Cuando los infinitivos ant. fr. en *-ier* (< *-are*, después de consonante palatal) cedieron a los en *-er* (*cerchier* > *chercher*), el tipo en *-ier* (< *-erium*) corrió la misma suerte fonética: *pensier* > *penser* se mantuvo hasta el siglo xvii y desapareció luego; el galicismo *pensiero*, en italiano, es el único sobreviviente de una serie de abstractos en antiguo francés.

<sup>25</sup> Se puede ver el valor carismático dado a esos cumplimientos cortesanos en una frase como la de la biografía del trovador provenzal Bernart de Ventadorn: "*Deus li det bella persona . . . , e gentil cor, e det li sen e saber e cortesia e gen parlar*" (ed. Appel, pág. xxii). En las canciones de Bernart mismo encontramos una imploración a Dios para que le conserve el *gen parlar* de su dama: "*Per Deu e per merce'lh sia / que'l bel solatz que m'avía / no'm tolha ni'l seu parlar gen*" (núm. 17). *Gen parlar* está en ambos casos al mismo nivel que los *nomina actionis* como *cortesia* y *solatz*. Y así vemos en la poesía provenzal acoplados los *nomina actionis* y los infinitivos sustantivados sin la menor dificultad. APPEL, *Prov. Chrest.*, 33, 17: "[no falta nada en la dama] bentatz, honors ni jovens / e a bon grat e dous rire ab faitz, ab ditz avinens" (G. Riquier); 20: [la dama "sintética" de Bertran de Born tomará de una dama individual su] *esgart amors*, [de otra] *son adreich parlar gaban*, [de otra] *sas bellas dentz . . . , l'aculhir e'l gen respos*.

. . . can diuz mon cor remire  
 son dous vis e son gen rire.  
 38, 26 (BONIFACI CALVO).

Molt mi platz deportz e gaieza,  
 condugz e donars e proeza.  
 44 (MONJE DE MONTAUDON).

Todos esos ejemplos muestran un ideal cortesano expresado en formas de creación individual, en neologismos, por decirlo así. Lo que adora el caballero en su dama no es tanto el paso, la palabra, el beso, como el caminar, el hablar, el besar, o más bien su ser caminante, hablante y besante, y más que todo su *ser*: el *biax esters* (¡en vocativo!) implica una identificación del ser abstracto-concreto (del estar) de Nicolette, dotado de infinita potencialidad de acción, con su persona<sup>26</sup>. En ese clima nacieron expresiones francesas hoy estereotipadas, pero que debieron ser entonces creaciones originales, como *le baiser* (en lugar de \**bais* = esp. *beso* < *b a s i u m*), *le rire* (en vez de *risa*, *riso* < *r i s u s*), cf. *ŹFSL*, XLVIII, 1922, pág. 373: 'el besar', 'el reír' expresan en su origen una abstracción concretamente relacionada con el agente, lo presentan como un ser que puede exteriorizarse en actos de besar o reír, en vez de presentar los resultados materiales de la acción: la civilización estética del siglo xn, sumamente refinada, da importancia al ser presente tras el acto. Claro que estas expresiones originales concretas y abstractas debían ceder más tarde a la concretización total: el ant. it. tiene *baciari* y *abbracciari* (plurales) que ya son 'besos' y 'abrazos', y el m. a. al. pasajes como los siguientes de Walter von der Vogelweide: "Mir wart von ir in alien gâhen [=¡ con toda rapidez!'] / *ein küssen* und *ein umbefâhen*"<sup>27</sup>. 'Un besar', 'un abrazar' equivalen a 'un beso', 'un abrazo'. Cf. también: "ich erwirb ein lachen wol von ir" (*ibid.*). 'Conquistar un reír' es ya conquistar una posesión material; cf. ant. prov. "per qu'ieu l'embles un dous baizar", en Bertran de Born. Pero el ver el ideal en el 'ser-acción' y a la vez el acuñar nuevos infinitivos sustantivados, cargados de significación, se mantuvo en nuestras literaturas hasta el pleno

Si se comparan los casos en francés moderno que citan Damourette-Pichon (III, 473) para el acoplamiento de infinitivo sustantivado con otros abstractos, se verá cuán artificiales resultan (tal vez sea la introducción por la preposición *de* lo que les da su carácter sustantivado). Para la Edad Media el infinitivo sustantivado expresaba una plenitud del ser que hoy no sentimos ya.

<sup>26</sup> No hay mucha distancia de este procedimiento al que hace de un infinitivo sustantivado un nombre propio: la dama a quien el trovador provenzal Bernart de Ventadorn llama *Bel-Vezer* será una persona cuya existencia queda sumida en el 'mirar hermosamente' (cf. el otro nombre poético *Douz-Esgar*), no precisamente 'algo que permite una hermosa vista' (= it. *Belvedere*).

<sup>27</sup> Veo que en la colección de ejemplos de infinitivos sustantivados m. a. al. que da Behaghel, en *Zeitschrift für deutsche Wortforschung*, VIII, pág. 329, hay casos de *gütlich umbefahren*, *ein liebez biten*, *ein grûzen*, *küssen* en el *Nibelungenlied*. Behaghel cree que no se encuentran en esa época infinitivos sustantivados con verbos compuestos con prefijos como *be-*, *er-*, que tienen sentido perfecto: las sustantivaciones tienen lugar sólo con verbos de sentido imperfectivo; no tampoco con verbos perfectivos como 'encontrar', 'dar', 'venir'. Este estado de cosas cuadra muy bien con mi idea de que los infinitivos sustantivados del romance expresan un *ser*, no un *hacer*; y claro que todas las "actividades sociales" como 'saludar', 'abrazar', 'preguntar', 'besar' (que encontramos en infinitivos sustantivados en m. a. al.) son manifestaciones de un modo de ser cortesano.

Renacimiento, gracias al *dolce stil nuovo* y al petrarquismo. Así, en un soneto de Camoens:

*Um mover d'olhos*, brando e piadoso,  
sem ver de quê; um sorriso brando e honesto,  
quási forçado; um doce e humilde gesto,  
de qualquer alegria duvidoso;

um despejo . . . . .  
um repouso . . . . .  
uma pura bondade, manifesto  
indício da alma, limpo e gracioso;

*um encolhido ousar*; uma brandura;  
um mêdo sem ter culpa; um ar sereno;  
um longo e obediente sofrimento:

esta foi a celeste formosura  
da minha Circe, e o mágico veneno  
que pôde transformar meu pensamento.

*Líricas*, núm. 19 (ed. Rodrigues Lapa).

No cabe duda de que aquí lo que canta el poeta es el ser abstracto-concreto de la dama, con sus potencialidades<sup>28</sup>: su retrato consiste, no en rasgos físicos, sino en cualidades abstractas de su alma que pueden manifestarse en su cuerpo (*manifesto indicio da alma*); los infinitivos sustantivados aparecen naturalmente cuando los abstractos tradicionales no existen para expresar el ser particular de esa "Circe": *Um mover d'olhos, brando e piadoso, sem ver de quê; um encolhido ousar*; vemos acoplados aquí los infinitivos sustantivados en una enumeración parecida a la med. fr. de los siete remos del Arca de Noé, donde figuraba un infinitivo sustantivado al lado de otros *nomina actionis*<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Una de las amadas de Camoens se llama *Dinamene* 'la que puede' = 'la que es potencialmente'. Aquí hay que notar que mi idea del ser productor de acciones no está en contradicción con la de Ortega de que lo que caracteriza a la mujer en las grandes civilizaciones es el que se contente con ser sin querer *a c t u a r*, y que es el caballero perfecto el que viene hacia ella y manifiesta sus potencialidades de acción, en acciones imperfectivas (cf. la nota anterior) que tienen su sentido gracias al ser de la dama.

<sup>29</sup> La erudición siempre pronta de mi amigo Charles Singleton me ha ayudado a identificar como fuente de este soneto de Camoens el de Petrarca *Grazie eh'a pochi il ciel largo destina* (CCXIII en la ed. Chiorboli). Comparando los dos sonetos, en los cuales la hermosura de la mujer se explica por medio de una enumeración de rasgos abstractos que se expresan en su aspecto físico (entre ellos, también en Petrarca, infinitivos sustantivados como *E'l andar che ne l'anima si sente, L'andar celeste . . . col dir pien d'intelletti dolci et alti*), se puede observar el progreso de Camoens hacia el individualismo y hasta el impresionismo moderno: en Petrarca los abstractos están sin artículo, esto es, son nombres propios de abstracciones, o con el artículo definido, esto es, son cualidades conocidas, de vez en cuando subrayadas por un demostrativo retórico ("*Leggiadria* singulare e pellegrina / *E'l cantar* che ne l'anima si sente . . . / *e que'* belli occhi che i cor

Ahora bien, no vacilo en relacionar los *aquel trovar* y *aquel danzar* de Manrique con los *biax venirs et biax parlars*. . . del siglo XIII, puesto que Manrique es un representante "de la poesía de corte, empapada de sensualismo cortesano" (SALINAS, pág. 175) y caracteriza la corte artística de Juan II con las mismas expresiones tradicionales que se venían usando en los ambientes cortesanos desde aquella época. Después de Jorge Manrique, Hernando de Ludueña describirá en términos casi medievales la verdadera cortesía, centrada en torno a mujeres (SALINAS, pág. 40): "*El cantar dulce, placiente, / y el danzar alegremente, / justar, vestir, yo diría / que sin ellas [las damas] tal sería / como sin agua la fuente*". También para el ambiente varonil en que se mueve el Maestre, el poeta usa el infinito sustantivado: . . . *su mandar. . . en vencer e batallar. . . en el saber e trabajar*, que expresa más bien las potencialidades activas de un ser virtuoso que sus hazañas particulares. Lo había precedido en este uso su tío Gómez Manrique, precisamente en el panegírico acumulativo a base de personajes históricos: "*Etor en la valentía / . . . Aníbal en el conquistar, / en defender Çipión, / en el seso Salamón, / en virtud otro Catón, / Jullio César en osar*" (Cf. CURTIUS, en *ζRPh*, LII, 1932, pág. 144).

Y ahora trataremos de ese deslumbrante *consiento en mi morir*, eco individual de la verdad general *la mar qu'es el morir*, que está en un nivel más alto que el ant. fr. *cil se criement de son morir*, porque en *mi morir* no se expresa como en *Flor et Blanche-flor* el simple hecho de morir ('tienen miedo de que yo muera'), sino un acto deliberado anclado en el ser del Maestre, el cual hace suya la decisión de la Providencia.

Todo el poema culmina en esa pasividad activa, "plazentera, clara, pura". Dice Salinas (pág. 181): "Las veinticuatro estrofas primeras son la vía abierta por el poeta hacia su padre y que, iniciada en su mayor anchura —la inmortalidad—, va estrechándose —lo mortal—, se angosta más y más —los muertos—, hasta ir a dar en su vértice y final —el muerto— don Rodrigo"; y (pág. 217): "Primero, en las estrofas iniciales, la muerte abstracta; . . . luego la muerte hecha muertos, encarnizándose con unos grandes hombres. Y por fin, el muerto, don Rodrigo; pero ese muerto a su vez va pasando por una especie de purificación. . . Don Rodrigo. . . acaba por mostrársenos, en el instante de su muerte, . . . desnudo, sin tesoros, solo con su alma. . . Cuanto menos tiene más es". Yo diría que el poema, tan medieval como el de Dante, ejemplifica con el yo del Maestre el *nos* de la humanidad, que ofrece como ejemplo de vida cristiana un morir conforme, que va "estrechándose", como muy bien dice Salinas, que va ciñéndose al yo que tiene que morir, esto es,

fanno smalto"), mientras que Camoens ya tiene el sentimiento de la individualidad sin igual de su dama, el matiz del artículo indefinido (*um mover d'olhos . . . um despejo*) que postula una variedad particular, renunciando a definirlo. El artículo indefinido expresa lo indefinible del *individuum ineffabile*, eso que define Petrarca con los epítetos *singulare e pellegrina*.

que tiene que pasar individualmente, en su persona, como Cristo, aisladamente, por la puerta estrecha reservada a los elegidos que se han ganado la otra vida en esta tierra: la muerte cristiana, concebida como un "aislamiento" (cf. A. Rüstow, *Vereinzelung*, Estambul, 1948). La religión cristiana, como las otras religiones de redención (la persa, la islámica, etc.), en oposición a las religiones de la naturaleza, debe insistir en el paso a la otra vida de cada alma sola y señera ("je einzeln"), delante de su juez, *sola cum solo*. Rüstow habla de la acción "desarraigante" de las religiones de redención, que tienden hacia el "rebajamiento y destrucción de los ambientes y vínculos naturales del hombre". Cristo dice: "Dico vobis: in illa nocte erunt duo in lecto uno: unus assumetur, et alter relinquetur" (S. Lucas, XVII, 34). Pues bien, nuestro poema no nos muestra la parte negativa del rechazo; nos muestra, al contrario, con el Maestro, el *unus assumetur*, el hombre que es aceptado porque hace la voluntad de Cristo: "In illa hora qui fuerit in tecto, et vasa eius in domo, ne descendat tollere illa: et qui in agro, similiter non redeat retro" (XVII, 31). El Maestro, que no dejó vajillas (estr. xxix) = *vasa*, abandona sin amargura "esta vida mezquina" y se da a Cristo, que también pasó por la puerta estrecha (las estrofas vi y xxxix se corresponden en la mención del Dios-hombre). Esa muerte cristiana es, por consiguiente, un *mi morir* de un alma sola, emancipada de la necesidad y que supera la pasividad, una acción deliberada de estar conformes y de hacer propia la voluntad divina; acción: no una muerte, sino un morir<sup>30</sup>. Las múltiples actividades del héroe, sus *hazañas que hizo*, sus *obras que obró*, podían exponerse mirando de soslayo al lector ante quien se construían<sup>31</sup>; pero su morir solo, consigo mismo delante de

<sup>30</sup> Claro está que ese *mi morir*, donde el yo humano acepta el punto de vista de la divinidad, de lo no-humano, del más allá, no tiene nada que ver con las tentativas modernas (Rilke, Malraux, Heidegger) de ver la muerte como acontecimiento humano, integrado en la vida humana, a la cual, por supuesto, da su sentido (el *Dasein* de Heidegger que es *Sein zum Tode*) como demuestra muy bien Sartre, *L'être et le néant*, págs. 615 y sigs. Para Sartre la muerte no existe dentro de la conciencia humana; es un hecho irrealizable, absurdo: "la mort n'est pas ma possibilité"; por consiguiente, si Sartre titula su capítulo *Ma mort*, esta expresión debe entenderse como entre comillas.

<sup>31</sup> Yo veo en la firmeza de la perspectiva temporal de Manrique lo que más lo distingue de sus predecesores medievales, su verdadera originalidad: la monumentalidad propia del arte de la palabra que se desarrolla necesariamente en el tiempo consiste en ofrecer escalones de un "devenir" continuo en el cual no se repite nada, sino que el escalón posterior supera al anterior y todos ellos están subordinados al orden temporal del todo. Esa perspectiva de monumentalidad faltó en general a la Edad Media, que procede más bien por sumandos, puestos todos al mismo nivel. Hay un "desorden bajo el ojo de Dios" en ciertas obras medievales, desconcertante para el lector moderno. Jorge Manrique hizo lo que habían hecho en Italia los Dante y Petrarca: introducir la perspectiva firmemente cronológica, indispensable para nosotros los modernos en la lírica culta. En nuestro poema, por encima de la placidez igualitaria de las estrofas, brota un ritmo interior

Cristo, no admite al lector; es un acto únicamente suyo, que le pertenece más que todas las actividades enumeradas en el Poema (léanse las hermosísimas páginas 201-202 de Salinas sobre el valor de los tres *después* anafóricos de la estr. xxxm)<sup>32</sup>. No hay duda de que el poeta no podía expresar esa sublime decisión de cooperar con la muerte mediante un *\*consiento en mi muerte*, o *\*consiento en la muerte que me espera*. Debía ser *consiento en mi morir*, ni más ni menos.

Ahora bien, si queremos investigar la génesis de ese conciso y poderoso *mi morir*, encontramos el hecho indiscutible de que la sustantivación de *morir* está anticipada en la poesía juguetona, amorosa y cortesana de Jorge Manrique. Salinas (pág. 17) cita versos como:

Con mi vida no me hallo  
 porque estoy ya tan usado  
*del morir*,  
 que lo sufro, muero y callo  
 pensando ver acabado  
*mi vivir*;  
*mi vivir* que presto muera,  
 muera porque viva yo. . .

O bien:

*mi vivir* quiere que viva,  
*mi morir* quiere que muera.

Salinas titula el capítulo en que trata estos pasajes "muerte de juego", y dice que en ellos la muerte es más bien un eufemismo por el amor; una muerte "servidora de propósito vital, muerte de quita y pon, del todo distinta de la que señorea las coplas". Nosotros vemos en los infinitivos sustantivados el encadenamiento estilístico con la poesía cortesana de la Edad Media; por ejemplo, con el pasaje ant. fr. *cil se criement de son morir*, donde el morir aparecía como una de las proezas del verdadero amante: como debe por su amor perder el sueño, así también debe sufrir el proceso físico de morir. El *Ars amandi* requiere aquí la muerte. El frívolo jugueteo con la muerte se deriva, en Manrique, del altísimo concepto del amor-sacrificio de los trovadores provenzales, y algo de su seriedad ha podido reverdecer en el *mi morir* de las *Coplas*, que ya no refleja la muerte —muerte de juego del *Ars amandi*, que no es un acto físico como en *Flor et Blancheflor*—, sino que pertenece al *Ars moriendi*. La expresión *mi morir* se debe a la poesía cortesana, pero ha podido recobrar su nobleza: este rasgo estilístico particular refleja el carácter

que nos empuja hacia adelante, a través de su principio, su medio y su final (según la definición de San Agustín).

<sup>32</sup> La familia y los amigos son, como dijimos antes, más bien el ambiente natural fuera del cual la Muerte saca al Maestre. Estos testigos mudos no impiden su soledad básica.

de toda la obra de Manrique: tantas poesías amorosas inconcluyentes, frente a una poesía, inmortal, de la Muerte; tanto jugueteo con el morir y *una* descripción imperecedera de la más seria decisión del hombre, del consentimiento de su muerte.

LEO SPITZER

The University of Johns Hopkins.