

Las *Coplas* de Jorge Manrique: reivindicación de una familia noble en la primera Elegía Moderna.

Marco Aurelio Ramírez Vivas*.
[marcoaureliorv@yahoo.com].

Facultad de Humanidades y Educación. Departamento de Literatura
Universidad de Los Andes, ULA.
Mérida, Venezuela.

Resumen

Este estudio tiene como objeto examinar las circunstancias históricas que originaron Las *Coplas* que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique su padre, la estructura del Poema, el orden de escritura de su sermón y elogio fúnebre, y el sentido universal que cobra la Composición después de superar su época. El autor de las *Coplas*, en realidad, tuvo la intención, si bien velada, de reivindicar la figura de su padre muerto ante la nobleza castellana, a quien los Reyes Católicos no honraron cuando ellos impidieron que los caballeros de la Orden de Santiago eligieran a su hijo, don Pedro Manrique, como el maestre sucesor.

Palabras claves: *Coplas*, Jorge Manrique, el maestre don Rodrigo, sermón, elogio fúnebre, reivindicación, elegía moderna.

Abstract

***Coplas* of Jorge Manrique. Vindication of a noble family in the first Modern Elegy**

This study is aimed at examining the historical circumstances that gave origin to the *Coplas* that don Jorge Manrique wrote on the occasion of his father's death, don Rodrigo Manrique, maestre of Santiago. Besides, the structure of the poem, the writing order of its sermon and funeral eulogy, and the universal sense that the whole composition acquires after overcoming its epoch are studied. The author of these *Coplas*, had the veiled intention of vindicating before the Castilian nobility the figure of his dead father, not honoured by the Catholic monarchs when impeding the knights of the Order of Santiago from choosing don Pedro Manrique (don Jorge's son) as the maestre successor.

Key words: *Coplas*, Jorge Manrique, the maestre don Rodrigo, sermon, funeral eulogy, vindication, modern elegy.

* Magíster en Literatura Iberoamericana (ULA, 1995) y Doctor en Ciencias Humanas (ULA, 2017).

Recibido: septiembre 2019.
Aprobado: noviembre 2019.

Introducción

Curiosamente, de la vida de Jorge Manrique se conoce poco, y hubiera pasado al olvido de no ser por el afortunado hecho de haber compuesto las *Coplas a la muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique su padre*, que el mundo moderno acogió como su primera elegía. El poeta nació, tal vez, en Paredes de la Nava (Palencia) por 1440. Hijo de don Rodrigo Manrique, el último maestro en ser elegido por la Orden de Santiago, y sobrino del laureado poeta Gómez Manrique, nada se sabe, sin embargo, de su infancia. Siendo joven participa en las empresas guerreras de su familia: acompaña a su hermano Pedro en el sitio de Montizón entre 1465 y 1467, participa del mismo modo en "...la toma de Sabiote (1473), el sitio de Canales (diciembre de 1474) y la conquista de Alcaraz (mayo de 1475), la ocupación de Ciudad Real (verano de 1475) y la batalla de Uclés (1476)."¹ Su padre, el maestro de Santiago, muere el 2 de noviembre de 1476. La Orden de Santiago intenta nombrar sucesor a Pedro, hermano del poeta, pero la reina Isabel la Católica impide esa designación. Este suceso desencadena el ocaso de los Manrique cuya época de esplendor, como la familia más poderosa después de los reyes, la vivió en los reinados de Juan II y Enrique IV. Aliado a los Benavides, entonces rebeldes a los Reyes Católicos, Jorge Manrique es derrotado al intentar tomar la ciudad de Baeza y cae en manos de la fuerza real (28 de abril de 1477) para ser exculpado seis meses después (22 de octubre de 1477).

Después de haber sido herido en combate, muere en Santa María del Campo (Cuenca) el 24 de abril de 1479, cuando apenas contaba con unos 39 años. El poeta, en su corta vida, compuso una serie de poemas de amor cortés bajo imágenes guerreras asociadas a la pasión amorosa, tres poemas de carácter burlesco y sus *Coplas* inmortales. Las *Coplas* que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique su padre versan sobre cómo el tiempo, el destino y la muerte devastan la vida humana; y exaltan también la figura póstuma del maestro don Rodrigo, padre del poeta. Pero, para comprender las *Coplas* primero hay que examinarlas desde su época, en la que este poema constituye una reivindicación de la familia Manrique ante los reyes y la nobleza de su tiempo; luego, mirarlas desde su estructura ya que la composición proyectó unos valores universales que hizo de ésta la primera elegía del mundo moderno.

1. Las *Coplas* como la reivindicación de la familia Manrique

Las *Coplas* traslucen la declinación del poder de la familia Manrique en la España de los Reyes Católicos, y dicho ocaso fungió como acicate en el poeta Jorge Manrique al momento de crearlas. Por eso, es indispensable repasar el contexto histórico de la Composición.

El centro religioso y económico de los reinos cristianos del norte de la Península Ibérica (Castilla, Aragón, Navarra y Cataluña) era Santiago de Compostela, destino de los peregrinos de la Europa de la baja Edad Media. Los caminos para ir a Compostela, en su mayoría, eran frágiles y asediados por bandoleros que ponían en peligro la vida de los *romeros* que iban a la tumba del apóstol Santiago. Para cuidar esos peregrinos, se organizaron en Castilla tres órdenes guerreras: la de Santiago, la de Calatrava y la de Alcántara. La Orden de Santiago fue la más importante ya que llegó a acumular más poder después de los reyes castellanos. El maestro de

¹ Jorge Manrique. *Poesía*. Edición, Prólogo y Notas de Vicente Beltrán, con un estudio preliminar de Pierre Le Gentil. Barcelona [España]: Crítica (Grijalbo, S. A.), 1993. p. 5.

Santiago, jerarca máximo de la Orden, gozaba de los privilegios de su estado como el más poderoso señor al servicio del rey. Los caballeros de la Orden eran los encargados de elegir al maestre por sus méritos guerreros. Vicente Beltrán pone de relieve el linaje singular de los Manrique de la que don Rodrigo fue su figura cimera:

Los Manrique pertenecían al amplio, poderoso y antiguo linaje de los Lara, cuya historia, contada magistralmente por el cronista de Carlos II, Luis de Salazar y Castro, viene a ser un gran retablo de la nobleza española de todas las épocas. Una tradición legendaria los hacía entroncar con el bastardo Mudarra, vengador de los infantes de Salas o Lara; Salazar, siempre riguroso en la crítica de sus fuentes, rechazó por infundada esta opinión, pero los hizo descender del primer conde soberano de Castilla.

Nobleza, poder y riqueza son los atributos de este linaje, cuyos miembros se mostraron siempre celosos de completar el cuadro con el mérito personal; entre los treinta y cuatro personajes significativos de los reinados de Enrique III y Juan II biografiados en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán, encontramos a Juan García Manrique, arzobispo de Santiago, el adelantado de Castilla Gómez Manrique –distinto al poeta– y el adelantado de León Pedro Manrique, abuelo de nuestro Jorge. Y en el tiempo de los Reyes Católicos, entre los prohombres biografiados por Hernando del Pulgar, encontramos a Rodrigo Manrique, padre del poeta, y protagonista de su composición más importante, las *Coplas* a su muerte.²

Los Manrique gozaron del favor real durante los reinados de Juan II y Enrique IV, monarcas de Castilla que precedieron a los Reyes Católicos. Cuando Isabel se casa con el aragonés Fernando, se inicia la disputa por el trono de Castilla. Isabel, hermana de Enrique IV, se opone a que Juana, hija del rey, suceda a su padre. La razón expresa de esa querrela se debía a la duda de que Juana no era hija de Enrique IV sino del conde Beltrán, allegado al rey. Por eso, a Juana se le apodaba «La Beltraneja». La razón de fondo, sin embargo, parece ser de que la nobleza de Castilla vio en peligro sus intereses debido a que Juana era la prometida del rey de Portugal, y su posible boda abriría las puertas a los nobles portugueses en las tierras castellanas. Por eso, la nobleza castellana aupó a Isabel para ser la reina. La guerra civil entre los partidarios tanto de Isabel como de Juana duró varios años hasta ganar la primera.

Aunque la familia Manrique apoyó a Isabel en sus pretensiones al trono, no logró su confianza cuando ella llegó al poder. Al morir don Rodrigo Manrique, maestre de Santiago, los caballeros de la Orden querían elegir a Pedro Manrique, hijo del difunto maestre y hermano del poeta Jorge Manrique, pero los Reyes Católicos nombran a otro maestre, sin que medie la elección de los caballeros. Con la intervención de la Orden, Isabel y Fernando centralizan más su poder y deponen a la familia Manrique que representaba el sector de la nobleza que cogobernó a la sombra de Enrique IV. La muerte de don Rodrigo Manrique y la defenestración de la familia del maestre al no permitir la reina Isabel que Pedro Manrique tomara, por elección de los caballeros, las riendas de la Orden, produjeron en Jorge Manrique un impacto demoledor que lo condujo a la creación de las *Coplas*.

2. Estructura de las *Coplas*.

Las *Coplas* constan de 40 estrofas. Cada estrofa la compone un par de sextillas que sumarían ochenta; y cada sextilla tiene dos octosílabos (en mayor proporción: *trocaico*, y en proporción menor: *dactílico*), y un tetrasílabo o “pie quebrado” con rima *abc*. Esta estrofa, llamada también ‘copla de pie quebrado’, primero la usó Juan de Mena, pero su popularidad se

² *Ibíd.*, p. 4.

la debe al poeta aquí en estudio, por lo que se designa, generalmente, como «copla de Jorge Manrique».³ Tomás Navarro, sobre la estructura métrica de las *Coplas*, dice lo siguiente:

...Bajo su sencilla apariencia, las *Coplas* encierran una y compleja refinada estructura métrica. No escogió Jorge Manrique para su elegía la solemne octava de arte mayor ni la pulida copla real. En sus manos, la ligera sextilla de pie quebrado, sin perder su acento lírico, adquirió madurez y gravedad. El octosílabo aparece en esta poesía como un dúctil instrumento utilizado en toda la variedad de sus recursos, con plenitud no alcanzada en obras anteriores. La forma trocaica que sirve de base deja amplio margen a las demás variedades. Gran número de versos, en situación de contraste u organizados en posiciones diversas, puntúan, avivan o refrenan la expresión en determinados pasajes, por virtud de sus efectos rítmicos. Un esmerado sentido de coordinación guía la cadencia del pie quebrado en las oscilaciones de su medida y en su relación con cada semiestrofa. La calidad y disposición de las rimas trasluce perceptibles afinidades con el orden de las estrofas y de las partes del poema. Versos con interior armonía vocálica intercalan en el curso de la composición su melodiosa sonoridad.⁴

En cuanto al contenido, las *Coplas* las integran un sermón lírico dominado, según Salinas, por los temas del tiempo, de la fortuna y de la muerte (I-XXIV); y por el elogio fúnebre al maestro de Santiago don Rodrigo (XXV-XL).⁵ No obstante, en la división de las *Coplas*, según su contenido, encontramos diversos pareceres de la crítica literaria. Según Rosemarie Burkat, las *Coplas* se dividen en tres partes: la primera, es universal, coplas I-XIII, trata sobre la fugacidad de la vida (*contemptu mundi*); la segunda, coplas XIV-XXIV, ejemplifican algunos casos sobre lo efímero de la existencia; y, la tercera, coplas XXV-XL, exaltan a don Rodrigo.⁶ Según Vicente Beltrán, las *Coplas* se dividen en dos grandes núcleos. El primero consta de varias partes: 1) coplas I-III, contienen la doctrina de la fugacidad de la vida humana; 2) prescindiendo de la Invocación (IV), las coplas VIII-XI versan sobre la caducidad con ejemplos ilustrativos; 3) las coplas XII-XIII tratan sobre la muerte; 4) y las coplas XIV-XXIV enumeran ejemplos concretos de la muerte.

El segundo núcleo presenta dos partes: 1) las coplas V-VII exponen la doctrina sobre la salvación cristiana; y 2) las coplas XXV-XL destacan a don Rodrigo como ejemplo de salvación.⁷ Según María Dolores Royo Latorre, las dos divisiones anteriores tienen en común el sermón, el género retórico de las *Coplas*. El sermón, según esta investigadora, se originó antes de 1200, y su estructura, compuesta por una *oración* y un *thema*, no varió durante siglos. Sin embargo, apunta la misma Royo, el esquema seguido en las *Coplas* fue del tipo de sermón que contempla un *prothema* o *antetema*, seguido de una *oración* que antecede a un *tema*. En el *prothema* de las *Coplas*, la voz poética exhorta al alma a despertar del sueño terreno (I), a tomar conciencia sobre la fugacidad del tiempo (II), y a convencerse sobre lo ineludible de la muerte (III). En la *oración* de las *Coplas*, el poeta pide a Dios le conceda “la gracia divina” para comunicar el contenido poético. En el *thema* de las *Coplas*, se desarrolla el *contemptu*

³ Juan Luis Alborg. *Historia de la Literatura Española: Edad Media y Renacimiento*. Segunda edición ampliada. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1970. Tomo I. p. 373.

⁴ Tomás Navarro: “Métrica de las *Coplas de Jorge Manrique*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1961, 1-2, pp. 169-170. (XV)

⁵ Pedro Salinas. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Primera edición Biblioteca Breve de Bolsillo. Barcelona [España]: Seix Barral, abril de 1974. p 178.

⁶ María Dolores Royo Latorre: “Jorge Manrique y el *Ars Praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermonario en las *Coplas a la muerte de su padre*”. *Revista de Filología Española*, Madrid, Tomo LXXIV-1994-, Fascículos 3.º- 4.º p. 249.

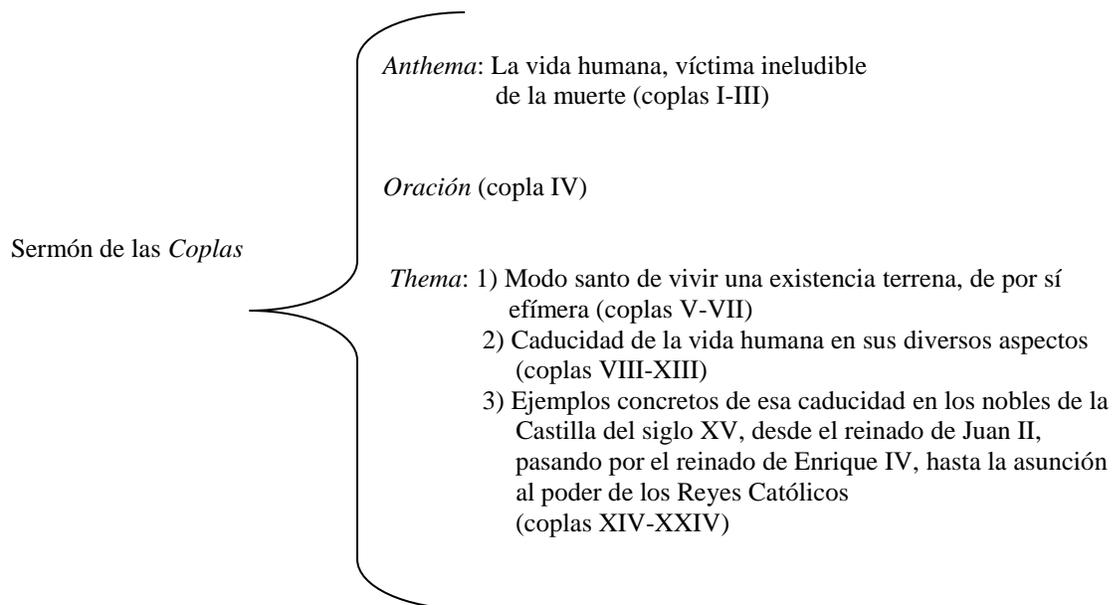
⁷ *Ibid.*, p. 250.

mundi, lo fugaz de la vida que acompaña con una serie de *ejempla* generales e históricos, del que la figura de don Rodrigo es el *ejemplum* mayor.⁸

2.1. Sermón lírico e imagen de la muerte a través del tiempo y de la fortuna en las primeras 24 coplas.

En el sermón medieval, el predicador presentaba un preámbulo de la materia que iba a hablar; luego, decía una oración para pedir a Dios la ayuda del Espíritu Santo para que, por un lado, lo iluminara con su gracia, y, por el otro, hiciera llegar el sermón al corazón de los feligreses; y, finalmente, hacía la disertación religiosa, moral o filosófica del tema a tratar mediante un cuerpo de doctrina que después acompañaba con una serie de ejemplos concretos. En el sermón, tanto el cuerpo de doctrina como la actitud del hablante (solemne, compungida, alegre, airada, serena, etc.) se aúnan para convencer de mente, alma y corazón al auditorio en cuestión a que acojan las propuestas del tema desglosado.

El poeta de las *Coplas*, cual predicador, organiza las primeras 24 estrofas bajo el esquema antes visto: *antethema*, *oración* y *thema*,⁹ para destacar el rol destructor del tiempo, de la fortuna y la muerte. El *antethema* comprende las coplas I-III; la oración, la copla IV; y el tema, las coplas V-XXIV. Pero, ayudados por las divisiones que de las *Coplas* hicieron Vicente Beltrán y María Dolores Royo La Torre, veamos el siguiente cuadro sinóptico del sermón del poema:



2.1.1. *Antethema*

En las tres primeras estrofas de las *Coplas*, el poeta realiza una llamada grave al alma humana sobre la inminencia de la muerte que se inscribe en un tiempo desbocado, sin freno alguno, que devasta a todos los hombres por igual, sin importar sus estados o condiciones sociales.

⁸ *Ibid.*, pp. 250-257.

⁹ *Ídem*.

En la copla I, el poeta invita al alma humana, primer oyente lírico del poema,¹⁰ para que active su *memoria*, despierte el *entendimiento* y reciba la revelación de lo fugaz de la vida y la acechanza silente de la muerte. Esta volatilidad de la existencia y de la inminencia de la muerte no conmina en la copla al arrepentimiento, sino al refugio en la nostalgia de un tiempo pasado mejor que el presente. Este refugiarse en el pasado devela una rebeldía contra un presente insatisfactorio: en el ayer hubo felicidad; en el hoy, sólo hay tristeza. La visión alegórica de la muerte se desplaza del tiempo breve como antesala del Paraíso del Medioevo, al tiempo perdido de un pasado que se añora con melancolía:

Recuerde el alma dormida,
 abive el seso e 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.

En la copla II, el sujeto y el destinatario de la enunciación aunados en “nos” como segundo personaje oyente,¹¹ recalcan lo efímero de la vida: el presente se va rápido; y el futuro, con la misma premura, se vuelve pasado. Nadie se debe engañar ni escudarse en la mentira que siempre vivirá en esta tierra, pues todo pasará de manera irremisible. La desilusión, que trae consigo el desengaño, toma cuerpo y hace que el hablante lírico se enfrente a la verdad amarga de lo frágil de la vida humana. Esta visión de la vida ya no guarda relación con la del Medioevo: que Dios apurara la vida del hombre medieval era un premio, pues pronto se le abriría el Paraíso, la morada eterna. En este Poema, en cambio, lo fugaz de la vida humana se percibe con sumo dolor porque la tierra, para el hombre del siglo XV, comenzaba a verse como ámbito de la felicidad.

En la copla III, el orador igualado al destinatario,¹² enuncia, en sus tres primeros versos, la metáfora del río, que popularizara Heráclito en la Antigüedad. El río que fluye al mar representa el discurrir de la vida conducida de manera inexorable a la muerte. En la época de las *Coplas* (1476), a pesar del avance marino lusitano, África abajo, el mar representaba lo desconocido: el Atlántico conduciría a la muerte a quien se adentrara en sus aguas para ser víctima del abismo insondable, del fuego abrasador del sol o de los monstruos marítimos. Así como los ríos dan al mar, la vida humana también desemboca en la muerte de manera natural. Sin embargo, esa muerte natural también cumple en esta copla la función que antes ejercían las *Danzas de la muerte* en el Medioevo: igualar a los hombres de sus injustas brechas sociales:

¹⁰ La voz poética, el sujeto de la enunciación, en las *Coplas*: personaje orador, se dirige a un primer oyente lírico, destinatario de la enunciación, en este Poema: personaje oyente, que es el alma humana. Entidad antropológica universal ésta referida a todos los seres humanos que constituye el primer personaje oyente de las *Coplas*. Manuel Cabada Gómez: “El personaje oyente en las «Coplas a la muerte de su padre», de Jorge Manrique”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1978, 335, pp. 325-326. (CXII)

¹¹ *Ibid.*, p. 327.

¹² *Ídem.*

ante la parca, “allegados, son iguales, / los que biven por sus manos / y los ricos.” En la *Danza de la muerte*, la sociedad medieval, en un íterin del calendario, olvidaba sus diferencias sociales. La gente se disfrazaba de damas, señores, reyes, prelados, monjes, sirvientes, bufones, frailes, campesinos, etc.; y bailaban una danza macabra. El protagonista de la danza era la muerte que, con un traje monacal y bajo la figura de calavera, blandía entre manos la guadaña que segaba la vida de cualquier hombre, sin importar su condición social. La muerte en esa *Danza*, por un lado, servía como válvula de escape social para permitir que el pueblo desahogara sus penurias; y, por el otro, expresaba una realidad ineludible e inexorable: ante la muerte todos los hombres somos iguales. Pedro Salinas, a propósito de la *Danza de la muerte*, expresa lo siguiente:

...Muerte y danza se ligan por una especie de sarcasmo conceptual, en patética pareja. La representación abunda en alusiones: sin percibirla físicamente, se da como por oída la música; y, sin verlos, se supone la imaginación los vuelos, los giros, las sucesivas estampas del baile, y de ese modo la armazón alegórica queda por un momento sumida en la plasticidad de las imágenes evocadas. Añádase el sentido social, tan grande, de esta ficción. La idea del poder igualitario, arrasador, de la muerte, que a todos convoca a su siniestro festival, al papa, al mercader, a la dama de la corte y al ermitaño, para ponerlos a todos al mismo ras, no había encontrado en la Edad Media más feliz traslación imaginativa. Todos iguales. Es la justicia final, que, sin aparato judicial, so capa de siniestra fantasía y de juego espeluznante, viene a borrar las distinciones y desigualdades que a los hombres se les imponen en esta tierra. De seguro que el anhelo de mejor trato social, de humana equidad que sordamente debía de latir en muchas almas, se lanzó sobre esta gran metáfora con un pozo un tanto vindicativo...¹³

Con esta danza macabra se satisfacían las expectativas de la Iglesia, la nobleza y los siervos de la gleba. Para la Iglesia, el hombre que se vuelve a Dios preserva su alma de la muerte espiritual. Para la nobleza, ese baile tétrico hacía olvidar temporalmente al pueblo su estado de postración social al ver como la guadaña caía sobre prelados, reyes, damas y señores. Para los siervos, como dice Salinas¹⁴, la muerte los reivindicaba de su marginación.

Aquí concluye el *prothema* de las *Coplas*, cuya primera copla exhorta al alma a que se despabile ante llegada de la muerte que, oculta, día a día labora para acabarnos en el presente, que tuvo pasado dulce que el poeta añora; cuya segunda copla descubre en el tiempo al aliado incondicional de la muerte; y cuya tercera copla presenta a esa muerte como parte de la vida en su acción destructora. *Prothema* que cumple con dos funciones retóricas: la primera, servir de exordio al público primitivo del poema (los nobles de la Castilla de los Reyes Católicos); y la segunda, de enunciar la idea general de la pieza lírica, la vida como pasto irremediable de la muerte.

¹³ Pedro Salinas. Ob. cit., p. 47. Rafael Lapesa nos dice sobre el tema: “Desde la antigüedad clásica existía la concepción de la muerte como niveladora de los hombres, a quienes hace volver a la igualdad natural con que nacieron. El cristianismo había añadido que con esta igualación se saldan las vanidades humanas y se abre paso a la justicia divina. Estas ideas aparecen [...] En la *Danza de la muerte*, con maligna complacencia en la caída de los potentes, en la ruina de la hermosura o en la inutilidad última de la riqueza...” “La muerte en el «Libro de Buen Amor»”. En: *De la Edad Media a nuestros días*. Estudios de Historia literaria. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1967. p. 60. (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 104)

¹⁴ *Ídem*.

2.1.2. Oración.

En la copla IV, el poeta, hace desaparecer al oyente (alma=nos),¹⁵ se encomienda a Jesús para que le conceda la gracia de llevar a cabo el Poema. El orador deja la costumbre de “famosos poetas” de invocar las musas, frecuente en el siglo XV, porque éstas traen consigo “ficciones”, es decir, mentiras; y “traen yervas secretas”, engaños. Esta *oración* abre paso al *thema* del Poema.

2.1.3. Thema.

El *thema*, como vimos en el cuadro, se divide: 1) el modo santo de vivir la vida terrena, de por sí efímera (coplas V-VII); 2) la caducidad de la vida (coplas VIII-XIII); y 3) los ejemplos concretos de esa caducidad en los nobles de la Castilla del siglo XV, desde el reinado de Juan II, pasando por el de Enrique IV, hasta la asunción de los Reyes Católicos (coplas XIV-XXIV).

2.1.3.1. Modo santo de vivir la existencia terrena.

La copla V, se predica que la vida terrena se encuentra en función de la santidad del alma y del cielo, y retoma la comunicación con ese ‘nos’, destinatario del Poema¹⁶. Esta prédica medieval continúa en la copla VI que pone destaca el uso moral y santo del mundo como lo hizo Jesús cuando vivió entre los hombres. En la copla VII, se retoma la acción devastadora del tiempo en el cuerpo, y el deseo del hombre de hallar la eterna juventud para conjurar ese desgaste. El alma la podemos hacer gloriosa –dice la voz poética–, el cuerpo, en cambio, se descompone sin remedio: verdad amarga para un mundo que busca en forma obcecada la felicidad terrena.

2.1.3.2. Caducidad de la vida humana en sus diversos aspectos.

De la copla VIII a la XIII, abre el ciclo del tema de la caducidad en sus diferentes aspectos: lo caduco de los bienes terrenales, de la hermosura humana, del estatus social nobles y plebeyos, de la riqueza material, de la vida humana misma, y de los placeres. En la copla VIII se ahonda la amargura ante la pérdida de las cosas de poca valía por las que nos afanamos. Cosas que se desvanecen “en este mundo traidor”, incluso antes de la muerte. En la copla IX, resalta la destrucción del tiempo cuyo “arrabal de senectud” acaba la hermosura juvenil. La copla X describe como la nobleza pierde su linaje en esta vida. La copla XI introduce el tema del destino humano en la figura de la diosa fortuna que, como una rueda sin freno, gira al azar para dar bienestar o desgracia a los hombres según sus veleidades y parada arbitraria. Los “estados” (escalafón social) y la “riqueza” conquistados no son estables “pues que son de una señora / que se muda; / que bienes son de fortuna / que revuelve con su rueda / presurosa, / la cual no puede ser una / ni ser estable ni queda...” Las coplas XII y XIII retoman el discurso medieval de la vanidad del mundo donde “se va la vida apriesa”. Pero la muerte, curiosamente,

¹⁵ Manuel Cabada Gómez: Art. cit. p. 328.

¹⁶ *Ídem*.

“es una celada”, no antesala del cielo para el hombre del Cuatrocientos que coloca su esperanza en el mundo visible.

2.1.3.3. Ejemplos de esa caducidad tomando como referencia los reinados de Juan II y Enrique IV.

La copla XIV canta como el tiempo y la muerte han deshecho el mundo del poder en el pasado. Sin embargo, la voz poética en la copla XV abandona expresar lo efímero de los poderosos del mundo antiguo y, en cambio, abre la reflexión melancólica de lo fugaz del poder de los reyes recién desaparecidos de la Castilla de los Manrique. Pedro Salinas sobre este aspecto poético nos dice:

Por lo pronto, Manrique se sirvió sin vacilar de una convención retórica de curso corrientísimo en la Edad Media: la que se ha convenido llamar el *ubi sunt*. [...] Esta [...] pregunta académica, se convirtió en un esquema estilístico, consistente en empezar cada frase con una interrogación sobre el paradero de los grandes de la historia o de la fama:

*Ubi Plato, ubi Porphyrius?
 Ubi Tullius, aut Virgilius?
 Ubi Thales, ubi Empedocles
 aut egregius Aristoteles?*

La lista se puede ampliar y prolongar, a voluntad, con nombres procedentes de cualquier clase de grandeza humana [...] Y, lo que es más importante, la pregunta podía versar no sólo sobre hombres, sino sobre imperios, ciudades, y en general sobre las consabidas “cosas del mundo”. Este esquema estilístico era un verdadero hallazgo. Su mecanismo es de gran sutileza. Suele el *ubi sunt* servirse de la anáfora; cada verso empieza por las mismas palabras, por la fórmula interrogativa. De esta suerte entra ya en juego el efecto psicológico que causa siempre la repetición [...] el elemento invariable es la pregunta *ubi sunt?*, *¿dónde están?*, *où sont?*, *where are?* Pero a ella se agrega los elementos variables, los nombres convocados. Hay algo que queda, que permanece fijo, algo que pasa, sin cesar: los nombres, los personajes. El pasar acelerado por el tiempo –idea básica– está reproducido en el correr de tanto y tanto nombre por los versos. Pero el efecto máximo de este esquema se da cuando no se contesta de la pregunta del *adónde* de un modo explícito, y la respuesta queda sobrentendida en el silencio. Es dar la callada por respuesta. Ese silencio traduce simbólicamente el inmenso *no ser* de la muerte, el *no ser* de ninguna voz respondiente. Todos han caído en el silencio. He aquí otra gran unidad, muerte-silencio, en donde se juntan todos los que vivieron en diferentes tierras y años, en este mundo...¹⁷

En la copla XVI, la voz poética recuerda, en el *ubi sunt*, el reinado de Juan II de Castilla, en el que los Manrique adquirieron poder. Sin embargo, lamenta lo rápido que pasó ese reinado, del que se esfumaron sus competencias, galanteos y placeres, “¿Qué fueron sino verduras / de las heras?” Las fiestas palaciegas, escenarios de romances del amor cortesano, vienen a la memoria del orador en la copla XVII pero bajo la pintura huidiza del tiempo. Lo vivido en las fiestas del amor cortesano lo recuerdan los sentidos del poeta en la textura de los vestidos y los perfumes de las damas, en el sonido de las canciones provenzales y la vistosidad palaciega; todo ello, sin embargo, se vuelve nada, son imágenes inermes abatidas por el olvido:

*¿Qué se hicieron las damas,
 sus tocados, sus vestidos,
 sus olores?
 ¿Qué se hicieron las llamas*

¹⁷ Pedro Salinas. Ob. cit., pp. 143-144.

de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trobar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel dançar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

Luego, en la copla XVIII, el poeta trae a colación al rey Enrique IV, heredero de Juan II, al que el mundo brindó poder y placer. Pero ese mundo se tornó en adversario quitándole con premura el poder al monarca. En el reinado de Enrique IV, los Manrique llegan al esplendor de su poder en la corte castellana. Sin embargo, en la copla XIX, el predicador hace un saldo amargo de cómo la riqueza abundante de ese poder se evapora como el rocío mañanero. Estas tres últimas coplas configuran el espacio político de prosperidad y el tiempo de la acción gloriosa de los Manrique que el poeta recuerda con una nostalgia dolorida. Esos reinados, el de Juan II y Enrique IV, con una marcada presencia en el Poema, indican los privilegios de que gozaron los Manrique. Con el deceso del maestre don Rodrigo, el tiempo de esplendor para su familia se perdió definitivamente.

Las coplas XX y XXI presentan dos personajes de la nobleza: el príncipe Alfonso (hermano del rey) y el Condestable don Álvaro de Luna, que confrontaron a Enrique IV, y que la muerte enjuició su obrar respectivo de manera severa. La copla XXII alude, por su parte, a dos favoritos de Enrique IV: Juan Pacheco y Pedro Girón. Este último quiso casar con Isabel la Católica pero sufrió muerte repentina. Este hecho, el deceso de Pedro Girón, privó a la familia Manrique de alguien que favoreciera su estatus prominente en la nobleza.¹⁸

En la copla XXIII aparece la muerte como oyente lírico.¹⁹ La muerte, expresa el poeta con indignación, acaba con la felicidad de los nobles castellanos de su tiempo. En la copla XXIV, la felicidad de conquistar el poder, la muerte la resquebraja con su “frecha” invencible sin que valgan ejércitos, honores, fortalezas ni otra defensa humana para contener su devastación. En esas estrofas se desplaza la visión alegórica asignada por el Medioevo a la muerte: sin perder su sentido de igualadora social y desengañadora de los bienes del mundo, la muerte se transforma, aliada al tiempo y a la fortuna, en enemiga que priva de la felicidad terrena al hombre. La muerte ya no es antesala del cielo, la que prepara para el Paraíso; sino la que arremete sin piedad contra el hombre, contra lo que ha logrado con esfuerzo y tesón.

Desde la copla V hasta la XXIV, según María Royo, se desarrolla el *thema* del Poema sobre lo efímero de la vida (*contemptu mundi*).²⁰ Las coplas V, VI y VII sirven de antesala al *thema* subrayando, bajo una óptica medieval, la misión espiritual del hombre en la tierra: “Este mundo es el camino / para el otro, que es morada / sin pesar; / más cumple tener buen tino / para andar esta jornada / sin errar...”; “Este mundo bueno fue / si bien usásemos de él...”; y “hazer / el alma tan gloriosa ...” El *thema* toma cuerpo a partir de la copla VIII que trata sobre lo engañoso del mundo visible, de la caducidad de la belleza corporal (XIX), de lo inútil del linaje (X) y de la riqueza (XI), de lo temporalidad de la vida (XII), de la enajenación de la existencia terrena asediada secretamente por la muerte (XIII), y de la parca que hace *tabula*

¹⁸ Vicente Beltrán. Ob. cit. Notas a los versos 229 (p.162), 241 (p.162) y 253 (p. 163) de las Coplas.

¹⁹ Manuel Cabada Gómez: “El personaje oyente en las «Coplas a la muerte de su padre», de Jorge Manrique”. p. 332.

²⁰ María Dolores Royo Latorre: Art. cit.

rasa de los hombres (XIV). Fugacidad de lo terreno que pone relieve los reinados de Juan II y Enrique IV, cuyos poderes se evaporaron con rapidez (XIV-XXIV).

Llama la atención que en estas primeras veinticuatro estrofas de las *Coplas* no se hace alusión al reinado de los Reyes Católicos, época del Poema. El poeta huye del presente, con el que muestra desacuerdo, y se refugia en el pasado que evoca como un tiempo mejor. Recordemos otra vez que los Manrique pierden su poder e influencia en la nobleza cuando los Reyes Católicos, al morir el maestre don Rodrigo, no permiten que el nuevo maestre sea elegido por los caballeros de la Orden de Santiago. Este golpe político adquiere un mayor relieve doloroso si se recuerda que los Manrique tomaron partido por la princesa Isabel en su pleito por la sucesión del trono con la princesa Juana, hija de Enrique IV.

2.2. El elogio fúnebre de la figura del padre.

Cuando un noble moría en la Edad Media, se le componía un *Elogio fúnebre*, en el que, primero, se invocaban a las musas para que el poeta hiciese con tino el poema funerario; luego, se disertaba sobre la devastación del tiempo sobre diversos personajes grecolatinos; finalmente, se destacaba la figura del fallecido, lamentando su muerte y poniendo de relieve, sobre todo sus, virtudes. En el elogio fúnebre, la muerte era un medio, no un fin en sí misma, que cumplía dos objetivos: primero, las virtudes alabadas del noble muerto debía imitarlas el pueblo; y, segundo, su figura debía permanecer en la memoria colectiva. Como discurso del poder, el *Elogio fúnebre* servía asimismo para recordarle al pueblo a quiénes se debía pleitesía, no solo cuando vivos sino también cuando muertos. A partir de la copla XXV, se presenta un *Elogio fúnebre* al maestre don Rodrigo Manrique, personaje central del Poema, cuya figura adornada de virtudes conocen los nobles contemporáneos al poeta:

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

En la copla XXVI, las virtudes del maestre se desgranán: verdadero amigo, buen señor de sus vasallos, contrincante obstinado, maestro de guerreros, discreto, agraciado, bondadoso y aguerrido. Virtudes de don Rodrigo Manrique que, en las coplas XXVII y XXVIII, magnifica el poeta al parangonarlas con las poseídas por grandes hombres del imperio Romano: Octavio, Julio César, Escipión, Aníbal, Trajano, etc. El maestre, suma en él las virtudes poseídas por todos esos emperadores y/o guerreros: triunfa, batalla, es sabio, trabajador, bondadoso, liberal, alegre, esforzado, veraz, clemente, elocuente, humano, ingenioso, disciplinado, fervoroso y amoroso. Una vez presentado el personaje noble, se ofrece al público de la composición su perfil humano extraordinario.

Para rematar el retablo excelso de don Rodrigo Manrique, el poeta trae a colación virtud y hechos de gloria del maestre (XXIX-XXXII). No atesoró grandes riquezas, se dedicó más bien a pelear contra moros como lo pedía su condición de caballero. Por ello obtuvo bienes y servidores (XXIX). Se preocupó por la buena crianza y bienestar de su familia e hizo “tratos tan honrosos / que le dieron aún más tierra / que tenía” (XXX). Guerrero consumado tanto en su juventud —en la que abrazó la causa de la futura reina Isabel por la sucesión del trono—;²¹ como en su vejez en la que “por su gran habilidad, / por méritos y ancianía / bien gastada, / alcanzó la dignidad / de la grand Caballería / del Espada” (XXXI). Aquí se rememora a don Rodrigo Manrique como el maestre elegido por los caballeros de la Orden de Santiago por sus méritos guerreros.²² Como colofón tenemos que el maestre luchó también por sus tierras que, posiblemente usurpadas, recuerda de nuevo que estuvo en contra de la princesa Juana, comprometida con el rey de Portugal:²³

Pues nuestro rey natural,
si de las obras que obró
fue servido,
dígalo el de Portugal,
y en Castilla, quien siguió
su partido.”
(XXXII)

Después de este retablo magnífico en el que se fijan la identidad, las virtudes y las hazañas del maestre, la muerte llama a don Rodrigo (XXXIII). La muerte, ahora como hablante lírico en la copla XXXIV, conmina al maestre a dejar este mundo engañoso. Llama la atención en esta copla la visión negativa que tiene la muerte sobre el mundo de don Rodrigo. En ese mundo, sin embargo, el maestre se desempeñó con honra, valor y gallardía, haciéndose merecedor de honores. ¿Por qué entonces la época en que muere del maestre la califica la muerte como engañosa? En la copla XXXV, la muerte ensalza al mundo sobrenatural que espera el maestre don Rodrigo y, en cambio, reitera que la esta vida, aunque se impregne de honor, “no es eternal / ni verdadera”. La copla XXXVI remarca esa línea discursiva de la muerte que prepondera lo celeste en desmedro del mundo vivido por el maestre. La época de don Rodrigo sirve como medio de salvación, para alcanzar el Paraíso; concepción propia del Medioevo. En esa descalificación del mundo, en voz de la muerte, se percibe la protesta velada del poeta que recrimina a los Reyes Católicos por ser desagradecidos ante los servicios prestados por el maestre.

Desagradecimiento manifiesto al impedir éstos que Pedro Manrique fuese el sucesor de don Rodrigo; como acordaron los caballeros de la Orden. No obstante, será el cielo, como dice la muerte en la copla XXXVII, el que dará merecido galardón al insigne maestre. Por ello la muerte conmina a don Rodrigo a partir de esta vida. En la copla XXXVIII, la voz del maestre agonizante entra en escena, destacándose tres aspectos: primero, reitera la descalificación del mundo terreno por ser “vida mezquina”; segundo, la resignación valiente y gozosa de don Rodrigo para afrontar a la muerte; y tercero, la sumisión del maestre a la voluntad divina que ha determinado el final de su vida porque “querer ombre bivar / cuando Dios quiere que muera, / es locura.” Por eso, en la copla XXXIX, don Rodrigo se encomienda a Jesús, el otro oyente

²¹ Vicente Beltrán. Ob. cit., nota al verso 361. p. 170.

²² *Ibid.*, nota al verso 370. p. 170.

²³ *Ibid.*, nota al verso 380. p. 181.

lirico de la Elegía, y pide su clemencia para que lo ayude a bien morir y ser recibido en el cielo. En la copla XL concluye la composición: don Rodrigo, rodeado de su familia, muere de manera digna y loable. La “memoria” de su vida ejemplar servirá, por un lado, de consuelo; y, por el otro, de justicia para sus allegados de la nobleza que, sumidos en la tristeza, lloran por su partida.

El poeta compone la loa de la vida del padre de acuerdo a lo pautado por el elogio fúnebre: identifica al noble muerto, destaca sus virtudes, recuerda sus hazañas y su figura digna de memoria, que no puede caer en el olvido, muerte más ignominiosa que la corporal. Bajo esos parámetros, el elogio fúnebre constituía un discurso del poder que instaba al pueblo a «admirar e imitar» al noble fallecido en su ejemplaridad moral y guerrera. Sin embargo, en el elogio del padre de Jorge Manrique también se observa el desplazamiento del modelo poético usado para exaltarlo. Aunque se resalta la figura virtuosa y los hechos gloriosos de don Rodrigo, el elogio no es del todo un discurso del poder que encumbra a un noble en la galería mortuoria de la clase dominante. El elogio del maestro es, sobre todo, una reivindicación, la apología del maestro ante la nobleza castellana en tiempo de los Reyes Católicos, cuyos servicios no se premiaron como es debido cuando se despoja a la familia Manrique del maestrazgo que los caballeros de la Orden creían merecía Pedro Manrique.

3. Las *Coplas* como primera elegía moderna.

Stephen Gilman²⁴ pone de relieve la novedad que sobre la muerte legó las *Coplas* al mundo moderno: la parca es la enemiga acérrima de la felicidad terrena del hombre, que devasta el mundo terreno de una manera taimada y silenciosa. Según Gilman, las *Coplas* comprenden tres modalidades sobre el tratamiento de la muerte, que las dividen a su vez en tres partes: la primera modalidad, la muerte natural que recuerda al hombre «su condición mortal» que le deparará, desde la visión cristiana, «una vida eterna»; la segunda, la muerte furtiva en la cotidianidad que destaca lo transitorio de «la residencia en la tierra con sus grandiosas figuras humanas, su fascinador engaño, su pirotécnica belleza»; y la tercera, la muerte como recuerdo encomiable que resalta la figura del maestro don Rodrigo que, a pesar de ser abrasado por la parca, sobrevive en la fama, en la memoria de sus deudos y generaciones venideras.²⁵ Gilman explica que la primera muerte detiene la vida del hombre. Muerte natural e «inexorable al cual está sujeto la vida y que es inseparable de la temporalidad de la vida».

Muerte natural que tiene como premio «una vida genérica (“morada sin pesar”), ofrecida por “aquel hijo de Dios”. [...] Una muerte genérica, una vida eterna para todos los seguidores de Cristo». La segunda muerte en las *Coplas*, cuyo mensaje es la prédica trascendental del Poema para Gilman, «es misteriosa y ambigua y se resiste al escrutinio»; parca cuya imagen la compendia el verso “cómo se viene la muerte / tan callando”.²⁶ Esa segunda muerte es escondida en la vida cotidiana, repentina, mata sin motivo, viene sin anuncio, contra ella no existe defensa alguna: «esa muerte [...] nos llega “desde fuera”, cósmico “mecanismo... que sobreviene a la vida”. La agresión, increíble, llega sin anunciarse; no hay defensa contra ella; apenas queda tiempo para un grito». Muerte ante la que somos inermes. Muerte repentina e inesperada «“amata” patéticamente la vida, sin necesidad, ni motivo». Pero esa muerte que día

²⁴ Stephen Gilman: “Tres retratos de la muerte en las Coplas de Jorge Manrique”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Año XIII, Julio-Diciembre 1959, núms. 3-4. pp. 305-324.

²⁵ Las citas textuales entre versalitas en este párrafo, son tomadas del artículo reseñado anteriormente.

²⁶ *Ibid.*, p. 311.

a día trabaja como un verdugo incansable, sigue Gilman, sólo puede paliarse con «una vida de heroísmo, de santidad auténticamente vivida», como la vida ejemplar de don Rodrigo. La memoria, como legado, es el premio para último maestro de Santiago elegido por sus caballeros.

No obstante, habría que preguntarse si Jorge Manrique compuso el Poema en la secuencia hoy conocida, y del que Gilman desentraña las tres modalidades de la muerte: la natural / “eternal”, la cotidiana / escondida, y la heroica / memorial. Es muy notorio, incluso para el lector más despistado, que en las primeras 24 coplas —la reflexión sobre el tiempo, la fortuna y la muerte—, difieren del contenido de las 16 coplas restantes —el elogio fúnebre del padre—, que hacen pensar que el Poema se hizo en dos momentos distintos que el poeta ensambló posteriormente de manera magistral. Según la crítica literaria, Jorge Manrique, quizás, tenía escrita una reflexión poética sobre el tiempo, la fortuna y la muerte cuando se produjo el deceso de don Rodrigo, que impulsó al poeta a alargar ese texto con el elogio fúnebre a su padre. Reflexión cuya composición se debió, tal vez, a la crisis política, social, religiosa e ideológica en la España del siglo XV, que introdujo una dosis fuerte de pesimismo en esa época.²⁷

También, la Elegía la pudo escribir Manrique de un solo plumazo, antes de morir, debido al impacto que sufrió por el deceso de su padre. Beltrán expone estas dos posiciones de la crítica literaria sobre el proceso de escritura de las *Coplas*:

A pesar de que el tiempo transcurrido entre la muerte de don Rodrigo y la de don Jorge es de apenas 29 meses (del 11 de noviembre de 1476 al 23 de abril de 1477), la fecha exacta de la composición de las *Coplas* ha ocupado a la crítica moderna. Las hipótesis son varias: para Caravaca [1973b: 273 y ss.] el proceso pudo haber comenzado antes de la muerte de don Rodrigo, de ahí que el maestro no aparezca hasta la estrofa XXV; finalizadas las ceremonias del sepelio, el autor reorientó el poema para convertirlo en una elegía. Richard Kinkade [1970], a la saga de ciertas referencias de Antonio de Palencia, piensa que fueron escritas poco antes de la muerte del poeta; con él concuerdan Labrador, Zurita y Difranco [1985: 41-43]. Serrano de Haro [1966: 328-330] defendía en principio una fecha próxima al óbito de don Rodrigo, aunque luego [1985: 75-77] se inclinó por el verano de 1477, en las circunstancias arriba descritas; es la datación que yo mismo había propuesto con anterioridad (Beltrán 1980: LXXX-LXXXI). La suma de las desdichas acaecidas a Jorge Manrique en este período —muerte del padre, pérdida del control de la orden de Santiago por la familia y prisión, con el riesgo de incurrir en deshonor y en la ira regia— justifican plenamente el tenor ideológico de la primera parte de la elegía.²⁸

Sin embargo, la cuestión del orden en que se escribió las *Coplas*, atendiendo a la diferencia marcada entre sus dos partes, no es sencilla siguiendo la secuencia definitiva del Poema. La lectura de las *Coplas*, enmarcadas en el tiempo histórico de las mismas, arroja luces importantes sobre su composición: pensamos que Jorge Manrique compuso el Poema de manera inversa a lo arriba planteado. Cuando muere don Rodrigo, el poeta, impactado por la pérdida de su padre, primero escribió el elogio fúnebre que, aunque de forma sencilla, sigue el modelo general de ese género medieval. Y ese elogio, como se dijo, más que loa, es una apología de la figura del noble, guerrero y padre que no debió merecer tan mal pago de la

²⁷ “Para entender en su justa medida su tono y contenido doctrinal [el de las primeras veinticinco coplas], deberemos situarnos en el contexto del siglo XV. La centuria precedente, con la peste negra y sus secuelas, había introducido en la sociedad fuertes dosis de pesimismo, que las crisis políticas, sociales, religiosas e ideológicas no habían hecho sino profundizar cada vez más; por otra parte, la fragilidad de la vida ante el acoso de las enfermedades y la influencia de la Iglesia, cuyo núcleo doctrinal ponía en primer plano el más allá, hicieron que el hombre de la Edad Media conviniera de hecho con la muerte...” Vicente Beltrán. Ob. cit., pp. 19-20.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

realeza. Apología de don Rodrigo difunto que, defenestrado por el impedimento regio de que su hijo Pedro no fuese elegido como maestre por los mismos caballeros de la Orden de Santiago, recibirá, en cambio, como premio la fama imperecedera, su recuerdo pervivirá en la memoria de las generaciones venideras.

Si leemos las *Coplas*, desde la XXV hasta la XL, omitiendo las 24 primeras, observaremos como el segmento tiene su sentido propio en línea con el elogio fúnebre medieval, pero sin la afectación propia a ese género. Manrique es más directo, sencillo y preciso: presenta al maestre don Rodrigo, elogia sus virtudes y obras que parangona a grandes hombres del mundo antiguo, su batallar contra los moros, su honra y sus bienes que adquiriera con honestidad, su vida heroica desde la juventud hasta la ancianidad.

Después de esa vida meritoria, muere cristianamente legando buena fama, reparando con ello la ingratitud a que se vio sometido el maestre por los Reyes Católicos en la humanidad de su familia. Ahora bien, Jorge Manrique —suponemos— tiempo después comprende que la caída de su familia no se debió solo a la decisión regia de impedir la elección de Pedro, sino — en palabras de Gilman— a que «tenemos un universo [...] gobernado por finalidades que quedan para siempre fuera de nuestro alcance». La pérdida del poder y de la posición social de los Manrique ya la urdieron con antelación esas fuerzas superiores de la naturaleza, personificadas en el tiempo, el destino y la muerte que desgastan, trastocan y destruyen la vida humana y su mundo.

Los Reyes Católicos, sin saberlo, refrendaron lo que el universo había decidido mucho antes: el ocaso de una familia que ostentó el poder en los reinados de Juan II y Enrique IV. De ahí que —creemos—, el sermón lírico viene tiempo después del elogio fúnebre. Sermón lírico en cuya primera copla ya aparece el tiempo y la muerte que, aunque incidirán en don Rodrigo con su desgaste paciente, atañe también a cualquier hombre o cualquier mujer, representados ambos en el “alma humana” (ente antropológico universal del Medioevo) que se desovilla ante el deshilar de estas dos fuerzas incontrolables.

En las primeras 24 coplas, el misterio de la fugaz, los avatares y extinción de la vida humana se hace extensivo a la humanidad. El tiempo, el destino y la muerte socavan los logros del hombre, obtenidos con esfuerzo y trabajo; desgasta, sobre todo, el poder y sus mieles. Una fuerza superior siembra al hombre en el tiempo, cambia su destino por derroteros imprevistos y decide acabar con su vida en forma inesperada. Fuerza superior que destruye las fortalezas, las riquezas y el poderío de los hombres; que adquiere su figura terrorífica en la muerte que, en una nueva danza macabra, ahora oculta en lo cotidiano, todo lo traspasa con su “flecha”.

Las primeras 24 coplas universalizan la elegía manriqueña, cuyo contenido no solo atañe al maestre don Rodrigo, sino a todos los hombres. El elogio fúnebre de la figura del padre, con su valor poético, hubiera sido un mero testimonio histórico, las 24 coplas primeras son las que eternizan a don Rodrigo. Y el maestre, colocado en puesto cimero después de los reyes, hiperboliza la acción del tiempo, del destino y de la muerte que, si así trata a los que son poderosos, que no hará con los hombres que peregrinan por el mundo.

Las *Coplas*, en su historicidad (XXV-XL), conforman una reivindicación, con sutil ironía, de la familia Manrique ante la nobleza castellana del Cuatrocientos, por haber sido defenestrada de modo injusto por los Reyes Católicos. Por otra parte, las *Coplas*, en su universalidad (I-XXIV), constituyen la primera elegía del mundo moderno porque cantan la acción devastadora e invencible del tiempo, del destino y de la muerte sobre todo hombre y mujer, no importando su condición social y sus obras.

Esa conmoción del hombre ante la muerte es tan antigua como la existencia de la humanidad en la tierra. En tiempos remotos, en tabillas de la lejana Mesopotamia, el *Poema de Gilgamesh* cantaba con dolor resignado la brevedad de la vida humana que, no obstante, debía disfrutarse con reverencia:

Gilgamesh, ¿hacia dónde corres?
 La vida que persigues, no la encontrarás.
 Cuando los dioses crearon la humanidad,
 le impusieron la muerte; la vida, la retuvieron en sus manos.
 ¡Tú, Gilgamesh, llena tu vientre;
 día y noche vive alegre;
 haz de cada día un día de fiesta; ¡diviértete y baila noche y día!
 Tus vestidos immaculados, lavada tu cabeza, tú mismo siempre
 Mira al niño que te tiene de la mano. (bañado.
 Que tu esposa goce siempre en tu seno.
 ¡Tal es el destino de la humanidad!”

En el libro de *Job* (41, 1-2) se canta también esa irremediable finitud del existir: “...el hombre, nacido de mujer, corto en días y harto de tormentos. Como la flor brota y se marchita, y huye como la sombra sin pararse...” El Salmo bíblico 39 (5-7) recalca esa realidad efímera del hombre ante un Dios sempiterno, omnipotente y eterno:

«Oh sí, de unos palmos hiciste mis días, [Yahvé,]
 mi existencia nada es ante ti;
 sólo un soplo, todo hombre que se yergue,
 nada más una sombra el humano que pasa,
 sólo un soplo las riquezas que amontona,
 sin saber quién las recogerá.»

Asimismo, el *Segundo Libro de Samuel* (19-27) registra uno de los lamentos más sentidos del Antiguo Testamento: el de David por la muerte Saúl y la de su entrañable amigo, Jonatán, caídos ambos en batalla después de una vida de heroísmo. La elegía, sin embargo, según C. M. Bowra,²⁹ la debemos a Grecia y tuvo en Anatolia su cuna. Unos versos de carácter militar de Calino de Éfeso (fl. 600 a. C.) son el primer ejemplo sobre este género poético, que “...Son un llamamiento al honor. Puesto que el hombre debe morir, ¿por qué, mejor, no morir gloriosamente en la batalla, en vez de arrastrar una existencia deshonorosa y morir en el hogar, olvidado?...”³⁰ Otro ejemplo, ahora de elegía amorosa, se halla en Mimnermo de Colofón (fl. 630 a. c.):

...Primera voz del hedonismo literario, [Mimnermo] se atreve antes que nadie a proclamar sin rubor que, en nuestro breve camino hacia la muerte, lo único que importa es el placer y, sobre todo, el amor. Temeroso de la vejez y la muerte, la pinta con vivo sentimiento, y justifica su hedonismo en la fugacidad misma de los goces. A su lado, dice, están los negros Hados, el uno con los castigos de la penosa vejez, el otro con la amenaza de la muerte. Nuestra vida pasa como las flores de la primavera, y hay que disfrutarla mientras podemos. «Y ¿qué vida hay,

²⁹ C. M. Bowra. *La literatura griega*. Título original: *Ancient Greek Literature*. Primera edición en español, 1948. Décima tercera reimpresión, 1983. Traducción de Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 39-60. (Breviarios, 1)

³⁰ *Ibid.*, pp. 39-40.

¿qué placer, sin la Afrodita de oro? ¿Será que he de morir, cuando ya tales deleites nada me digan, la ternura íntima, los dones dulces como la miel, y el sueño?»...³¹

En la poesía latina también encontramos ese sentimiento de pavor hacia la muerte como en la lírica griega. Horror a la muerte que se acompaña de la conciencia de lo frágil, breve y desdicho de la vida humana. Horacio es ejemplo de ese canto desgarrado a la muerte que, ante la mirada absorta de los dioses, acaba con la vida del hombre sin piedad alguna. Celeberrima es su *Oda a Póstumo* (Libro II, Oda XIV), en la cual con dolor el poeta se dirige a su amigo muerto: “¡Ay, Póstumo, mi caro Póstumo! Los años fugitivos pasan, pasan, y nuestras súplicas no alcanzan a retardar las arrugas ni la vejez ni la indomable muerte!” Y en *Oda por la muerte de Virgilio* (Libro I, XXIV), el vate venusino expresa compungido pero resignado:

Muere llorado por muchos hombres de bien, pero por ninguno tanto como por ti, Virgilio.

¡Ay! En vano pides piadoso a los dioses, que no te habían concedido para siempre; en vano le pides, Quintillo.

Aun cuando en tu armoniosa lira modulares sonos más conmovedores que aquellos con que Orfeo enterneciera a las encinas: no, jamás el soplo de la vida volverá a reanimar una sombra vana después que, tocándola con su vara terrible un dios sordo a las súplicas que se le hacen por demorar los Destinos, Mercurio, empujándola hacia el negro rebaño [de los muertos]

¡Cruelísima suerte! Más la resignación alivia los males que no es dado curar.³²

En la Edad Media la poesía funeral hizo su prédica moral en el *Planto*, la *Danza de la muerte* y el *Elogio fúnebre*. En el *planto*, contemplar la muerte de Jesús en la cruz o en los brazos de su madre, la Virgen, al ser bajado del madero, servía para mover al pecador a arrepentirse de sus pecados, resarcidos por un Dios y hombre inocente. En la *danza de la muerte*, como vimos, la muerte era un pretexto, una válvula de escape, si bien transitoria, a un pueblo que vivía sometido a la injusticia social de sus señores. El *planto* conformó un género poético medieval de corte religioso y funerario en el que el tema central era el lamento por la muerte de Jesús, destacando también el dolor de la Virgen María por su Hijo muerto entre sus brazos, después de ser bajado de la cruz. En el *planto*, la muerte resalta, primero, el amor de Dios Padre que prefirió sacrificar a su Hijo por la humanidad pecadora; segundo, el amor de Jesús que murió para redimir al hombre; y tercero, el sufrimiento de María por su Hijo. En el *planto*, la muerte conmina al oyente a conmovirse ante el amor de Jesús. La muerte del Dios-hombre es el medio para que el pecador se arrepienta, vuelva a Dios y cambie de vida. El *Planto que fijo la Virgen María por su hijo Jesucristo* de Gonzalo de Berceo es ejemplo emblemático de ese género poético. Y en el *elogio fúnebre*, un discurso mortuario del poder con el fin de perpetuar la hegemonía de un grupo social. Íñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana, y Gómez Manrique son los ejemplos por antonomasia del *Elogio fúnebre* en el siglo XV español.

Sin embargo, el antecedente de las *Coplas* se halla en el *planto* a Trotaconventos del *Libro de Buen Amor*, considerada la *protoelegía* del mundo moderno. El arcipreste maldice a la muerte llevarse a Trotaconventos, sin la cual ya no podrá enamorar a dueña alguna, no logrará la felicidad terrena por medio del amor a una mujer:

³¹ *Ibíd.*, p. 40.

³² HORACIO. *Odas y Épodos. Sátiras. Epístolas. Arte Poética*. Estudio preliminar: Francisco Montes de Oca (LXV p.). Versión y notas de las *Sátiras*: Francisco Montes de Oca; de las *Odas y Epístolas*: Tomás Meabe. Sexta edición. México: Editorial Porrúa, S. A., 1992. p. 15 (Sepan cuántos...”, 240)

¡Ay Muerte! ¡muerta seas, muerta e malandante!
 Matasteme mi vieja: ¡matasses a mí enante!
 Enemiga del mundo, que non as semejante:
 De tu memoria amarga no sé quién no se espante.
 (1520)

La muerte iguala en absoluto a los hombres, nadie puede vencerla ni entender su misterio. Por eso, la muerte la aborrecen los hombres, quienes huyen despavoridos de ella. La muerte viene sin que el hombre sepa cómo ni cuándo. Ella es enemiga del bien y amadora del mal, desoladora del mundo, destruye imperios. En el Planto, la muerte se presenta con un poder horripilante. Ella, como en las danzas de la muerte, es macabra y bajo su guadaña no escapa nadie. La muerte en el Planto a Trotaconventos, para María Rosa Lida de Malkiel, "...no está concebida al modo estoico, como superación del sufrimiento en la tierra ni [...] como puerta de salvación...", ni como fruto del pecado. La muerte es la enemiga acérrima de la felicidad terrena del protagonista del *Libro*. Por ello, prosigue María Rosa Lida, "... Juan Ruiz apunta más o menos brevemente los enfoques medievales de la muerte (1521: muerte igualadora; 1554b: muerte destructora de próceres y señoríos; 1530-1534...", pero destaca la rebeldía a resignarse ante la muerte: "...en el *Buen amor* el vital horror a la Muerte predomina con mucho sobre la conciencia de pecado."³³

En la *Defunción de don Enrique de Villena* de Santillana,³⁴ el hablante lírico, desde el lugar tenebroso de la tristeza, pide inspiración a Orfeo para cantar su planto. Después de recordar el deceso de grandes poetas grecolatinos, prorrumpe en un canto desconsolado (estrofa XXII) en el cual maldice a "...Átropos, la más vieja de las tres Parcas, encargada de cortar el hilo de la vida", por tronchar la vida de don Enrique de Villena que *Cloto* había tejido "... hilo de la vida, que Láquesis estira y Átropos corta."³⁵

Sabida la muerte d'aquell mucho amado,
 mayor de los sabios del tiempo presente,
 de dolor pungido, lloré tristemente
 e maldix a Átropos, con furia indignado;
 e la su crueza que non cata vado
 nin cura sabio más que de imprudente,
 e faz al menguado igual del potente,
 cortando la tela que Cloto ha filado.

En la *Defunción del noble caballero Garci Laso de la Vega* de Gómez Manrique, el poeta presenta al difunto de linaje, muerto en batalla en una mala hora para sus seres queridos:

³³ María Rosa Lida de Malkiel. Art. cit. pp. 37-38. (Teoría e Investigación)

³⁴ La *Defunción de don Enrique de Villena* del Marqués de Santillana "...consta de las siguientes partes: a) presentación del acontecimiento, b) lamentación, c) panegírico, y d) consolación [...] El personaje narrador se encuentra solo «al pie de un collado» en un lugar espantoso en son de duelo [por la muerte de don Enrique] al que se les unen gentes diversas, y más tarde las musas [...] A continuación viene el panegírico, la parte más importante del *planto*, compuesto de un elogio comparativo y un elogio superlativo: el tópico desfile de sabios de la Antigüedad y de la Edad Media y un argumento de consolación (muchos sabios murieron antes) dan paso al elogio hiperbólico, en el que se señala que don Enrique era la última columna que quedaba del templo de las Musas y el mayor de «los sabios del tiempo presente»..." Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof: "Introducción". En: Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. *Obras Completas*. Madrid: Editorial Planeta S. A., 1988. p. XLVIII. (Clásicos Universales Planeta, H-146)

³⁵ *Ibid.*, p. 163.

“Lloraban, plañían parientes y hermanos, / por ser así muerto por un balletero, aquel esfoçado gentil caballero...” Luego de elogiar las virtudes del finado, al que por cierto: “...le armó caballero en una gran lid / Rodrigo Manrique, el segundo Cid...”, la voz poética describe, de manera patética y compungida, como trajeron del campo de batalla al cadáver del noble, que recordaba a otro héroe de inmortal memoria: a Héctor, el indómito troyano que cayera bajo la espada del temible Aquiles:

No menos turbado que Píramo fue
 En ver aquel manto sangriento rompido,
 Non menos, mas antes mu más dolorido,
 De todos sentidos menguante quedé
 En ver muerto que yo tanto amé
 Que non más a mí yo mesmo quería...

Después, emerge la figura de la madre del malogrado caballero para dar al poema un sentido dolorido hasta el máximo desconsuelo. La madre, que recibe la mala nueva del mensajero, se derrumba en su aflicción, pero éste le dice a modo de consuelo que su hijo permanecerá en el recuerdo de los hechos memorables:

«Por ende, señora, pues perdió la vida,
 ganando por siempre la celeste gloria,
 dexando de sí perpetua memoria,
 no debe ser su muerte plañida;
 por ende vos noble, Moguer dolorida,
 tomad su fazienda e bienes amargos,
 e descargalde ,de todos sus cargos
 porque reciba la gloria complida.»

Debido a la caída política de la familia Manrique durante el tiempo de los Reyes Católicos, Jorge Manrique compone su planto, elogio y apología a su padre muerto. Elogio apologético al que, sin embargo, le inserta, poco tiempo después, a manera de prolegómeno lírico, una reflexión general que revela que el derrumbe de los Manrique se debió, primordialmente, al tiempo, al destino y a la muerte, no a la decisión regia, que avaló, sin saberlo, lo que ya la Divinidad estableció con antelación: el ocaso de una familia que disfrutó por largo tiempo de la mieles del poder. Pero el insigne maestro de Santiago se convierte en símbolo de los demás hombres, que viven a merced también de esas fuerzas indomables, situando a las *Coplas* en el ámbito universal. De ahí que esta elegía sea en el primer prototipo de este género poético en el mundo moderno que vio en el tiempo, el destino y la muerte, los destructores de una vida terrena que —en ese empecinamiento, testarudez y tozudez ancestrales del hombre— se la desea siempre larga, venturosa y feliz.

4. Epílogo

Después de las *Coplas*, la elegía será uno de los géneros líricos preferidos por el mundo moderno, por haber éste adquirido una conciencia clara de que la muerte, junto al tiempo y destino, atenta contra esa felicidad terrenal que siempre busca la humanidad con afán y desvelo. Sin embargo, una elegía es, en realidad, una visión peculiar sobre la vida misma en una época específica, más que un canto a la muerte. Finalmente, la elegía canta ese misterio doloroso e

inexplicable que concierne a los hombres: que, tarde o temprano, moriremos; y poetizar sobre la muerte es rebelarnos y combatirla inútilmente con la poesía. Por eso, inmortales son, entre otras, elegías iberoamericanas posteriores a las *Coplas* como el *Canto a Teresa* de José de Espronceda; el *Canto fúnebre* de José Antonio Maitín; *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca; *Elegía* de Miguel Hernández; *Mi padre el inmigrante* de Vicente Gerbasi; *Elegía a la muerte de mi padre* de Ramón Palomares, *Coplas a la muerte de Merton* de Ernesto Cardenal, *Elegía* de José (Pepe) Barroeta y *Réquiem por Aitor Sena* de Mario Benedetti.

Bibliohemerografía.

- ALBORG, Juan Luis. *Historia de la Literatura Española: Edad Media y Renacimiento*. Segunda edición ampliada. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1970. Tomo I. 1082 p.
- BOWRA, C. M. *La literatura griega*. Título original: *Ancient Greek Literature*. Primera edición en español, 1948. Décima tercera reimpression, 1983. Traducción de Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica. 212 p. (Breviarios, 1)
- CABADA GÓMEZ, Manuel: “El personaje oyente en las «Coplas a la muerte de su padre», de Jorge Manrique”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1978, 335, pp. 325-332. (CXII)
- GILMAN, Stephen: “Tres retratos de la muerte en las Coplas de Jorge Manrique”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Año XIII, Julio-Diciembre 1959, núms. 3-4. pp. 305-324.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y Maximilian P. A. M. Kerkhof: “Introducción”. En: Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. *Obras Completas*. Madrid: Editorial Planeta S. A., 1988. pp. XI-LXXXII. (Clásicos Universales Planeta, H-146)
- HORACIO. *Odas y Épodos. Sátiras. Epístolas. Arte Poética*. Estudio preliminar: Francisco Montes de Oca (LXV p.). Versión y notas de las *Sátiras*: Francisco Montes de Oca; de las *Odas* y *Epístolas*: Tomás Meabe. Sexta edición. México: Editorial Porrúa, S. A., 1992. 181 p. (Sepan cuántos...”, 240)
- LAPESA, Rafael: “La muerte en el «Libro de Buen Amor»”. En: *De la Edad Media a nuestros días*. Estudios de Historia literaria. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1967. p. 60.
- _____ : “Métrica de las *Coplas de Jorge Manrique*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1961, 1-2. pp. 169-179.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. “Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*.” En: *Estudios de literatura española y comparada*. Segunda edición. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires: EUDEBA. pp. 14-91. (Teoría e Investigación)
- LÓPEZ DE MENDOZA, MARQUÉS DE SANTILLANA, Iñigo. *Obras Completas*. “Introducción”: Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof Madrid: Editorial Planeta S. A., 1988. (Clásicos Universales Planeta, H-146)
- MANRIQUE, Jorge. *Poesía*. Edición, Prólogo y Notas de Vicente Beltrán, con un estudio preliminar de Pierre Le Gentil. Barcelona [España]: Crítica (Grijalbo, S. A.), 1993. 261 p.
- NAVARRO, Tomás: “Métrica de las *Coplas de Jorge Manrique*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1961, 1-2, pp. 169-179. (XV)
- (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 104)
- ROYO LATORRE, María Dolores: “Jorge Manrique y el *Ars Praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermonario en las *Coplas a la muerte de su padre*”. *Revista de Filología Española*, Madrid, Tomo LXXIV-1994-, Fascículos 3.º- 4.º pp. 249-260.

SALINAS, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Primera edición Biblioteca Breve de Bolsillo. Barcelona [España]: Seix Barral, abril de 1974. 218 p.



Todos los documentos publicados en esta revista se distribuyen bajo una Licencia Creative Commons Atribución -No Comercial- Compartir Igual 4.0 Internacional. Por lo que el envío, procesamiento y publicación de artículos en la revista es totalmente gratuito.