

LA MUERTE COMO CONSTANTE ALEGÓRICA EN LAS *COPLAS A LA MUERTE DE SU PADRE*, DE JORGE MANRIQUE: ANÁLISIS RETÓRICO

JORGE ZEPEDA
El Colegio de México

Las *Coplas* de Jorge Manrique *a la muerte de su padre* ocupan, desde su primera aparición en letra impresa, un sitio destacado dentro de la literatura española y universal. He elegido este ejemplo de la poesía de Manrique porque se trata de un epicedio,¹ del retrato de un personaje importante, de un caballero, que recapitula su trayectoria con motivo de su muerte y que se esfuerza por presentarlo como ejemplo de conducta en todos los ámbitos de su existencia. El análisis del poema se concentra en la construcción del personaje de Rodrigo Manrique ante la presencia de la muerte y la certeza de su partida. Mi elección, por tanto, se basa en una lógica de totalidad a la que aspirarían las *Coplas* en cuanto se trata de la elegía por Rodrigo Manrique. Hay en ellas un cierto objetivo de hacer explícitas las hazañas y hechos famosos de un caballero concreto que, a grandes rasgos, contrastan con el resto de su poesía, a la cual la tradi-

ción crítica ha designado como menor; ese rótulo es, evidentemente, el resultado de una perspectiva que privilegia las preferencias del gusto antes que el rigor filológico.² Esta primera aproximación a las realizaciones del modelo del caballero en la poesía de Jorge Manrique es, entonces, un punto de partida y, como tal, habrá considerarse más adelante, por necesidad, en contraste con el análisis de su poesía amorosa, de circunstancias y satírica.

Vicente Beltrán ha insistido en los vínculos de las *Coplas a la muerte de su padre* con la estructura discursiva del sermón medieval a partir de su primera edición de la poesía de Jorge Manrique.³ María Elena

¹ El *Diccionario de la Real Academia* da dos acepciones del término *epicedio* “(del gr. ἐπικήδειον, canto fúnebre): 1. m. Composición poética que en la Antigüedad se recitaba delante del cadáver de una persona. 2. m. Composición poética en que se llora y alaba a una persona muerta”, Real Academia Española: <http://www.rae.es>, 15 de junio de 2005.

² Georges Duby ilustra cuáles deben ser los objetivos en esta área de estudio: “El historiador de la cultura debe, evidentemente, considerar el conjunto de la producción y preguntarse sobre las relaciones que pueden existir entre los acontecimientos que se producen en la cima del edificio, es decir, en el nivel de la “obra maestra”, y esta base bastante inerte de la producción corriente que dominan y sobre la que repercuten. Esto es lo que hace que las disciplinas separadas, la historia del arte, de las literaturas, de la filosofía e incluso de las ciencias sean decepcionantes en la medida en que siguen estando orientadas hacia lo excepcional” (“Problemas y métodos”, 138).

³ Véase Manrique, *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre*, [1981], lxxxvii-lxxxviii. Al hacer esta afirmación, Beltrán tomaba

Royo Latorre (“Jorge Manrique y el *ars praedicandi*”, 249-260) se encargó de describir esta disposición particular hace poco más de una década. Por su parte, en un artículo de 1967, Germán Orduna (“Las *Coplas* de Jorge Manrique”, 139-151) examinó las *Coplas* a partir de la retórica clásica y concluyó su aproximación con una propuesta que amoldaba el poema de Manrique al esquema de la *oratio*. Sus comentarios y conclusiones llamaban la atención hacia el tratamiento retórico de la muerte en tanto fuerza y personaje complementario a la figura del Conde de Paredes. Años antes, Stephen Gilman (“Tres retratos de la muerte”, 305-324) ya había observado tres distintas manifestaciones de la muerte en las *Coplas*, que contribuían a ejemplificar la forma en que Rodrigo Manrique ganaba tres formas de vida —o trascendencia— dentro del texto.

Este esbozo de dos vertientes de la tradición crítica pretende destacar la importancia de la muerte como elemento configurador del poema y servir como precedente a la revisión de aquellas coplas que sustentan su coherencia retórica. Prescindiendo de las perífrasis que la voz poética utiliza para aludir a ella, este análisis se centrará en las menciones explícitas, interpelaciones e intervenciones directas del personaje alegórico.

El tono exhortativo que Beltrán ha advertido como uno de los principales rasgos comunes con el sermón medieval⁴ está presente desde la primera copla:

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

El imperativo del primer verso se refuerza mediante sinonimia con el segundo, cuyo verbo establece una subordinación adverbial de modo con el gerundio del tercer verso, lo cual exige nexos modales enfáticos (vv. 4, 5, 8, 10) y cuantitativos (v. 7). En el caso de los vv. 4 y 5, la anáfora contribuye a reforzar la sinonimia triple de los dos primeros —*recuerde, abive, despierte*— y muestra vida y muerte como manifestaciones asimiladas por el transcurrir del tiempo. El paralelismo que ocurre entre estos versos hace posible incluir la muerte dentro de la vida, puesto que se trata de su último momento.⁶ La segunda sextilla refuerza la división de la copla con un acento de intensidad en primera sílaba que abre paso a dos nuevas sinonimias que ponderan el efecto de los recuerdos gratos en medio de la adversidad; sin embargo, originan una paradoja, pues si en retrospectiva todo placer es doloroso, es imposible que desde ese

en cuenta las consideraciones de Francisco Rico, en su trabajo clásico sobre el sermón medieval, siendo “ése un modo inédito de concatenar ideas, con una lógica propia, con fuerza centrípeta (cabría decir): pues no es un discurso donde un factor lleve siempre al siguiente, sino que cada uno puede volver varios pasos atrás, para partir de nuevo desde el *thema*. Conviene identificar esa peculiar estructura, pues, si no, se corre el peligro (como veremos) de no percibir la unidad y la coherencia de múltiples textos que repiten el esquema del sermón” (*Predicación y literatura en la España medieval*, 11).

⁴ Rafael Sánchez Ferlosio (*Las semanas del jardín*, 351) da su impresión personal con respecto al poema comentando que “Siempre me he imaginado el «estreno» de las coplas de Manrique como

una lectura en voz alta por parte del autor, ya sea desde el púlpito de una iglesia, ya en la sala de un palacio, ante la reunión solemne y enlutada de los familiares, los amigos, los deudos, los criados del difunto”. Lo importante de esta percepción individual es que destaca el temperamento retórico del texto.

⁵ Manrique, “Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique su padre”, vv. 1-12, en su libro *Poesía*, [1993], 147-149; en adelante, el número de versos aparecerá entre paréntesis tras el extracto correspondiente.

⁶ Además de señalar este hecho, Lida de Malkiel (“Para la primera de las *Coplas*, 170-173) sitúa en la obra de Ovidio el precedente de dicha perspectiva.

mismo punto de vista el pasado sea susceptible de idealización. Tal contradicción, sin embargo, es totalmente operativa, pues el primer posesivo patético (v. 10) deja claro el enfoque desde el cual se afirma esa verdad aparente.⁷ En el v. 5 tiene lugar la primera aparición de la muerte dentro de las *Coplas*, a la saga del v. 4, procedimiento coincidente con el sentido de la aproximación cautelosa de la muerte, que se confirmará más adelante.

La nueva mención de la muerte ocurre en las coplas XIII y XIV, donde cobra un papel activo que se contrapone en retrospectiva al avance silencioso con que sorprende al ser humano:

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

(vv. 145-156)

⁷ En la nota correspondiente a este pasaje dentro de la edición más reciente de la poesía de Manrique, María Morrás observa que “Los comentaristas citan como fuente el Eclesiastés, 7.11: ‘No digas, «¿de qué proviene que los tiempos pasados fueron mejores que los de ahora?», pues es esta una pregunta necia’ (‘Ne dicas: «Quid putas causae est quod priora tempora meliora fuere quam nunc sunt?». Stulta enim est huiusmodi interrogatio’). Sin embargo, la idea también aparece en la literatura clásica, de donde pasa a Boecio (Lida 1975), y resulta frecuente entre los poetas de la época” (Manrique, *Poesía* [2003], 235). Como toda la poesía de Cancionero, la conciencia de artificio se manifiesta en este posesivo; por mediación suya, el enunciante se incluye a sí mismo entre sus destinatarios, tal y como lo haría un buen predicador para demostrar la validez de sus juicios y la perentoriedad de la conversión. La acumulación asindética indica las apariencias que ocultan la realidad que subyace a los goces terrenales.

Esas apariencias seductoras son parte de una estrategia de guerra, donde la muerte es el truco artero que el individuo debe vencer. La primera sextilla plantea esa *similitudo*, mientras que la segunda, mediante *amplificatio*, lo desarrolla.⁸ Aunque el posesivo patético⁹ involucra a la voz poética y a su destinatario¹⁰ en el éxito o fracaso al enfrentar dichos peligros, su presencia mayoritaria en los versos 151-156 muestra de nuevo el contraste entre apariencias y realidad que ya se hacía patente en la primera sextilla.

En la siguiente copla, un *exemplum* muestra el sometimiento de los estamentos de la sociedad medieval a la muerte:

Estos reyes poderosos
que vemos por escrituras
ya pasadas,
con casos tristes, llorosos,
fueron sus buenas venturas
trastornadas;
así que no ay cosa fuerte,
que a papas y emperadores
y perlados,
así los trata la muerte

⁸ Con respecto a esta estrategia discursiva, Guido Mancini (“Schema per una lettura”, 11) afirma “Qui, tutte le ‘coplas’ sono omeometriche con una perfetta proporzione ritmica di parità (ogni strofa è suddivisa in due semistrofe, ognuna delle quali si divide, a sua volta, in due parti; altrettanto costante è il rapporto ottonario-quaternario)”. Esta efectividad de las coplas de pie quebrado en el poema ha provocado que se les denomine “manriqueñas”, a pesar de que Jorge Manrique no fue su introductor, aunque sí su mejor cultivador.

⁹ Spitzer (“Dos observaciones”, 12) considera que “Son precisamente los posesivos patéticos y pleonásticos, que imploran la simpatía del lector y lo hacen testigo de la fama del protagonista, los que dan al panegírico su tono retórico”.

¹⁰ Ésta, que puede considerarse una apelación al lector ocurre porque “al ser el personaje oyente el sujeto de estos imperativos, se da el caso de que no solamente cumpla la función de destinatario de la enunciación, sino que simultáneamente actúa también como sujeto de lo enunciado” (Cabada Gómez, “El personaje oyente”, 326).

como a los pobres pastores
de ganados.

(vv. 157-168)

El demostrativo singulariza la referencia a los individuos que, a pesar de ocupar el sitio más alto dentro de la sociedad medieval, fueron víctimas de los vaivenes de fortuna o caídas, y los aproxima al receptor, que acompaña al emisor en su revisión del pasado. La segunda sextilla se vincula con los versos anteriores por medio de un nexo consecutivo que hace evidente la inferencia a extraer del *exemplum* anterior: no hay situación verdaderamente estable, pues aun quienes detentan el poder desde las instancias más sobresalientes del sistema de creencias —ya sean espirituales o temporales— no pueden escapar a su mortalidad. Los versos 163 y 166, al iniciarse con la misma palabra en distintas funciones sintácticas, logran un poliptoton que transmite la imposibilidad de escapar de estos reveses con que el mundo subvierte el bienestar del ser humano, sin importar que el afectado se encuentre en la cima o en la base de la sociedad.

A continuación, en las coplas XV-XXIV puede verificarse esta fatalidad con la circunscripción al pasado inmediato y la renuncia a ejemplificar con referencias más comunes al tópico del *ubi sunt*.¹¹ Así, la voz poética ilustra también lo afirmado en la copla II, en particular en la primera sextilla, que remite a la fugacidad del presente y su difuminación inmediata en pasado.¹² De Juan II y los infantes de Aragón

queda sólo el recuerdo de la vida cortesana, con sus episodios, lujos y ritos (cs. XVI y XVII); de Enrique IV, el enunciante trae a cuento su auge inicial y la forma en que el mundo le volvió la espalda; todos los signos externos de poderío resultan tan efímeros como el rocío de los prados (cs. XVIII y XIX). Álvaro de Luna, Juan Pacheco y Pedro Girón, privados de los reyes anteriores, son casos que ilustran las posesiones materiales como lastres para la consecución del propósito verdadero de la existencia, y, en última instancia, exhiben la autoridad como estado transitorio que se derruye aun cuando se encuentre en pleno apogeo (cs. XXI-XXII). La excepción a este distanciamiento con respecto a los personajes de la época puede verse en la copla XX, donde se menciona a Alfonso, hermano de Enrique IV:

Pues su hermano el inocente,
que en su vida subcesor
se llamó,
qué corte tan excelente tuvo,
y cuánto grand señor
que le siguió;
mas como fuese mortal,
metióle la muerte luego
en su fragua.
¡O juicio divinal,
cuando más ardía el fuego,
echaste agua!

(vv. 229-240)

La división de la copla contrapone el esplendor del príncipe a su muerte, que sobreviene precisamen-

¹¹ En su artículo “Apuntes para el estudio de la trayectoria”, Margherita Morreale traza con detalle la trayectoria de este lugar común.

¹² Tal circunscripción se origina, principalmente, en la segunda sextilla de la copla XIV: “No curemos de saber / lo de aquel siglo pasado / qué fue dello; / vengamos a lo de ayer, / que tan bien es olvidado / como aquello” (vv. 175-180). “Siglo” muestra aquí en qué medida toda una época como la clásica equivale a un mundo frente al cual el poeta ha preferido su circunstancia más inmediata para hacer más visibles los efectos de la fortuna. Pero sólo en apariencia, porque esas “caídas” son tan comunes

en la época y en las creencias y la cultura de la misma, que pareciera ser más acertado ejemplificarlas con contemporáneos. En cambio, el canon clásico de virtudes que actualiza Rodrigo Manrique demuestra, también, su trascendencia en el siglo —la vida segunda—, como se verá. Lo que habría que inferir de esta disposición contrapuesta de los destinos de Rodrigo Manrique y sus adversarios es que estos últimos en nada descuellan entre sus contemporáneos, mientras que el conde de Paredes se distingue lo suficiente como para homologarse a los dechados de la Antigüedad.

te en el momento en que se consolidaba como líder de la nobleza rebelada contra Enrique IV. En esta situación se hace evidente un tránsito determinado por la divinidad, y la muerte responde así a un esquema trascendente, expresado por el apóstrofe con que la voz poética altera el destinatario del discurso. El poliptoton *mortal / muerte* (vv. 235-236) refleja la imposibilidad de escapar al destino común de los hombres.¹³ Los últimos tres versos señalan ciertos rasgos comunes con la c. XXII:

Pues los otros dos hermanos,
maestres tan prosperados
 como reyes,
que a los grandes y medianos
truxeron tan sojuzgados
 a sus leyes;
aquella prosperidad
que tan alto fue subida
 y enxalçada
¿qué fue sino claridad,
que estando más encendida
 fue amatada?

(vv. 253-264)

Puesto que se inician con la misma palabra —también es el caso, en esta sección, de las coplas XVIII y XXI— y terminan con un planteamiento semejante, cabe revisar esos rasgos con cierto detalle. Hay en común la renuncia a nombrar a los personajes. Esta reticencia parcial también alcanza la estrofa XXI, que calla el nombre de Álvaro de Luna. Sin embargo, el encumbramiento de los privados de Enrique IV apa-

rece, gracias a los vv. 254-255, como una consecución inmerecida que se muestra en el sometimiento de la nobleza a sus designios. En la segunda sextilla pareciera cifrarse el dictamen de su prepotencia, y la pregunta retórica que remite al brillo de que ambos disfrutaron concluye categóricamente que se desafiaron en medio de su punto de máximo esplendor.¹⁴ En contraposición, la imagen de la fragua demuestra que el príncipe Alfonso actuó siempre dentro del margen a que daba pie su circunstancia social y su jerarquía real. La exclamación no pone en tela de juicio el designio divino, sólo enfatiza su carácter inescrutable.

El nexa entre estas dos coplas reside en el empleo de *antitheton*. La antítesis de personajes históricos concluye con una referencia general que sume en el anonimato al resto de los protagonistas de las luchas entre monarquía y nobleza, y de la inestabilidad que dominó el siglo xv castellano:

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

(vv. 265-276)

La ponderación de los innumerables miembros de la nobleza, desde los mayores hasta los menos notorios, opone su poderío y auge al *ocultamiento* perpetrado por la muerte mediante una pregunta retórica que al omitir el destino cierto de dichos

¹³ Con respecto a esta imagen hay distintas interpretaciones sobre su procedencia. Para Antonio Gómez Galán (“Contribución al estudio de las *Coplas*”), la fuente es el diálogo ciceroniano *Cato Maior: De senectute*, y expresa el pesar por la muerte de un joven; pero el inconveniente para asumir su explicación es que tiene como punto de referencia la comparación con el fallecimiento de un anciano, que supondría una culminación de su existencia, en contraste con el primero, a quien se consideraría malogrado. Naida Harrington, por su parte, observa que la imagen se origina como tópico bíblico, e implica una cierta iniciación (“The ‘fragua de la muerte’”), alternativa que resulta más probable.

¹⁴ Buceta (“Dos papeletas”) despeja las confusiones con respecto a las identidades de ambos personajes y recupera las circunstancias que la voz poética recuerda en esta copla.

personajes da por sentada la futilidad de sus logros terrenales. Tanto en esta copla como en la secuencia dentro de la que se integra (cs. XVI-XXIV) es patente una *gradatio* basada en la jerarquía social. De la nobleza nada se sabe, sólo se conoce la suerte de sus hechos, que a pesar de la fama son objeto de la destrucción que la muerte desata sobre ellos. Con un nuevo apóstrofe, la voz poética potencia la caducidad de las glorias aparentes mediante una pregunta retórica. En realidad se trata de nimiedades, toda vez que su perduración depende de la disposición que la muerte tenga con respecto a ellas:

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

(vv. 277-288)

No hay precaución útil contra la muerte, y así queda claro puesto que la copla aprovecha los elementos bélicos definitorios de la nobleza para presentar a la muerte como un arquero. Ninguno de los signos externos de poderío ni subterfugio defensivo alguno son eficaces ante el arco y las flechas, y Manrique, como guerrero, lo sabía muy bien.¹⁵ Se trata de una imagen

¹⁵ “En la base de la decadencia de la caballería y de su parcial desmilitarización entre los siglos XIII y XIV se encuentra, en cualquier caso, el sustancial cambio de las técnicas militares. Había habido ya algún aviso de ello desde el siglo XIII, con la introducción en los campos de asedio y de batalla de esa arma que en su versión portátil procedía de las estepas de Asia, la ballesta, y que la Iglesia consideró ilícita durante mucho tiempo dada la fuerza mortífera de sus disparos. Pese a que la Iglesia prohibiese su uso en los conflictos entre cristianos, la ballesta se afirmó; y junto a

de naturaleza semejante a las empleadas en su lírica amorosa, aunque utilizada aquí con una función distinta. De la asimilación tópica del enamoramiento a la agonía —provocada por la belleza indiferente de la dama— se pasa ahora al poderío inescapable de la muerte como contraria letal.¹⁶

La copla XXV abre el epicedio dedicado al Conde de Paredes. En contraposición a sus contemporáneos, Rodrigo Manrique merecerá la comparación de sus atributos y virtudes con el canon de la Antigüedad que ha sido examinado en distintas oportunidades y cuya revisión más difundida corresponde a Ernst Robert Curtius (“Jorge Manrique und der Kaisergedanke”).¹⁷ En cuanto el poeta concluye la descripción de las hazañas del maestro, la tensión poética culmina en las coplas XXXIII y XXXIV:

Después que puso la vida
tantas veces por su ley
al tablero,
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero,
después de tanta hazaña
a que no puede bastar
cuenta cierta,
en la su villa de Ocaña,
vino la muerte a llamar
a su puerta,

diziendo: —Buen cavallero,
dexad el mundo engañoso
y su halago;
vuestro corazón de azero
muestre su esfuërço famoso
en este trago.
Y pues de vida y salud
hezistes tan poca cuenta
por la fama,
esfuërçese la virtud
para sufrir esta afrenta
que os llama.

(vv. 385-408)

ella el *long bow* inglés, de largo alcance y de gran velocidad de tiro (dos características que la saeta disparada por la ballesta no tenía)” (Cardini, “El guerrero y el caballero”, 117).

¹⁶ Para un tratamiento específico de este aspecto en la poesía de Manrique, véase el artículo de Jeanne Battesti Pelegrin, “Faire l’amour ou la guerre?”.

¹⁷ Curtius señala como origen de este “canon imperial” la *Primera crónica general de España*. Sin embargo, Tomás González Rolán y Pilar Saquero han rastreado la que parece ser la verdadera fuente de la nómina de personajes romanos y respectivas virtudes en la versión ampliada que Paulo Diácono y Landulfo produjeron del *Breviarium ab urbe condita* de Eutropio, misma que Rodrigo Manrique actualiza en su trayectoria vital (*Las coplas de Jorge Manrique*, 31-40).

Con la utilización anafórica del adverbio temporal (vv. 385, 388, 391), la voz poética prolonga la tensión y posterga la entrada de la Muerte en escena, que por primera ocasión aparece como personaje en el discurso directo dentro del poema.¹⁸ Del mismo modo, esa postergación obedece al cumplimiento del ciclo vital de don Rodrigo, pues su muerte ocurrirá sólo tras haber participado en la guerra, tras servir a su señor natural, tras construir su propia trascendencia personal.¹⁹ Estos hechos lo hacen merecedor de la muerte apacible que corresponde a quien, pocos meses antes, y ya con setenta años, participó todavía en un episodio de la guerra civil que cerraría triunfalmente su trayectoria.²⁰

¹⁸ El proceso de *apersonamiento* que hace cada vez más tangible la presencia de la Muerte y supera con su tratamiento el carácter abstracto de la alegoría —recurrente en la poesía de Cancionero— aparece ante Emilio García Álvarez (“Del morir y de la muerte, 307) con un “matiz de personificación que se pone de manifiesto mediante el empleo de alguno de estos tres recursos estilísticos, o de varios a la vez: 1) selección de verbos que expresan actitudes de un ser personal, o, al menos, animado (decir, tratar, esconder, llamar...); 2) adopción de la segunda persona del singular, al encararse con la Muerte el autor (‘di, Muerte, ¿do los escondes...?’ copla 23), o al hacer hablar a la Muerte misma con el maestre moribundo (coplas 34 a 37); 3) referencia a un sujeto concreto o a un número limitado de sujetos que entran en contacto con la muerte”.

¹⁹ Pedro Salinas (*Jorge Manrique*, 183) señala este cumplimiento alcanzado por el conde de Paredes puntualizando que “Para mí los adverbios apuntan tanto a una noción de *tiempo* como a una de *estado*. Ocurren las cosas como deben ocurrir, porque ocurren cuando deben ocurrir. Y así la muerte se allega sin sorpresa, en plena sazón, y proporcionando al Maestre soberbia oportunidad de *vivirse* en su muerte, de ser él, muriéndose, como lo fue viviendo”. Catherine Swietlicki (“Life as a Game”, 436), por otro lado, ha extendido la aplicación de la metáfora del *tablero* para aproximarse a la concepción social de la tardía Edad Media castellana: “The hierarchical, *tablero* arrangement of the figures in Manrique’s *ubi sunt* reveals a very medieval view of his society. The traditional order in which the personalities are assembled and the emphasis on the fighting nature of existence lends an almost epic flavor to the presentation”.

²⁰ Véase Beltrán (“Introducción”, ix-x).

La Muerte requiere al maestre, y ese triple uso de la palabra *después* asume, mediante onomatopeya, el sonido de la llamada a la puerta de la villa de Ocaña del conde de Paredes. El encabalgamiento con la siguiente copla llama la atención hacia la personificación de la Muerte, mostrada, por fin, como alegoría plena. Pero esta distinción para Rodrigo Manrique no está sólo en la deferencia que ese gesto entraña por sí mismo. La Muerte se dirige a él con un discurso susorioso para que se disponga a abandonar el mundo; apela a su valía personal y a que, con ese último acto de aceptación de su mortalidad, el maestre refrende su fama. Esta conminación toma la forma de un entimema (vv. 403-408), en el que la primera premisa es el desinterés en su bienestar personal con vistas a su trascendencia en la vida segunda que representa la fama. La conclusión es que en este episodio final de prueba, la *virtus* del maestre debe hacer frente a su propia caducidad. La premisa omitida es, justamente, el valor mostrado por don Rodrigo, que ya ha sido tema de las coplas XXV a XXXII. Esta *captatio benevolentiae*, en que la Muerte aparece sin rastro alguno de los rasgos con que se ha manifestado ante sus contemporáneos —o incluso en sus asomos iniciales dentro del poema—, cifra su máximo argumento en la vida tercera que Rodrigo Manrique podrá alcanzar:

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

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

(vv. 421- 432)

Como clausura de la existencia, la vida queda asimilada nuevamente a una guerra, sucesión de ba-

tallas. Mediante este símil reincide en el tipo de imagen ejemplificado por la flecha mortal que reduce cualquier defensa a la inutilidad (c. XXIV), y la Muerte conmina al conde a enfrentar la acometida definitiva cuyo resultado ya conoce, pero que le hará obtener un beneficio más duradero que el que su esfuerzo le redituó en el mundo. La verdadera trascendencia, no obstante, reside en una existencia distinta a la que se ve constreñida la caducidad humana. Así, se ejemplifica la doctrina del *homo viator*: lo único que asegura la perduración del hombre es su cumplimiento con los deberes que su estamento le asigna, ya sea *orator* o *bellator*. Esta estrofa plantea las condiciones de la salvación, que en seguida se contempla como posibilidad real en el caso de don Rodrigo:

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

(vv. 433-444)

La muerte cierra su discurso apelando a las hazañas de don Rodrigo en la Reconquista, con lo que se ha hecho merecedor de la vida tercera. La segunda sextilla refuerza esa convicción al reiterar este logro y enlazarlo con el convencimiento personal del Conde de Paredes; la Muerte le conmina, por última vez, a partir. La respuesta de don Rodrigo comprende sólo dos estrofas y muestra su buena disposición:

—No gastemos tiempo ya
en esta vida mezquina
por tal modo,
que mi voluntad está

—Tú, que por nuestra maldad
tomaste forma cevil
y baxo nombre.
Tú, que a tu divinidad

conforme con la divina
para todo.
Y consiento en mi morir
con voluntad plazentera,
clara y pura,
que querer ombre vivir
cuando Dios quiere que muera
es locura.

juntaste cosa tan vil
como es el ombre.
Tú, que tan grandes tormentos
sofriste sin resistencia
en tu persona,
no por mis merecimientos,
mas por tu sola clemencia
me perdona.

(vv. 445-468)

La intervención de don Rodrigo señala el sometimiento de su propia iniciativa a los designios divinos. La prestancia a aceptar el final de su existencia se manifiesta con la reiteración de palabras del mismo campo semántico: *vida* / *bivir* (vv. 446, 454); *mi voluntad* / *voluntad plazentera* (vv. 448, 452); *morir* / *muera* (451, 455). La oposición sitúa la *vida mezquina* en igualdad de términos con *que querer ombre bivir*, *mi voluntad* con *voluntad plazentera*, *Y consiento en mi morir* / *cuando Dios quiere que muera*. Este poliptoton muestra la sumisión de don Rodrigo en concordancia total con los términos que la expresan. De ahí que se produzca la invocación, homóloga a la oración de la copla IV. Con esta interpelación a un alguien no presente en quien reside, no obstante, la factibilidad de la trascendencia, la voz poética recurre a una triple apelación a Cristo, basándose en su papel de redentor, de hombre y de víctima de sacrificio por la humanidad, y reduce sus méritos personales al perdón que esa figura ausente puede dispensarle.

El poema concluye con un rápido atisbo a los efectos de la muerte de Rodrigo Manrique sobre sus seres cercanos:

Así, con tal entender,
todos sentidos humanos
olvidados,
cercado de su muger
y de hijos y de hermanos
y criados,
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 harto consuelo
su memoria.

(vv. 469-480)

La construcción de participio pasivo de los versos 469-474 contribuye a presentar a Rodrigo Manrique en el momento del trance definitivo, sin atarse al mundo físico, con plena conciencia y en la cercanía de sus seres queridos. Su gesto es sólo de restitución del principio activo que lo animaba con la esperanza de recibir el aval de la divinidad. Las perífrasis de los versos 475-478 hacen un rodeo para no mencionar directamente a la instancia divina, estrategia que, aunada al énfasis en la vida segunda que postulan las coplas XXXIV-XXXVII permite atisbar el carácter ejemplar —a un tiempo mundano y trascendente— de la existencia de don Rodrigo.²¹ Lo que queda para quienes permanecen en esa vida para la que el maestro murió es el ejemplo vital que supone para ellos, aún sometidos al orden temporal.²² Dicha pers-

²¹ Como remisión a un determinado *repertorio* ideológico con el que dialoga en su carácter de texto literario, las *Coplas* subvierten los temores que el hombre del final de la Edad Media tenía con respecto a su tránsito hacia el trasmundo, y alcanza, al mismo tiempo, su máxima aspiración. El movimiento dialéctico implícito reivindica la doctrina del *contemptus mundi* y hace de la circunstancia individual el capital con que el hombre se enfrenta a la adversidad y obtiene su trascendencia. Royer de Cardinal (“Tiempo de morir”, 158) apunta que “La muerte odiada y temida era la muerte súbita, la muerte no preparada. Ese rechazo a la muerte súbita en la Edad Media es el rechazo a la ignorancia de la muerte. Porque la muerte debía, para el hombre medieval, llegar a su tiempo y en su momento. Había entonces un tiempo para morir como había un espacio para el bien morir”. Esto permite construir un triángulo vincutivo entre la muerte prematura del príncipe Alfonso (XX), de los privados de Enrique IV, Juan Pacheco y Pedro Girón (XXII) y de Rodrigo Manrique (XL), gracias al contraste que permiten inferir sus distintos efectos sobre quienes pueden apreciar esos rasgos distintivos, el enunciante, desde luego, y el lector. Esta triple oposición coincide con elementos como las tres vidas y con la división tripartita de la estructura que la tradición crítica ha observado en las *Coplas*.

²² Una de las coincidencias más importantes de la estructura de las *Coplas* con los preceptos del *ars praedicandi* es la forma de la

pectiva con respecto al carácter de la trascendencia del individuo es en buena medida una respuesta al equilibrio precario que se manifestó en la desfuncionalización de la nobleza y la reconstitución paulatina del Estado, gesta en la que la familia Manrique tuvo un desempeño destacado, conducida por su patriarca durante las guerras civiles castellanas del siglo xv.²³

Es la personificación del *thema*, la muerte, el factor que da cohesión y sistematicidad al texto. Con su *ritornello* constante, la Muerte evoluciona desde la simple enunciación (I) a la concreción alegórica que la sitúa ante Rodrigo Manrique (XXXIV-XXXVII), pasando por la observación de sus efectos sobre los bienes mundanos y quienes se atan a ellos (cs. XIII-XIV) y sobre los estratos más altos de la sociedad castellana del siglo xv (XV-XXIV). Es claro que la figura de la Muerte se alza como presencia constante que permite enlazar con naturalidad el elogio de los hechos del Conde de Paredes con su intervención al responder la arenga que le dirige quien ha de conducirlo hacia la vida tercera que ha conquistado con sus hazañas. Pero no es un diseño mecánico el que sustenta esta estrategia discursiva, pues con cada nueva intervención, la alegoría trae consigo nuevos elementos de peso en la exposición de su papel como fuerza delimitadora de la existencia.²⁴ La trascendencia

conclusión, “que es una plegaria que termina el sermón y dirige la mente a un fin: Dios. Así como la naturaleza, cuando con violencia se le desvía de su sendero natural, vuelve siempre a su estado original, el sermón debe acabar como empezó. Cuanto más el final se parezca al principio, tanto más elegante es la culminación” (Roberto de Basevorn, *Forma praedicandi*, apud Murphy, *La retórica en la Edad Media*, 360). Esta es también una consecuencia de la estructuración sermonaria que Catherine Hart (“La circularidad del canto”) observa en las coplas XXIII y XXIV.

²³ Rodríguez Velasco (“Para una periodización de las ideas”, 1341) apunta una de las causas de esta reacción a la realidad conflictiva: “Los estudios filológicos han mostrado que el siglo xv es el período de máximo florecimiento de la ideología caballeresca, con un desencanto caballeresco generalizado”.

²⁴ Para Moreno Castillo (“Vida y muerte en las ‘Coplas’”, 151), este procedimiento permite apreciar, al contrastar las coplas

específica de Rodrigo Manrique, el vehículo que ha permitido a las *Coplas* prolongar su potencial de sentido más allá de las fronteras temporales que vieron el surgimiento de su circunstancia, es un rasgo de percepción y presentación que va a contracorriente de las creencias y tendencias ideológicas imperantes en el siglo xv,²⁵ y que López Casanova ubica justo en los discursos pronunciados por la Muerte y el maestro:

Curiosa y significativamente, estamos en el punto de mayor grado visualizador de la imagen, y, al tiempo, con una figuración que nada tiene de macabra, de negatividad aniquiladora. Muy al contrario, y desde las claves estamentales de la sociedad medieval, creo que hay que ver ese intenso *diálogo escénico* como una medida relación entre dos sujetos de orden distinto: un *orador* —la Muerte— que habla desde el saber —así su decir “sapiencial”—, sus consideraciones y categorizaciones sobre la vida, etc. y un *defensor* —don Rodrigo— que asume, cumplido su *actuar* (hacer), como “claro varón” que es, su destino, y cuyo último gesto es el de la encomienda y la oración —copla XXXIX— (“Construcción imaginativa”, 202).

El discurso de las coplas, así, queda dotado de verosimilitud, lo cual remite a la configuración progresiva de sentido que lleva al lector desde la conminación inicial hasta la certeza con que la voz poética

XVI-XXIV con el respectivo segmento dedicado a la memoria de Rodrigo Manrique, “La diferencia [...] incluso a nivel gramatical: los personajes de la segunda parte no suelen ser sujetos de verbos de acción”.

²⁵ Johan Huizinga (*El otoño de la Edad Media*, 212) explica que “El pensamiento religioso de la última Edad Media sólo conoce los dos extremos: la lamentación por la caducidad, por el término del poder, de la gloria y del placer, por la ruina de la belleza, y el júbilo por el alma salvada en la bienaventuranza. Todo lo que hay en el medio permanece silenciado”. En esta reivindicación de cuanto descartaba la *Danza de la Muerte* con su recuerdo categórico de la caducidad humana, las *Coplas* de Jorge Manrique señalan a la dialéctica entre tradición y ruptura que Pedro Salinas eligió para titular su estudio de la obra del poeta.

expresa su sentir colectivo, el ser reconfortado por el recuerdo de una vida que construyó su propia trascendencia. Al final, quedará siempre la sensación de estar considerado en el plural con que el enunciante apela al asentimiento común que su destinatario se ve obligado a conceder. Es imposible que el lector se excluya del efecto que suscita la disposición retórica del texto.

BIBLIOGRAFÍA

- BATTESTI PELEGRIN, JEANNE, “Faire l’amour ou la guerre? A propos de certaines metaphores de Jorge Manrique”, *Cahiers d’Etudes Romanes*, 10, 1985, 7-31.
- BELTRÁN, VICENTE, “Introducción”, en Jorge Manrique, *Poesía completa*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona: Planeta, 1988.
- BUCETA, ERASMO, “Dos papeletas referentes a las ‘Coplas’ de Jorge Manrique”, *Bulletin Hispanique*, 29, 4, octubre-décembre 1927, 407-412.
- CABADA GÓMEZ, MANUEL, “El personaje oyente en las coplas a la muerte de su padre, de Jorge Manrique”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 335, mayo de 1978, 325-332.
- CARDINI, FRANCO, “El guerrero y el caballero”, en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval*, trad. de Julio Martínez Mesanza, Madrid: Alianza, 1990/1999, [1ª ed., 1990], pp. 83-120.
- CURTIUS, ERNST ROBERT, “Jorge Manrique und der Kaisergedanke”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 52, 2, 1932, 129-151.
- DUBY, GEORGES, *El amor en la Edad Media*, Madrid: Alianza, 2000.
- GARCÍA ÁLVAREZ, EMILIO, “Del morir y de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Ciencia Tomista*, 106, 2, abril-junio de 1979, 303-318.
- GILMAN, STEPHEN, “Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13, 3-4, 1959, 305-324.

- GÓMEZ GALÁN, ANTONIO, "Contribución al estudio de las *Coplas* de Jorge Manrique", *Arbor: Revista General de Investigación y Cultura*, 45, 170, febrero de 1960, 212-227.
- GONZÁLEZ ROLÁN, TOMÁS y PILAR SAQUERO, *Las coplas de Jorge Manrique (entre la Antigüedad y el Renacimiento)*, Madrid: Ediciones clásicas, 1994.
- HARRINGTON, NAIDA, "The 'fragua de la muerte' Image in Jorge Manrique's *Coplas*", *Hispanófila*, 27, 2, 80, enero de 1984, 1-8.
- HART, CATHERINE, "La circularidad del canto: en torno a dos 'coplas' de Manrique", *Hispanic Journal*, 1, 1, 1979, 17-20.
- HUIZINGA, JOHAN, *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, trad. de José Gaos, Madrid: Alianza, 1996 [1ª ed., 1930].
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, "Para la primera de las *Coplas* de don Jorge Manrique por la muerte de su padre", *Romance Philology*, 16, 2, 1962, 170-173.
- LÓPEZ CASANOVA, ARCADIO, "Construcción imaginativa en las *Coplas* de Jorge Manrique", en Rafael Beltrán *et al.* (eds.), *Historia y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia: Universitat de València, 1992, 197-202.
- MANCINI, GUIDO, "Schema per una lettura delle 'Coplas' di Jorge Manrique", *Prohemio*, 1, 1, abril de 1970, 7-18.
- MANRIQUE, JORGE, *Poesía*, ed. de María Morrás, Madrid: Castalia, 2003.
- , *Poesía*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona: Crítica, 1993.
- , *Poesía completa*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona: Planeta, 1988.
- , *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona: Bruguera, 1981.
- MORENO CASTILLO, ENRIQUE, "Vida y muerte en las 'Coplas' de Jorge Manrique", *Papeles de Son Armadans*, 21, 82, 245-246, 1976, 133-161.
- MORREALE, MARGHERITA, "Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el *ubi sunt?* Lleva hasta el '¿qué le fueron sino...?' de Jorge Manrique", *Thesavrus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 30, 2, 1975, 471-519.
- MURPHY, JAMES J., *La retórica en la Edad Media: historia de la teoría de la retórica desde san Agustín hasta el Renacimiento*, trad. de Guillermo Hirata Vaquera, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- ORDUNA, GERMÁN, "Las *Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad", *Romanische Forschungen*, 79, 1967, 139-151.
- RICO, FRANCISCO, *Predicación y literatura en la España medieval*, Cádiz: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1977.
- RODRÍGUEZ VELASCO, JESÚS D., "Para una periodización de las ideas sobre la caballería en Castilla (ca. 1250-1500)", en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, 1997, t. 2, 1335-1346.
- ROYER DE CARDINAL, SUSANA, "Tiempo de morir y tiempo de eternidad", *Cuadernos de Historia de España*, 70, 1988, 153-182.
- ROYO LATORRE, MARÍA DOLORES, "Jorge Manrique y el *ars praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermionario en las *Coplas a la muerte de su padre*", *Revista de Filología Española*, 74, 3-4, julio-diciembre de 1994, 249-260.
- SALINAS, PEDRO, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona: Seix Barral, 1974 [1ª ed., 1947].
- SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL, *Las semanas del jardín*, Madrid: Alianza, 1981.
- SPITZER, LEO, "Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las *Coplas* de Jorge Manrique", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4, 1, 1950, 1-24.
- SWIETLICKI, CATHERINE, "Life as a Game: The *table-ro* Image in Jorge Manrique's *Coplas por la muerte de su padre*", *Kentucky Romance Quarterly*, 26, 4, 1979, 433-444.