

## EL ESTOICISMO DE LAS COPLAS DE JORGE MANRIQUE

Por Armando López Castro

La filosofía estoica surgió en la época helenística. La lengua griega expresaba entonces una cultura común, que tuvo su origen en ese sentido de la armonía y la proporción, tan característico del espíritu griego. En general, la vieja Estoa defendió la necesidad de vivir en armonía con la incorruptible naturaleza («vivir conforme a la naturaleza», dice el estoico Cleantes), en lugar de vivir en la violencia de la injusticia. Este ideal ético, que busca en el hombre interior la felicidad que las circunstancias externas no pueden darle, fue asimilado por el naciente cristianismo en los tiempos turbulentos del Imperio Romano. El primer encuentro de griegos y cristianos se produjo con la visita de San Pablo a Atenas, según relata el autor de los *Hechos de los Apóstoles*. Los argumentos de su discurso, dirigidos a un público culto, están tomados, en gran parte, de la filosofía estoica<sup>1</sup>.

A finales del siglo I, Clemente, obispo de Roma, en su *Primera carta a los corintios*, predica la concordia (*homonoia*), utilizando la fuente estoica de la armonía que rige la naturaleza, junto con los tópicos de la educación retórica. Para defender la unidad de la Iglesia de Roma frente a la anarquía de la Iglesia de Corinto, Clemente recurre de nuevo a la tradición de la *paideia* clásica y, dentro de ella, a la *synkrasis* o fusión de elementos en una unidad equilibrada, idea aplicable al cosmos, a la unidad política de la *polis* y a la unidad espiritual de la Iglesia. Con el Imperio Romano se produce una unidad de convivencia y los límites urbanos desaparecen. No es, pues, extraño que la nueva comunidad cristiana (*ekklesia*) coincida ahora con la disolución de la *polis* griega. La época estoica inaugura un *cosmopolitismo*, un quehacer común que pretende abarcar la totalidad del mundo. La expresión cosmopolita de Marco Aurelio, «Mi ciudad y mi patria, como Antonino, es Roma, pero como hombre, el mundo», afirma una realidad existente: que su patria era el mundo entero. El emperador y filósofo no tuvo conciencia de sus propios límites. Fue *ciudadano del mundo*, mas no supo ser ciudadano del Imperio. El fracaso del Imperio Romano se debió, en buena medida, a la falta de una articulación interna, de ahí que su división política sea recogida por la unidad religiosa de la Iglesia dentro de la Europa medieval<sup>2</sup>.

El pensamiento griego penetró en el cristianismo a través de los apolo-

---

<sup>1</sup> Cf. Eduard Norden, *Agnostos Theos*, Berlín-Leipzig, 1913, pp. 13 ss.

<sup>2</sup> Para el desarrollo de estas ideas, véase el artículo de Julián Marías, «Marco Aurelio o la exageración», revista *Hora de España*, T. III (núms. XI-XV), junio de 1937, pp. 133-141.

gistas. La *Segunda apología* de Justino, en donde el *Logos* aparece como creador del mundo, revela una afinidad filosófica entre Estoa y Cristianismo. El pensamiento griego y cristiano se mezclaron en el ambiente cultural de Alejandría, la capital del mundo helénico fundada por Alejandro Magno en el siglo IV antes de Cristo. La nueva política universal de Alejandro tras la conquista del Imperio persa, que hizo realidad lo que el filósofo estoico Zenón había concebido en teoría, contribuyó a la síntesis de dos sistemas universales: la cultura griega y la Iglesia cristiana, que se unen en la teología alejandrina, en Clemente de Alejandría y en Orígenes, su mejor discípulo. En una época de fuerte tendencia religiosa, de corrientes maniqueas y gnósticas, Orígenes debe su formación a la filosofía griega y su teología filosófica se esfuerza por interpretar la Biblia sobre una triple concepción: la *hylíca*, la *psychica* y la *pneumática*. De hecho, el tercer sentido se corresponde con la fuerza viva (*pneuma*) de los estoicos<sup>3</sup>.

El paralelo entre la *paideia* griega y la *paideia* cristiana resalta muy claramente en los escritores cristianos de los siglos III y IV. La forma cristiana de la *paideia* griega aparece una y otra vez en San Gregorio de Nisa y en San Agustín y, a través de ellos, llega hasta Erasmo, que recoge la tradición del antiguo humanismo cristiano. En la época crucial del Imperio Romano, la teología de Orígenes era el molde que necesitaba el cristianismo para verter sus propios contenidos, consolidarse como religión estatal y convertirse en *paideia* de la humanidad. Es evidente que sin la expansión de la cultura griega por Alejandro Magno, quien realizó políticamente el ideal estoico de un Estado universal, habría sido imposible el nacimiento del cristianismo como religión universal<sup>4</sup>.

La cultura, además de integración, porque une diversos componentes, es también universalidad, pues trasciende lo temporal y doméstico. La filosofía estoica, a medida que avanza y entra en el cristianismo, se hace cada vez menos particular y más universal. Ser universal es derribar límites, desprenderse de lo accesorio y quedarse con lo esencial, es una manera de ponerse al desnudo, de manifestar la interioridad. Conocimiento del hombre que no será sino conocimiento de la naturaleza, reintegración del hombre a la unidad perdida del cosmos mediante la serenidad. Por la serenidad lo semejante vuelve a lo semejante, el hombre a la naturaleza. Esa serenidad del hombre interior, esa apatía del sabio estoico, sirve de maternal consuelo al hombre desesperado, al que vive escindido entre la razón y el poder en una época de angustia. Tal fue el caso de Séneca, «curandero ante la desolación»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Para una visión de conjunto, resulta indispensable la obra de E. de Faye, *Origène, sa vie, son oeuvre, sa pensée*, 3 vols., París, 1923-1928.

<sup>4</sup> Estas ideas han sido ampliamente desarrolladas por W. Jaeger en su obra *Cristianismo primitivo y paideia griega*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

<sup>5</sup> Así lo llama María Zambrano y, en verdad, su filosofía, nacida del desamparo, es la de un curandero de almas, de un confesor. Pues la confesión, que aparece en épocas de crisis y pone al descubierto la debilidad del hombre, se hace necesaria para salvar la distancia entre la vida y la verdad. En la confesión tenemos el doble movimiento de desesperación y esperanza. Lo que causa la desesperación es el sentirse desamparado. Merced a la resignada desesperación, característica esencial de la última época del estoicismo, el hombre sale de sí mismo

El tono de sus *Consolaciones* es de sabia resignación, porque saber resignarse es ya estar a la defensiva, echarse a un lado para que lo divino hable en nosotros, hallar en todo momento el punto de equilibrio entre la verdad y la vida. Por eso, fue la suya una filosofía liminar, mediadora, ecuánime. Esa es también la imagen del sabio: saber mantener la ecuanimidad en cada instante. Tal vez porque Séneca aprendió a vivir la impasibilidad del tiempo, se vio libre del temor y la esperanza, como querían los estoicos. ¿No es su moral activa un intento de abolir el tiempo, de escapar del tiempo y de la muerte? Si su imagen de solitario nos atrae tanto es porque en lo íntimo aprendió a vivir en común, a estar atento a los demás allá en lo oscuro. Fue retirándose de la vida, creciendo hacia adentro. Su retracción fue su forma de crecimiento, la causa de su arraigo y de su renacer. Porque lo que en Séneca fue conducta del sabio aristocrático, aunque ambiguo y retórico, en la vida española fue la popularización de esta conducta, de esta libertad interior. Esta filosofía de la resignación, que es el estoicismo, necesita en su madurez tiempos adecuados para manifestarse. El ser una «filosofía de crisis histórica» la hace aparecer no al comienzo, sino al final de una época. Por eso, surge al final del mundo antiguo o en los comienzos del siglo XV, en culturas de completa madurez, y nace como necesidad vital, como renuncia al mundo social en busca de lo que se ha ido, de la antigua fe en la naturaleza. Y el sentir la muerte como algo natural es lo que más se manifiesta en las *Coplas* de Jorge Manrique<sup>6</sup>.

La poesía es la expresión del ser en el tiempo. La vida de Jorge Manrique transcurrió entre 1440 y 1479. Los siglos XIV y XV son, en toda Europa, «*tiempos revueltos*». En Castilla, con el triunfo de Enrique de Trastámara sobre Pedro I en Montiel (1369) se introduce en la sociedad un fuerte sentido aristocrático, que dejaba marginada a la mayoría de la población. Durante el siglo XV, la aristocracia castellana no sólo consolidó su posición, sino que aumentó su poder social y económico. La época de Juan II (1406-1454), dominada por el choque de intereses económicos entre los nobles y la nueva burguesía de pequeños comerciantes y conversos, a los que apoya el condes-

---

para que la divinidad se ocupe de él. Séneca pedía salir de la amarga situación, una revelación de la razón.

Cf. María Zambrano, *El pensamiento vivo de Séneca*, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 11-48.

<sup>6</sup> Nace el estoicismo en una cultura ya hecha, no al comienzo de ella. Por eso, en una época de formación como la Edad Media, más atenta a la realidad de la reconquista, la vida interior apenas cuenta. De ahí que sea en el siglo XIII cuando comienza en España la difusión del pensamiento de Séneca, a pesar de la leyenda de su amistad con San Pablo. La literatura didáctico-moral de origen oriental contribuyó en el siglo XIV a la difusión de la imagen de Séneca como escritor de sentencias y aforismos. Si en los siglos XIII y XIV la recepción de Séneca fue indirecta, las numerosas traducciones de obras latinas en las Cortes españolas del siglo XV, según los catálogos de bibliotecas conservados, contribuyeron a la gran divulgación y revitalización de sus escritos. En la zona catalana destaca la versión que hizo Antoni Canals del *De providentia*, en la que hay un intento por adaptar el estoicismo a la doctrina cristiana; en Castilla, las traducciones de Alonso de Cartagena, destinadas a la formación espiritual del joven monarca Juan II, se hacen directamente del original latino. Hay en las traducciones de Cartagena la misma preocupación por encajar la doctrina estoica en el contexto cristiano y así, en las notas marginales a su versión al castellano del *De providentia* (*Libro de la providencia de Dios*), corrige los conceptos estoicos del hado y del suicidio. Para la historia de la recepción de Séneca en España, véase el estudio de Karl Alfred Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1983.

table don Álvaro de Luna, es de gran desorden político. La trágica muerte de don Álvaro en Valladolid (1453) significa la derrota de la burguesía y el dominio de la aristocracia. Con Enrique I (1454-1474) la fuerza de la oligarquía mobiliaria y el debilitamiento del poder real, de los que es un buen ejemplo la llamada *farsa de Ávila* (1465), alcanzan su punto culminante. Con todo, el siglo XV es la época de las dos grandes cortes humanistas, la de Alfonso V de Aragón en Nápoles y la de Juan II de Castilla, y de la creación de bibliotecas en casa de los nobles.

Aunque la aristocracia castellana estaba en contacto con el naciente Humanismo italiano, su origen y formación medieval hicieron que la asimilación del clasicismo fuera muy superficial. Por eso, aunque antes de 1474 hay algunos gérmenes importantes, el Renacimiento en España no empieza hasta los Reyes Católicos<sup>7</sup>.

A Jorge Manrique le tocó vivir una época inquieta y sombría, de desorden político y de inmoralidad general. Los profundos cambios que ocurren en los siglos XIV y XV estimulan el desarrollo de una literatura crítica y aleccionadora<sup>8</sup>.

En su corta vida aristocrática personificó el equilibrio entre la actividad militar y el trato cortesano, el ideal del perfecto caballero al que más tarde volverá Garcilaso. El modelo lo halló en su propio padre el Maestre don Rodrigo, «amado por *virtuoso*», al que siempre acompañó en su intensa actividad política y militar<sup>9</sup>.

De manera que ya en vida y después de muerto, el Maestre se impuso en el poeta con la fuerza de un modelo ejemplar. Precisamente la técnica de las *Coplas* va a consistir en ir alargando la figura de don Rodrigo desde lo real a lo ideal, en una trascendencia de lo real, como ocurre siempre en la obra artística. Así los sucesos particulares tienen valor universal de ejem-

<sup>7</sup> La aristocracia castellana tiñe su formación medieval de un barniz clasicista. Esto explica que las traducciones de Séneca en lengua vulgar, en catalán y en castellano, sean expresión del conservadurismo literario frente a la nueva moda italianizante. La formación escolástica de Alonso de Cartagena le lleva a interpretar los escritos estoicos de Séneca, al que se consideraba entonces como el máximo representante de nuestra cultura, dentro de la órbita cristiana de la tradición medieval. La autoridad de Alonso de Cartagena entre sus contemporáneos, sobre todo Fernán Pérez de Guzmán y su sobrino Íñigo López de Mendoza, fue grande. Y aunque no tengamos un estudio sobre Jorge Manrique como el de M. Schiff sobre la biblioteca del Marqués de Santillana (*La bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, 1905), no es difícil imaginar que Jorge Manrique conociese las traducciones de Cartagena. La cristianización del *Cottidie morimur* senequista en las *Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena, continuadas por Gómez Manrique, resuena en las *Coplas* de Jorge Manrique. Cf. K.A. Blüher, *Opus Cit.*, pp. 184-186.

<sup>8</sup> Toda esta censura moralizante está presente en obras como *Danza General de la Muerte*, *Coplas de la Panadera*, *Coplas de Mingo Revulgo* y *Coplas del Provincial*. También se advierte en las «Obras burlescas» y «Doctrinales» de Jorge Manrique. El tono admonitorio de las *Coplas* tiene bastante que ver con el predominio de esta literatura didáctico-moral, que procura encauzar los engaños humanos corrigiendo vicios y aconsejando virtudes. Cf. *Poesía crítica y satírica del siglo XV*. Edición de Julio Rodríguez Puértolas, Castalia, Madrid, 1981.

<sup>9</sup> En su *Historia genealógica de la Casa de Lara*, Madrid, 1695-1697, T. II, p. 406, dice Luis de Salazar y Castro del Maestre don Rodrigo: «No sólo se pareció a su padre en lo que los demás hermanos suyos, sino también en la claridad del entendimiento, discreción y elocuencia, de suerte que con *la espada* y con *la pluma* se supo hacer una estimación muy señalada».

Para el conocimiento de los Manrique, véase también L. Suárez Fernández, *Nobleza y monarquía*, col. Estudios y Documentos, núm. 15, Universidad de Valladolid, 1975.

plo. Pues uno de los méritos mayores del poema tal vez resida en haber hallado un sentido de validez universal a una muerte concreta.

Poesía es revelación siempre, descubrimiento. ¿Qué descubren las *Coplas*? Antes que nada una actitud sentimental ante la muerte. Para construirla y estructurarla, para ofrecernos su propia experiencia, el poeta tiene que echar mano del pasado, fundir tradición y experiencia. La voz de Manrique es recia y grave porque viene del fondo de la tradición, no inicia un ciclo de poesía, sino que lo culmina y perfecciona. Lo cierto es que Jorge Manrique vive en una sociedad organizada y su poesía se forma en un ambiente cortesano de plena madurez. Tiene ante sí una compleja tradición y su originalidad reside en su forma de expresarla, en su lenguaje. Comienza, pues, la voz a hablar y lo primero que nos dice es una exhortación a despertar con el fin de meditar en la caducidad de la vida y vanidad del mundo.

## (I)

Recuerde el alma dormida,  
 abive el seso y despierte  
 contemplando  
 cómo se pasa la vida,  
 5 cómo se viene la muerte  
 tan callando;  
 cuán presto se va el placer;  
 cómo después de acordado  
 da dolor,  
 10 cómo, a nuestro parescer,  
 cualquiera tiempo pasado  
 fue mejor.

El comienzo y el final de un poema suelen ser partes importantes del mismo, pues anticipan o sintetizan su contenido. Esta estrofa primera, a modo de preludeo, adelanta la consideración general sobre el rápido transcurrir de la vida. La progresión semántica de los tres verbos («*recuerde*», «*abive*», «*despierte*») viene a dar en el gerundio («*contemplando*»), que indica el objeto de la consideración mediante la intensificación anafórica («*cómo se pasa la vida, / cómo se viene la muerte*»). El paralelismo aparece subrayado por el contraste entre el dinamismo de las formas verbales en presente y la lentitud de los gerundios, que remansan la acción y someten a consideración lo vivido. Meditación de la vida asediada por la muerte, estoicamente prisionera del tránsito imperceptible del tiempo<sup>10</sup>.

El resto de la estrofa sigue dependiendo de ese gerundio nuclear («*contemplando*»), de ahí que se construya de modo semejante (según indican el

<sup>10</sup> El estoico ve la muerte de forma natural, por eso se acerca «tan callando». Pues bien, el paso del tiempo y de la muerte está ya en Ovidio («*i am ueniet tacito curua senecta pede*», *Arte de amar*, II, 670) y en Séneca («*nihil tumultuabitur [aetas], nihil admonebit uelocitatis suaue; tacita labetur...*»), tan próximo a la poesía de Ovidio. Cf. M.R. Lida de Malkiel, «Para la primera de las *Coplas* de Jorge Manrique», en *Romance Philology*, 1962-1963, pp. 170-173; luego en *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 201-206.

Para el estoico, la muerte no es algo trágico y misterioso, sino natural. El «tan callando» se aplica aquí por igual a la vida y a la muerte. Así nos dice María Zambrano: «*La muerte callada es un motivo esencial del estoicismo*», *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), recogido en *Obras reunidas. Primera entrega*, Aguilar, Madrid, 1971, p. 321.

«cómo» y el «cuán presto» en posición anafórica), pero el refrán final («cualquiera tiempo pasado/ fue mejor») nos hace sentir lo efímero de la vida, el *tempus irreparabile fugit*.

Este es el sentido de la segunda estrofa, que va unida a la anterior por el nexos copulado, tan frecuente en las *Coplas*, que apoya la continuidad del pensamiento poético.

## (II)

Y pues vemos lo presente  
 cómo en un punto es ido  
 15 y acabado,  
 si juzgamos sabiamente,  
 daremos lo no venido  
 por pasado.  
 No se engañe nadie, no,  
 20 pensando a de durar  
 lo que espera  
 más que duró lo que vio,  
 porque todo ha de pasar  
 por tal manera.

El instante presente, en que la noción de tiempo no existe y el pasado es una sola cosa con el futuro, es el tiempo poético por excelencia. Nada mejor que el presente para considerar ese pasado y ese futuro que engendran la melancolía. Para el hombre prudente («si juzgamos *sabiamente*»), todo ha de pasar por la muerte («por *tal manera*»). La muerte, que es lo único vivible para el hombre total, refleja el «ánimo sereno» del estoico. Y este pasar de la vida, que es un ir a dar en la muerte, constituye la base de la tercera estrofa.

## (III)

25 Nuestras vidas son los ríos  
 que van a dar en la mar  
 que es el morir;  
 allí van los señoríos  
 derechos a se acabar  
 30 y consumir;  
 allí los ríos caudales,  
 allí los otros, medianos  
 y más chicos,  
 allegados son iguales,  
 35 los que biven por sus manos  
 y los ricos.

La fuerza expresiva de esta copla reside simplemente en la reiteración anafórica del adverbio *allí*, que insiste sobre el tópico del mar como imagen de la muerte para subyugar su absoluto dominio<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Esta imagen bíblica (*Eclesiastés*, I, 7) aparece ya en el *Rimado de Palacio*, las *Coplas* y *La Celestina*, continúa en la *Epístola moral a Fabio* y en el *Salmo XVIII* de Quevedo y es glosada por A. Machado en *Soledades*.

Para el análisis estructural de la doble imagen manriqueña (vidas = ríos y morir = mar), véase el estudio de María de los Angeles Martínez, *Formas de contenido literarias de un tema manriqueño*, Universidad de La Laguna, 1984.

Los ríos (vidas) corren siempre hacia el mar (muerte), en donde las diferencias se borran y todo se iguala. Perderse en el mar es asociarse a la infinitud, reintegrarse a la armonía universal. En realidad, lo que la imagen del mar descubre, con su repetición, es una invitación a morir, a recuperar la unidad perdida. Para el poeta estoico, la muerte es «la naturaleza igualatoria»<sup>12</sup>.

A las consideraciones generales de las tres primeras estrofas sigue la invocación del poeta a Cristo, tan popular en la Edad Media, que aquí se presenta como rechazo cristiano de la antigua *inoucatio* a las Musas<sup>13</sup>.

Invocar a Cristo como Verbo encarnado, además de ser común desde la temprana Edad Media, revela una vez más la inserción del estoicismo en el cristianismo. Para los estoicos, el origen del mundo es el *Logos*, que penetra cuanto existe. Este *Logos*, anticipado en cierto modo por Sócrates, tomó forma humana en Cristo, según dice el Cuarto Evangelio, en el que Cristo aparece como portador de la palabra que ha creado el mundo. No debe, pues, sorprendernos la invocación del poeta al Cristo.

## (IV)

Dexo las invocaciones  
de los famosos poetas  
y oradores;  
40 no curo de sus ficiones,  
que trayen yervas secretas  
sus sabores.  
Aquel solo me encomiendo,  
aquel solo invoco yo  
45 de verdad,  
que en este mundo biviendo,  
el mundo no conoció  
su deidad.

La palabra no es más que la manifestación de la verdad. Si el poeta «se encomienda al Cristo y lo invoca *de verdad*» es porque encarna el *Logos* divino, la palabra verdadera. El paralelo entre el *Logos* encarnado y la palabra poética resalta muy claramente, pues lo que distingue a ésta es su capacidad de alojamiento, su enorme poder de encarnación de las cosas.

La creación constituye, esencialmente, una encarnación. El *Logos* toma forma en «este mundo», lugar de paso que enlaza lo humano y lo divino. Jor-

<sup>12</sup> Cf. M. Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Opus Cit., p. 322. Sin duda, la acción socialmente niveladora de la muerte es un rasgo propio de las *Danzas* medievales, pero aquí lo verdaderamente importante es que la muerte constituye una imagen natural, una proyección de la naturaleza humana sobre la naturaleza universal. Y así nos dice Séneca: «El gran consuelo consiste en sumergirse en el Universo» (*De la Providencia*, 5, 8). Filosofía de la muerte, filosofía de la plenitud.

<sup>13</sup> Para el tópico de la invocación, véase E.R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, T. I, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976, pp. 339-340, en donde se alude a esta copla.

Pedro Salinas ve aquí una huella directa de Gómez Manrique en su «Planto de las Virtudes» al Marqués de Santillana (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Seix Barral, Barral, Barcelona, 1974, pp. 133-134). Según M.R. Lida de Malkiel, el rechazo a las Musas por la poesía cristiana «constituye un tópico del siglo IV al XVII», en *La tradición clásica en España*, Opus cit., p. 277.

ge Manrique no ignoraba el rico simbolismo del viaje al más allá y no es extraño que haya escrito las *Coplas* con miras a una metafísica. Sin esta aceptación del mundo en que se vive, al que el poeta dedica las estrofas V, VI y VII, sería imposible la composición. La primera de ellas presenta la vida como viaje hacia la muerte.

## (V)

Este mundo es el camino  
 50 para el otro que es morada  
 sin pesar,  
 mas cumple tener buen tino  
 para andar esta jornada  
 sin errar;  
 55 partimos cuando nascemos,  
 andamos cuando bivimos  
 y allegamos  
 al tiempo que fenescemos;  
 así que cuando morimos  
 60 descansamos

La imagen del camino como símbolo del vivir humano es constante en toda la tradición occidental. Para el cristianismo, con su fuerte esperanza de vida eterna, la vida no acaba en la muerte, sino que ésta interrumpe una existencia hecha para la eternidad. Por eso, en una estrofa tan rica de movimiento como ésta («camino», «jornada», «partimos», «andamos», «allegamos»), todo se resuelve en el verbo final («descansamos»), que tanto recuerda al «descanso eterno» de la Misa de Difuntos. Dios creó al hombre como a un ser vivo llamado a la plenitud. El triunfo de Cristo sobre la muerte, que transforma la desesperación de vivir en tránsito hacia la eternidad, trae la buena nueva de la plenitud. Todo el mensaje cristiano se concentra en los dos versos finales, que apuntan a una vida eterna después de la muerte<sup>14</sup>.

Para medir la singularidad de la sexta estrofa, hay que verla en el marco de la esperanza cristiana.

## (VI)

Este mundo bueno fue  
 si bien usáramos de él  
 como devemos,  
 porque según nuestra fe  
 65 es para ganar aquél  
 que atendemos;  
 y aún el hijo de Dios,  
 para sobirnos al cielo,  
 descendió  
 70 a nascer acá entre nos  
 y bivar en este suelo  
 do murió.

<sup>14</sup> Esta trascendencia de la fe cristiana falta en el estoicismo. Mientras el *cotidie morimur* tiene para Séneca un significado inmanente, para Gómez Manrique y su sobrino la presencia de la muerte en la vida se relaciona con una esperanza de la vida después de la muerte. La estructura paralelística de la segunda parte de la estrofa («nacer» = «vivir» = «morir» = «descansar») refuerza la marcha de esta vida hacia la eterna, el sentido trascendente del mensaje cristiano.

«Este mundo» significa el mundo ahora existente, mientras que «aquel» es el mundo futuro, el mundo que se espera («*atendemos*») por virtud de la fe del hombre nuevo. El mediador entre ambos mundos es Cristo («*el hijo de Dios*»). En el mito cristiano, Cristo llega a «este mundo» desde arriba («*descendi de coelis*», como reza el Credo) y, como palabra hecha carne, muere para volver al Padre. El ascenso es inseparable del descenso. Sin este descenso del Verbo, sería imposible nuestra redención. La dependencia de las distintas formas verbales del núcleo («*descendió*») revela que para Manrique lo verdaderamente ejemplar es el acto mismo de la encarnación, al que volverá en la penúltima estrofa de las *Coplas*. La encarnación es el pacto entre Dios y el hombre, la forma de conciliar éxito y libertad. Al encarnarse, Cristo entra a formar parte de la vida humana. Por eso «el hijo de Dios», el Logos encarnado, reúne los tres tiempos («*nascir*», «*bivir*», «*murió*»), cerrando así el ciclo abierto en la estrofa anterior.

El deseo de Manrique es siempre armonizar, no exagerar. Si contrapone lo espiritual a lo terreno es con el fin de reconciliarlos. Así ocurre a lo largo de las *Coplas* y, de modo especial, en la séptima estrofa.

## (VII)

Si fuese en nuestro poder  
 tornar la cara fermosa  
 75 corporal  
 como podemos hazer  
 el anima gloriosa,  
 angelical,  
 ¡que diligencia tan biva  
 80 toviéramos toda ora  
 y tan presta  
 en componer la cativa,  
 dexándonos la señora  
 descompuesta!

Si el poeta recurre al contraste *cativa-señora*, es con el fin de obtener una inversión de valores, un cambio de actitud moral. La lección es clara: los cuidados que se dedican al cuerpo, la parte menos valiosa, no deben hacernos descuidar el alma, que es la verdaderamente bella. El cuerpo («*la cativa*») cobra su significación por su referencia al alma («*la señora*»), lo mismo que antes «este mundo» con relación «al otro»<sup>15</sup>.

El tema del *contemptu mundi* (estrofas I-III), «los bienes mentirosos» que Boecio llamó en el libro tercero de su *Consolación*, se completa con la caducidad de las cosas (estrofas VIII-XI). La estrofa VIII enuncia las tres formas

<sup>15</sup> El cristianismo arrastra la vieja oposición estoica entre el espíritu y el cuerpo. Para la historia de la contraposición *cativa-señora*, véase el estudio ya citado de M.R. Lida de Malkiel, «Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la Literatura Española», en *Estudios...*, pp. 145-178. Dicho estudio no sólo señala el *Discurso parenético* de San Juan Crisóstomo y la *Carta* de San Euquerio como fuentes de las *Coplas*, sino también contribuye a resolver el problema de su ordenación. Aunque la reciente edición de Antonio Serrano de Haro (Jorge Manrique, *Obras*, Alhambra, Madrid, 1986), recoge ocho copias de las *Coplas* y coloca la estrofa «Si fuese en nuestro poder» en decimotercero lugar de acuerdo con el llamado *Cancionero de Llavía* (C) y la *Vita Christi y otros poemas* (D), el análisis textual revela un paralelismo de la estrofa VII con la *Carta* de San Euquerio y una relación con las estrofas V y VI. Esta ordenación, basa-

de caducidad («*la edad*», los «*casos desastrados*», la pérdida de «*calidad*»), que luego son desarrolladas en las coplas siguientes.

## (VIII)

- 85 Ved de cuán poco valor  
son las cosas tras que andamos  
y corremos  
que, en este mundo traidor,  
aun primero que muramos  
90 las perdemos;  
de ellas deshaze la edad,  
de ellas casos desastrados  
que contecen,  
de ellas, por su calidad,  
95 en los más altos estados  
desfallecen.

Primero la general y edificante exhortación sobre la caducidad de los valores mundanos (El imperativo «*Ved*» lo subraya plásticamente). A continuación, el desarrollo anafórico de «las cosas tras que andamos» por la contracción («*de ellas*»), idéntico elemento en función sintáctica, nos lleva a considerar la serie como coordinación de elementos paralelos. El desplazamiento del sujeto al final, bien por necesidades métricas o expresivas, es normal en el lenguaje poético de la época<sup>16</sup>.

Sin duda, la transposición sintáctica del sujeto tiene aquí un valor eminentemente expresivo, al que se une el empleo del léxico cultista. Así, en la fórmula habitual «*Los casos desastrados/ que contecen*», título del cap. VI de la *Crónica del rey Enrique IV*, hay un doble cultismo: *caso*, que es latinismo (*caída*) y *desastrado*, que procede de *astra* e indica la influencia de las estrellas, sobre todo en los casos desgraciados, lo cual se relaciona con el tema de la Fortuna, tan difundido entre los poetas del siglo XV. En realidad, los dos cultismos son uno, porque la inconstancia de la Fortuna está ilustrada por las *Caídas de Príncipes* (traducción castellana de la obra de Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, empezada por el canciller Ayala y terminada por Alonso de Cartagena). Los bienes de este mundo son engañosos porque están sometidos al tiempo, a la fortuna y a la pérdida de calidad.

La poesía moral del siglo XV, en la que el sentimiento ascético se confunde con el viejo estoicismo, recuerda que la belleza es efímera. De esta naturaleza es la estrofa IX, pequeño *Carpe diem*, que nos avisa con la caducidad de la hermosura.

da en la *Glosa* de Diego de Barahona, es seguida por Foulché-Delbosc (1907) y Vicente Beltrán (1981) en sus respectivas ediciones. Sigo esta última (Jorge Manrique, *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre*, Bruguera, Barcelona, 1981), porque utiliza el texto del mss. K-III-7 de la Biblioteca de El Escorial. Para la historia de la tradición textual, véase el artículo de V. Beltrán, «La transmisión textual de las *Coplas* manriqueñas», *Incipit*, VII, Buenos Aires, 1987, pp. 95-117. A conclusiones parecidas llegaron R. Senabre, «La primera edición de las *Coplas* de Jorge Manrique», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 509-517, y P. Palumbo, L'ordine delle strofe nelle *Coplas* por la muerte de su padre di Jorge Manrique», en *Medioevo Romanzo*, 8 (1981-1983), pp. 193-215.

<sup>16</sup> Cf. M.R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, El Colegio de México, 2.ª edición, 1984, pp. 206-209.

## (IX)

Dezdime, la hermosura,  
 la gentil frescura y tez  
 de la cara,  
 100 la color y la blancura  
 cuando viene la vejez  
 ¿cuál se para?  
 Las mañas y ligereza  
 y la fuerça corporal  
 105 de juventud,  
 todo se torna graveza  
 cuando llega al arrabal  
 de senectud.

La forma vocativa en primera persona de plural («*Dezdime*»), que identifica al poeta y sus oyentes, encaja bien en el estilo exhortativo del sermón. A esta comunicación contribuye también la interrogación retórica («¿*cuál se para?*»), que incluye la respuesta en la pregunta. Poeta y lector comparten una misma experiencia: la belleza física no es nada porque se desvanece con la edad. La hermosura desaparece con la vejez, la juventud con la llegada de la muerte («El *arrabal* de senectud» es una metáfora de la vejez, barrio de la muerte). Toda la estrofa aparece jalonada por el contraste («*hermosura-vejez*», «*juventud-senectud*»). No hay un paralelo entre vida y hermosura, sino una oposición, y ello tal vez es debido al profundo arraigo de las ideas estoicas y ascéticas en la España medieval. Pues que estoicismo y ascetismo, nacidos de la renuncia, coinciden en ser una meditación de la muerte. De ahí que la muerte se perciba aquí como conciencia de lo transitorio («*viene la vejez*», «*llega al arrabal/ de senectud*»). Y como el placer es condenado en la Escritura («Engañosa es la gracia y vana la hermosura»), *Proverbios*, XXXI, 31), hay que aprovechar el tiempo para la virtud.

A la belleza y fuerza físicas suceden la nobleza y la honra que son también pasajeras.

## (X)

110 Pues la sangre de los godos,  
 el linage y la nobleza  
 tan crescida,  
 ¡por cuántas vías y modos  
 se sume su gran alteza  
 en esta vida!  
 115 Unos, por poco valer,  
 ¡por cuán baxos y abatidos  
 que los tienen!  
 Otros que, por no tener,  
 con oficios no debidos  
 120 se sostienen.

El nexó lógico («*Pues*») que abre la estrofa refuerza la afirmación anterior de la conciencia de la muerte («*cuando viene la vejez*»), que a su vez nos lleva al («*cómo se viene la muerte*») del comienzo.

La muerte limita nuestra temporalidad, es la causa de la pérdida de los honores mundanos. Todo esto es lo que revela la forma verbal en presente

(«*se sume*»): la conciencia de algo que se va perdiendo. El signo de esta conciencia es la admiración, marca subjetiva que expresa la relación entre el yo y el mundo objetivo. Con los «casos *desastrados*» (v. 92) de los nobles, «Unos, por poco *valer*» (poder político), «Otros que, por no *tener*» (poder económico), lo que el poeta quiere demostrar es la vanidad de («la nobleza/ *tan crescida*»). Y es que lo concreto adquiere valor paradigmático cuando se lo contempla en la perspectiva de su pérdida<sup>17</sup>.

Tampoco duran la riqueza y los señoríos, sujetos a las mudanzas de la Fortuna.

## (XI)

Los estados y riqueza,  
que nos dexan a desora,  
¿quién lo dubda?  
125 No les pidamos firmeza,  
pues que son de una señora  
que se muda:  
que vienes son de fortuna  
que rebuelve con su rueda  
presurosa,  
130 la cual no puede ser una  
ni ser estable ni queda  
en una cosa.

La esencia de la Fortuna estriba aquí en su condición mudable («señora/ que *se muda*»), en su inestabilidad («ni ser *estable*»). El variar de la Fortuna es consecuencia del variar del mundo, por eso los valores de este mundo («Los estados y riqueza») no tienen consistencia («No les pidamos *firmeza*»). Su constante girar («su rueda *presurosa*») es la que produce las caídas de los grandes<sup>18</sup>.

Por otra parte, al declarar que la mudanza de la Fortuna es su naturaleza y que sólo los bienes externos («Los estados y riqueza») caen bajo su dominio, Manrique continúa en la tradición providencialista del cristianismo<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Manrique pone aquí en escena cierta experiencia histórica, la decadencia de la nobleza de la sangre a la que su familia pertenece (Cf. A. Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 17-21), y esa experiencia abarca toda la vida. La decadencia de la nobleza tiende a demostrar la vanidad y menosprecio de las cosas humanas. La falta de riquezas y el poco valer personal, causas de la decadencia nobiliaria, son revividas nostálgicamente por el poeta. A la desvalorización de los privilegios del estamento nobiliario sucede ahora la afirmación del individuo singular.

<sup>18</sup> El adjetivo «*presuroso*» adquiere una vez más el carácter de testigo de la realidad histórica. La novedad de Jorge Manrique consiste en actualizar el tópico de la Fortuna. El ha visto en su época que «Los estados y riqueza» se ganan y se pierden rápidamente. El mejor ejemplo es el de don Álvaro de Luna, cuya vida agitada le lleva de la oscuridad a la fama y de ésta al patíbulo. La rueda de la Fortuna, símbolo de lo inseguro, sirve para ilustrar «los casos desastrados», las caídas de los nobles. La actualidad del tópico aparece así condicionada históricamente.

<sup>19</sup> El tema de la Fortuna cobra gran actualidad en el agitado ambiente del siglo xv. Frente al determinismo de la concepción pagana, lo que ahora se impone es la orientación aristotélica y tomista dentro del ámbito cristiano de la Providencia. Por eso, a pesar de conocer la *Consolación* de Boecio, el *Anticlaudio* de Alain de Lille, el *Roman de la Rose* de Jean de Meung

En la estrofa XII el poeta opone la vida temporal y la eterna, contraposición básica en el cristianismo.

## (XII)

135 Pero digo que acompañen  
y alleguen hasta la huesa  
con su dueño:  
por eso no nos engañen,  
pues se va la vida apriesa  
como sueño;  
y los deleites de acá  
140 son, en que nos deleitamos,  
temporales,  
y los tormentos de allá,  
que por ellos esperamos  
eternales.

El menosprecio hacia los honores mundanos es evidente en el carácter concesivo, en la imagen de la vida como sueño y en el sostenido paralelismo de contrastes. Con esta concesiva («*Pero digo que*»), el poeta nos avisa contra la excesiva confianza en los bienes temporales, que terminan con la muerte («*la huesa*»). La vida humana es breve («pues *se va* la vida *apriesa* como sueño»), por eso se ha de atender más a la otra, que es la duradera. Verdad es que la imagen de la vida como sueño tiene antecedentes bíblicos y clásicos, pero no por ello es menos clara su intención trascendente. La confrontación entre lo temporal («*deleites—temporales*») y lo eterno («*tormentos—eternales*») encierra una significación moral, porque la posible condenación nos hace sentir la vanidad de toda la vida. El papel fundamental del sueño, imagen de la muerte, es aquí su papel revelador. Es la muerte la que nos descubre el verdadero sentido de la vida, la vanidad de lo terreno, y la necesidad de acudir a lo eterno. La forma plural («*deleitamos*, «*esperamos*») nos hace partícipes de la decisión del poeta<sup>20</sup>.

Con la estrofa XIII termina la revisión de la vanidad de los bienes terrenales.

---

y la *Comedia* de Dante, Manrique coincide más con los tratadistas de su época: el *Tratado del Caso y la Fortuna* de Fray Lope de Barrientos y el *Compendio de la Fortuna* de Martín de Córdoba. Alonso de Cartagena, en su traducción castellana *De la providencia divina* de Séneca, nos dice que la Fortuna sólo tiene dominio en la distribución de las riquezas.

Para la evolución del hado y la fortuna hasta fines de la Edad Media, son importantes los estudios de V. Cioffari, *Fortune and Fate from Democritus to Saint Thomas Aquinas* (Columbia Univ. Press, Nueva York, 1935) y Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature* (Harvard Univ. Press, 1927). En el ámbito hispánico, los de J. Mendoza Negrillo, *Fortuna y Providencia en la literatura castellana del siglo xv* (Anejos del BRAE, XXVII, 1973) y F. Díaz Jimeno, *Hado y Fortuna en la España del siglo xvi* (F.U.E., Madrid, 1987).

<sup>20</sup> A este carácter revelador de la muerte se ha referido Enrique Moreno Castillo: «Así pues, el poema es, en principio, una invitación a despertar a la verdad, no a la virtud; no se toma una actitud ni se propone una norma, sino que se realiza un descubrimiento», en su artículo «Vida y muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique», *Papeles de Son Armadans*, núms. CCXLV-VI, 1976, pp. 133-161.

Sobre el tópico «pues se va la vida apriesa/ como sueño» se dice, en el libro de Job (VII, 7), «Mi vida es viento», y en Santillana: «Assy como sombra o sueño/ son nuestros días contados» (*Doctrinal de Privados*, c. 2).

## (XIII)

- 145 Los plazerres y dulçores  
de esta vida trabajada  
que tenemos  
no son sino corredores,  
y la muerte es la celada  
150 en que caemos.  
No mirando a nuestro daño  
corremos a rienda suelta  
sin parar;  
cuando vemos el engaño  
155 y queremos dar la vuelta  
no ay lugar.

A la fugacidad de la vida añade ahora el poeta la movilidad. La vida humana, por hallarse abocada a la muerte, nunca se para. Y así nos presenta la carrera de la vida hacia la muerte con imágenes sacadas de su propio mundo militar («*corredores*», «*celada*», «*a rienda suelta*»).

Realmente la misión de los *corredores* era atraer al enemigo hacia la *celada*, y precisamente por eso las delicias engañosas («*Los plazerres y dulçores*») nos llevan a la muerte. Se trata, por tanto, de un hecho conocido por los oyentes, que el poeta refuerza con el uso del «posesivo patético» («*de esta vida trabajada/ que tenemos*»), que implica la reconstrucción de una experiencia compartida por el público: la vida humana como viaje hacia la muerte y, por tanto, su carácter engañoso<sup>21</sup>.

Para justificar el presente necesita el poeta tomar base en el pasado. Todo lo que entonces se tenía por grande, la gloria y pompa de los reyes, se ha desvanecido con la muerte.

## (XIV)

- Estos reyes poderosos  
que vemos por escripturas  
ya pasadas,  
160 con casos tristes, llorosos,  
fueron sus buenas venturas  
trastornadas;  
así que no ay cosa fuerte,  
que a papas y emperadores  
165 y prelados  
así los trata la muerte  
como a los pobres pastores  
de ganados.

La Muerte, la gran niveladora de las clases sociales, ocupa aquí el centro del cuadro, y junto a ella el Tiempo y la Fortuna. Los tres tópicos se unen

<sup>21</sup> Refiriéndose a esta estrofa, dice Leo Spitzer: «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*», en «Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las *Coplas de Manrique*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV (1950), pp. 1-24. Recogido ahora en *Estilo y estructura en la Literatura Española*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 165-194.

para subrayar lo efímero de las grandezas humanas, los tres al servicio del desprecio del mundo. Con todo, hay cierta diferencia en su presentación. Mientras el poeta habla por alusiones del Tiempo («por escrituras/ *ya pasadas*») y de la Fortuna («con *casos tristes, llorosos*», en donde se vuelve al tema de la *Caída de Príncipes*, reforzado por la mudanza de «*trastornadas*»), la Muerte es un personaje central, porque lo que interesa al poeta es destacar su poder igualador («así los *trata*»), en conexión con la estrofa III.

La fuerza de la estrofa XV está en su progresivo abandono. Por eso el olvido, forma de la muerte, es una sola y misma cosa con el transcurrir temporal.

## (XV)

- 170      Dexemos a los troyanos,  
            que sus males no los vimos  
            ni sus glorias;  
            dexemos a los romanos,  
            aunque oímos y leímos  
            sus victorias.  
175      No curemos de saber  
            lo de aquel siglo pasado  
            qué fue de ello;  
            vengamos a lo de ayer,  
            que tan bien es olvidado  
180      como aquello.

Lo que aquí se destaca no es la memoria, sino el olvido. La progresiva exhortación a desprenderse del pasado, dirigida en idéntico modo verbal («*Dexemos*», «*No curemos de saber*», «*Vengamos*»), sirve para hacer aún más dolorosa la inmediata desaparición del ayer y movernos así más directamente. El olvido del pasado no deriva del desconocimiento o la poca simpatía por la antigüedad, sino que resulta intencional. Manrique conocía bien los *Casi illustri virorum* y si ahora los omite es porque quiere destacar el pasado reciente frente al remoto. Todos los críticos han subrayado el acierto del poeta en haber dejado a los troyanos y a los romanos para acudir a su propio recuerdo, por lo que la exhortación final («*Vengamos a lo de ayer*») no sólo revela el paso de una época a otra, sino también una aproximación a su tiempo, que así queda ejemplarmente evocado.

El poeta está ligado irremediablemente al ayer por la nostalgia, por la distancia que la palabra pretende salvar. Sin duda es en la angustiada interrogación del *Ubi sunt*, mediante la cual el lector se siente implicado en las emociones del hablante, donde reside la atracción de las famosas estrofas XVI y XVII. Del recuerdo de brillantes sucesos queda la retórica pregunta. El motivo del *Ubi sunt* es la conciencia de la caducidad del tema caballeresco.

## (XVI)

- ¿Qué se hizo el rey don Juan?  
            Los Infantes de Aragón,  
            ¿qué se hicieron?  
            ¿Qué fue de tanto galán?  
185      ¿Qué fue de tanta invención  
            como traxieron?

Las justas y los torneos,  
paramentos, bordaduras  
y cimeras,  
190 ¿fueron sino devaneos?  
¿Qué fueron sino verduras  
de las heras?

El poeta nos da su visión del ambiente cortesano. Y de la Corte surge el rey don Juan II; en segundo término, «Los Infantes de Aragón», sus primos; por último, las *invenciones* de los caballeros en las fiestas<sup>22</sup>.

Hay, pues, una progresión descendente en el orden jerárquico que concluye en una profunda melancolía. De la enumeración de tanta grandeza, a la que contribuye el procedimiento retórico de los «plurales universalizadores» («*Las justas y los torneos, paramentos, bordaduras y cimeras*») y la repetición del ponderativo «tanto» (*tanto galán*», «*tanta invención*»), queda la insistente pregunta («¿*Qué se hizo?*, ¿*Qué fue?*»), que hace más obsesiva la total vanidad. El corte que el indefinido impone, esa sucesión de brillantes hazañas, nos produce la sensación de un tiempo irremediamente perdido ya para siempre. De hecho, el poeta no da normas sobre un mundo tan querido, sino que atestigua, da fe del melancólico marchitarse. El secreto de esta copla reside simplemente en la sabia variación del tópico. Frente al tono monocorde de sus contemporáneos, Manrique logra individualizar el personaje evocado al hacerlo variar ante el lector. Con esta humanización del tópico, la convención retórica deja de ser una simple enumeración de celebridades pertenecientes a época remota, esquema usual del *Ubi sunt*, para convertirse en experiencia cercana y vivificante. Bajo la fría fórmula ha aparecido por fin la voz del poeta, su expresión del tiempo percedero<sup>23</sup>.

El paso del tiempo descubre los engaños («*devaneos*») de tanta grandeza y («*las verduras de las heras*») son imágenes de este marchitarse, de la muda presencia de la muerte en la vida<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> La palabra *invención* (de *inventar*) tiene, a lo largo del siglo xv, el significado de «Hallar a fuerza de ingenio una cosa nueva o no conocida» (Vid. Martín Alonso, *Diccionario medieval español*, T. II, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, p. 1.266). Las fiestas y vestidos de los caballeros inspiraban con frecuencia invenciones, sutiles ingeniosidades. Pero tampoco hay que olvidar que «*invención*», en el lenguaje caballeresco, significaba «*empresa*», es decir, «Acción ardua y dificultosa que valerosamente se comienza» (Martín Alonso, *Ibid.*, p. 1.001). En realidad, las fiestas cortesanas eran ocasión propicia para que los caballeros pudieran lucir su ingenio. En el fondo de «*tanta invención*» pudo quedar el recuerdo de los esponsales de doña Leonor, hermana de los Infantes de Aragón, celebrados en Valladolid en 1428. (Véase el estudio de F. Rico, «Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. II, 1965, pp. 515-524).

<sup>23</sup> La fórmula *Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?*, procedente de la Biblia, de los Padres de la Iglesia y, sobre todo de Boecio, atraviesa toda la literatura medieval. Para la historia del *ubi sunt* es importante el estudio de Étienne Gilson, *Les idées et le lettres*, París 1932, en donde hace un largo recorrido desde la Biblia a Villon. Por su parte, Anne Krause lo ha estudiado en la poesía castellana (Cf. «Jorge Manrique and the Cult of Death in the Cuatrocientos». En *Publications of the University of California at Los Angeles in Languages and Literatures*. Berkeley, 1937, vol. I, núm. 3, pp. 79-136).

Sin embargo, faltaba por estudiar el tratamiento que hace Manrique del tópico. Es lo que han hecho P. Salinas (Opus cit., pp. 146-151) y M. Morreale («Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el *¿ubi sunt?* lleva hasta el *¿Qué fueron sino...?* de Jorge Manrique», en *The-saurus*, XXX, 1975, pp. 471-519).

<sup>24</sup> La significación hay que buscarla en la estrofa misma, no fuera de ella. Al final, la sucesión de plurales queda fijada en la imagen visual «*verduras de las heras*», pero antes el poeta

La vida cortesana no se concibe sin la presencia de la mujer. Por eso, al mundo de los caballeros sucede ahora el de las damas y así esta estrofa viene a ser complementaria de la anterior.

## (XVII)

195           ¿Qué se hicieron las damas,  
                  sus tocados, sus vestidos,  
                  sus olores?  
                  ¿Qué se hicieron las llamas  
                  de los fuegos encendidos  
                  de amadores?  
200           ¿Qué se hizo aquel trobar,  
                  las músicas acordadas  
                  que tañían?  
                  ¿Qué se hizo aquel dançar  
                  y aquellas ropas chapadas  
                  que traían?

Continúa la insistente pregunta («¿Qué se hicieron?, ¿Qué se hizo?») y de ella queda idéntico perecer. Toda la estrofa es, como la anterior, de profunda melancolía. Lo que hace la palabra poética es evocar el sensualismo cortesano. Tenemos, pues, en primer lugar, la imagen visual de las damas, de «sus tocados y vestidos»; la auditiva de «las músicas acordadas»; la táctil de «aquellas ropas chapadas», que tanto impresionaron a Antonio Machado<sup>25</sup>.

Lo que aquí nos importa es ver por qué medios expresivos el poeta se entrega a lo mejor de un pasado que comienza a desaparecer. Bajo la insistente reiteración anafórica, que centra la copla y nos avisa del engaño, hay una complacencia en lo sensual. Claramente lo revelan algunos casos de infinitivo sustantivado con una particular significación estilística: «¿Qué se hizo *aquel trobar*,/ las músicas acordadas/ que tañían?/ ¿Qué se hizo *aquel dançar*/ y aquellas ropas chapadas/ que tañían?». El infinitivo sustantivado, que es al mismo tiempo una forma abstracta y concreta, queda individualizado mediante la anteposición del demostrativo de tercer grado, que adquiere un valor connotativo y sugerente. De esta manera, las múltiples actividades del poeta se construyen ante el lector con todas sus resonancias: el tópico del amor cortés en «los fuegos *encendidos*»; la renovación poética de la corte

---

nos dice que esas diversiones palaciegas fueron «*devaneos*», es decir, mentiras, lo cual nos lleva a la «*invención*» anterior. Quiere ello decir que «*las verduras/ de las heras*», además del aporte bíblico señalado por P. Salinas (Opus cit., pp. 80 y ss.) y S. Gilman, («Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII, 1959, pp. 305-324), aluden al lugar vacío y seco de las eras castellanas, a la falta de vida, a la muerte. Alfonso de Palencia, en su *Universal Vocabulario* (1490), tal vez el léxico más importante del siglo xv, nos dice de la era que «es logar vazio quasi secado y que no puede cosa producir». Lo que no da fruto es lo muerto. Véase, a este respecto, el sugestivo estudio de R. Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín*, vol. II, Nostromo, Madrid, 1974, p. 244.

<sup>25</sup> Para Juan de Mairena, la retórica pregunta («¿Qué se hicieron?») sirve para individualizar lo genérico, para convertir las imágenes lógicas en intuitivas, únicas: «La emoción del tiempo es todo en la estrofa de don Jorge», sintetiza el personaje apócrifo. Cf. Antonio Machado, *Obras. Poesía y Prosa*, edición de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Losada, Buenos Aires, 1964, pp. 343-344. Tal vez la verdadera originalidad de Manrique resida en la afirmación de la perspectiva temporal.

de Juan II en «aquel *trobar*»; la compleja variedad de los cancioneros musicales en «las músicas *acordadas*». De hecho, la aposición permite que estos sintagmas incidan directamente sobre el núcleo respectivo y, a su vez, todos ellos sobre la retórica pregunta. En virtud de esta individualización, esas imágenes sensoriales pueden interpretarse como indicios de la actitud de Manrique ante el tema del *Ubi sunt*: la vida es un tránsito que origina un sentimiento de nostalgia. Lo que hace el poeta es cantar a la vida para librarla del paso del tiempo y de la muerte<sup>26</sup>.

A la corte de Juan II dedica el poeta las estrofas XVI y XVII; a la de Enrique IV, las dos siguientes. En la XVIII, el contraste entre poder y pérdida refuerza la lección ejemplar.

(XVIII)

205 Pues el otro, su heredero,  
don Enrique, ¡qué poderes  
alcançava!  
¡Cuán blando, cuán halaguero,  
el mundo con sus plazer  
se le dava!  
210 Mas verás cuán enemigo,  
cuán contrario, cuán cruel  
se le mostró:  
aviéndole sido amigo  
215 ¡cuán poco duró con él  
lo que le dio!

El empezar la estrofa con este «*pues*» continuativo, que aparece en el uso coloquial, permite al poeta implicar al lector en lo dicho anteriormente. Enrique IV hereda el mismo esplendor cortesano de su padre Juan II y el poeta lo subraya mediante la exclamación («*Qué, cuán*»), marca subjetiva que refuerza la intensidad; el valor durativo del imperfecto («*alcançava, se le dava*») y el semántico de los adjetivos con valor sensorial («*blando, halaguero*»), que dejan entrever la molicie cortesana. La estrofa distingue los dos periodos del reinado de Enrique IV, separados por el *proceso de Ávila* (1465), y el lenguaje subraya este cambio de la prosperidad a la desgracia. Por eso, a la duración del imperfecto sucede la sucesión del indefinido («*se le mostró, ¡cuán poco duró con él/ lo que le dio*») y a la complacencia sensual la hostilidad marcada por los adjetivos («*enemigo, contrario, cruel*»). Al final, el *rey ya* no ejerce poder alguno sobre el mundo que le ha sido hostil.

En la estrofa XIX, la transformación de todo ese esplendor aparente va unida al paso del tiempo.

<sup>26</sup> Esta copla es una buena representación de la sociedad del siglo xv, época de contrastes, otoño exacerbado de extraordinaria vitalidad. Ese es el momento acotado por el libro de J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (1919), en el que la vida, el uso del cuerpo y de los sentidos ocupan el primer plano. No sorprende que P. Salinas lo haya asimilado para buscar en las representaciones de aquella sociedad cortesana, en las imágenes sensoriales, la individualidad del poeta: «Y es lo extraño en estos versos evocadores de la corte que queriendo ser castigo del engaño de los sentidos y la sensualidad nos acaricien los sentidos, nos empujen a la complacencia en lo sensual» (Opus cit., p. 159).

Para Huizinga, el siglo xv da al individuo una identidad personal inconfundible.

## (XIX)

Las dádivas desmedidas,  
 los hedificios reales  
 llenos de oro,  
 220 las baxillas tan febridas,  
 los enriques y reales  
 del thesoro,  
 los jaezes y caballos  
 de su gente y atavíos  
 225 tan sobrados,  
 ¿dónde iremos a buscarlos?  
 ¿qué fueron sino rucíos  
 de los prados?

La rápida evocación de todo ese mundo luminoso, subrayada mediante la acumulación de sustantivos, apenas deja pararnos en ellos. Esa rapidez corre pareja con la desmesura («Las dádivas *desmedidas*», «las baxillas *tan febridas*», «atavíos/*tan sobrados*»), en donde sospechamos un valor figurativo de los adjetivos. La significación de los adjetivos, lo que éstos tienen en común, viene marcada por la subjetividad. Hay algo personal, del poeta, algo suyo, en esa hiperbolización semántica, organizada en función de múltiples alusiones<sup>27</sup>.

Toda la estrofa está construida sobre reiteraciones léxicas que habrán de dar sentido a la pregunta final que corta la enumeración. La imagen visual («¿Qué fueron sino rucíos/ de los prados?»), análoga de («¿Qué fueron sino verduras/ de las heras?»), es consecuencia de la anterior consideración hiperbólica y por eso concentra en sí misma toda la inconsistencia de lo aparente. Para recobrar ese instante poético estabilizado, suma de simultaneidad sensibles que reúnen todo un mundo luminoso, el poeta recurre a la imagen del rocío, signo del carácter efímero de las cosas y de la vida. ¿Hacia dónde nos llevan esos instantes llenos de colores y de sonidos? El mundo de las apariencias es la propia muerte y la palabra poética es lucha contra la muerte, contra la caducidad. El poeta sólo necesita del instante para nombrar la vida.

Una lectura de la estrofa XX confirma ya la intervención directa y activa de la muerte. No cabe duda que, para Manrique, la prematura muerte de don Alfonso es algo sin sentido.

## (XX)

230 Pues su hermano el inocente,  
 que en su vida subcesor  
 se llamó,

<sup>27</sup> La enumeración aparece bajo el signo de la desmesura: las excesivas mercedes de Enrique IV con los nobles que le habían apoyado en su lucha contra el rey Pedro I («Las dádivas desmedidas»), los cuantiosos tesoros almacenados en el Alcázar de Segovia («los hedificios reales/ llenos de oro»), la importancia de la plata labrada («las baxillas tan febridas»), la inflación monetaria («los enriques y reales/ del thesoro»), el recuerdo de las vistas entre Enrique IV y Luis XI de Francia en San Juan de Luz, en las que participó el propio Jorge Manrique («atavíos/ tan sobrados»), anticipan una excesiva ostentación que, en su desmesura, revela fatuidad. De ahí que la estrofa, según una costumbre de origen bíblico, remate la evocación de la caducidad con un símil de la naturaleza. Sobre la imagen del rocío, véase S. Gilman, «Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique», *Opus cit.*, pp. 315-315.

¡qué corte tan excelente  
 tuvo y cuánto gran señor  
 que le siguió!  
 235 Mas como fuese mortal,  
 metióle la muerte luego  
 en su fragua,  
 ¡O juicio divinal,  
 cuando más ardía el fuego  
 240 echaste agua!

El poeta comienza la estrofa enlazando con lo dicho, según revela el uso coloquial del «*Pues*» continuativo, para que lo que va a decir destaque por contraste con lo anterior. En efecto, Manrique elude el nombre del personaje y lo sustituye por la agrupación sustantivo + artículo + adjetivo, de manera que «*el inocente*» no es un simple calificativo, sino una aposición al sustantivo del enunciado, es decir, frente a la corrupción de Enrique IV lo que se destaca es la cualidad de inocencia que don Alfonso representa. Los adjetivos elogiosos aplicados al príncipe («*excelente, gran*»), encuadrados por la marca subjetiva de la exclamación, revelan en qué bando militaron el Maestro y su hijo. La brevedad de la vida, argumento estoico por excelencia, aparece cortada por la presencia de la muerte, que ahora interviene activamente («*metióle, echaste*»). Para comprender bien la imagen de la fragua, hay que tener en cuenta que la vida está presidida por la muerte. La muerte cae sobre la vida como el agua sobre el fuego de la fragua, es decir, de forma irracional, porque lo esencial de la fragua es mantener vivo el fuego. Por lo tanto, la correlación que se establece entre la repentina extinción del fuego y la juventud del príncipe revela a una muerte todopoderosa, que actúa por decisión divina («¡O juicio *divinal*,»). La inexplicable extinción del fuego, la juventud bruscamente cortada, es la causa de la exclamación del poeta. Lo que el poeta pide, con su apelación directa a la divinidad, es saber la razón de la muerte, una revelación de la vida.

La inclinación a la muerte es frecuente en los seres dotados de avidez por la vida. Este cuadro de muerte-vida, pues el agua es fuente de vida y fuente de muerte, alcanza su punto culminante en el encuentro final del Maestro con la muerte, la cual aparece repitiendo las imágenes de la vida («*otra vida más larga*», esta *vida* de honor», Estrofa XXXV), («*El bevir que es perdurable*», «*vida deleitable*», Est. XXXVI), («*otra vida tercera*», Est. XXXVII). Por eso, se ha dicho justamente que este poema de la muerte es también un canto a la vida.

La sociedad medieval está fuertemente jerarquizada. Por eso, al poder real sucede ahora el de la nobleza.

## (XXI)

Pues aquel gran Condestable,  
 Maestro que conocimos  
 tan privado,  
 245 no cumple que de él se hable,  
 sino sólo que lo vimos  
 degollado;  
 sus infinitos tesoros,  
 sus villas y sus lugares,  
 su mandar,

250 ¿qué le fueron sino lloros?  
 ¡fuéronlo sino pesares  
 al dexar?

De la preeminencia política de don Álvaro de Luna el poeta escoge el momento de su trágica muerte, todavía vigente y casi actual en los oyentes. Callar para expresar («no cumple que de él se hable»), velar para sugerir mejor. Esta es la técnica del poeta. Se silencia la actuación del Condestable para afirmar los objetos poseídos. Más importante que el personaje son sus posesiones («sus infinitos tesoros,/ sus villas y sus lugares,/ su mandar,»), de los que don Álvaro siente desprenderse. Los «lloros» y «pesares» nacen de la pérdida de la abundancia de bienes y la muerte es la causa de esta pérdida irreparable. En el caso de don Álvaro no resalta su actuar, como ocurre con don Rodrigo, sino el formar parte del mundo objetivo. Por eso, a nivel gramatical, el Condestable no aparece como sujeto de sus acciones, según vemos en el *Doctrinal* de Santillana, sino como víctima de sus riquezas. Las formas verbales en pasado («conoscimos, vimos, fueron») implican al poeta y a los lectores en un mismo sentimiento de caducidad. Igual que don Álvaro, todos podemos ceder a la prosperidad y ser víctimas de la codicia.

El tema de la Fortuna aparece ilustrado por el de la caída de príncipes en la dramática coyuntura del siglo XV. Los efímeros poderes de los reyes, el disfavor de un valido, la desgracia de ilustres personajes son meditaciones sobre las «mudanzas de Fortuna», que en la estrofa XX va ligada a la muerte.

## (XXII)

Pues los otros dos hermanos,  
 Maestres tan prosperados  
 255 como reyes,  
 a los grandes y medianos  
 truxieron tan sojuzgados  
 a sus leyes;  
 aquella prosperidad  
 260 que tan alta fue suvida  
 y ensalçada,  
 ¿qué fue sino claridad  
 que estando más encendida  
 fue amatada?

La sucesión de imágenes anteriores, la del rocío de los prados (XIX) y la del agua en la fragua (XX), culmina ahora con la luz. Pero estas imágenes no nos revelarán su verdadero significado si no comprendemos que constituyen el contenido de una experiencia, de una meditación cuya intención es asegurar al lector el dominio absoluto de la muerte. ¿Cómo se afirma esta soberanía de la muerte? Primero, por alusión. La muerte no está dicha, sino sugerida y, por tanto, intensificada; después, por su repentina e inesperada aparición. El hombre se siente angustiado por esa presencia ausente: *Mors*

*certa hora incerta*. Cada una de las imágenes no hace más que subrayar la distancia entre la muerte y el individuo<sup>28</sup>.

Semánticamente, la estrofa es de una gran ambigüedad. Hay que notar que «claridad» tiene aquí el doble significado de «nobleza» y «luz»; y «amatar», de «apagar el fuego» y «morir». Es así como el esplendor de la nobleza («aquella prosperidad», nótese el valor sugerente del demostrativo de tercer grado) se intensifica por su misma caducidad, por estar sujeto a la muerte. Las coplas XX y XXII muestran, en su parte final, una evidente analogía.

¡O juicio divinal,  
cuando más ardía el fuego  
echaste agua!

¿qué fue sino claridad  
que estando más encendida  
fue amatada?

Toda oposición es, necesariamente, una relación recíproca, que exige la presencia de dos términos: *fuego/agua, encendida/amatada*. En ambos casos la causa es la muerte, aunque en el primero explícitamente nombrada como sujeto del verbo («metióle la muerte luego/ en su fragua») y en el segundo sugerida como sujeto paciente del verbo. Es precisamente esta indeterminación la que hace a la muerte dueña de todo, pues no oponiéndose a nada, ya nada se le puede oponer.

En las estrofas XXIII y XXIV, que cierran el tema del *Ubi sunt* desde la perspectiva caballeresca, la ausencia presente de la muerte aparece con toda su violencia y dramatismo. En la primera, las grandezas humanas y el poder de la muerte se hallan en claro contraste para afirmar el dominio de esta última.

(XXIII)

265 Tantos duques excelentes,  
tantos marqueses y condes  
y varones  
como vimos tan potentes,  
di, muerte, ¿dó los esdondes  
270 y traspones?  
Y sus muy claras hazañas  
que hizieron en las guerras  
y en las pazes,  
cuando tú, cruda, te ensañas  
275 con tu fuerça las atierras  
y deshazes.

El poeta procede aquí *per contrarium*. Magnifica los poderes humanos, como muestra la reiteración anafórica («tantos»), para que con la muerte se vuelvan todavía más vanos. ¿Acaso la muerte no es la manera más rotunda de negar todo poder? Descubrimos que el núcleo de la estrofa está consti-

<sup>28</sup> La analogía entre las imágenes y el contraste que establecen ya fueron notados por S. Gilman: «Las metáforas sugieren también una terrible desproporción de tamaño y de sentido. Lo que el sol es a la gota de rocío, el segador a la hierbecilla, el criado a la candela, eso es la muerte al individuo», en su ensayo ya citado «Tres retratos de la muerte en las Coplas de Jorge Manrique», incluido ahora en *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Castalia, Madrid, 1983, p. 289.

tuido por la apelación directa del poeta a la muerte («*di*, muerte, ¿dó los escondes/ y traspones?»). La forma verbal en imperativo mueve al lector a adherirse a lo que se afirma: la presencia, el poder de la muerte. Precisamente la experiencia de la muerte («*escondes/ y traspones*») es la que ilumina el pasado («como *vimos* tan potentes», «Y sus muy claras hazañas/ que *hizieron* en las guerras/ y en las pazes»), lo que ya está perdido. La necesidad de observar lo vivido desde el presente ha marcado incluso la construcción paralelística de la estrofa. Y así, al imperativo («*di*») sucede el vocativo («*cruda*») y a la superposición o encabalgamiento sintáctico de las formas verbales en presente («*escondes/ y traspones*»), que sugieren las mudanzas de la Fortuna, idéntica superposición o acumulación («*atierras* y *deshazes*»). El empleo del verbo «*atierras*», con el doble sentido de derribar y aterrorizar, hace pensar que el agente, la muerte, sea también un personaje caballeresco. Así aparece en la estrofa XXIV, que contiene múltiples alusiones autobiográficas.

## (XXIV)

Las huestes innumerables,  
 los pendones y estandartes  
 y vanderas,  
 280 los castillos impunables,  
 los muros y baluartes  
 y barreras,  
 la cava honda, chapada  
 o cualquier otro reparo,  
 285 ¿qué aprovecha?  
 Que si tú vienes airada  
 todo lo pasas de claro  
 con tu flecha.

Aquí todo cuanto es imagen ocupa el primer plano. Detrás de todas esas representaciones de la vida militar está la visión de la muerte, de la propia muerte del poeta. En realidad, las referencias caballerescas sirven al poeta para expresar su identidad personal.

A lo largo de su corta y esforzada vida Manrique vio cómo la mortífera flecha, no la alegórica guadaña, terminó con lo más sólidamente establecido (los ejércitos, los castillos, las fortificaciones). La significación dinámica de estas imágenes, su rápida enumeración, no sólo sirve para acentuar el contraste entre la vida y la muerte, sino también para concentrar la atención del lector en esa imagen final que, además, va encabalgada.

que si tú vienes airada  
 todo lo pasas de claro  
 con tu flecha.

Esa flecha mortal, de gran representación en la iconografía medieval por sus resonancias escriturarias (Job VI,4 y XVI,13), presenta connotaciones de dinamismo y claridad. Manrique pinta a la muerte como símbolo de penetración, de apertura a la vida<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Durante el siglo xv la preocupación por la muerte es correlato del amor por la vida. La elección de esa imagen es significativa y nos muestra toda la vitalidad de la época. En ese

Después de ese paso de lo abstracto a lo concreto, todo queda dispuesto para el encuentro final entre el caballero y la muerte. Encuentro que va a significar la síntesis de los contrarios, la superación de todo dualismo.

La estrofa XXV inicia el elogio de don Rodrigo.

(XXV)

290 Aquel de buenos abrigo,  
amado por virtuoso  
de la gente,  
el Maestre don Rodrigo  
Manrique, tan famoso  
y tan valiente,  
295 sus grandes hechos y claros  
no cumple que los alabe,  
pues los vieron,  
ni los quiero hazer caros  
pues el mundo todo sabe  
300 cuáles fueron.

El elogio pone de relieve lo que el muerto hizo en vida. Es precisamente el demostrativo de tercer grado («*Aquel*»), que encabeza la estrofa, el que sugiere la singularidad del protagonista. Ante el lector, el Maestre se impone más por sus acciones que por sus cualidades morales. Así, mientras se afirma el valor moral de sus obras («de buenos *abrigo*», «amado *por virtuoso*», «*tan famoso*» y «*tan valiente*»), sus hechos se silencian («*no cumple que los alabe*»), con lo que se impone el sujeto que los realiza. ¿Qué razón tiene el poeta para no mencionar los hechos de la vida de su padre? Con la enumeración negativa, que es la *reticencia* o *aposiopesis*, el poeta da a entender que lo esencial es destacar el modelo sobre las circunstancias biográficas. No hace falta decir que lo elidido actúa con más intensidad que lo dicho expresamente. El no resaltar los méritos del Maestre destaca aún más la grandeza del difunto. La reticencia contribuye así a la ejemplaridad del muerto<sup>30</sup>.

---

momento los contrastes aparecen con toda claridad y es cuando se puede comprender mejor la afirmación de la persona, de lo individual.

P. Salinas ha percibido cómo la visión de la muerte se construye dinámica y afectivamente: «Al leer estos versos siempre he pensado en la muerte de Jorge Manrique, en acción. Él, el autor de esta devastadora metáfora que pinta la fuerza de la muerte, vio venir la flecha que penetró en su carne percedera y así confirmó con su propia sangre la visión, poetizada dos años atrás, de un agudo y misterioso poder que se precipita del cielo y cae, inexorable, sobre el ser humano», *La realidad y el poeta*, Ariel, Barcelona, 1976, p. 80.

<sup>30</sup> Si antes el poeta decía de don Álvaro de Luna «no cumple que de él se hable» (Est. XXI), ahora de los hechos de su padre «no cumple que los alabe». Estas *prolepsis* obedecen a un propósito didáctico, pues construyen ante el lector la fama del protagonista. Hay, pues, en ellas una evidente estilización. Según Leo Spitzer, «El que Manrique glorifique a su padre presentándolo como ya glorificado es una estratagema de nobilísima retórica», incluido en *Estilo y estructura en la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 180.

La reticencia sirve para escamotear lo conocido y destacar lo arquetípico. Así afirma M.R. Lida de Malkiel: «La acomodación de la turbulenta biografía a la vida ejemplar de *caballero famoso* equiparable a Fernán González o al Cid queda cumplida con sutil perfección», en *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, Fondo de Cultura Económica, reimpr., México, 1983, p. 292.

Al elogio del muerto sucede la enumeración de sus cualidades. La estrofa XXVI destaca, entre ellas, la razón y la fortaleza.

## (XXVI)

Amigo de sus amigos,  
 ¡qué señor para criados  
 y parientes!  
 ¡qué enemigo de enemigos!  
 305 ¡qué maestro de esforçados  
 y valientes!  
 ¡Qué seso para discretos!  
 ¡qué gracia para donosos!  
 ¡qué razón!  
 310 ¡qué venino a los subietos!  
 ¡a los bravos y dañosos,  
 un león!

La anáfora sirve para subrayar la estructura simétrica de la copla. En esta enumeración panegírica la ausencia del verbo copulativo salta a la vista. Con ella se consigue una correspondencia sintáctica y semántica entre sujeto y atributo dentro de cada oración. La elipsis del verbo aumenta la carga conceptual de la frase. Son, pues, los atributos los que completan la significación de los sujetos, que ya están marcados por la subjetividad del «*que*» admirativo. Admiraciones que responden al deseo de idealizar al Maestro y que más tarde fueron imitadas por F. García Lorca en la segunda parte de su *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*.

La disposición simétrica de las frases favorece una unidad de sentido. La equivalencia sintáctica de dos elementos dependientes de un mismo núcleo («¡qué señor para criados/ y parientes!», «¡qué maestro de esforçados/ y valientes!») tiene por objeto intensificar la significación del nombre. De esta manera, cada dualidad queda aislada dentro de la estrofa y destacada por el tono exclamativo, que cumple la función de poner de relieve la progresión de valores morales ante un público acostumbrado a los procedimientos retóricos de la predicación. Así pues, la lección moral se transmite mediante una analogía con imágenes y comparaciones de la experiencia común. Para el público medieval, el león como símbolo del poder era un signo convencional de persuasión<sup>31</sup>.

En las estrofas XXVII y XXVIII, los héroes del pasado sirven de marco de referencia para el muerto. Don Rodrigo, candidato a la fama, se suma a ese ilustre cortejo para hacerse intemporal. La primera copla encabeza el catálogo de celebridades antiguas.

<sup>31</sup> La hipótesis de P. Salinas de «presumir el eco de las letanías detrás de estos versos» viene confirmada por los testimonios de autores cristianos. La conocida equiparación de la figura del león a la virtud de la fortaleza aparece en el *Homiliarium in Ezechielem*, I, Homil., IV, 2, de San Gregorio (en Migne, *Patrología Latina*, LXXVI, col. 815), en las *Collationes in Hexaemeron* de San Buenaventura (*Obras Completas*, II, BAC, Madrid, 1957, p. 278) y en el «Decir al nacimiento del Rey don Juan» de Francisco Imperial. Para estas citas, véase J. Gimeno Casalduero, *Estructura y diseño en la Literatura Castellana Medieval*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1975, pp. 168, 169 y 175. Una referencia más amplia aparece en la edición de Luis Suñén, *Jorge Manrique*, Edaf, Madrid, 1980, p. 132.

## (XXVII)

- En ventura Otaviano,  
 Julio César en vencer  
 315 y batallar,  
 en la virtud, Africano,  
 Aníbal en el saber  
 y trabajar;  
 320 en la bondad, un Trajano,  
 Tito en liberalidad  
 con alegría,  
 en su brazo, Aureliano,  
 Marco Atilio en la verdad  
 que prometía.

En la enumeración laudatoria de los antiguos emperadores, los casos de infinitivo sustantivado («Julio César en *vencer* y *batallar*», «Aníbal en el *saber* y *trabajar*»), que ponen de relieve tanto la acción en sí como el sujeto que la realiza, apuntan hacia un ser ideal. En vez de presentar los resultados de las acciones, el «vencer y batallar», «el saber y trabajar» expresan las posibilidades de ser del Maestro. Ser caballero es vivir de acuerdo con las normas cortesanas. Puesto que don Rodrigo es el perfecto caballero cristiano, su ideal de ejemplaridad se exterioriza en su propio actuar. El ser acción implica ya el ser ideal<sup>32</sup>.

El empeño del poeta por establecer una analogía entre los emperadores de la antigüedad y su padre tiene en la estrofa XXVIII el efecto de la *imitatio*. Lo que Manrique quiere significar, es que el paradigma lleva en sí una fuerza de persuasión.

## (XXVIII)

- 325 Antonio Pío en clemencia,  
 Marco Aurelio en igualdad  
 del semblante,  
 Adriano en elocuencia,  
 Theodosio en humildad  
 330 y buen talante,  
 Aurelio Alexandre fue  
 en disciplina y rigor  
 de la guerra,  
 un Constantino en la fe,  
 335 Camilo en el gran amor  
 de su tierra.

<sup>32</sup> Este «canon imperial» revela una compleja lectura y asimilación. Manrique había leído las historias romanas, pero sin los precedentes de la *Primera Crónica General* (E.R. Curtius, «Jorge Manrique un der Kaisergedanke», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LII, 1932, pp. 129-151), del *Centiloquio* del Marqués de Santillana (R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Ínsula, Madrid, 1957, pp. 306-307) y de su tío Gómez Manrique, al que tanto deben las *Coplas* (E. Buceta, «Dos papeletas referentes a las *Coplas* de Jorge Manrique», *Bulletin Hispanique*, XXIX, 1927, pp. 407-412), es poco probable que hubiera presentado a su padre con las mismas cualidades de los héroes antiguos. El hecho de que algunos críticos, entre ellos Menéndez Pelayo, hayan encontrado excesiva la enumeración de los emperadores de la antigüedad, nace de olvidar que la fama, vida intermedia entre la mortal y la eterna, es la propia de los héroes antiguos. El ejemplo de Marco Atilio Régulo, no Marco Atilio, repetido en la literatura didáctica de los siglos xv y xvi (Cf. M.R. Lida de Malkiel, *Estudios sobre la literatura española del siglo xv*, Opus cit., pp. 173-175) ilustra la fidelidad del poeta a los cánones del género.

Dado que el objetivo es presentar un modelo de conducta, el poeta no debe acudir a ejemplos difíciles, sino a autoridades conocidas que ayuden la memoria de los oyentes. Cada uno de los héroes antiguos va acompañado de una cualidad moral: Antonio Pío de la «clemencia»; Marco Aurelio de la medida; Adriano de la «elocuencia»; Teodosio de la humildad; Aurelio Alejandro de la «disciplina»; Constantino de la «fe»; Camilo del patriotismo. Frente al catálogo de celebridades que Gómez Manrique había aplicado a su hermano don Rodrigo, el de su sobrino es mucho más homogéneo y progresivo. El agudo sentido retórico de Jorge Manrique queda patente en la amplificación de la ejemplaridad del Maestre mediante el paralelismo rítmico-sintáctico. El paralelismo está basado en una estructura simétrica: sujeto (elidido)+ Verbo («fue»)+ Atributo. Lo que varía no es el sujeto ni el verbo, que permanecen idénticos, sino las cualidades atribuidas al sujeto. La técnica de la *variatio*, tan empleada por la épica antigua, favorece la unidad en la pluralidad de valores morales. El Maestre don Rodrigo, precisamente el que no se nombra, resulta así engrandecido por la comparación con los paradigmas del mundo antiguo. Sin esa medida laudatoria, sin esa suma de cualidades, el Maestre no sería lo que es: lección y ejemplo.

Las estrofas XXIX, XXX, XXXI y XXXII narran la vida pública del Maestre. Lo que domina en la primera es el mérito militar de don Rodrigo.

## (XXIX)

No dexó grandes thesoros  
ni alcanzó grandes riquezas  
ni baxillas,  
340 mas hizo guerra a los moros  
ganando sus fortalezas  
y sus villas.  
Y en las lides que venció,  
muchos moros y caballos  
345 se perdieron  
y en este oficio ganó  
las rentas y los vasallos  
que le dieron.

Las cualidades atribuidas anteriormente al Maestre quedan reducidas ahora a dos: liberalidad y vocación militar. Su biógrafo Hernando del Pulgar nos dice «que usaua de tanta *liberalidad*, que no bastaua su renta a sus gastos; ni le bastara si muy grandes *rentas o tesoros* touiera, segund la continuación que touo en las guerras»<sup>33</sup>.

A la emulación con los héroes del pasado sucede la fuerza del acontecimiento, al tono exclamativo la simple narración de los hechos. Lo que destaca es el actuar de don Rodrigo, que aparece como sujeto de verbos de acción («*hizo* la guerra a los moros», «Y en las lides que *venció*», «y en este oficio

<sup>33</sup> Hernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla*, ed. J. Domínguez Bordona, col. Clásicos Castellanos, Madrid, 1969, p. 95. Las crónicas particulares de Fernán Pérez de Guzmán y de Hernando del Pulgar no sólo son importantes por los retratos que nos ofrecen de los prohombres de aquella época, sino también por ser el vivo documento-monumento de la sociedad cortesana.

ganó/ las rentas y los vasallos»). Además, el carácter verbal de las frases de relativo («*que venció*», «*que le dieron*») hace del oyente un testigo de la posesión: «*las lides que venció*» son sus conocidas batallas contra los moros (más de catorce se anotan en su tumba) y «*las rentas y los vasallos/ que le dieron*», los beneficios obtenidos en dudosas empresas. Por eso, el poeta pasa por alto estas alianzas de don Rodrigo con los moros, las silencia para dejar a salvo su ejemplaridad<sup>34</sup>.

Para la nobleza medieval la primera obligación es honrar su estado. Esta es la razón por la que, en la estrofa XXX, honra y estado van juntos.

(XXX)

350 Pues por su honra y estado  
 en otros tiempos pasados  
 ¿cómo se uvo?  
 Quedando desamparado,  
 con hermanos y criados  
 se sostuvo.  
 355 Después que hechos famosos  
 hizo en esta dicha guerra  
 que hazía,  
 hizo tratos tan honrosos  
 que le dieron muy más tierra  
 360 que tenía.

El «*Pues*» inicial revela una continuidad con la estrofa anterior. A pesar de las desgracias sufridas en su enfrentamiento con don Álvaro de Luna («*Quedando desamparado*»), don Rodrigo aspira a mantenerse en su estado nobiliario, que es el que le da la fama. Esa situación de desamparo, tan característica del estoico, que es aquí consecuencia de la derrota de Olmedo en 1445, aparece como el núcleo de la copla. Sentirse desamparado, mantenerse firme en la adversidad («*se sostuvo*») es ya una forma de superarla. La resignación ante la derrota, la renuncia al maestrazgo de Santiago a cambio del título de Conde, son las que dan a don Rodrigo honra y fama. Pues, al fin, lo que interesa al poeta no son las riquezas del Maestre, pasajeras y caducas, sino su desamparo. El hombre está solo y tiene que adquirir fama con su actuación. La *paronomasia* creada con la repetición del verbo «*hazer*» («*hizo*», «*hazía*», «*hizo*»), además de «insistir en el carácter activo del héroe», según advirtió L. Spitzer, identifica «*hechos famosos*» y «*tratos tan honrosos*», es decir, la fama y la honra, el ideal de todo caballero. Por encima de los sucesos históricos, que están en la mente de todos, lo que verdaderamente importa es el hombre, la actuación individual.

Las estrofas XXXI y XXXII están llenas de resonancias históricas. La primera evoca las victorias de don Rodrigo en sus últimos años.

<sup>34</sup> El rey de Granada ayudó a don Rodrigo en su lucha por el maestrazgo de Santiago, para el que fue elegido ilegalmente don Alvaro de Luna en 1496. Las razones de su colaboración con los moros han sido analizadas por A. Serrano de Haro en *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Opus cit., pp. 166-171.

## (XXXI)

Estas sus viejas estorias  
 que con su braço pintó  
 en joventud  
 365 con otras nuevas vitorias  
 agora las renovó  
 en senetud.  
 Por su gran abilidad,  
 por méritos y ancianía  
 bien gastada,  
 370 alcanzó la dignidad  
 de la gran cavallería  
 de la espada.

Hay una evidente contraposición entre lo inmediato y lo lejano: «*viejas estorias*/ «*nuevas vitorias*»; «*joventud*/ *senetud*». Desde el presente actual («*agora*»), el poeta intenta poseer la lejanía que contiene *lo otro*, por eso tanto el adverbio de tiempo como el demostrativo son los signos lingüísticos que nos permiten conocer la posición del hablante. La persistencia del pasado se expresa mediante verbos de acción («*pintó*», «*renovó*», «*alcanzó*»), apoyados en la proximidad del adverbio temporal. Incluso en un verbo tan descriptivo como «*pintar*», la imagen dinámica que une los dos significados, la escritura y la pintura, es el brazo de don Rodrigo. El sintagma nominal «*viejas estorias*» tiene un significado durativo, de continuidad del pasado en el presente. El *ahora* y el demostrativo de primer grado («*Estas*») centran el presente sobre el emisor y el destinatario. Un *ahora* que el poeta quiere hacer persistir, pues sólo la palabra, refugio contra el tiempo y la muerte, puede conservar las hazañas del Maestre en la memoria. Y de todas ellas, la más importante es el maestrazgo de la Orden de Santiago, que don Rodrigo consiguió a la muerte de Juan Pacheco el 4 de octubre de 1474, por eso va al final de la copla. En realidad, todos los acontecimientos, la conquista de Uclés a finales de mayo de 1476 («con otras nuevas vitorias»), el acuerdo con don Alonso de Cárdenas para conservar el título de Maestre («Por su gran abilidad») y la no confirmación por los Reyes Católicos («la dignidad») giran en torno a la proximidad temporal de la muerte de don Rodrigo.

De manera reticente se ocupa Jorge Manrique, en la estrofa XXXII, de examinar los servicios del Maestre a los Reyes Católicos.

## (XXXII)

Y sus villas y sus tierras  
 ocupadas de tiranos  
 375 las halló;  
 mas por cercos y por guerras  
 y por fuerça de sus manos  
 las cobró.  
 380 Pues nuestro Rey natural,  
 si de las obras que obró  
 fue servido,  
 dígalo el de Portugal  
 y, en Castilla, quien siguió  
 su partido.

Esta copla aparece hábilmente construida. Primero, el valor del Maestre en la reconquista de Ocaña y Uclés, lugares pertenecientes a la Orden de Santiago, y en la que participó el propio Jorge Manrique. Los verbos de acción («halló», «cobró») y los posesivos («sus villas y sus tierras», «sus manos») sirven para subrayar la recuperación de lo que pertenece a don Rodrigo frente a la usurpación de los nobles rebeldes («ocupadas de tiranos»), Diego López Pacheco, el Marqués de Ureña, el Arzobispo de Toledo, que apoyaban al rey Alfonso V de Portugal, defensor de los derechos al trono de la Beltraneja. El convertir a los partidarios de Alfonso V en protagonistas se explica por el deseo de idealizar al Maestre, servidor de «nuestro Rey natural». Una vez más la huella retórica resulta evidente. El empleo del singular masculino para referirse a los Reyes Católicos no es impropio, sino intencional. Jorge Manrique rinde homenaje a don Fernando, porque éste encarna la fidelidad a los Infantes de Aragón, pero omite deliberadamente el nombre de los reyes como reproche a su intervención, a la muerte de don Rodrigo, en la sucesión al maestrazgo de Santiago en favor de don Alonso de Cárdenas. La reticencia contribuye así a la superación de todos los nobles, incluidos los Reyes Católicos, por la figura ejemplar del Maestre. Lo que hay de elusión en estos versos contribuye, en buena medida, a la elaboración del poema<sup>35</sup>.

Las hazañas del caballero, que ya se celebraron antes, dan paso a la presencia física de la muerte en la estrofa XXXIII. Estrofa de recapitulación, de síntesis de una vida, antes de empezar el diálogo del Maestre con la muerte.

## (XXXIII)

- 385 Después que puso la vida  
tantas veces por su ley  
al tablero,  
después de tan bien servida  
la corona de su rey  
390 verdadero,  
después de tanta hazaña  
a que no puede bastar

<sup>35</sup> Las estrofas XXXI y XXXII son de enorme interés, por los datos biográficos que aportan, para precisar el momento de composición de las *Coplas*. Su complejidad y depuración ponen de relieve una prolongada escritura. Es lógico pensar que los seis meses que van entre el 28 de abril y el 22 de octubre de 1477 fueron el período más propicio para la elaboración del poema. Sin embargo, este año fue especialmente aciago para el poeta y ni la derrota ni la cárcel ni las acusaciones de desacato a los Reyes Católicos crearon el clima más adecuado para la construcción del poema. Además, su larga extensión y diferentes partes hacen pensar que no se escribió de forma seguida. Creo que su concepción empieza a raíz de la muerte de don Rodrigo en Ocaña (11 de noviembre de 1476), que hay una interrupción durante el año 1477 y que se continúa después de la reconciliación de Jorge Manrique con los Reyes Católicos. Indudablemente las desgracias del año 1477 influyeron en el ánimo del poeta. Sólo así se explicaría que el desengaño de la primera parte del poema se vea cortado por la reivindicación de la memoria del Maestre a partir de la estrofa XXV. Los sucesos a raíz de la muerte de don Rodrigo, sobre todo la acción de los Reyes Católicos sobre la Orden de Santiago, fueron los causantes del cambio. Francisco Caravaca, en su ensayo «Foulché-Delbosc y su edición crítica de las *Coplas* de Jorge Manrique» (*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLIX, 1973, pp. 229-279), supone que el poema fue comenzado antes de la muerte del Maestre. Por su parte, Richard Kindake («The historical date of the *Coplas* and the death of Jorge Manrique», *Speculum*, XLV, 1970, pp. 216-224), recordando al cronista Alfonso de Palencia, afirma que las *Coplas* fueron escritas poco antes de la muerte de Jorge Manrique (23 de abril de 1479). Escritas, tal vez; compuestas, es poco probable. Lo más adecuado para su elaboración es suponer el tiempo transcurrido entre la muerte de don Rodrigo y la de don Jorge.

cuenta cierta,  
 en la su villa de Ocaña  
 395 vino la muerte llamar  
 a su puerta.

El poeta destaca las distintas virtudes del caballero; para destacarlas más, marca el comienzo de cada cualidad repitiendo anafóricamente el mismo adverbio temporal («*después*»). La anáfora contribuye a la simetría y crea una expectación en el lector. La estructura trimembre del período, con sus oraciones paralelas encabezadas por la anáfora, nos lleva de manera progresiva hasta el último triunfo de don Rodrigo. La muerte viene a ser así la coronación de la vida. La muerte sucede a la vida en el orden del tiempo y el desarrollo de la vida *culmina* con la llegada de la muerte. Por eso, las distintas proezas del caballero, los múltiples riesgos, la fidelidad en el servicio al rey, las innumerables hazañas, están orientadas hacia un final que las colma de significado. En ese jugarse la vida («*poner la vida al tablero*») el lenguaje deja ver la erosión temprana de la muerte. Es la propia muerte del Maestre, la que él había merecido con sus buenas obras, la que da sentido a su vida, haciéndola más suya, tal y como indica el uso del posesivo. Entrar en relación con la muerte es no querer desprenderse de la vida, de lo espontáneo e inmediato. Y eso explica que la muerte no aparezca en abstracto, sino con el realismo del lenguaje popular («en la *su* villa de Ocaña») <sup>36</sup>.

Muerte esperada, no temida; muerte familiar y peregrina a la que se deja siempre un sitio libre en la mesa por si acaso llama a la puerta, según la vieja costumbre campesina.

Si la vida se entiende por la muerte, la misión del poeta será hacerla presente ante el lector, humanizarla. De ahí que, en la estrofa XXXIV, la narración deje su lugar al diálogo.

## (XXXIV)

diciendo: —«Buen cavallero,  
 dexad el mundo engañoso  
 con su halago;  
 400 vuestro corazón de azero  
 muestre su esfuerço famoso  
 en este trago.  
 «Y pues de vida y salud  
 hezistes tan poca cuenta  
 405 por la fama,  
 esfuércese la virtud  
 para sofrir esta afruenta  
 que os llama.

<sup>36</sup> La construcción de artículo y adjetivo posesivo era ya arcaica en el siglo xv, salvo en el lenguaje popular (Cf. R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, 5.ª ed., Gredos, Madrid, 1968, p. 190). Nada menos escolástico que este nuestro realismo del habla popular apegado a la realidad de las cosas. Lo que demuestra que cualquier intento teórico de someter a sistema filosófico la creación poética resulta insuficiente. Bajo el Nominalismo y su gusto por lo concreto persiste la honda huella del saber popular, que no quiere desprenderse de las cosas. Dentro del realismo, el Nominalismo significó un giro hacia el más acá, hacia lo individual, con lo que se prepara ya el primer Renacimiento. La perfecta adecuación de Nominalismo e Idealismo, de lo sensible y ejemplar, ya fue analizada por E. Moreno Báez, «El gótico nominalista y las Coplas de Jorge Manrique», *RFE*, LIII, 1970, pp. 95-113.

El interés que esta copla ha despertado se origina en su tono exhortativo. Las formas verbales con carácter imperativo («*Dexad*», «*muestre*», «*esfuércese*») tienen ese carácter de apelación directa, de identificación. Más que en figura de caballero, la muerte aparece como el elocuente predicador que ayuda al Maestre a superar el difícil «*trago*», a bien morir.

Para realzar al Maestre, la muerte apela a su valor. El valor es lo que proporciona la fama, cualidad del perfecto caballero. Hay una equiparación entre valor y fama, y así lo confirma el mismo lenguaje: «*muestre su esfuerzo famoso*» y «*esfuércese la virtud*». Al presentar al Maestre como esforzado caballero, el poeta no obra sino dentro de su tendencia a la ejemplaridad. El «*corazón de azero*», metáfora de esfuerzo y valor, y «*la virtud*», signo de fortaleza, lo salvan y lo enaltecen hasta el extremo, lo hacen famoso.

La estrofa XXXV ofrece la conocida doctrina de los tres órdenes de vida: el temporal, el de la fama y el eterno.

## (XXXV)

410 «No se os haga tan amarga  
la batalla temerosa  
que esperáis,  
pues otra vida más larga  
de fama tan gloriosa  
acá dexáis;  
415 «aunque esta vida de honor  
tampoco no es eternal,  
verdadera,  
mas con todo es muy mejor  
que la otra temporal,  
420 perescadera.

No cabe duda que hay una prioridad en esta teoría de las tres vidas: la «temporal,/ perescadera», la «vida de honor» y la eternal,/ verdadera»<sup>37</sup>.

Jorge Manrique sabe que la fama tiene un valor relativo, no definitivo. Si hay una vida que es muerte, la temporal, hay también una muerte que es vida, la eterna. Y entre ambas, «esta vida de honor», que implica la vida mortal para trascenderla. Su verdadero significado radica en la trascendencia, en que puede conducirnos a la salvación. Hay una intención religiosa en Jorge Manrique que traspasa la determinación histórica de las hazañas: la supervivencia cristiana como liberación de la muerte. La fe cristiana no es otra cosa que la superación de la muerte como algo definitivo, de la angustia y temor del hombre ante la muerte («No se os haga *tan amarga* la batalla *temerosa* que esperáis», en donde los adjetivos designan estados anímicos), que le impiden conducirle hacia la supervivencia y la eternidad. Don

<sup>37</sup> La doctrina de los tres órdenes de vida no es renacentista. Aparecen ya delimitados en el *Somnium Scipionis* y comentados por Macrobio. En la literatura castellana medieval, don Juan Manuel nos dice, en el *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, que «los onmes todos passan en el mundo en tres maneras», y Gómez Manrique, en su *Cancionero*, «que los mucho perezosos/ mueren syn dexar memoria,/ e non suben a la gloria/ do moran los virtuosos».

Para un desarrollo más amplio de esta teoría, véase el estudio de M.R. Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Opus cit., pp. 291-294.

Rodrigo prefirió la renuncia de sí mismo, el servicio a los demás, a todas las honras, y en el desarrollo del poema lo vemos crecer en fama, ya por su valor en las armas, ya por su heroica virtud. Según vemos ahora, la fama es signo de lo imperecedero, de lo que queda en la memoria a través de la gloria de una hazaña («pues otra vida *más largal* de fama *tan gloriosa!* acá dexáis»). Descubre su sentido en el fondo del alma, en el ser profundo donde empieza toda trascendencia, único camino de la fama verdadera.

La vida activa del Maestre, sus luchas contra moros, es la que hace posible la vida de la fama y asegura la vida eterna.

## (XXXVI)

«El bevir que es perdurable  
no se gana con estados  
mundanales,  
ni con vida deleitable  
425 en que moran los pecados  
infernales;  
«mas los buenos religiosos  
gánanlo con oraciones  
y con lloros,  
430 los cavalleros famosos,  
con trabajos y afliciones  
contra moros.

La singularidad de esta copla es su construcción paralelística. La vida eterna («El bevir que es *perdurable*) sólo la alcanzan «los *buenos religiosos*» y «los cavalleros *famosos*», esto es, los oradores y defensores, los dos grupos más importantes desde una perspectiva aristocrática. No es la muerte común, sino la muerte excepcional del caballero cristiano en su lucha contra los moros, la verdadera muerte que da acceso a la vida eterna. Esta «*se gana*» con una vida activa, que el caballero se resiste a abandonar<sup>38</sup>.

En la estrofa XXXVII, al caballero que va a morir le es presentada la vida como la última posibilidad de probar su fe.

## (XXXVII)

«Y pues vos, claro varón,  
tanta sangre derramastes  
435 de paganos,  
esperad el galardón  
que en este mundo ganastes  
por las manos;  
«Y con esta confianza  
440 y con la fe tan entera  
que tenéis,  
partid con buena esperança,  
que esta otra vida tercera  
ganaréis».

<sup>38</sup> Esta copla trasluce toda una visión del mundo. La vida eterna se define en relación con la terrestre. El valor de la vida terrestre, visible en el uso del cuerpo y de los sentidos, es uno de los rasgos definidores de la Segunda Edad Media. Cf. Philippe Aries, *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 114-117.

La fe en una supervivencia personal no es sólo una promesa consoladora por parte de la muerte, «partid con buena esperanza,/ que esta otra vida *tercera* ganaréis», sino una expresión de la vida de la fama, conseguida con la fuerza de «las manos», signo de esfuerzo y mérito personal<sup>39</sup>.

El protagonista de las *Coplas*, el Maestre don Rodrigo, es el hombre engendrado por una nueva fe. Si dentro del sistema medieval del amor cortés, para conseguir «*el galardón*» o recompensa final es necesario pasar por distintos grados de refinamiento, el éxito de las acciones del caballero en este mundo le da seguridad en sí mismo («con *esta* confianza», «con la fe *tan entera* que tenéis», «con *buena* esperanza») y le conduce a ganar «esta otra vida *tercera*». De la misma manera que por el amor se transforma el hombre en verdadero cortesano, así también la esperanza es el fondo último de la vida humana. Basta con tener presente que «esta confianza» trasciende el mundo para percibir una fuerte esperanza de vida eterna. Don Rodrigo tiene la conciencia de esta esperanza, muere para pervivir.

La elegía termina con tres estrofas que recapitulan los distintos momentos del poema: el consentimiento en la muerte (XXXVIII), la oración a Cristo (XXXIX), la salida de la vida (XL). Si el vivir es siempre algo singular, el acto de morir es tal vez el acto más personal de libertad. El Maestre no se anula ante la muerte, sino que se hace presente consintiendo en ella.

(XXXVIII)

445 —«No gastemos tiempo ya  
en esta vida mezquina  
por tal modo,  
que mi voluntad está  
conforme con la divina  
450 para todo.  
«Y consiento en mi morir  
con voluntad plazentera  
clara y pura,  
que querer ombre bivar  
455 cuando Dios quiere que muera,  
es locura.

¿Qué significa la muerte para el hombre? ¿Imposición o consentimiento? Examinemos detenidamente el lenguaje de la más importante de las *Coplas*. La base para su comprensión está en el acto de afirmación personal, en la forma verbal «*Consiento*» y en el uso de adjetivos posesivos («*mi* voluntad», «*mi* morir»), referentes a la inminencia del yo. Éste consiente en el morir que ha vivido. Se trata de un consentimiento del hombre que protagoniza su propia muerte, pues solamente puede protagonizar su muerte con-

<sup>39</sup> La esperanza, acto de la existencia personal, es lo que da sentido a nuestra vida. El adjetivo «*tercera*» hace alusión a la vida eterna, última para quien logra llegar a ella, pero primera en la significación del poema. La vida eterna es la que engendra la esperanza de resucitar o pervivir en este mundo. Y a mayor intensidad de la esperanza, mayor exaltación de la vida. Dice Américo Castro: «la nota postrera y decisiva es, sin embargo, esa buena confianza en la eficacia de toda enérgica vitalidad, la cual queda resonando gratamente en nuestro ánimo», en su estudio «Muerte y belleza. Un recuerdo a Jorge Manrique», en *La Nación* (Buenos Aires), 16 en. 1930. Artículo ampliado en *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956, pp. 45-51. Recogido en *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967, pp. 78-85. Cf. Manuel Carrión Gútiérrez, *Bibliografía de Jorge Manrique (1479-1979)*, Diputación Provincial de Palencia, 1979, p. 83.

sintiéndola, ya que lo demás muere pasivamente. Sólo aceptando consciente y alegremente la muerte (los tres adjetivos «con voluntad *plazentera/ clara y pura*» son prueba de esta aceptación), puede el hombre triunfar sobre ella. Lo específicamente humano y cristiano consistiría entonces en esta conformidad de vida y muerte, en que la muerte supone pasar a una forma superior de vida. Porque el hombre ha vivido es capaz de morir. ¿No late en esta aceptación de la muerte una obstinada voluntad de vivir? El morir de don Rodrigo constituye su acto más profundo de fe en la vida.

Después de su adiós al mundo, el Maestre encomienda su alma a Cristo, símbolo del mediador por excelencia.

## (XXXIX)

«Tú, que por nuestra maldad  
tomaste forma cevil  
y baxo nombre,  
460 Tú, que con divinidad  
juntaste cosa tan vil  
como el ombre,  
«Tú, que tan grandes tormentos  
sofriste sin resistencia  
465 en tu persona,  
no por mis merescimientos  
mas por tu sola clemencia  
me perdona».

La oración final se compone de dos partes. La primera es la culpa. La yuxtaposición de las tres cláusulas subordinadas, de similar composición sintáctica y semántica, tiene por objeto disponer el interés del lector hacia la breve oración principal. La segunda parte de la plegaria es la *commendatio animae*. El Maestre reconoce sus escasos méritos y se encomienda a la misericordia del Redentor. La novedad de esta estrofa radica en la actitud personal del moribundo, que se dirige a Cristo, invocando los recuerdos de la Pasión, en un tono íntimo y coloquial. La realidad íntima de la plegaria, basada en una actitud más emotiva que racional, resulta expresiva del nuevo sentir religioso<sup>40</sup>.

La última estrofa del poema es de gran humanidad. Desprovisto de los anteriores elogios retóricos, el Maestre es más él mismo. El estado de desnudez, de pobreza espiritual, es el requisito previo para que el alma se una a Dios.

<sup>40</sup> El humanismo personalizante, cuyas raíces hay que buscarlas en la *DEVOTIO MODERNA* (emoción cristiana frente a racionalismo teológico), ejerció una labor fecunda en la sociedad castellana desde finales del siglo XIV y engendró nuevos modos de expresión literaria. Tal renovación ya fue notada por Américo Castro: «En oposición con el escolasticismo, que hacía del individuo un ser receptivo, a merced de la gracia trascendente que llenara su existir, el humanismo de tradición neoplatónica y estoica acentuó la firmeza y autonomía de la personalidad», en *Aspectos del vivir hispánico*, Alianza, Madrid, 1970, p. 113. A falta de un análisis de las nuevas ideas espiritualistas en las *Coplas*, que ampliaría sus posibilidades de lectura, lo que se deja entrever en esta estrofa XXXIX es una preferencia por la pasión de Cristo, no en virtud de razones teológicas, sino de la intuición de un sentimiento individual.

## (XL)

- Así, con tal entender,  
 470 todos sentidos humanos  
 olvidados,  
 cercado de su muger  
 y de hijos y de hermanos  
 y criados  
 475 dio el alma a quien ge la dio,  
 el cual la ponga en el cielo  
 y en su gloria,  
 y aunque la vida murió,  
 nos dexó arto consuelo  
 480 su memoria.

La muerte ejemplar, fin de una vida heroica en este mundo, es similar a la muerte tradicional en familia. Don Rodrigo adopta el papel clásico del moribundo: reúne a los suyos en torno a su lecho, como testigos de su muerte. La muerte del caballero es simple, trivial, de ahí el tono objetivo y casi notarial con que se nos cuenta su tránsito. El moribundo ocupa el centro de la reunión, consciente («con tal *entender*») de lo que tiene que hacer: cumplir un ciclo, volver a la unidad del origen. A decir verdad, ese («dio el alma a quien se la dio,») deja traslucir una nostalgia por lo *sacrum* arquetípico, por ese más allá al que la palabra tiende<sup>41</sup>.

Memoria e inmortalidad no se excluyen, sino que mutuamente se requieren. Quien queda en la memoria no muere, se hace inmortal. Y así, mientras todo pasa, sólo queda el consuelo de la memoria, la palabra del poeta capaz de confirmar al que ama en esa inmortalidad que es su recuerdo de la unidad perdida. Lo esencial del lenguaje poético, sin el que don Rodrigo habría quedado sin memoria, es la reconstitución del nombre escondido. Bajo las palabras del epitafio del Maestre late de manera singular la unidad del nombre, el nombre de un héroe o de un dios.

aquí yaze muerto el onbre  
 que bivo queda su nombre.

La lección suprema que transmite el lenguaje de las *Coplas* es su afán por restablecer la Unidad anulando la distancia entre vida y muerte. Lo que ampara a este lenguaje no es el olvido, sino la memoria de la palabra primordial o del origen.

El siglo XV no es una época de decadencia, sino de extraordinaria vitalidad. En ese momento histórico los contrastes se manifiestan claramente y es cuando se aprecia mejor la íntima unión de la Edad Media con el Renacimiento. La fusión del ascetismo medieval con el retorno a la antigüedad del

<sup>41</sup> Una vida presentada como ejemplar hace recordar la ejemplaridad originaria. La nostalgia de la criatura sólo terminará después de la muerte, cuando «vuelva al lugar de donde vino», según nos dice el neoplatónico Marsilio Ficino. Que un poeta como Jorge Manrique exprese la relación entre hombre y Dios en términos neoplatónicos, pues ese «dio el alma a quien ge la dio» revela el retorno a la sola unidad del origen, es prueba elocuente de la difusión que el Neoplatonismo había alcanzado entre los poetas de la época de Juan II. Esta relación de Jorge Manrique con sus contemporáneos neoplatónicos ya fue señalada por Luis Sufián en su *edición*, Opus cit., pp. 149-150.

Renacimiento da como resultado el estoicismo cristiano, difundido por Petrarca y que se convierte en la forma de pensamiento dominante. El Cristianismo, que es la verdadera unidad cultural del siglo XV, asimiló de la filosofía estoica la necesidad de vivir en armonía con la naturaleza. Y esta armonía, serenidad y falta de patetismo, que tanto contrastan con las *Danzas* medievales de la muerte, es la primera sensación que se desprende de la lectura de las *Coplas*.

Lo que descubre este singular poema es una actitud del hombre ante la muerte. Para el estoico, la muerte no es algo trágico y misterioso, sino natural. Por eso, consiente activamente en la muerte para triunfar sobre ella. El consentimiento activo del Maestre traduce la misma moral activa de Séneca, tal vez el escritor más traducido y leído durante el siglo XV.

Y el sentir la muerte como algo natural es lo que más se manifiesta en las *Coplas*. El secreto de la eficacia de este poema reside en su sabia construcción. Y así, ese sentir natural se expresa en sus elementos formales: la imagen, el sonido, el ritmo. Imágenes dinámicas, sensuales, en relación con la sensibilidad del tiempo. Porque, en las *Coplas*, todo cuanto es imagen ocupa el primer plano. Tales imágenes, como la que compara nuestra vida con los ríos que corren al mar (III) o la muerte con la celada (XIII), no son genéricas, conceptuales, sino intuitivas, temporales, únicas. No es casual que las tres más importantes, las «verduras de las heras» (XVI), «los rucíos de los prados» (XIX) y la «flecha» que atraviesa las defensas enemigas (XXIV) respondan a momentos únicos vividos por el poeta. Lo mismo ocurre con «aquellas ropas chapadas» (XVII) de las fiestas palaciegas. En estas representaciones, que nos llevan de lo abstracto a lo concreto, hay que buscar el sentido de la sociedad cortesana, que vive su sensualidad a plenitud.

Durante el siglo XV, la época de los Cancioneros, la copla de pie quebrado se une a la música por su continuidad rítmica. Es significativo que la fluidez de la frase muestre una adecuación entre la unidad rítmica y la sintáctica y que las palabras claves vayan marcadas por el acento de intensidad en el verso de pie quebrado («contemplando»)<sup>42</sup>. El sonido musical sirve de apoyatura al pensamiento. Lo que hace el ritmo musical del verso es dulcificar la meditación de la muerte, resignarnos y conformarnos ante ella. Una música que dice la verdad, puesto que es a través de la muerte como nacerá el canto que no morirá nunca. Se contempla la unión de vida y muerte naciendo de la entraña misma de la palabra. Y se advierte cómo en el afán por hacer memorable a don Rodrigo ha quedado algo de esa lucha del poeta contra la muerte.

Es una lucha entre la vida y la muerte, que termina con el triunfo de la muerte, es decir, de la vida verdadera. La vida, la muerte, la palabra. En la

<sup>42</sup> Juan de Garland, en su *De arte prosayca, metrica et rithmica*, relaciona el *rithmus* con la música. No hay que olvidar tampoco que los predicadores medievales utilizaban el ritmo en la composición de sus sermones para deleite del oído del oyente. El predicador cristiano ha de trabajar para la salvación de quienes le escuchan, de ahí que el oyente se halle implicado en lo que el autor dice por medio de la interrogación, el uso de la primera persona del plural, el imperativo de exhortación. Sobre las posibilidades expresivas de la copla de pie quebrado, véase T. Navarro Tomás, «Métrica de las *Coplas* de Jorge Manrique», en NRFH, XV (1961), pp. 169-179, recogido en *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona, 1973, pp. 67-86.

muerte de esa figura ejemplar la palabra se desvela como transparencia del origen.

A lo largo del siglo XV la preocupación por la muerte es un correlato del amor por la vida. Lo que hace Jorge Manrique es cantar a la vida para librarla de la muerte. Al final, la muerte del caballero ya no *da dolor*, porque la palabra del poeta, conciliando vida y muerte, se ha hecho memoria consoladora. La memoria equivale a escapar de la muerte. El deseo de Manrique es siempre armonizar, no exagerar. En su corta vida personificó el equilibrio entre la actividad militar y el trato cortesano. Y así como lo era humanamente, lo fue también en el momento de escribir. Todo contribuye en las *Coplas* a la armonía: la estructura tripartita, la sabia economía verbal, la forma métrica elegida<sup>43</sup>.

El poeta ha querido convertir una muerte concreta en universal y ejemplar. Renunciando a los adornos retóricos, emprende el camino hacia la verdadera forma clásica del «escribo como hablo». Este equilibrio poético entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito, del que se ha ocupado entre nosotros Luis Cernuda, es uno de los rasgos más destacados de este espíritu de clasicismo ordenador. Lo más arraigado en Jorge Manrique es su clasicismo, si por tal entendemos aquí equilibrio y orden.

---

<sup>43</sup> La estructura tripartita del poema, señalada en primer lugar por Rosemarie Burkart («Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und Francois Villon», en *Kölner Romanistische Arbeiten*, Marburg, I, 1931), recuerda bastante el esquema sencillo de los sermones: Introducción, División, Conclusión (Cf. James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 322). Así pues, aunque el epicedio de don Rodrigo puede hacer pensar en una distribución en cuatro partes (Cf. A. Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Opus cit., pp. 366 y ss., y Guido Mancini, «Schema per una lettura delle *Coplas* di Jorge Manrique», *Prohemio*, I, abril de 1970, pp. 7-18), lo cierto es que el esquema propuesto por R. Burkart: consideración de lo perecedero de la vida temporal (I-XIII), evocación de ilustres contemporáneos (XIV-XXIV) y biografía y tránsito de don Rodrigo (XXV-XL), responde a la división clásica del sermón, que se hace para ayudar a la memoria de los oyentes. Nada mejor que ir de lo general a lo particular: la muerte, los muertos, el muerto.