

## PUNTOS OSCUROS EN LAS *COPLAS* DE JORGE MANRIQUE

Pocas obras han alcanzado, ya desde sus primeros decenios de vida, tan amplia difusión como las *Coplas* de Jorge Manrique. Además de una primera edición, casi milagrosamente conservada y repleta de problemas textuales<sup>1</sup>, la obra fue recogida en un cancionero impreso del siglo XV —el de Ramón de Llavía<sup>2</sup>— y en tres códices conservados hasta hoy: el III.K.7 de la Biblioteca del Escorial, el ms. Egerton del British Museum y el de Oñate-Castañeda<sup>3</sup>. Otros manuscritos e impresos del primer tercio del siglo XVI, así como los nueve libros de glosas de diversos autores —desde Alonso de Cervantes hasta Gregorio Silvestre— estampados a lo largo del siglo, con un total de casi medio centenar de ediciones, atestiguan la insólita popularidad de las *Coplas*, que ha continuado hasta nuestros días sin mengua alguna. Sin embargo, y a pesar de los numerosos análisis y estudios que han iluminado desde diversos ángulos el texto, éste no deja de ofrecer problemas no resueltos y, en ciertos puntos, ni siquiera planteados por los investigadores. A estas alturas conocemos ya multitud de aspectos relativos a la métrica, las fuentes y el significado de la composición; carecemos, en cambio de bases textuales sólidas, y ni siquiera puede afirmarse con rigor que dispongamos de una edición crítica realizada con el necesario esmero y con la pulcritud que la importancia de la obra exige.

Lo cierto es que las primeras versiones conservadas no facilitan mucho la tarea. Hay entre ellas discrepancias de bulto, groseros errores de copia, variaciones en el orden de algunos versos y aun de estrofas enteras y, en suma, una diversidad de lecciones de cuya caótica disposición era ya anuncio la edición príncipe, un pliego suelto impreso con notable descuido y repleto de escandalosas deturpaciones. Es indudable la repercusión de esos defectos congénitos en el desarrollo ulterior del texto, algunos de cuyos componentes han recibido inmediata aceptación sin pasar por la

---

1 Vid. A. Pérez Gómez, «Notas para la bibliografía de Fray Íñigo de Mendoza» en *Hispanic Review*, XXVII, 1959, pp. 30-41, y «La primera versión impresa de las *Coplas* de Jorge Manrique, Zaragoza, s. a. (1482-1483)», en *Gutenberg Jahrbuch*, XL, 1965, pp. 93-95, así como mi trabajo «La primera edición de las *Coplas* de Jorge Manrique», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 509-517.

2 Hay, ed. moderna de R. Benítez Claros, Madrid, SBE, 1945.

3 Editado en parte —sin las *Coplas*— por F.R. de Uhagón en RABM, VI, 1900, pp. 321-338, 390-403 y 516-535). Las variantes de las *Coplas* han sido detalladas por Michel García en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XVI, 1980, pp. 147 s. En el ms., las *Coplas* ocupan los fols. 421 r- 424 r.

criba de un examen adecuado. Poco accesible aún, a lo que parece, el *desideratum* de una edición crítica, si se puede, al menos, reflexionar acerca de algunos puntos concretos del texto que suscitan interrogantes de muy delicada índole.

Desechado, por razones que ya he expuesto en otro lugar<sup>4</sup>, el orden de las coplas que ofrecía la primera edición, es evidente que hay una disposición básica de la que participan tanto el *Cancionero* de Llavía como los tres códices del XV y que ha llegado a las ediciones modernas. Pero ni siquiera esta organización coincidente se halla exenta de divergencias. Así, la copla «Si fuese en nuestro poder» es en Llavía la número 13<sup>5</sup>, mientras que los tres manuscritos citados la sitúan en séptimo lugar. Esta circunstancia no confiere a los códices un grado de fiabilidad mayor<sup>6</sup>, pero sí obliga a considerar con detenimiento la copla tan llamativamente desplazada.

Fue María Rosa Lida la primera en advertir<sup>7</sup> que la copla «Si fuese en nuestro poder», tal como aparece en el *Cancionero* de Llavía —y, habría que añadir, en la edición príncipe, una vez que se restaura su ordenación primitiva—, no presenta la menor conexión con la precedente («los placeres y dulzores») ni con la serie que viene a continuación, iniciada por «Esos reyes poderoso», que constituye «la revista de las grandezas desvanecidas». En consecuencia, María Rosa Lida se adhiere al orden establecido por Foulché-Delbosc en sus diversas ediciones del texto<sup>8</sup> y trata de justificar su colocación tras la copla sexta. Hora es ya, antes de seguir adelante, de recordar el texto de los móviles versos, según la transcripción de Foulché-Delbosc:

4 Vid. *supra*, n.1.

5 Y en la edición príncipe, donde hay que salvar el trueque de hojas que sin duda se produjo en el momento de la impresión.

6 A título indicativo, he aquí algunos de los múltiples errores independientes que ofrecen. Escorial: 9 dezimos (por «dezidme»), 17 tenían (por «tañian»), 27 Marco Tulio (por «marco Atilio»; variante compartida por Egerton), 28 Camelio (por «Camilo»), 29 caualleros y caualllos (por «moros y c.»), 40 olvidados (por «conservados»). Egerton: 9 a la hedat (por «al arrauual»), 13 trabajosa (por «trabajada», exigido, además, por la rima), 17 ropas trempadas (por «r. chapadas»), 25 ynfernal (por «temporal»), 28 Marco Alexandre (por «Aurelio A.»), camyno (por «Camilo»). Oñate-Castañeda: 4 viniendo (por «viuiendo»), 14 acabadas (por «trastornadas»), 21 que cumple (por «no cumple»), 23 que lucieron (por «que hicieron»), 28 Aurelio Liandre (por «A. Alexandre»); coplas 29-30, invertidas.

7 En su memorable trabajo «Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española», en RFH, IV, 1942, pp. 152-171.

8 Se equivoca la ilustre investigadora al aseverar (p. 170) que Foulché adopta la ordenación seguida en las *Glosas* de Diego de Barahona (1512), cuando, en realidad, ya la presentaban los códices de Egerton, El Escorial y Oñate-Castañeda. La afirmación de María Rosa Lida se repite sin más en la reciente edición de las *Coplas* a cargo de Carmen Díaz Castañón, Madrid, Castalia, 1983, p. 43. Algunos datos servirán para mostrar la discordancia que en este punto ofrecen las ediciones modernas. La ordenación Llavía, con la colocación retrasada de la copla «Si fuese en nuestro poder», es la adoptada por Augusto Cortina en su edic. de Clásicos Castellanos (1929), y tras él, entre otros, por G. Cangiotti (*Le Coplas di Manrique tra Medioevo e Umanesimo*, Bologna, Pàtron, 1964), E. Peicovich (*Manrique, el hombre y la obra*, Madrid, Forma, 1977) y en la edic. *Obra completa*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1979. Siguen la ordenación de Foulché-Delbosc, con la controvertida copla en séptimo lugar, Eustaquio Tomé (*Jorge Manrique*, 3.ª ed. Montevideo, Mosca Hnos., 1946), Pedro Salinas (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948), Luis Suñén (*Jorge Manrique*, Madrid, EDAF, 1980), así como las edics. de J.M. Alda Tesán (Madrid, Cátedra, 1981), V. Beltrán Pepió (Barcelona, Bruguera, 1981) y R. Sánchez Ferlosio (Madrid, Akal, 1983). Una ordenación singular es la de J.M. Aguirre (*Jorge Manrique: Coplas de amor y de muerte*, Zaragoza, Olifante, 1980), donde la copla «Si fuese en nuestro poder» es la número nueve.

Si fuesse en nuestro poder  
 tornar la cara fermosa  
 corporal,  
 como podemos fazer  
 el anima gloriosa  
 angelical,  
 que diligencia tan biua  
 touieramos toda hora  
 y tan presta  
 en conponer la catiua,  
 dexandonos la señora  
 desconpuesta!

Debemos a María Rosa Lida el descubrimiento de la indudable fuente de esta copla: se trata de un pasaje de San Juan Crisóstomo, que en su Exhortación I «A Teodoro caído» había escrito:

Dios encerró la belleza corporal dentro de los límites de la naturaleza; mas la del alma, exenta está de esa necesidad y servidumbre y, comoquiera que, a la verdad, es más preciosa que la hermosura y lozania del cuerpo, toda depende de nosotros y de la ayuda de Dios [...] De haber puesto también en nuestra mano la belleza corporal, hubiéramos tomado una superflua preocupación y hubiéramos consumido todo nuestro tiempo en cosas totalmente inútiles y descuidado mucho nuestra alma. Si aun ahora, que no gozamos de semejante poder, todo lo hacemos y violentamos y nos entregamos a las apariencias de la pintura y, ya que de verdad no podemos, nos inventamos y fingimos tales bellezas por medio de colores y unturas y compostura de cabello y pliegues de vestidos y pintura de los ojos y por mil otras invenciones, ¿qué tiempo y cuidado dedicaríamos a nuestra alma, si nos fuera concedido dar al cuerpo la verdadera y real hermosura? Acaso todo nuestro trabajo se nos fuera en ello, si ese trabajo estuviera en nuestra mano y en ello gastaríamos todo nuestro tiempo. Adornaríamos muy bien a la esclava con todo género de galas y a su señora la dejaríamos allá tendida para siempre, más fea y descuidada que un esclavo<sup>9</sup>.

A pesar de todo, y acaso porque el pasaje de San Juan Crisóstomo aclaraba el origen de la copla pero no contribuía a establecer su colocación en el conjunto, la sa-gaz investigadora desviaba luego su atención hacia otra posible fuente de los versos manriqueños: la epístola *De contemptu mundi*, de San Euquerio, en la traducción de fray Juan de la Cruz:

¡Oh cuánto tiempo y trabajo emplean los mortales en curar sus cuerpos y conservar su salud! ¿Y por ventura su ánima no merece ser curada? Si tantas y tan diversas cosas se gastan en servicio de la carne, no es lícito que el ánima esté arrinconada y despreciada en sus necesidades, y que sola ella sea desterrada de sus propias riquezas. Mas antes si para el regalo del cuerpo somos muy largos, proveamos a nuestra ánima con más alegre liberalidad. Porque si sabiamente llamaron algunos a nuestra carne sirva y al ánima señora, no habemos de ser tan mal mirados que honremos a la esclava y a su señora despreciemos.

<sup>9</sup> Cito por la trad. de D. Bueno, en *San Juan Crisóstomo: Tratados ascéticos*, Madrid, BAC, 169, pp. 334 s.

Abandonando el texto de San Juan Crisóstomo —más cercano, sin duda, que el de San Euquerio a la copla manriqueña—, María Rosa Lida creía advertir entre *De contemptu mundi* y los versos un «evidente paralelismo de plan, que constituye un testimonio de parentesco particularmente importante en composiciones de este género, en las que la materia conceptual no pasa de ser acopio de viejos y difundidos lugares comunes»<sup>10</sup>. Pero, en esencia, el «paralelismo de plan» se reduce a comprobar que San Euquerio advierte, como luego Manrique, acerca de la inestabilidad de los honores y riquezas que los hombres persiguen sin descanso, y que ambos incluyen la alusión al olvido en que han caído las pompas y grandezas de los reyes pasados. No parecen argumentos suficientes para probar la similitud de un plan constructivo, aunque sí revelan —por utilizar las palabras de la autora— una «materia conceptual» afin. Pero es cierto que estos rasgos se hallan por doquier, y afectan incluso a aquellos pasajes de las *Coplas* que se nos antojan más hondamente personales, como la emocionada evocación de la esplendorosa corte de don Juan II. También San Juan Crisóstomo, en otro pasaje de la obra citada, podía servir de modelo:

¿Dónde están ahora los que se paseaban por la pública plaza con grande orgullo, con largo séquito de acompañantes? ¿Los que se vestían de seda, exhalaban perfumes, alimentaban parásitos y estaban clavados el día entero en el teatro? ¿Dónde está ahora la pompa de todos esos? Acabóse la esplendidez de los banquetes, la muchedumbre de los músicos, la lisonja de los aduladores, la risa inmoderada, la soltura del alma, la disipación del espíritu, la vida disoluta y vuelta superflua<sup>11</sup>.

La repetición de un razonamiento moral utilizado por multitud de autores como bien mostrenco no parece suficiente para consolidar una hipótesis acerca de la posición de la copla en el conjunto. Acaso resulte preferible plantear las cosas de otro modo. Convendrá detenerse, para empezar, en la naturaleza de los recursos conectivos que engarzan las coplas desde el comienzo de la obra, así como en la composición interna de cada una de ellas<sup>12</sup>.

1.—«Recuerde el alma dormida».

Las nociones 'pasarse la vida' y 'venirse la muerte' se reiteran, amplificadas, en la segunda sextilla; la contraposición *vida / muerte* se reproduce en una dualidad retórica similar: *placer / dolor*. Por otra parte, el juego reiterativo de las expresiones *se pasa, se va, tiempo pasado* ayuda a vertebrar el significado global de la copla.

10 Art. cit., p. 166.

11 Ed. cit., pp. 318 s. Vid R. Ortiz, *Fortuna labilis. Storia di un motivo poetico da Ovidio al Leopardi*, Bucarest, Cultura Nazionale, 1927, pp. 86 s. Para otras concomitancias, vid. E. Tomé, *Jorge Manrique*, cit., pp. 69 ss., y Rodolfo A. Borello, «Las *Coplas* de Manrique: estructura y fuentes», en *Cuadernos de Filología* (Mendoza), I, 1967, pp. 49-72.

12 No es la primera vez que esto se intenta, claro está, desde algunos estudios ya clásicos a otros más recientes, entre los que cabe destacar el de G. Orduna («Las *Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad», en *Romanische Forschungen*, LXXIX, 1967, pp. 139-151) y la introducción de V. Beltrán Papió a su edic. *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre*, cit.

## 2.—«Pues si vemos lo presente».

Tras el *pues* ilativo, la acción del pasado y la noción de acabamiento que invadían la copla anterior se extienden ahora a *lo presente*, en un movimiento gradual que no concluye aquí, sino que alcanza inmediatamente al futuro («daremos lo no venido / por pasado»). La coherencia compositiva es absoluta. Como antes, la segunda sextilla intensifica este movimiento, con su nueva referencia a los tres tiempos: *lo que espera* (presente), *ha de durar, ha de pasar* (futuro) y *duró, vio* (pasado).

## 3.—«Nuestras vidas son los ríos».

Constituye un cierre metafórico donde se resumen las ideas anteriores de tránsito y acabamiento. También aquí la primera parte es un enunciado general y la segunda una matización. Si primero se habla de los *ríos* y de los *señoríos*, luego se recalca que el razonamiento es válido para toda clase de ríos y de fortunas. La técnica de composición es idéntica en las tres coplas.

## 4.—«Dexo las ynuocaciones».

La decisión explícita de abandonar las invocaciones habituales es característica de Gómez Manrique, que en el *Planto* por el Marqués de Santillana escribe: «Dexo las ynuocaciones / a los non sabios ynotas», para concluir: «Al mayor de los mayores / ynuoco que me prouea»<sup>13</sup>. La misma renuncia al uso pagano, con formulación análoga, aparece apenas iniciados los versos con que Gómez Manrique continuó las coplas contra los pecados mortales, de Mena, a la muerte de éste: «Para lo cual no inuoco / las sciencias acostumbradas, / ni las musas inuocadas / por los poetas reuoco; / tan solamente prouoco / la santa gracia diuina / que mi obra faga digna, / pues que mi saber es poco»<sup>14</sup>. En la estrofa cuarta, la estructura de ambas sextillas es similar, con sus dos acciones principales («dexo las inuocaciones» y «no curo de sus ficciones» en la primera, y «me encomiendo» e «ynuoco yo» en la segunda) y, de nuevo, con la reiteración verbal como elemento conectivo entre las dos: *ynuocaciones, ynuoco*. Los últimos versos de la copla proceden del evangelio de San Juan (I, 10). Pero no es este aspecto el que aquí interesa. Lo que importa advertir ahora es que la copla se cierra con dos menciones de *mundo*: «que en este mundo biuiendo / el mundo no conocio / su deydad». De la alusión a Cristo, que vivió en «este mundo», se desprenden las consideraciones encerradas en las dos estrofas siguientes: «Este mundo es el camino» y «Este mundo bueno fue». Trabadas entre sí por múltiples lazos, su cohesión está garantizada desde el comienzo por la identidad del sujeto gramatical que las encabeza. En la copla quinta, las nociones *camino* y *jornada* tienen su correlato en la segunda sextilla, con *partimos* y *andamos*; el otro mundo, que es «morada», reaparece en el concepto final, *descansamos*. En la sexta, el orden expositivo *este mundo* — *aquel* se reproduce, invertido, en la segunda parte, al evocar a Cristo, que vino de «aquel» a *este suelo*. La medida inversión cierra la copla, de igual modo que la mención de Cristo como «aquel hijo de Dios» enlaza

13 *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. Foulché-Delbosc, II, p. 72 b.

14 *Cancionero castellano...* cit., I, p. 133 b.

con «aquel solo» que «en este mundo biuiendo / el mundo no conosco / su deydad» de la copla cuarta, en una réplica que cierra inequívocamente la secuencia invocatoria, que, como resulta palmario, ha ocupado también tres coplas.

Recapitulemos: dos bloques de tres coplas, cuya cohesión está perfectamente marcada gracias a diversos procedimientos, forman un conjunto homogéneo que abre la composición. Hasta aquí no existen discrepancias entre los distintos códices. Pero en la copla séptima se producen dos soluciones divergentes. La primera —que denominaremos convencionalmente A— es la ofrecida por la primera edición y el *Cancionero* de Ramón de Llavía, entre los textos más antiguos. En esa ordenación, la copla 7 es «Ved de cuán poco valor», mientras que la que comienza «Si fuese en nuestro poder» ocupa el lugar 13. La otra solución —que llamaremos B— se halla en los manuscritos Egerton (del British Museum), Oñate-Castañeda y El Escorial (III-K-7), y en ella la copla «Si fuese en nuestro poder» ocupa el séptimo lugar, desplazando hasta el siguiente a «Ved de cuán poco valor». He aquí ambas secuencias:

A	B
7. Ved de cuán poco valor	Si fuese en nuestro poder
8. Decídme: la hermosura	Ved de cuán poco valor
9. Pues la sangre de los godos	Decídme: la hermosura
10. Los estados y riqueza	Pues la sangre de los godos
11. Pero digo que acompañen	Los estados y riqueza
12. Los placeres y dulzores	Pero digo que acompañen
13. Si fuese en nuestro poder	Los placeres y dulzores
14. Esos reyes poderosos	Esos reyes poderosos

En la ordenación A, la copla «Si fuese en nuestro poder» no muestra, como ya advirtió María Rosa Lida, conexión alguna con la anterior —que es una conclusión, un cierre indudable—, ni tampoco con la siguiente, donde se inicia la evocación de los personajes antiguos que poco a poco irá acercándose a los tiempos más cercanos, serie que sí posee una evidente unidad. No hay motivo para insistir en esta incongruencia que afecta al texto en su edición príncipe. Ahora bien: de la ordenación B habría que decir algo similar. En ella, la copla «Si fuese en nuestro poder» aparece después del cierre de la 6, y no inicia otro grupo —que podría inaugurar el tema de la hermosura corporal, por ejemplo—, porque esta misión está confiada a «Ved de cuán poco valor», que, con su carácter catafórico, es la indudable cabecera de una nueva serie:

Ved de quan poco valor  
son las cosas tras que andamos  
y corremos,  
que, en este mundo traydor,  
aun primero que muramos  
las perdemos:  
dellas desfaze la edad,  
dellas casos desastrados

que acaescen,  
dellas, por su calidad,  
en los mas altos estados  
desfallescén.

Con una organización ternaria análoga a la que operaba en las secuencias iniciales, a las cosas deshechas por la edad les corresponde un desarrollo que abarca toda la copla siguiente («Decidme: la hermosura»), donde la selección léxica —*vejez, juventud, senectud*— subraya fuertemente el tema; los «casos desastrados / que acaescen» tienen su ejemplificación en la copla inmediata, con su evocación de la perdida nobleza de los godos; por último, «los estados y riqueza» corresponde a la mención de las situaciones que «en los más altos estados / desfallescén» que remataba la copla «Ved de cuán poco valor». En esta situación, la única copla con la que «Si fuese en nuestro poder» parece tener relación temática es «Decidme: la hermosura»<sup>15</sup>. Pero se encuentra separada de ella, en la ordenación B, por la frontera de «Ved de cuán poco valor», y la continuidad entre ésta y «Decidme: la hermosura» está garantizada no sólo por las conexiones ya referidas, sino por el hecho de aparecer así en todas las versiones existentes. La coherencia de la estrofa «Si fuese en nuestro poder» resulta ser, en el conjunto, sumamente frágil, y las divergencias entre los distintos códices parecen sugerir que las dudas acerca de la función de la movediza copla se plantearon ya a fines del siglo XV. Y, en efecto, su inclusión hace chirriar el desarrollo de la obra, ya que, tras la copla sexta y su afirmación de que el mundo terrenal es sólo algo que hay que utilizar para ganar el otro, parece lógico iniciar la nueva secuencia haciendo hincapié en lo falaz de los bienes terrenos. De ahí que surja la auténtica copla 7, tal como aparece en la ordenación A: «Ved de cuán poco valor». Por otra parte, «Si fuese en nuestro poder» ofrece algunas peculiaridades que la alejan del resto de las demás estrofas: su procedencia directa de un texto de San Juan Crisóstomo y su estructura sintáctica, constituida por un solo enunciado que se extiende a lo largo de la estrofa sin corte alguno entre ambas sextillas, cada una de las cuales sustenta, respectivamente, la prótasis y la apódosis de la oración condicional<sup>16</sup>. Es un caso único. Las estrofas suelen tener dos movimientos, con una intensificación o matización en el segundo de ellos, o se construyen por acumulación de miembros, como en «Las dádivas desmedidas», o en «Las huestes innumerables». (Otro caso especial es el de la copla última, donde se separan la esfera del sujeto y la del predicado para reforzar el efecto expresivo de la espera de la muerte).

15 Curiosamente, hay una ordenación tardía en la que «Decidme: la hermosura» y «Si fuese en nuestro poder» ocupan, respectivamente, los lugares séptimo y octavo. Se trata de la glosa de Jorge de Montemayor (Amberes, 1554), seguida más tarde por la de Gregorio Silvestre (Granada, 1582). Sin duda Montemayor advirtió, con sensibilidad de poeta, la falta de lógica articularia y preoedió a una modificación que, aun careciendo de base textual, es sin duda más coherente.

16 No hay construcciones similares en Manrique, aunque sí, por ejemplo, en Mena (*Laberinto*, V, e-h; CCLXXVII, e-h), que María Rosa Lida denominaba «periodos condicionales con apódosis retórica» (*Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950, p. 305).

La estrofa «Si fuese en nuestro poder» ofrece, pues, una construcción anómala con respecto a las demás; incluso la sintaxis se complica un tanto, con una inversión en el orden de los atributos («tornar la cara fermosa / corporal», «fazer / el anima gloriosa / angelical»), que difícilmente se hallará en el resto de la obra poética de Jorge Manrique<sup>17</sup>. Pero lo que resulta fundamental es que la copla incorpora un tono irónico referido al sujeto «nosotros» que rompe la línea grave y meditativa de las estrofas anteriores y, además, trivializa el desarrollo temático, que hasta ahora se apoyaba en las ideas de muerte y acabamiento y que todavía mantendrá idéntico sesgo tras este bache. Si, en vista de todo ello, tratamos de volver a la solución A, nos percataremos aún mejor que antes del desajuste que se produce, porque todo el razonamiento de las dos triadas que abarcan las coplas 7 a 12 conduce, con «Los placeres y dulzores», a la conclusión irrefutable de que los bienes materiales constituyen un engaño ante el cual, como consecuencia, el hombre debe rectificar su postura. No parece lógico plantear luego una hipótesis («si fuese...») de mantenimiento de esos bienes y presentar de nuevo al hombre engañado por este espejismo. En cualquiera de las posibilidades que ofrecen los códices, la estrofa «Si fuese en nuestro poder» es trivial, supone un retroceso en el desarrollo de la composición y se halla desconectada de su contexto. Hay razones para poner en duda su autenticidad o, al menos, para conjeturar que se trata de una adición posterior, no prevista en el esquema primitivo de la obra ni integrada adecuadamente en el conjunto.

Una vez establecida la unidad en la secuencia encabezada por «Ved de cuán poco valor» y proseguida por las tres coplas siguientes que la desarrollan y ejemplifican («Decidme: la hermosura»), conviene examinar las características de la copla inmediata, «Pero digo que acompañen», así como su función en el entramado de esta primera parte. Reproduciremos el texto de las coplas 11 y 12 de la ordenación B:

Los estados y riqueza,  
que nos dexan a desora,  
quien lo duda?  
No les pidamos firmeza,  
pues que son de vna señora  
que se muda;  
que bienes son de Fortuna  
que rebuelve con su rueda  
presurosa,  
la qual no puede ser vna,  
ni estar estable ni queda  
en vna cosa.  
Pero digo que acompañen  
y lleguen hasta la huessa

17 Y si, por ejemplo, en la de su tío: «Pues quedo tan solitaria / como syn madre donzella» (*Cancionero castellano*, cit., II, p. 76 a); «mira, mira / la rueda quan presto gira / mundanal» (p. 87 a); «que en espacio de dos años / tales me son fechos daños / por esta muerte maldita» (p. 79 b). Hay muchos otros casos análogos.



con su dueño;  
 por esso no nos engañen,  
 pues se va la vida apriessa  
 como sueño.  
 Y los deleytes de aca  
 son en que nos deleytamos  
 temporales,  
 y los tormentos de alla,  
 que por ellos esperamos,  
 eternals.

«Pero digo que acompañen» mantiene con la copla anterior un enlace meramente mecánico, gracias a la forma adversativa *pero*. Hay, sin embargo, algunas particularidades llamativas en esta estrofa. En primer lugar, su propia organización sintáctica, ya que el sujeto de *acompañen* no está explícito, sino que proviene de la copla anterior: «Los estados y riqueza», que son, en definitiva, «bienes» de la fortuna. Ahora bien: esta prolongación del sujeto de una estrofa a otra es algo absolutamente insólito en las *Coplas*, que mantienen su independencia sintáctica incluso en los casos en que dos coplas sucesivas ostentan el mismo sujeto, como sucede en la quinta y la sexta: «Este mundo es el camino» y «Este mundo bueno fue». Por otra parte, la estrofa que nos ocupa introduce una primera persona —«digo»— en contradicción con los plurales generalizadores de la composición, y con una disposición sintáctica —*decir* + subjuntivo, esto es, 'ordenar'— que introduce un mandato cuyo sentido no está claro en el contexto. Parece sobremanera extraño que el poeta ordene abruptamente que los bienes —pertenecientes a la Fortuna, como acaba de afirmar en la copla anterior, o dependientes de ella— acompañen al poseedor hasta la tumba. Además, el mismo sujeto había afirmado antes, en la copla «Ved de cuán poco valor», que perdemos esos bienes incluso antes de morir. Es evidente la incongruencia entre ambas posturas, así como la insólita actitud de un sujeto que pretende decidir el destino de lo que sólo pertenece a la mudable Fortuna. Por otro lado, la sextilla inicial resulta incoherente: después de una orden —«digo que acompañen»— aparece un cláusula encabezada por la fórmula «por eso». ¿Qué relación establece con respecto al enunciado anterior? ¿Una causa? ¿Una consecuencia? ¿Algo así como 'por esa razón no debemos dejarnos engañar'? Pero la «razón» es la orden que abarca los tres versos iniciales. Sintáctica y semánticamente, estos versos son de una sorprendente endebles. Tampoco está claro el nexo lógico entre la idea de que los bienes terrenos no deben engañarnos y su causa explícita, «pues se va la vida apriessa / como sueño». No parece que la conciencia de la brevedad de la vida deba desencadenar por fuerza el recelo frente a los «estados y riqueza» o cualquier clase de bienes temporales.

La segunda sextilla de la copla «Pero digo que acompañen» es también de construcción muy vacilante. La figura etimológica *deleytes-deleytamos* es tan pálida que no pasa de ser una mera repetición, a mucha distancia de los sutiles artificios de Mena. No puede sorprender que el manuscrito Egerton ofrezca la variante *plazeres* por

*deleytes*: el anónimo copista debió de percibir la escasa calidad artística de la reiteración. El penúltimo verso delata asimismo una notable inseguridad expresiva: «y los tormentos de alla, / que por ellos esperamos, / eternals». Según esto, como nosotros quienes aguardamos los tormentos en el más allá, cuando lo que se quiere decir, claro está, es que son los tormentos los que nos esperan por culpa de nuestra dedicación a los deleites terrenos. *Esperamos* ve así forzado su valor propio. Toda la estrofa, en suma, produce una sensación de inhabilidad constructiva, y no se advierte con nitidez su función en el contexto. Introduce la nota concreta de la «huessa» en un razonamiento de tipo general y se extiende en la consideración de los tormentos del infierno, noción absolutamente extraña al desarrollo del tema, que, como acredita la copla siguiente —«Los placeres y dulzores»—, se mantiene en la línea general de la *meditatio mortis*. Si se acepta la inclusión de la copla «Pero digo que acompañen», no sólo queda roto el enlace entre «Los estados y riqueza» y «Los placeres y dulzores», sino que se acogen consideraciones acerca de la otra vida para volver luego, con «Los placeres y dulzores», a detener la progresión del razonamiento en el umbral de la muerte física, lo que supone un grave quebranto de la composición. De nuevo se tiene la impresión de que nos hallamos ante una copla espuria, aunque aparezca en todas las versiones a partir de la primera edición, cuya extrema pobreza, sin embargo, no le confiere demasiadas garantías. ¿Existe alguna razón que pueda apoyar la hipótesis de que la copla se insertó posteriormente? Dejando ya aparte su palpable desmaña, y puesto que la estrofa no facilita la articulación de las dos adyacentes, sino que más bien la perturba, los versos encabezados por «Pero digo que acompañen» sólo pueden tener una función: la de anticipar algo que aparecerá después, o, si se prefiere, la de ampliar el campo temático inicial para permitir luego la adición de temas no previstos inicialmente. En esencia, las dos novedades que introduce la copla son la imagen de la tumba y de un muerto que va a parar a ella, por una parte —antes se hablaba sólo de la muerte en abstracto—, y la idea de los tormentos que aguardan al pecador, por otra. Si la copla se introdujo con posterioridad a la elaboración de esta serie primera, fue porque en el primitivo plan no figuraban consideraciones sobre un muerto determinado ni sobre la otra vida. Al componer las diez u once coplas primeras, el objetivo del poeta no consistía en plantearlas como introducción a un epicedio en el que se cantasen las glorias del Maestre don Rodrigo. Decidida la utilización de las coplas con una finalidad distinta, hubo necesidad de efectuar ciertos inevitables retoques; entre otros posibles, el de insertar la estrofa «Pero digo que acompañen», con objeto de ampliar el esquema existente y «anunciar» también los temas del posterior elogio fúnebre y de la vida eterna, básicos en buena parte de la composición. El desajuste que la copla introduce en su contorno inmediato, así como la evidente impericia de su formulación, son factores suficientes para colocar entre gruesas interrogaciones su posible autenticidad y, con ella, la tan reiterada unidad compositiva del texto.

Con la copla «Los placeres y dulzores», cuyo sujeto representa un eco indudable de «Los estados y riqueza» —copla a la que sigue sin violencia alguna—, con-

cluye el motivo de la fugacidad de la vida y la caducidad de los bienes terrenos, para dejar paso a una revisión de la historia reciente. El esquema del primer bloque de coplas ha dejado su huella en éste. Los «reyes poderosos» que ahora se recuerdan parecen un correlato de «La sangre de los godos» anterior; la renuncia a las invocaciones tradicionales («Dexo las ynuocaciones / de los famosos poetas / y oradores») reaparece ahora en el abandono de las viejas historias («Dexemos a los troyanos, / que sus males no los vimos, / ni sus glorias»). Pero de los godos se había recordado su nobleza y la pérdida de su linaje. Aquí, en cambio, el poeta habla de *hombres* y adopta una actitud valorativa inexistente hasta ahora («casos tristes, llorosos»). El plan no mira hacia atrás, aunque se repita miméticamente parte de la estructura anterior, sino que inicia un desarrollo cronológico en función de un final: reyes poderosos-troyanos-romanos-reyes españoles-Rodrigo Manrique. El comienzo de la serie encabezada por «Esos reyes poderosos» implica un cierre que es el epicedio del Maestre, situado en la misma línea que los personajes ilustres evocados y a continuación de ellos, como corresponde a la cronología. La historia invade el terreno poético. Y no sólo la historia, sino los esquemas retóricos. Así, Gómez Manrique, en prosa:

Avque no por sus estorias aver leydo, mas siquiera por oydas, sera  
a vos, señora, manifiesta la gloria desta muy nombrada çibdad troyana<sup>18</sup>.

O en verso:

Por tanto, dexando exienplos antigos,  
solos vos quiero traer dos testigos  
que fueron ayer en nuestra naçion<sup>19</sup>.

En cuanto a la segunda sextilla de «Esos reyes poderosos», los antecedentes son abundantes<sup>20</sup>. Unida a la copla siguiente, no indica más que la presencia de un poeta de escuela —no desprovisto de talento, claro está— y aficionado a la historia. Pero al seguir, por otra parte, algunos aspectos de la disposición del bloque inicial y al obedecer, por otra, a ciertas recetas retóricas, el autor incurre en nuevas incoherencias. Hay, sustancialmente, una contradicción entre las coplas «Esos reyes poderosos» y «Dexemos a los troyanos». La primera remata la mención de los reyes antiguos, puesto que de ella se deriva una conclusión moral («assi que no ay cosa fuerte»). Nada hacía pensar que el poeta tuviera que seguir este camino. ¿Qué sentido tienen luego los versos «dexemos a los romanos, / avque oymos y leymos / sus estorias»? Esas «estorias» son como las «escrituras / ya passadas» que han permitido llegar a

18 *Cancionero castellano del siglo XV*, cit., II, p. 60 a.

19 *Id.*, p. 63 a.

20 Vid. simplemente Gómez Manrique, en *Cancionero castellano del siglo XV*, II, pp. 30 a, 89 b, 90 a; Juan de Mena, *id.*, I, pp. 201 b; Ferrán Sánchez Talavera, en *Cancionero de Baena*, ed., J.M. Azá-ceta, n.º 530 (III, p. 1075).

la conclusión que cerraba la copla anterior. Dicho de otro modo: el sentido de los versos acerca de los romanos ('dejemos sus viejas historias, que no conocimos directamente, aunque sí las hemos leído'), con su desdén por lo no vivido, parece contradecir el hecho de que en la copla anterior sean precisamente historias «leídas» las que conducen a la desoladora convicción de que todos, débiles y poderosos, humildes e ilustres, están igual e irremediabilmente destinados a perecer. De este modo, el gozne entre ambas estrofas salta en pedazos. La actitud del poeta es, además, sorprendente, porque tras este rechazo —un tanto incongruente, como hemos visto— de la historia no vivida brotará la evocación emocionada de la corte de Juan II, que alcanzó su mayoría de edad en 1419 —esto es, veintiún años antes del nacimiento de Jorge Manrique—, y murió cuando el futuro poeta tenía trece años. Percatándose del escollo de la cronología, Menéndez Pelayo escribía: «Cuando Jorge Manrique [...] evoca los recuerdos de su juventud, o más bien lo que oyó contar a su padre sobre los esplendores y magnificencias de la corte de D. Juan II y de los infantes de Aragón [...] habla de algo vivo, de algo que todavía conmueve las fibras de su alma»<sup>21</sup>. ¿Para quién podía ser aquello «algo vivo»? ¿Para quien lo había oído contar a su padre? Más decididamente, Pedro Salinas creía vislumbrar a Jorge Manrique «en medio de ese torbellino de los encantos cortesanos», y añadía: «En esas llamas avivadas por tanto soplo retórico, se ardió el poeta. Y él fue uno de los trovadores de aquel incesante trovar de palacio. Hay en estos 24 versos un temblor, un estremecimiento que los distingue y los separa de todos los demás de la elegía, trémolo carnal, el temblor de la sensualidad, el temblor de los goces de los sentidos»<sup>22</sup>. La perspicacia con que Salinas ha percibido la calidad estética de las coplas sobre la corte de Don Juan II no puede oscurecer las evidencias históricas: Jorge Manrique no pertenece a esa época, que es la de Gómez Manrique (nacido en 1412), Mena (nacido en 1411) o Santillana (nacido en 1398), junto a otros de menor cuantía. Sin embargo, parece incontrovertible que la evocación de la bulliciosa corte del rey Don Juan tiene en las *Coplas* un «temblor» y un «estremecimiento» de algo vivido y perdido. Por ello este segundo bloque de estrofas llena de perplejidad al lector, que advierte, de un lado, la contradicción entre el rechazo de las historias no vividas y la aceptación de esas mismas historias para formular sentencias morales de validez general («assi los trata la Muerte / como a los pobres pastores / de ganados»); de otro, el hecho de que se dediquen tan conmovidas estrofas a un mundo cronológicamente cercano, pero que Jorge Manrique no pudo conocer. La elegía manriqueña no es una obra unitaria en su concepción ni en su ejecución, si por unidad se entiende, como es frecuente, bloque compacto, monolítico, ideado globalmente con una finalidad única. Es más bien producto de yuxtaposiciones, reajustes e inspiraciones distintas, fundidas en una amalgama final —cuya calidad estética

21 *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, CSIC, 1944, II, p. 408.

22 *Jorge Manrique o tradición y originalidad* [1948], Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 158.

continúa siendo indiscutible— donde aún son perceptibles algunas huellas que sugieren el proceso de gestación. Huellas borrosas, ciertamente, sobre las que el tiempo y el lugar común han ido depositando una película uniforme, que no impide, sin embargo, advertir que las huellas no proceden de una sola mano.

RICARDO SENABRE