PITTM, 87, Palencia, 2016, pp. 37-69, ISSN 0210-7317

EL TIEMPO Y MÁS ALLÁ DEL TIEMPO. LAS COPLAS DE JORGE MANRIQUE UNA VEZ MÁS*

César Augusto Ayuso Picado

Catedrático de Lengua castellana y Literatura

Resumen: Primero se reconsidera la estructuración de las Coplas y se busca su unidad de sentido como exhortación moral. El centro es la particular concepción manriqueña del tiempo, que se analiza tanto desde la teoría bajtiniana del cronotopos, como en un cotejo con los libros X y XI de Las Confesiones de San Agustín; así como su modernidad en la poética del siglo XX. También se estudia la muerte ejemplar de D. Rodrigo, propia del caballero cristiano.

Palabras clave: Elegía cortesana del XV, exhortación moral, cronotopos, tiempo y temporalidad, influencia de san Agustín, caballero cristiano del XV, muerte cristiana del XV, poética del tiempo.

TIME AND FURTHER ON TIME. JORGE MANRIQUE´S COPLAS, ONCE AGAIN

Abstract: We reconsider the structure of Jorge Manrique's *Coplas*, reading them as an exhortation to lead a moral life. The central point is Manrique's personal conception of time, which is analyzed from the perspective of Bakhtin's chronotope as well as comparing it to Saint Augustine's *Confessions* (Books X and XI) and acknowledging Manrique's modernity from the standpoint of twentieth century Poetics. We also study Don Rodrigo's exemplary death as befitting a Christian knight.

Key words: 15th century court elegy, moral exhortation, chronotope, time and temporality, Saint Augustine's influence, 15th century Christian knight, Christian death in the 15th century, Poetics of time.

ILMO. SR. DIRECTOR
SRAS. Y SRES. ACADÉMICOS
SEÑORAS Y SEÑORES

En primer lugar quiero agradecer a los académicos de esta benemérita institución el que hayan tenido a bien añadirme a ella. Y particularmente, a Rafael Martínez, Gonzalo Alcalde y Miguel de Santiago, que me propusieron y avalaron. Con todos contribuiré lo mejor que pueda y sepa a velar por la cultura palentina desde los ámbitos que me gusta cultivar: el de la literatura y el de la antropología cultural.

He elegido para mi discurso de recepción a Jorge Manrique como tema, y más concretamente la cumbre de su obra, las *Coplas a la muerte de su padre*. No sé si es osadía o monotonía. Lo primero, porque qué decir de nuevo a lo mucho escrito sobre el poeta; lo segundo, por ser motivo recurrente entre académicos de la institución, sobre todo si son poetas o les atañe la literatura. Quiero recordar que ya en 1968 lo eligió Pablo Cepeda Calzada como tema de entrada en la

* Discurso de ingreso como Académico Numerario, leído el día 26 de noviembre de 2015.

Academia[1]. Y que hablaron y escribieron de él otros ya desaparecidos como Antonio Álamo Salazar, Jesús Castañón, Casilda Ordóñez y Santiago Francia[2]. E igualmente le han dedicado su atención Manuel Carrión, Miguel de Santiago y Marcelino García Velasco[3]. A pesar de ello, me he decidido a abordarlo una vez más. No creo que haya otro tema más solemne y más interesante tratándose de literatura palentina.

La creación de la *Coplas* a la muerte de su padre nunca dejará de parecernos un hecho prodigioso, tanto si se tiene en cuenta el resto de la obra de su autor como si se compara con la lírica de su época. Y más aún si se tiene en cuenta cómo mantiene en el tiempo, siglo tras siglo, una fragante lozanía que para nada desdice ni en su expresión ni en su contenido un aura de actualidad. Es un clásico permanente que ha merecido la admiración de infinitos lectores y la atención de numerosos críticos que la han estudiado y valorado en todos sus aspectos, tanto lingüísticos como humanísticos y estéticos. Y, sin embargo, precisamente por eso, porque es un clásico, no deja de atraer continuamente y de presentar nuevos puntos de escrutinio e interpretación.

Azorín, al que las obras de los clásicos le hacían soñar, es decir, imaginárselos a ellos o a sus personajes y circunstancias en la reviviscencia del tiempo, no puede prescindir de su visión impresionista cuando evoca a nuestro poeta: "Jorge Manrique es un escalofrío ligero que nos sobrecoge un momento y nos hace pensar. Jorge Manrique es una ráfaga que lleva nuestro espíritu allá hacia una lontananza ideal"[4]. Ramón Menéndez Pidal, en cambio, más apegado a la precisión filológica, establece un juicio más concreto, que la crítica aceptará sin discusión. Habla de "llaneza", tanto de expresión como de pensamiento, a la hora de describir su aportación a la lengua y la literatura castellanas. Y añade: "Esta obra maestra, cuyo éxito ha salvado los infinitos cambios de gusto de tantos siglos, cuyos versos adornan la memoria de tantos hispano-hablantes cultos, no persigue invención extraordinaria alguna, sino solo distinción constante en la sencillez. Medita lo que está en la mente de todos, y lo dice con palabras que están en los labios de todos, pero lo piensa y lo dice mejor que todos"[5].

El estilo, el acierto en la fórmula exacta del decir, es el secreto del verdadero escritor. E incluye una serie de componentes, todos ellos logrados y que contribuyen a la excelencia conjunta, como pueden ser la selección y precisión léxicas, los recursos retóricos, la elegancia sintáctica, la adecuación del tono o la fluencia rítmica. Estos y otros han sido ya muy competentemente considerados por los diversos estudiosos y no vamos a ahondar en ellos. Este estilo es el que hace inconfundible a esta obra y encumbra a su autor como un clásico: su llaneza, su armonía, su naturalidad, reconocida por todos, es la señal de su maestría y el secreto de su perenne valor. Como una isla en la lírica culta de su siglo, Jorge Manrique adelantó con estos versos el Renacimiento en España, aunque solo fuera en algunos rasgos estilísticos, precisamente aquellos que más contribuyen a la armoniosa sencillez y a la elegante serenidad de su expresión. Ya la métrica, a pesar del uso del tradicional octosílabo hispano, encierra, al decir de quien mejor la ha estudiado, "una compleja y refinada estructura" que lleva a su plenitud la lírica conocida hasta entonces[6]. En cuanto a las ideas, al fondo del pensa-

miento, hay que decir –y este es el objetivo del presente estudio– que pertenece casi exclusivamente a su tiempo, es un claro exponente de la mentalidad medieval, moldeada a expensas del cristianismo. No es que esto no esté ya reconocido, que lo está suficientemente[7], pero se van a abordar algunos aspectos muy concretos que no han sido desarrollados o no se han fijado en sus justos términos. Se hará, además, desde enfoques distintos: bien desde la crítica interna o la teoría del texto, o de la crítica externa, que trate de las fuentes del pensamiento o el trasfondo social de época.

1. "*Dexo las invocaciones de los famosos poetas…*" - UNA ELEGÍA CORTESANA

La vida del poeta está llena de desconocimientos y lagunas, y entre ellos no lo es menos el de su formación intelectual y literaria. Al contrario que el Marqués de Santillana, por ejemplo, cuya selecta y abundante biblioteca es bien conocida y revela su condición de humanista, de Jorge Manrique apenas hay certezas documentales, más bien conjeturas al hilo de los logros de su obra. Cómo se formó o qué libros leyó no dejan de ser incógnitas que los eruditos han ido desvelando en un rastreo concienzudo de fuentes y profundos análisis filológicos. La alta calidad de las *Coplas* evidencia, sin embargo, que debió de tener una exquisita y cuidada formación, o, cuando menos, dada su predominante dedicación militar, que fue capaz de asimilar con gran provecho y dotes de intuición toda una serie de principios doctrinales y estéticos que estaban en el ambiente de la época. De asimilar y, sobre todo, de transformarlos en aras de un discurso nuevo y distinto que quedaría como modelo sorprendente y único. Lejos de convertirse en un mero repetidor de tópicos y lugares comunes, gracias a las *Coplas* emergió una genialidad oculta que, aun debiendo mucho a su tiempo, pone un hito señero en la lírica y en el pensamiento hispanos. No en vano, el ejemplar estudio de Pedro Salinas, aparecido en 1947, diseccionaba brillantemente los hilos y el entramado de su obra, señalando ya desde el título –*Jorge Manrique o tradición y originalidad*– las claves de su trabajo creativo[8].

En esta vertiente de su formación, parece que debió no poco a su tío Gómez Manrique, que le facilitaría autores y obras y cuyos poemas tuvo muy en cuenta a la hora de hacer los suyos, como se puede observar por ciertas influencias. Era este, junto con Hernán Pérez de Guzmán, destacada figura del círculo intelectual toledano que frecuentaba el palacio del arzobispo Carrillo, en el que también participaría nuestro poeta. Se caracterizaba este grupo por cultivar un humanismo cristiano que se nutría, purificándola, de la tradición grecolatina, y que estaba formado más bien por conversos. Un antecesor de este círculo sería el también converso Alonso de Cartagena, que llegó a obispo de Burgos y tuvo un importante papel en la versión de obras latinas. Les distinguía la lectura y traducción de los moralistas cristianos como San Gregorio o Boecio o de los clásicos como Cicerón y Séneca, seguían el magisterio de Petrarca y también la tendencia al empleo de una lengua literaria basada en la naturalidad y horra de artificio[9]. De todo ello quedan elocuentes huellas en las *Coplas*.

La adopción del llamado "sermo humilis" o "baxo estilo"[10] sería una de las consecuencias de haber pertenecido a este círculo cultural que tomó el humanismo cristiano como fundamento y modelo. Manrique abandona la retórica pagana, recargada y

profusa, y adopta la expresión natural y transparente de la experiencia cotidiana para transmitir verdades universales. La reflexión serena se impone a la elucubración retórica y al discurrir ornamental, y elige imágenes sencillas, muy visuales, hondamente arraigadas en la vida cotidiana y provenientes de una cultura ancestral, preferentemente bíblica, para hacer el curso de su pensamiento cercano y asequible. Marca así una frontera con la poesía culta de su tiempo, la encabezada por el Marqués de Santillana y Juan de Mena. La poesía cristiana de los himnos litúrgicos, los textos bíblicos, los moralistas y teólogos le servirían como fuente de ideas; y no renuncia a los sabios modelos del mundo clásico latino, pero el cauce llano y limpio por el que hacer discurrir estas aguas será exclusivamente suyo. En la copla IV el yo autorial hace confesión explícita de sus intenciones y su modo de proceder: no le interesa la asistencia de las musas paganas, que ninguna verdad provechosa transmiten, sino la protección de quien considera que es Hijo de Dios y origina toda su confianza: "Dexo las invocaciones / de los famosos poetas / y oradores; / non curo de sus ficciones (…) A Aquel solo me encomiendo, / a Aquel solo invoco yo…" El propio autor acota explícitamente el territorio de su canto, y no solo en lo ideológico, también en lo expresivo, porque la expresión clara va aparejada a la claridad de la verdad, mientras el verbo oscuro pertenece al mundo pagano que se debatía en las tinieblas del error.

Al componerle el poema a su padre muerto, hubo de acogerse a los moldes propios del género, que no era otro que el del poema funeral o la elegía. A través de la tradición grecolatina, se había prodigado en la edad medieval hasta alcanzar, precisamente en el siglo de Manrique, una profusión y desarrollo desconocidos. Naturalmente, el poeta conocería las mejores composiciones funerarias de sus contemporáneos, y ya Salinas avanzó el cotejo con algunas, en las que aparecen ciertos recursos o lugares comunes que se encontrarán en las *Coplas*. Parece ser que las que tuvo más cerca, aquellas en que más se fijó, fueron las que se deben a la pluma su tío Gómez Manrique, hecha una en honor del caballero Garci Lasso de la Vega y otra del Marqués de Santillana. La retórica de estas composiciones anteriores al poeta queda, sin embargo, al descubierto al ponerse a la par con la suya, pues la limpia expresión de esta y la presencia del sentimiento que hace aflorar en ella con toda naturalidad, le dan ese aire de maestría que traspasa su propia circunstancia[11].

Pero si ya en la elección de la lengua y del esquema métrico deja Manrique la impronta de su originalidad al abordar tema tan solemne y de tanta inspiración en su tiempo, no va a ser menos a la hora de elegir los materiales, las ideas y los motivos y darles un lugar en la composición. También aquí mostrará una estructura novedosa que se sale de lo más socorrido, pues aúna las dos formas diversas en que se desdoblaba la elegía cortesana cinquecentista: por una parte, el poema fúnebre, que medita en general sobre el valor de la vida y la subordinación a la muerte; y, por otra, la llamada "defunción", centrada en una persona concreta, en cuyo recuerdo se escribe y en la que no puede faltar junto al elogio de sus virtudes la consolación por su pérdida[12].

No siempre la crítica se pone de acuerdo a la hora de juzgar la unidad del gran poema manriqueño, o de estructurarlo. Como nada se sabe con exactitud sobre las fechas y los tiempos de su composición y tampoco exis-

te el manuscrito, se hacen conjeturas sobre si lo componen distintas partes conjuntadas a posteriori, hechas en momentos distintos y sin esquema previo, o si, a pesar de ello, y con algunas disyunciones, se puede hablar de una obra unitaria en la que si se aprecian distintas partes, estas, sin embargo, obedecen a una intención meridiana y se ensamblan convincentemente[13]. Me inclino más bien por esta opción última y trataré de buscar en ello una unidad de interpretación.

La estructura tripartita de las *Coplas* tiene una larga tradición y parece ser la más aceptada, aunque no todos los críticos coincidan a la hora de determinar con igual claridad y exactitud dichas partes. Pedro Salinas las distinguió perfectamente, pues señala cómo de la reflexión general que se hace sobre la muerte en el inicio (I-XIV), se pasa luego a la consideración de los muertos (XV-XIV), para terminar con la figura del muerto protagonista, el maestre don Rodrigo (XXV-XL)[14]. Stephen Gilman, por su parte, considera estas tres partes desde otra clave temática como es el desarrollo de las tres vidas que se plantean para el hombre en la estrofa XXXV: la vida sensorial terrena, la vida de la fama y la vida eterna, cada una de las cuales tiene su representación en uno de los tramos del poema[15]. Particularmente, me parece más coherente hablar de una división en dos partes que, a su vez, se compondrían de otras dos partes cada una. La primera sería la reflexión general sobre la existencia humana, contraponiendo las actitudes que suele adoptar el hombre en ella y las que debería adoptar de cara a la muerte (I-XXIV), y la segunda la elegía propiamente dicha en honor de su padre (XXV-XL). La primera habría que subdividirla en la reflexión doctrinaria genérica centrada en el tópico del *contemptus mundi* (I-XIV) y la ejemplificación consiguiente a expensas del tópico del *ubi sunt* (XV-XXIV), y la segunda en el epicedio o retrato elogioso del padre (XXV- XXXIII) y representación alegórica de la muerte del mismo (XXXIV- XXXIX (XL))[16].

2. "*No se engañe nadie, no…*" - UNA EXHORTACIÓN MORAL

La coherencia de las *Coplas* me parece fuera de duda, pues las partes se ensamblan perfectamente entre sí, y los elementos de cohesión dentro de ellas lo corroboran, y la unidad de intención es manifiesta. Aunque el poeta tuviera in mente a la hora de escribirlas un destinatario muy particular, como pudiera ser la clase política y nobiliaria castellana de su tiempo, el acierto en el planteamiento y la estructura, así como en el registro y la tonalidad del sentimiento, sin olvidar otros elementos técnicos como la métrica y las figuras retóricas, las dejaron tan perfectamente moldeadas que su alcance se ha hecho universal, traspasando clases, siglos y fronteras. Es muy posible que estuvieran destinadas a ser leídas en voz alta, ante un público selecto, buscando la solemnidad de la ocasión y un impacto profundo[17]. Si el poema mortuorio en honor del padre no perseguía otra finalidad que reivindicarlo en las luchas banderizas de la Corte, es bien cierto que la larga introducción hasta llegar al elogio de su figura en vida y la dignificación de su muerte, toma tal altura desde su inicio, que hace olvidar toda particularidad para dejarle al posible lector u oyente prendido de esa grave tonalidad que le empuja a inmiscuirse en el ritmo y el mensaje de sus palabras, a sentirse dentro de esa fluencia meditativa que suave pero implacablemente le pone frente a su propio destino.

Se ha visto reiteradamente el poema como un sermón moral[18], y no solo por la gravedad doctrinal de la materia que trata, sino también en su forma, pues adopta con gran pericia la retórica propia de las artes de la predicación[19]. La modalidad exhortativa es evidente desde el mismo inicio, pues se abre con la forma verbal "recuerde" y escoge como sujeto activo a la parte más noble del hombre, el alma, que es donde residen las capacidades de la voluntad y de donde salen las decisiones morales. No en vano, lo que en esta primera parte de las *Coplas* se plantea no es otra cosa que hacerle recapacitar al hombre sobre su propio destino. Destino que no es una cuestión banal que pueda improvisarse o posponerse, sino que, dada la gravedad e importancia del mismo, supone una toma de conciencia y una elección consciente por parte del individuo. Lo efímero y azaroso de la vida, así lo exige. El tópico del *tempus fugit* queda claro, tanto de forma doctrinal como plástica en las tres primeras estrofas. Tras el paréntesis de la cuarta, de la quinta a la séptima el motivo moral aparece de manera clara y rotunda: el hombre es dueño de sus obras y, por tanto, artífice de su salvación eterna: "más cumple tener buen tino / para andar esta jornada / sin errar" (V); "Este mundo bueno fue / si bien usáramos de él / como debemos, / porque, según nuestra fe, / es para ganar aquel / que atendemos". Las coplas que siguen a estas son una llamada de atención para no olvidar, precisamente, que no es este mundo el destino del hombre, sino otro, invisible; de ahí que el *memento mori* y el *contemptus mundi* sean los tópicos que se desarrollen, unidos al primero, en toda la primera parte, hasta la copla XXIV.

El poema, en este marchamo doctrinario y moralizador que adquiere, adopta los principios y recursos de todo texto argumentativo, por lo que no pierde de vista la capacidad de instruir, persuadir y conmover que a estos se les otorga. Y para ello echará mano tanto de las consiguientes estrategias que avalen sus razones e ideas, para que aparezcan más convincentes, como de los recursos exhortativos que muevan al interlocutor y le atraigan a su discurso. Para reforzar la exposición de sus argumentos utilizará los temas tópicos que el mundo eclesiástico había acomodado de la literatura pagana clásica a su doctrina. Y, sobre todo, la invocación que en la copla IV hace al mismo Jesucristo para que le inspire, es todo un propósito de avisar al lector de la seriedad e importancia de lo que quiere exponer. Esta es la autoridad que cita, a la que remite la recta intención y la fuerza de verdad de su discurso, porque, sembrados aquí y allá, en unos versos y en otros, aparecen numerosos ecos bíblicos, patrísticos y de autores clásicos, como ya ha demostrado suficientemente la abundante erudición que la obra ha generado.

Particularmente brillante está en el desarrollo que hace del tópico del *ubi sunt* en la decena de coplas que van de la XV a la XXIV, pues es una manera de mostrar con ejemplos muy concretos la validez de las verdades generales anteriormente desarrolladas. Sobre todo, porque acude a personajes de la historia más reciente de Castilla, que están en la mente de sus contemporáneos, dando así a su discurso un aspecto de verismo y plasticidad insospechado en los autores que le precedieron. Toda la parte dedicada a su padre no será sino el supremo ejemplo, por vía contraria a los anteriores, de las ideas doctrinales expuestas en las catorce primeras coplas.

En todo momento llama la atención la seguridad con que la voz autorial se expresa

y conduce su discurso. Hace gala de una gran pericia retórica, plena de recursos y muy dúctil para mantener la atención del oyente o lector y meterle dentro de la reflexión que se propone. Las primeras palabras son ya una invitación al recogimiento, a la contemplación de las verdades que va a desplegar ante sus oídos, apelando en todo momento a la experiencia. Y se vale profusamente de expresiones asertivas y sentencias que le dan a su discurso ese aire de verdad incontestable, tales como "No se engañe, nadie, no…" (II) o "Los estados y riqueza, / que nos dexan a desora, / ¡quién lo duda!" (XI). Su ductilidad enunciativa le hace esconder el yo (vimos ya cómo lo utiliza solo claramente en la copla IV al hacer la confesión de su propósito y encomienda divina) y volcarse en la atención de los receptores, centrándoles la atención y englobándolos en sus palabras mediante la deixis personal que los señala, bien utilizando la primera persona del plural de los verbos: "y pues vemos lo presente" (II) o, muy particularmente, en las coplas V, VI, VII y VIII; las partículas pronominales: "por eso no nos engañen" (XII) o las posesivas: "nuestras vidas son los ríos" (III). Y más cuando, en el comienzo de algunas coplas, mediante los imperativos se les alude directamente: "Ved de quánd poco valor" (VIII) o se les solicita: "Dezidme: la hermosura…" (IX). Especialmente eficaces resultan las continuadas preguntas retóricas que lanza en las coplas del *ubi sunt* (XVI y XVII, sobre todo, pero también en XIX y XXI) como un modo de corroborar y hacerles insoslayable la evidencia de lo enunciado.

Se han hecho célebres los sermones barrocos por el despliegue retórico y parateatral que desarrollaron, hasta rayar en lo hiperbólico y ridículo. La elegía manriqueña, ideada y desarrollada también como un sermón doctrinal, es una muestra, sin embargo, de la elegancia, la claridad de pensamiento y el dominio de los recursos retóricos de la elocuencia para exponer brillantemente unas ideas. De acuerdo, eso sí, con la causa que la originó y la finalidad que persigue, que no era hacer un mero ejercicio literario, sino el elogio interesado del maestre don Rodrigo Manrique, padre del autor. Esta habilidad retórica no se agota en la capacidad argumental o en el mestizaje de formas enunciativas, como ya vimos. Se extiende, y se hace no menos eficaz, con el cambio de planos, de perspectivas y motivos, logrando también evitar la monotonía y sorprender de continuo al lector en la variedad y la intensidad de las formas expositivas. Vimos ya cómo el autor no hace ninguna concesión desde el principio a las vacuidades retóricas, pues entra de lleno en cuestión sin darle al interlocutor tregua. Solo una vez centrado el tema en las tres primeras coplas, hace un paréntesis en la cuarta para invocar la consiguiente inspiración, que tampoco está de más. Hasta la copla XIV, la exposición doctrinal sabe engarzar y hacer discurrir muy bien la abstracción de los temas –el tiempo fugitivo, la inestabilidad de todo y lo azaroso de la fortuna, la muerte inevitable e igualitaria– para, en un cambio de escenario, y de perspectiva, hacer más evidente lo dicho con una ejemplificación dinámica y colorista, que no deja de ser sino una breve pero densa incursión en la última historia de Castilla.

Parece unánime la admiración que estas coplas han suscitado por la plasticidad con que logra recrear esos momentos históricos en que se mezclan y suceden la brillantez cortesana de las grandes fiestas y celebraciones con las riquezas y las ambiciones

desmedidas, las glorias y la exhibición guerrera con las desgracias y caídas. Como en una película llena de movimiento, el poeta evoca por orden cronológico y jerárquico a la realeza y nobleza mayor del reino de Castilla. Todos aparecen por un momento enfocados en sucesivas escenas panorámicas, descritos con un apunte incisivo, a base preferentemente de enumeraciones rápidas y selectas que dan la sensación de movimiento incesante, precisamente como una manera de plasmar el torbellino incuestionable del tiempo que desagua en la muerte. Esta es, en esa decena de coplas, la gran protagonista, pues todos los personajes evocados han cumplido ya en ella su destino. El poeta no solo la evoca, sino que ya al final de su recuento panorámico la va a hacer presente, la dota de viveza y personalidad interpelándola (XXIII) o haciéndola objeto de sus irrebatibles aseveraciones (XXIII y XXIV)

> Tantos duques excelentes,
> tantos marqueses y condes
> y varones
> como vimos tan potentes,
> *di, Muerte, ¿dó los escondes*
> *y traspones?*
> Y sus muy claras hazañas,
> que hizieron en las guerras
> y en las pazes,
> *cuando tú, cruda, te ensañas,*
> *con tu fuerça las atierras*
> *y deshazes*[20].

De la elusión de la muerte, de pronto el poeta pasa a aludirla, y a aludirla de forma directa, como si la hiciera presente, la personificase. Al cambiar el enunciante de interlocutor, el virtual oyente o lector pasa de interpelado o cosujeto de la enunciación a espectador, sin que por ello deje de ser partícipe en tan apasionada meditación que el autor le dirige. Este remate de la segunda parte, para los que prefieren la estructura tripartita, o de la primera, como prefiero entender, no puede ser más expresivo y efectista, pues se cierra dirigiéndose a la muerte y sin posibilidad de respuesta. Es tal la fuerza del aserto, que estaría de más. Nada pueden los hombres contra ella, por más que se preparen y pertrechen (y no es inocua esta gran imagen militar desarrollada en la copla XIV): "Quando tú vienes airada, / todo lo pasas en claro / con tu flecha".

El clímax con que acaba esta primera parte es patente. La copla XXV, que inicia ya a la segunda, evidencia un cambio drástico de protagonista y motivo, de perspectiva y de escenario. No cabe entenderlo, por tanto, como se quejan algunos comentaristas, de desconexión o fallo de engarce, por cambio excesivamente brusco entre una copla y otra. Es más bien un cambio de tempo, un ajuste escénico que marca la diferencia entre dos partes, distintas pero complementarias, de un texto único[21]. Solo una vez terminada la lectura del poema puede uno darse cuenta de la radical coherencia temática que existe entre ambas partes. La figura del maestre, cuyo elogio de su vida y de su muerte ocupará la segunda parte, solo puede entenderse como la ejemplificación fehaciente, en positivo, de la tesis moral mantenida por el poeta en la primera parte, concentrada preferentemente en la copla VI: la recta actuación del hombre en vida de acuerdo a la exigencia divina es el medio para salvarse.

Y aun esta segunda parte, dedicada íntegramente a don Rodrigo, carece de unidad discursiva, pues el poeta, para no acomodarse el interlocutor y mantener viva la tensión

de su discurso, opta también por distinguir dos partes, rompiendo la posible monotonía que se va apoderando de la primera con un nuevo impacto de cambio escénico. El yo autorial introduce en el tema a su padre, don Rodrigo, ya muerto, y se erige en narrador de sus hazañas. Será un parcial valedor, pues la evocación tomará en seguida un intenso aire ponderativo, encomiástico, a pesar de que, al inicio, lo niega utilizando hábilmente la figura de la preterición: "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" (XXV). Esta parte es el elogio propiamente dicho, que no podía faltar en una elegía en honor del fallecido. Ocupa nueve estrofas (XXV-XXXIII), porque, a continuación, y de nuevo casi sin transición, pillándole al oyente o lector otra vez de improviso, le pone a este ante una escena dramatizada, pues desaparece su voz expositiva o dirigente para dejar frente a frente a la figura de la Muerte, en amable caracterización humana, y al maestre postrado en su lecho, que entablarán un diálogo, tan ajustado como emotivo. Es, sin duda, un pequeño auto o sucinta y elemental representación de la preparación ejemplar para una muerte inminente (XXXIV-XXXIX). Como sucedía en las coplas del *ubi sunt*, el autor logra acercar a los espectadores una escena, tornarla viva; si en aquellas ponía *ante oculos* unas actuaciones históricas, dotándolas de sensorialidad y movimiento, también en este pequeño auto hace al oyente espectador que no solo ve la escena de la llegada de la muerte y su entrada en la habitación del maestre, sino que le permite oír las palabras que ambos personajes pronuncian. Solo queda en el poema una estrofa más, en la que la voz autorial vuelve a su papel narrativo y sentencioso (XL). Tampoco aquí hay que ver un final excesivamente abrupto, pues esta copla que cierra serviría de "consolación"[22]. La finalidad del discurso se ha cumplido, y el poeta ha sido en todo momento consciente de sus intenciones y de sus recursos, que, aunque manejados con suma destreza, siempre han tendido a la concisión y el equilibrio, a la precisión y la emoción contenida. Una elegante meditación sobre la existencia y el destino del hombre, que, lejos de la recargada ornamentación y el hueco retoricismo, ha preferido exponer con claridad, intensidad y novedosa variedad de recursos discursivos y persuasivos.

3. "Este mundo es el camino para el otro…" - CRONOTOPOS

La voz es, en realidad, la que crea ese mundo que aparece hecho texto, discurso, con todos sus matices, protagonismos y ocultaciones. Y la voz, que enuncia, siempre lo hace en el tiempo, descubre la temporalidad en que está inmersa[23]. La voz autorial de Jorge Manrique discurre en el poema, precisamente, como desveladora de la condición temporal de la existencia humana. La condición temporal de la vida humana será la génesis de su reflexión, el punto nodal del que brota su discurso y en torno al cual lo va fundamentando. Hay un concepto que el lingüista y teórico de la literatura ruso Mijail Bajtin definió como "cronotopos" y que aplicó al análisis de la novela. Este concepto tenía que ver con la nueva dimensión que el físico Albert Einstein había asignado a principios del pasado siglo al espacio y al tiempo, que dejaban de ser magnitudes independientes absolutas, como expuso la física racionalista, para formar una única magnitud que debía entenderse como un *continuum*. Así, el cronotopo literario lo entenderá Bajtin como la unión de elementos espa-

ciales y temporales que deben ser analizados como un todo inteligible y concreto[24]. En las *Coplas*, está muy presente la exposición narrativa, y se nos antoja muy fecunda la aplicación de este concepto a su análisis. La temporalidad, el gran tema desarrollado, no se hace inteligible, visualizable, sino en continuas figuraciones espaciales. Cómo logra presentar Jorge Manrique esta abstracción y hacerla familiar y cotidiana, maleable, es otro de sus grandes aciertos, aquello por lo que sus coplas resultan memorables en cualquier tiempo que se lean.

Para lograr una sola encarnación de ambos conceptos, se vale el poeta de la deixis por una parte, y de la creación plástica de imágenes por otra. Son otros dos recursos que contribuyen sobremanera a que el poema se asemeje tanto al sermón moralizador, y a hacer su mensaje vivencial y cercano. La coherencia semántica del poema no admite ninguna duda. "Vida", "muerte", "tiempo" y "mundo" son cuatro palabras clave cuya interrelación no es difícil demostrar. Las tres primeras aparecen en la primera copla, en que queda ya fijada la temporalidad, es decir, la condición pasajera del hombre. "Mundo", en cambio, no aparecerá hasta la quinta. Es el lugar donde trascurre la vida, pero la imbricación "mundo"/"vida" es tal que, en realidad, se confunden semánticamente, ambos son conceptos indesligables de la temporalidad, ambos son efímeros, limitados. Frecuentemente, quedan acotados mediante la deixis: "nuestras vidas" (III), "esta vida" (X), "este mundo" (V, VI), pues es lo que requiere la reflexión hecha en presente ante un auditorio (real o ficticio) al que se incluye en el discurso. Y ambos conceptos son ilustrados con imágenes de gran poder traslaticio, visual:

I Nuestras *vidas* son los *ríos*
que van a dar en el *mar*
que es el *morir*.

II Este *mundo* es el *camino*
para el otro, que es morada
sin pesar,
mas cumple tener buen tino
para andar esta *jornada*
sin errar.
Partimos cuando *nacemos*,
andamos cuando *bivimos*
y a*llegamos*
al tiempo que *fenecemos*;
así que, cuando morimos,
descansamos.

Los términos imaginarios escogidos añaden la otra dimensión que presuponen los términos reales. "Vida", y "muerte", entendidas como tiempo, se ven correspondidos con "río" y "mar", de dimensión espacial. "Mundo" es equiparable aquí a "vida", sobre todo en el desarrollo de la imagen en que le corresponde como término imaginario "jornada", cuya dimensión señala el tiempo. En la segunda parte de la copla se produce un desarrollo muy claro de esa doble figuración de "mundo" (vida) como "camino" (espacial) y "jornada" (temporal), a través de la serie de correspondencias verbales perfectamente enfrentadas que conjugan puntos del espacio (partir-andar-llegar) con puntos del tiempo (nacer, vivir, fenecer).

La abundancia de verbos de movimiento aplicados a ambos conceptos hace, igualmente, pensar en la intrínseca relación que existe entre el trascurso temporal y la imagen espacial. Respecto a "vida", aparece de inmediato: "contemplando / cómo se pasa la

vida, / cómo se viene la muerte / tan callando" (I), así como las variantes del verbo "ir" en la tercera copla. En cuanto a "mundo", están también presentes en la primera copla en que aparece, la V, con verbos como "andar", "partir", "llegar", y la imagen se hace más explícita en la VIII: "Ved de quánd poco valor / son las cosas tras que andamos / y corremos / que, en este mundo traidor, / aun primero que muramos / las perdemos". La realidad del paso del tiempo solo se le revela al hombre en lo concreto y tangible de un lugar, de un espacio: las cosas que se ofrecen a la posesión, al uso. El verbo "correr", particularmente, adquiere un sentido moral en el poema, pues va ligado a la inconsciencia humana, tal como puede deducirse de la copla XIII:

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

De nuevo las imágenes que aúnan la temporalidad con la ubicuidad: la vida como una carrera en pos del placer, que es como llama el poeta a los bienes efímeros, y su límite, la muerte, como una trampa puesta en el mismo campo en que se corre. La irreversible linealidad del tiempo es la que impide volverse atrás, desandar el camino.

La vida del hombre en el mundo es una cuestión moral, es una opción de vida, una forma de elección y actuación. Y el hombre no siempre acierta, pues le engañan los sentidos. De ahí los calificativos que acompañarán al mundo, el primero de los cuales es "este mundo traidor" (VIII), que hablando del rey Enrique IV se convierte en "cuán blando y cuán falaguero" (XVIII), mientras que la Muerte, al invitarle al maestre a dejarlo, lo tilda de "el mundo engañoso" (XXXIV). La inconsistencia de los bienes y placeres que el mundo ofrece dependen de las veleidades de la fortuna, concepto intrínseco a la vida y al mundo, que hace que todo sea pasajero, que tenga fecha de caducidad. Caducidad y engaño son cualidades de la vida temporal, encarnadas en las cosas o apariencias del mundo. El poeta, por tal razón, acude al tópico del desprecio del mundo, que, partiendo de la filosofía socrática, alcanza omnímodo desarrollo en la patrística y la ascética cristiana hasta culminar en *De contemptu mundi*, la obra escrita en el siglo XI por quien llegaría a ser el papa Inocencio III. En las coplas que van de la VIII a la XXIV el poeta se aplica a la demostración de esta doctrina. Acude primero a la experiencia que tiene todo hombre de las pérdidas propias o ajenas en vida: el vigor y la belleza de la juventud, la pérdida de poder y prestigio social, la riqueza… (VIII-XIII), y pasa luego a hacer un recuento histórico de personajes de la historia próxima, pero ya muertos, entonando el *ubi sunt* (XIII-XXIV).

Es impensable hablar de la vida sin considerar incluida en ella la muerte. Vinculadas aparecen ya en la primera copla: "cómo se pasa la vida, / cómo se viene la muerte / tan callando". En la XIV, que puede ser considerada como de transición entre el enjui-

ciamiento del poder caprichoso de la fortuna en vida y la desaparición definitiva del hombre del mundo, lo que se plantea es otro tópico muy propio del tiempo: el poder igualatorio de la muerte, al que ya antes había aludido en la III. Lo que tan dramáticamente se reconstruía en las coetáneas *Danzas de la muerte*, y con un fuerte componente social, aquí aparece únicamente para señalar la inconsistencia de todo lo que se puede obtener en este mundo, porque para la muerte "no ay cosa fuerte", y ella hace tabla rasa a la hora de poner fin a toda vida humana: "que a papas y emperadores / y perlados, / así los trata la muerte / como a los pobres pastores / de ganados". Tiempo y muerte en alianza juegan en contra del hombre, condicionan y sojuzgan su existencia. Las coplas del *ubi sunt* proceden a modo de ejemplos, como la oportunidad de hacer concretos y visualizables los efectos de estas fuerzas ocultas, calladas pero implacables, en la vida.

Su gran acierto, como ya la crítica ha explicado sobradamente, ha sido olvidarse de erudiciones que remitieran a la antigüedad, como era perceptivo en los poemas funerarios de la época, y tomar como sujetos de ejemplaridad a las grandes personalidades de la más reciente historia de Castilla[25]. La fuerza del menosprecio del mundo se le hacía más persuasiva al oyente, alertaba su conciencia enfrentándole con vidas cuyo destino permanecía en el recuerdo. La gran vivacidad que logra al evocar escenas de estas vidas poderosas y regaladas, además del movimiento que les imprime y de la sensorialidad de los cuadros, se debe a la simbiosis en la evocación espacio-temporal. Cuando evoca las justas y los torneos, los bailes de la corte de Juan II por ejemplo, el oyente no puede sino representárselos en unos lugares concretos, bien sean exteriores –el palenque– o interiores –las salas del palacio–, llenos de ornamentación y esplendidez (XVI-XVII). Lo mismo cabe decir de Enrique IV, cuya alusión se centra más bien en las cosas: las monedas, las vajillas, los tesoros, los arreos y atavíos, todo con su forma, colorido y volumen (XIX), o del Condestable Álvaro de Luna, que al nombrarlo alude a "sus infinitos tesoros / sus villas y sus lugares…" (XXI).

Destacan sobremanera en las coplas de esta parte las metáforas con que suele coronar la evocación de cada uno de los personajes, formuladas casi siempre como preguntas. Son sencillas y directas, pero sumamente elocuentes y animadas para hacer expresiva la disolución de vidas, haciendas y honras por la tiranía de la muerte. En todas ellas la imagen es el resultado de un singular cronotopo. Ya vimos cómo sucedía lo mismo en las que dedicaba a la vida (III) y al mundo (V), o cuando habla del "arrabal de senectud" (IX), espléndida correlación entre la última etapa de la edad de un hombre (tiempo) y los confines de la ciudad (espacio). Las dos imágenes primeras guardan entre sí una gran semejanza, pues están formuladas no solo sobre un paralelismo sintáctico sino también semántico, ya que toman espacios vegetales como referente imaginario para dar a entender lo efímero e inconsistente de los placeres de la vida. "¿Qué fueron sino verduras / de las heras?", dice del esplendoroso lujo que la nobleza disfrutó en la corte de Juan II (XVI), y "¿Qué fueron sino rocíos de los prados?", de las dádivas y mercedes de los cortesanos de Enrique IV (XIX). Las dos siguientes imágenes repetirán también la relación de semejanza semántica al representar a la muerte como una amenaza imprevisible y arbitraria. Hablando del desgraciado infante Alfonso,

que murió prematuramente, hace imaginar la muerte como un herrero que en su fragua (espacio) "cuando más ardía el fuego / echaste agua" (XX). Y hablando de los hermanos Juan Pacheco y Pedro Girón, vuelve a representar la prosperidad de sus vidas como un fuego que es bruscamente apagado: "qué fue sino claridad, / que estando más encendida / fue amatada" (XXII). Las dos últimas imágenes también comparten el mismo imaginario semántico, en este caso tomado de la actividad bélica: la muerte se la figura como un sañudo guerrero que derriba a los guerreros (XXIII) o los traspasa con su flecha (XIV). Esta última copla que cierra la ejemplificación del *ubi sunt* y lo que consideramos la primera parte de la composición, vuelve a ser, como aquellas en que evocaba los festejos esplendorosos del reinado de Juan II, un prodigio de ambientación plástica, concentrada pero precisa. En este caso de los escenarios del mundo militar medieval con toda su marcialidad y parafernalia.

Como el poeta lleva a cabo su meditación de la existencia humana del hombre en el mundo teniendo muy presente a los interlocutores, es obligado la utilización correlativa de la deixis, de tal modo que lo presente se distinga de lo ya desaparecido. "Esta vida" o "este mundo" entra en la experiencia viva del tiempo en que se está, mientras que cuando hace referencia a un tiempo pasado, a otros seres desaparecidos en el "ayer", borrados ya físicamente por la muerte, utiliza partículas mostrativas del alejamiento, de la distancia que solo puede salvar la memoria: "pues *aquel* gran Condestable" (XXI), "pues *los otros* dos hermanos"… Del mismo modo que utiliza profusamente las formas verbales del pasado finito cuando se introduce en ese "ayer" irretornable del *ubi sunt*: "¿Qué se hizo…", "¿Qué se hicieron…" "¿Qué fue…", "¿Qué fueron…". Sin embargo, el poeta no solo hace referencia al pasado hablando desde el presente y para el presente, también piensa en un futuro que fija tras la muerte. La muerte, en efecto, que pone fin a esta vida, abre, sin embargo, otra dimensión que el poeta no tiene más remedio que formular con las categorías cronotópicas de la experiencia del presente y del lenguaje humano. Una vez presentada la fugacidad y fragilidad de la vida en las tres primeras coplas, en las tres siguientes (V-VII), con el paréntesis de la IV entre medias, descubrirá otra vida y otro mundo. El "*Este mundo* es el camino / para *el otro*, que es morada / sin pesar", conecta con esa "divinidad" a la que se aludía en el cierre de la copla anterior: "A aquel solo me encomiendo / (…) que, en este mundo biviendo, / el mundo no conosció / su deidad" (IV). En la VI reitera la idea: la vida en este mundo es, según la fe cristiana, solo la antesala "para ganar *aquel* / que atendemos".

En esta copla VI es donde se formula con mayor claridad y precisión semántica esta diversidad de espacios separados por la muerte: "Y aun aquel fijo de Dios, para sobirnos *al cielo*, / descendió / a nascer acá entre nos / y bivir *en este suelo* / do murió". Sucesivos o escalonados en los parámetros espacio-temporales de la experiencia humana –acá/allá, temporales/eternales– ambas vidas o ambos mundos guardan una relación moral indefectible según la copla XII:

> Y los deleites *de acá*
> son, en que nos deleitamos,
> *temporales*,
> y los tormentos *de allá*
> que por ellos esperamos,
> *eternales*.

Estas abstracciones categoriales que el poeta emplea con tanta soltura, claridad y armonía en esta copla –basta ver los perfectos paralelismos de las contraposiciones semánticas– y en otras, en un perfecta conjunción de cronotopos en las imágenes, alusiones y alegorías, tienen su origen y su razón de ser en los principios doctrinales del cristianismo, formulados teóricamente por teólogos y apologetas y predicados al pueblo con un lenguaje más asequible en las iglesias. Jorge Manrique se ciñe estrictamente a él. Lo que cabe preguntarse es de dónde lo tomó: ¿de boca de los pastores en sus sermones al pueblo o de las mismas fuentes doctrinales que llegó a leer? Si pertenecía al círculo de intelectuales auspiciados en Toledo por el arzobispo Carrillo es fácil colegir que tuvo acceso a las fuentes del humanismo cristiano. Entre ellas no hay que desdeñar ciertas asimilaciones debidamente filtradas del pensamiento pagano, como el estoico, que en el siglo XV, precisamente, suscitó especial atención. Lo que me parece excesivo es hacer de este pensamiento el preponderante en las *Coplas*, tal como defiende María Zambrano[26].

4. "Cómo a nuestro parecer…" - EL TIEMPO Y LA TEMPORALIDAD

Particularmente, pienso que Jorge Manrique hace en el poema un uso muy certero del pensamiento agustiniano. Lo deduzco al cotejar las *Coplas* con los capítulos correspondientes de *Las confesiones* en los que el santo de Tagaste se ocupó de dirimir y explicar la sustancia del tiempo como referente ineludible de la vida humana.

Ya dijimos que las *Coplas* no tienen desperdicio, no hay en ellas lugar a concesiones o demoras retóricas. Desde el principio al fin son palabra precisa, prieta, aunque muy jugosa y plástica, porque obedecen a un designio claro y concluyente cuyo fin es esencialmente doctrinal, sin desaprovechar por ello el rédito político, como veremos más adelante. El inicio no puede estar más cargado de sentido, pues en las primeras coplas se puede decir que está ya expuesta al completo la tesis del poema: la fugacidad de la vida y la muerte cierta e imprevisible (I y II), la provisionalidad y escaso valor de este mundo, solo lugar de paso para ganar el otro que promete la fe en Dios (V y VI), pero es que además el arranque del poema no es otra cosa que una invitación al hombre –al oyente o lector del poema– a contemplar esas grandes verdades de la vida que va a exponer a continuación desde la profundidad del yo, desde su interioridad:

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

Aparte de los ecos e influencias muy puntuales que se han visto en las formas verbales de la exhortación o en los siguientes versos[27], hay un trasfondo agustiniano que nos parece evidente y que va a apuntalar el sentido de todas las *Coplas*. La mirada del hombre consciente siempre debe partir de su interioridad, de su alma, que es el centro de su yo, de su ser, tal es la idea motriz de san Agustín a la

hora de iniciar su filosofía-teología hacia la trascendencia. Dice en el decisivo libro X de *Las confesiones*: "Soy un hombre, y tengo un cuerpo que mira al exterior y un alma que está en mi interior (…) Pero la parte mejor del hombre es sin duda la parte interior"[28]. A esa parte, infrautilizada o abandonada habitualmente por el hombre, hace referencia Jorge Manrique, cuya concepción antropológica es eminentemente agustiniana, aunque este dualismo lo adoptó la Iglesia enseguida y era el propio del mundo medieval. San Agustín creía que era en el alma donde se guardaba la huella divina, pues había sido creada por Dios a su imagen y semejanza. Tal dualidad aparece meridianamente en la copla VII, que opone "la cara fermosa corporal" al "anima gloriosa angelical", y llama a la primera "cattiva" y a la segunda "señora", aunque el hombre mire por la primera y deje postergada a la segunda[29].

El poeta invita al alma, a la parte noble del hombre, a la contemplación o consideración de lo que es su vida y lo que debiera ser. Un sentido moral muy propio del sermón, que también empezaría con una llamada a la atención del oyente. Sin embargo, es fácil deducir cómo las tres potencias del alma que consideraba san Agustín: memoria, entendimiento y voluntad, están presentes en las *Coplas*. Empieza aludiendo a la memoria –"recuerde"– y al juicio o "seso", a los que pone alerta –"despierte"– para que se dispongan a la meditación, pues la reflexión es la que lleva al conocimiento y la que pone en trance de decidir a la voluntad. Como en san Agustín, esta reflexión para llegar a la verdad, al conocimiento de la filiación divina del hombre, ha de partir de la contingencia y mutabilidad del mundo y la finitud de la vida humana. El papel de la memoria es fundamental para el de Hipona, porque en ella "están guardados inmensos tesoros de imágenes de todas esas cosas que nos entran por los sentidos"[30]. El hombre exterior le presta al hombre interior un gran servicio a través de los sentidos, cuyas imágenes almacenará la memoria según impresiones recibidas.

A ese despertar de la memoria a que alude el "recuerde" inicial, contribuye el poeta acudiendo a imágenes certeras, figurativas, para ilustrar las ideas abstractas que expone. En este sentido, las imágenes de los ríos y el mar de la copla III no son sino la trasposición sensitiva de las dos primeras, como la imagen del camino y la jornada de la V. El poeta crea imágenes, porque son estas y no las cosas en sí las que activan la memoria. La tan comentada sensorialidad de las coplas del apartado del *ubi sunt* serían un magnífico ejemplo de este proceder. Dice san Agustín que todas esas imágenes que se conservan en la memoria con entera distinción y según su especie han ido entrado cada una por su puerta: "por los ojos la luz y todos los colores y las formas de los cuerpos; por los oídos toda la gama de las percepciones sonoras; por la entrada de la nariz los olores, y los sabores por la entrada de la boca y el paladar…"[31] Cuando se las nombra o recuerda acuden al pensamiento. Con la voluptuosidad de algunas coplas como las que evocan las ostentosas fiestas en la corte de Juan II, el poeta está suscitando esas imágenes alojadas en la memoria de sus oyentes para que sometan las acciones de donde proceden a juicio, de acuerdo con la doctrina ascética que trata[32]. Somete a juicio, en todas estas coplas dedicadas a la última grandeza castellana, lo que él llama "los plazeres y dulçores" de la vida, las ambiciones y los bienes poseídos, representados en las cosas y las sensaciones placenteras que sus imágenes suscitan, que, dado su carácter efímero, son un yerro en el camino hacia bienes superiores y eternos.

La facultad de la memoria está íntimamente vinculada con la conciencia humana del tiempo. Y el concepto del tiempo es en san Agustín no una cuestión ajena al hombre, una realidad física, tal como la concebía Aristóteles, sino una realidad síquica, inherente al alma humana. A analizar la experiencia del tiempo como realidad que el hombre descubre en su interior dedica el santo el libro siguiente, el undécimo de *Las confesiones*. El tiempo –dice– no sería tal si no fuera fugitivo; tal es su esencia: la fugacidad, y esta es la primera premisa que pone Manrique en sus *Coplas*, lo que invita a "contemplar" de inmediato al alma: "cómo se pasa la vida / cómo se viene la muerte / tan callando". El poeta se sitúa en la misma consideración del tiempo sicológico o fenomenológico, fruto de la experiencia interior humana, que no del físico o cosmológico, pues para el santo no es por el movimiento de los astros o por el de los cuerpos como puede ser este medido. El tiempo es una "distensión del alma", una medida interior que esta hace por la impresión que le dejan las cosas al pasar. Ellas pasan, pero su impresión queda presente. A eso hace referencia el poeta cuando habla en la primera copla de que el placer, "después de acordado" produce dolor y que el pasado se ve de manera subjetiva: "cómo, a nuestro parescer / cualquiera tiempo pasado / fue mejor".

Aludido el pasado, en la segunda copla el poeta aludirá al presente y al futuro, pues los tres tiempos se alojan en el alma humana para el filósofo:

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

El presente en sí mismo no dura nada –dice san Agustín–, no se detiene en absoluto, y al hombre solo le cabe verlo pasar. El futuro, por tanto, comenta el poeta, se hará presente un momento pero pasará igualmente, con la misma celeridad, pues, ya que su condición es pasar, no puede quedar fijado, inmovilizado. El tiempo solo existe para el hombre como memoria, solo puede traerlo al presente por el recuerdo, el recuerdo de las cosas, que no las cosas mismas, tal es la opinión del santo, que añade: "Las palabras se conciben conforme a las imágenes que quedan en el alma como vestigio que le dejaron las cosas al pasar"[33]. Por eso, más que considerar que hay tres tiempos distintos, prefiere hablar de un único tiempo presente que existe solo en la mente como tres modalidades: un presente del pretérito, del que se ocupa la memoria; un presente del presente, que se percibe por la visión, y un presente del futuro, que se crea mediante la expectativa o la espera. El tiempo solo puede medirse como presente, y, dado que el presente no ocupa espacio, el alma solo puede medirlo mientras pasa, al hilo de su fugacidad. Viene del futuro, pasa por el presente y marcha hacia el pasado: "pasa de lo que todavía no es, por donde no hay espacio, hacia lo que ya no es"[34]. Lo que el poeta quiere expresar, y expresa, en las dos primeras coplas al aludir a los tres nombres comunes como conocemos el tiempo, es esto mismo que trata san Agustín. Esto es a lo que

invita a los oyentes o lectores, a que se abstraigan de solicitudes perentorias, del tiempo "mundanal", físico, y se recojan en su interior para meditar en lo más profundo y noble de su ser, que es el alma, la esencia temporal, y por tanto finita, del hombre en esta vida. Una vez enunciado esto de forma más o menos abstracta, siguiendo la estela de san Agustín, el poeta intenta ayudarle al oyente traduciendo a imágenes más animadas, más visuales, representadas en el espacio, su significado, y a ese propósito crea coplas tan memorables y de tan alto valor lírico como la tercera, aunque no sea totalmente original en la invención metafórica[35]. Con las coplas del *ubi sunt*, lo que hace es trasladar la reflexión genérica de la vida del hombre en su condición pasajera a una escala mayor, que es el tiempo histórico: suma de las vidas individuales de todos los hombres, tal como lo había propuesto san Agustín.

El tiempo, por tanto, es una experiencia interior que el hombre descubre mediante la reflexión y que se le hace evidente activando la memoria, pues solo esta le permite traer el pasado al presente y, desde este mismo presente, hacer proyectos cara el futuro. Como dice Laín Entralgo, memoria y esperanza van de la mano, porque "una y otra son, ante todo, modos de expresión de la esencial temporeidad de la existencia del hombre"[36]. Jorge Manrique toma prestado este concepto agustiniano del tiempo no solo en su planteamiento filosófico, sino también en su concepción teológica, si bien hay que decir que esta era la propia de su tiempo, recogida y predicada por la Iglesia. Dios, que es eterno, es el autor del tiempo al crear el mundo, porque la historia del mundo está limitada en el tiempo, tuvo un principio y tendrá un fin. Pero el hombre, tras el pecado original, limitado en su vida en el mundo por la muerte, puede alcanzar la eternidad gracias al proceso redentor que Dios estableció por la mediación de su Hijo. El Verbo encarnado y redentor establece un antes y un después en la historia y separa tiempo y eternidad. Todo hombre, por su fe, aspira a trascender el tiempo de su vida mortal y alcanzar la eternidad junto a Dios. Las coplas V, VI y XII reproducen toda esta doctrina dual de este mundo y el otro, el uno sometido a la ley del tiempo, es decir, a la finitud, y el otro eterno. Los llama "suelo" y "cielo" y, acudiendo a las imágenes, dice que el primero es "camino" para el otro, que es "morada sin pesar". En la VI alude también al misterio de la encarnación y muerte redentora de "aquel hijo de Dios" para facilitar al hombre el tránsito del uno al otro:

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

Ya dijimos que en esta copla está concentrada la idea motriz del poema, por su claro sentido moral, indesligable de la mera creencia. Cada hombre es en su vida el protagonista de su salvación y, por su voluntad, elige sus actos, siempre teniendo en cuenta los principios contrarios del bien y el mal. El poeta, aludiendo a "este mundo", está aludiendo al tiempo del hombre, sometido al pecado o las fuerzas del mal y, por ello, pen-

diente del juicio de Dios. Con raíces en la filosofía griega de Platón y Plotino, en la VII aparece otro dualismo antropológico agustiniano: la separación del alma y del cuerpo y la superioridad de aquella[37]. No se desvía el poeta de la doctrina eclesiástica, pero no la utiliza sin más, imparcialmente, sino *pro domo sua*, como se verá una vez leído todo el poema y analizada la segunda parte referida a su padre.

No puede desecharse la idea de que fuese a través de Petrarca como Jorge Manrique llegase a san Agustín; quiero decir que pudo haber leído *Las confesiones* tras conocer la obra *Secretum* de Petrarca. En esta se hallan no pocas concomitancias ideológicas y doctrinales con las *Coplas*. El libro se compone de tres diálogos que el poeta y humanista florentino mantiene con san Agustín sobre su propia vida. Llegado a la madurez, hace su propia confesión y el santo le comenta los afectos, desafectos y dudas como si de un maestro espiritual se tratase. En boca del propio Agustín expone la teoría dualista alma/cuerpo, tomada –le hace decir Petrarca– de Sócrates y Platón gracias a una máxima ciceroniana. El alma, tanto tiempo encerrada en el cuerpo degenera en su nobleza y echa en olvido su propio origen y a su propio creador, pues los sentidos la llevan a falsas imaginaciones que le embotan la inteligencia, haciéndole olvidar el ejercicio de la meditación, único modo de llegar al conocimiento[38].

Es la idea de la que parte Jorge Manrique: la necesidad de meditación, de entrar en sí mismo para caer en la cuenta. Y llama la atención el inicio del *Secretum*, tan parecido al de las *Coplas*: "¿Qué haces, pobrecillo? ¿Qué sueñas? ¿Qué esperas? ¿Es que has olvidado todas tus miserias? ¿No recuerdas que eres mortal?". Son preguntas que a bocajarro le hace Agustín a Francisco, para explicarle de inmediato que "nada hay más eficaz que la memoria de la propia miseria y la asidua meditación de la muerte" si quiere restaurar el espíritu[39]. Abunda luego en las ideas del desprecio del mundo, por engañoso, y del beneficio de la virtud, superior al de la gloria terrena y único que puede hacer feliz al alma. "Tal es nuestra abominable costumbre: empeñarse en lo transitorio, descuidar lo eterno", dice claramente[40], y también –para la aplicación en las coplas del *ubi sunt*– advierte que es bueno contemplar el destino ajeno para recordar el propio[41]. Además de la doctrina agustiniana, que el florentino tenía bien asimilada, la recurrencia a los poetas y moralistas latinos es constante. Podría este libro haber sido una buena fuente para Manrique, que perfeccionó con *Las confesiones*, del que tomó los conceptos del tiempo como vivencia interior y experiencia profunda de la labilidad de todo[42]. Tras el eclipse en el siglo XIII por el triunfo del tomismo, el pensamiento del filósofo africano volvía a valorarse con el Renacimiento.

5. "*Nos dexó harto consuelo su memoria…*" - EJEMPLO DEL "CABALLERO CRISTIANO"

La segunda parte del poema la ocupa íntegramente la figura de su padre. Esta se introduce sin transición, justo a continuación de las otras figuras de la realeza y la nobleza castellana que le fueron coetáneas. Todas estas han sido presentadas simultáneamente en la apoteosis de su gloria y en el despojo absoluto de la muerte, vacías de obras que pudieran llevarse. No así el maestre don Rodrigo Manrique, que se erigirá desde la copla inicial en auténtica contrafigura de aquellos, pues lo que fue en ellos lamentación de la vanidad con la entonación

del *ubi sunt*, será en la evocación de este un elogio cuantioso y continuado, primero en nueve estrofas de su vida (XXV- XXXIII) y luego en otras seis de su muerte (XXXIV-XXXIX).

La primera de estas coplas es ya un resumen temático de los aspectos que va a elogiar en él: las virtudes humanas: "aquel de buenos abrigo, / amado por virtuoso / de la gente", de la fama y de la valentía: "tanto famoso y tan valiente", como caballero cristiano. Esas virtudes humanas las desarrollará, bien por exclamaciones ponderativas (XXVI), bien por parangón con figuras antonomásicas del mundo clásico (XXVII-XXVIII). Estas tres coplas en las que elogia sus virtudes, tanto personales como sociales y caballerescas, muestran un alto grado de retoricismo, como deuda con los cánones convencionales del género del elogio fúnebre que sigue[43]. Tras la sarta de ponderaciones muy generales de estas tres estrofas, el panegírico va a descender a detalles más concretos, más circunstanciales en las siguientes. Frente a la acumulación de riquezas y la rapiña de personajes anteriormente mencionados en la lamentación elegíaca como el rey Enrique IV y el condestable Álvaro de Luna, el maestre destaca por su justo proceder a la hora de reunir su patrimonio, ganado en justa lid en la guerra contra los moros (XXIX), así como a la hora de sobreponerse a las dificultades creadas por sus enemigos políticos (XXX). Méritos guerreros y habilidad diplomática le granjearon el título de maestre de la orden de Santiago (XXXI), que tuvo que defender valientemente ante sus opositores rivales, así como los buenos servicios prestados a su rey natural (XXXII).

La copla XXX hace perfectamente la ilación entre la vida y la muerte de don Rodrigo, no como sucedía con los otros personajes castellanos anteriormente evocados, cuya vida, con sus placeres, bienes y ambiciones, parecía súbitamente arrebatada por la muerte, eclipsándoles para siempre. En esta copla, se anuncia con demora la llegada de la muerte, tras un recuento de sus hechos principales: haberse jugado tantas veces la vida, haber servido la corona de su rey y haber realizado tantas hazañas. La triple reiteración de anáforas temporales encabezadas por el "después de", contribuye sobremanera a esta impresión de que al maestre le ha dado tiempo a vivir y madurar una vida en plenitud. Del mismo modo que se contraponen las demasías de aquellos: en el placer y en el lujo, en la acumulación de riquezas y dinero, de terrenos y posesiones, todas para el disfrute egoísta, a las de este, cuyo sentido es totalmente contrario, pues obedecen al deber caballeresco y patriótico del maestre. Además, la voz autorial, que hace de cronista ahora, le encomia con propicias pretericiones: "sus grandes hechos y claros / no cumple que los alabe, / pues los vieron, / ni los quiero hazer caros, / pues que todo el mundo sabe / cuáles fueron" (XXV) o "después de tanta hazaña / a que no puede bastar / cuenta cierta" (XXXIII).

Este juicio moral solapado se esclarece en las coplas del llamado "auto de la muerte". Esta aparece con figura humana, sin ninguno de los atavíos e instrumentos atemorizadores de las coetáneas *Danzas de la muerte*, y se le presenta al maestre en su propia casa como autoridad digna y correcta que no solo le anuncia la llegada de su fin en la tierra, sino que le anima a aceptarlo con gozo, pues su vida ha sido ejemplar. Le llama de entrada "buen caballero" y no hace sino corroborar los méritos de su esforzada vida, tal como fueron expuestos por el

narrador, y valorarlos a la luz de la fe cristiana. Le habla de las ventajas de dejar "el mundo engañoso y su halago" para ganar una vida "perdurable", a la que se ha hecho acreedor tanto desde su estado caballeresco por su contribución a la religión en la lucha contra los moros, como por la fe que tiene en las verdades reveladas. Le pide que se enfrente con valentía al trance, al tiempo que le confirma, por sus méritos, en la esperanza de alcanzar esa vida eterna. La respuesta del maestre no hace sino confirmar el retrato ejemplar que el autor ha decidido otorgarle.

Ejemplar en la vida y en la muerte. El maestre ha muerto en casa, después de una vida cumplida y con tiempo suficiente para prepararse espiritualmente para el tránsito a la otra vida. La suya ha sido una muerte envidiable, ideal, en su domicilio y rodeado de la familia y los fámulos. Esta muerte prevista y serena era considerada una gracia concedida por Dios, porque le permitía al hombre ser consciente del paso trascendente que iba a dar y arrepentirse de sus pecados, todo lo contrario de la muerte súbita, violenta, sin tiempo para nada, que se consideraba un castigo por los pecados o la mala vida, y que aparece más de una vez en las coplas del *ubi sunt*, evocada a propósito de aquellos otros caballeros que, en muchos casos, fueron enemigos del maestre. Esta es la muerte "airada" que se clava como flecha de la copla XXIV, o que aparece cruel y sañuda deshaciendo las esperanzas terrenales y no garantizando las eternas en la XXIII.

Esta última parte conocida como "auto de la muerte" por su elemental estructura dramática o dialogada, bien al contrario de los temores que podía suscitar, y de hecho suscitaba, en las gentes de la época, y del aspecto vindicativo y macabro que presentaba en *Las danzas de la muerte*, debe no poco a la idea que la Iglesia quería transmitir de ella. La escena que compone Jorge Manrique estaría, en gran parte, inspirada en unos manuales conocidos como *Ars bene moriendi*. La Iglesia los promovía como un modo de catequesis para los fieles, sabedora de los temores e incertidumbres que el trance definitivo suscitaba. Parece ser que el primero de ellos fue obra de un dominico a principios del siglo XV y que luego se fueron prodigando hasta hacerse habituales en la segunda mitad del siglo, máxime con las facilidades de la imprenta. Suponían estos manuales tanto una preparación remota en vida como una preparación inmediata en la agonía del enfermo. Enseñaban, ante todo, que la clave de una buena muerte no era otra que haber llevado una buena vida, para lo cual era imprescindible vivir sabiendo que había que morir y que en la muerte solo se llevaban las buenas obras. La muerte no era más que la culminación de la vida, y una y otra se parecían.

Esta idea aparece nítidamente en las *Coplas* del mismo modo que aparecerán otras destinadas a una preparación próxima, ante el lecho de muerte. La muerte, que tan amigablemente aparece en figura humana, no hace sino el papel que un clérigo, o incluso un laico, solían realizar a la cabecera del enfermo exhortándole y ayudándole a bien morir. La muerte le anuncia el momento culminante en que se encuentra y le anima a enfrentarse a él con valentía y esperanza. Le habla por ello de los méritos que ya ha contraído en vida y de que la vida que le espera será mejor y "perdurable". Era importante en este momento quitarle al enfermo temores y confirmarle en la esperanza de la gloria, pues decían los manuales que era habi-

tual que los enfermos flaqueasen invadidos por una serie de tentaciones como la infidelidad, la desesperación, la impaciencia, la vanagloria y la avaricia[44].

La intervención de don Rodrigo disipa todas las dudas, pues recibe la noticia con absoluta tranquilidad y se confirma en las creencias del hombre de fe que acepta la voluntad divina y está presto para morir. "No gastemos tiempo ya / en esta vida mezquina", dice, y "con voluntad plazentera, / clara y pura" afronta el trance. Por dos veces utiliza la palabra "voluntad" en esta copla XXXVIII el maestre. A la memoria y entendimiento, puestos en marcha con las palabras de la muerte, responde el protagonista con su consentimiento, con su voluntad. Las tres potencias del alma agustiniana se han concitado ante el fin como se supone que estaban concitadas en vida para desempeñar su papel de "caballero cristiano". La coronación de sus palabras es la oración que dirige a Jesucristo encomendándose humilde y esperanzadamente a su sola misericordia.

Se pasan por alto en esta dramatización sin dramatismo de la muerte del maestre algunos pasos fundamentales de los *Ars bene moriendi* que venían a continuación de la exhortación, como la disposición del testamento y los sacramentos de la confesión y la extremaunción. Se pueden dar por hechos. La oración que el maestre dirige a continuación a Cristo para encomendarse a él (XXXIX) hay que entenderla como la *confessio* o *protestatio* que el moribundo suscribía al otorgar su testamento, en el que no podía faltar la firme voluntad de morir como hijo de la Iglesia, reafirmándose en su fe en aras de la salvación de su alma. La primera manda que aparecía en ellos era la del alma a Jescucristo, que la compró y redimió con su sangre[45]. Esta encomienda u oración del maestre concentra los principios cristocéntricos que le sustentan, que no son otros que la encarnación del hijo de Dios y su muerte en la cruz en orden a la redención del hombre, cuya condición tilda de "vil" pensando en el pecado original. Es el mismo principio doctrinal que aparecía en la copla VI. Al solicitar el perdón a Cristo, deja bien claro que lo hace solo teniendo en cuenta su misericordia y no los méritos que él haya podido hacer en vida. Esto parece un poco en contradicción con lo afirmado por la Muerte de que el caballero debe esperar el galardón confiando en su buen hacer en vida, particularmente por sus "trabajos y afliciones / contra moros" (XXXVI-XXXVII) y por la misma voz autorial, que en la exposición general de la primera parte valora las obras cuando dice que el mundo se torna bueno solo "si bien usáramos del / como debemos" (VI). Hay que entenderlo como un acto de humildad del maestre, que no está tentado de vanagloria, y, sobre todo, que los *Ars bene moriendi* en todo momento quieren dejar bien patente que es solo la sobreabundancia de los méritos de Cristo en la Pasión la garantía de la salvación del alma, y que, por tanto, con nada se compra esta salvación, pues es gracia que otorga la misericordia divina[46].

Jorge Manrique sigue fielmente la doctrina y la praxis pastoral de la Iglesia de su tiempo, pues otras ideas capitales que pretenden transmitir estos catecismos de la buena muerte es que esta no tiene autonomía ninguna, sino que es un designio divino y Dios se la concede a cada hombre en el momento justo. A unos les viene prematura, como al infante don Alfonso, del que dice: "O juizio divinal, / cuando más ardía el fuego / echaste agua." (XX) y a otros, como ejemplifica en el maestre, les llega con una

vida ya gastada. Igualmente, silencia las alusiones a un juicio al final de los tiempos, para hacer más relevante el juicio inmediato ante Dios, de tal modo que el destino eterno del alma se decide en el instante de la muerte. Esta solicitud de la Iglesia por tutelar la muerte humana en aras a la salvación eterna muestra la aguda conciencia escatológica que infundió a los fieles y cómo todo, en la sociedad medieval, estaba orientado a ella, supeditando la vida temporal, caduca, a esa otra vida perdurable. Esta "clericalización" de la muerte supuso una domesticación de la misma de cara a los temores que les invadían a los fieles ante el último "trago" o "afrenta", como la califica Manrique en boca del personaje de la Muerte (XXXIV). Pretendía que cada hombre "viviese" su propia muerte, que se responsabilizase ante ella[47].

La visión que transmite Jorge Manrique es que la actitud de su padre, tanto en la vida como en la muerte, fue la de un auténtico "caballero cristiano". Utilizó, en todo momento, las tres potencias del alma según san Agustín: memoria, entendimiento y voluntad, lo que le hizo ser dueño de su propia vida y de su muerte, que no quiere decir otra cosa que haber vivido con entereza moral la vida, tal como alegóricamente expuso en la programática copla VI: andar el camino y hacer la jornada "sin errar". A esa consciencia, a esa alerta continuada es a la que llama en la primera copla: tener en todo momento presente la muerte para orientar hacia ella la vida. Su padre aparece así como el ejemplo que cumple esta consigna. No será más que el trasunto fehaciente de la doctrina ascética cristiana que orienta el "camino" de su vida pensando en la "morada" eterna (V). En la copla XXXVI expone por boca de la muerte este programa ideal para el "caballero cristiano":

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

Esta copla remite a las coplas del *ubi sunt*. Como contraposición. Lo que recuerda en la mitad primera de sus versos es de lo que se hablaba en aquellas: de esos "estados mundanales" y esa "vida deleitable" que les hace corresponderse con "pecados infernales". Por el contrario, los versos de la segunda parte proponen algo bien distinto: el ascetismo y la renuncia de quienes posponen "los deleites de acá", pasajeros, para evitar "los tormentos de allá", eternos (XII). Según el estado, y mirando a ese futuro perdurable, hay un ideal de vida. Mucho se ha hablado de esas coplas en que "los plazeres y dulçores" aparecen vívidamente evocados, como una espléndida fiesta para los sentidos, particularmente la XVI y la XVII, que retrotraen al oyente o lector a la suntuosidad de la Corte de Juan II. Se ha dicho reiteradamente que son como un oasis o un paréntesis que abre el autor en la rigurosa templanza doctrinal del resto del poema[48]. Sin desdeñar el magnífico y selecto cuadro logrado, un prodigio de dinamismo y plasticidad, creo que es un modo que emplea el poeta para hacer más expresivo lo que de engañoso y ficticio tienen esos placeres mundanales sobre los que reiteradamente

pone sobreaviso al lector en otras estrofas. Utiliza la técnica del contraste, más efectivo cuanto más vivo según el sentido didáctico medieval, como sucede en el *Libro de buen amor* o *La Celestina*, por citar dos obras reconocidas en las que la lección moral corrige y contrarresta el afán de goce de los placeres temporales[49].

Pero en esta segunda parte, la figura del maestre no le sirve al poeta solo para ponerle como ejemplo de probidad moral y de haber desarrollado las tres facultades del alma para trascenderse en el tiempo y seguir el dictado de la ley divina hasta su muerte ejemplar. Es una apología que rebasa lo doctrinal para adentrarse en lo político. Como dice Vicente Beltrán, opera en ella "la gran mixtificación ideológica de la figura de su padre", haciéndose eco de las ideas dominantes que empezaban a imponerse en el reinado de los *Reyes Católicos*[50]. No solo recalca en varias ocasiones que ha sido un caballero famoso y valiente, cuyas hazañas militares son bien conocidas, sino que sobre todo deja bien claro que luchó contra los moros, que en ello gastó su vida (XXIX y XXX), y que sirvió lealmente a su rey natural (XXXII y XXXIII). Y tiene la habilidad de que la figura alegórica de la Muerte refrende sus palabras de cronista en la exhortación que le hace para que acepte la muerte con esperanza. Lo hace aludiendo a esa segunda vida "de honor" o "de fama tan gloriosa" que deja en el mundo (XXXV), además de que le augura que por sus "trabajos y esfuerzos / contra moros" se hace, unido a su fe en Dios, acreedor a la vida perdurable o eterna (XXXVI-XXXVII). La lucha contra el infiel y la lealtad al rey eran virtudes muy meritorias para cierta propaganda política que pretendía encumbrar a los caballeros cristianos que así servían a Dios y a su patria, conceptos que no tenían inconveniente en unir[51]. El maestre don Rodrigo queda retratado de tal modo como gran ejemplo de "caballero cristiano", que dedicó su vida a los grandes ideales y no se perdió en espejismos mundanos, efímeros, como los personajes contemporáneos que evoca en las coplas del *ubi sunt*.

Al poeta no le importa seguir al pie de la letra las enseñanzas doctrinales eclesiásticas en su exposición general, pero sí que toma la iniciativa a la hora de recordar y engrandecer a su padre eligiéndolo, nada menos, que como prototipo de la oligarquía de su tiempo. No vamos a entrar aquí si era una forma de reivindicar sus muchos méritos frente a otros nobles rivales con los que siempre estuvo enfrentado y que le disputaron el título de Maestre de Santiago y nunca se lo reconocieron, o, incluso, ante la misma reina Isabel que postergó a los Manrique a la hora de traspasar dicho título al hijo mayor[52]. Ni siquiera a si responde a la defensa de los privilegios de la casta feudal a la que pertenecían los Manrique ante una clase emergente de nuevas ideas[53]. Sí, que reivindicó a su padre, y con él al linaje de los Manrique, del que había sido el gran líder, proclamando la fama o segunda vida gloriosa que dejaba en su tiempo, a la que se había hecho acreedor por sus muchas virtudes humanas, civiles y militares. Del mismo modo que insinuaba que se había hecho acreedor a la tercera vida, la "eternal y verdadera", por su muerte cristiana ejemplar. Así, al menos, lo pide en la copla que da fin a la elegía: "dio el alma al que ge la dio, / el cual la ponga en el cielo / y en su gloria". Lo que sí termina afirmando es la feliz memoria que ha dejado tras su muerte, memoria que es "harto consuelo". Es decir, el poeta declara la íntima satisfacción, que debe

extenderse a toda la familia y, por qué no, a todos los que quieran entender la importancia de vivir bien para morir bien. La memoria de su vida y de su muerte es digna de recuerdo, de consideración, pues sirve de ejemplo para quienes todavía gocen de la primera vida y aspiren a la tercera, pues quienes viven solo pensando en esta no dejan huella, no trascienden en la memoria de las gentes. Baste contrastar esta copla última, en la que habla de "memoria" y "consuelo", con la XV, en la que dice que los nobles –unos nombrados, otros mentados en genera– que a continuación va a evocar en las coplas del *ubi sunt*, no han dejado huella o ejemplaridad moral: "No curemos de saber / lo de aquel siglo pasado / qué fue dello; / vengamos a lo de ayer, / que también es olvidado / como aquello". No en vano, hablando de todos ellos, el poeta reiterará en las siguientes coplas las preguntas tópicas: "¿Qué se hizo…?", "¿Qué se hizieron…", etc. El poeta presenta a su padre, al maestre Don Rodrigo, triunfador sobre la muerte, glorificado; por el contrario, sobre sus rivales, Álvaro de Luna, o los hermanos Pacheco y Girón, queda la pregunta lanzada al vacío. Del primero hay algo grande que afirmar, de los otros todo parece haberse disuelto en el aire[54].

Al respecto, algún estudioso afirma que no deja de ser sorprendente el hecho de que el poeta ponga su vena lírica "al servicio del honor familiar", pues tal defensa o elogio era más propio de composiciones narrativas que empleaban el arte mayor y tenían auténtico carácter épico[55]. Sin embargo, no debía de ser tan extraño, que el poema fúnebre se convirtiese en texto propagandístico del personaje llorado, mezclando así la consideraciones morales con el interés político[56]. Lo que sí llama la atención es la habilidad con la que Jorge Manrique aprovecha la doctrina general ascético-cristiana del valor del tiempo y el desprecio del mundo para coronarla con el ejemplo biográfico de su padre, magnificando a este a los ojos de sus enemigos. Que la elegía propiamente dicha, compuesta de epicedio o panegírico de virtudes, y el auto de la muerte vayan al final, después de la exhortación y amonestación, que forman la parénesis de la primera parte, es uno de los grandes aciertos reconocidos, pues la obra, conducida por mano maestra, se cierra justo en el momento en que su padre (se da por supuesto) ha accedido a la tercera vía o vida perdurable, tras haber dejado justa fama en esta[57].

No es solo la elegancia y naturalidad del estilo, la claridad y concisión con que desgrana las ideas o la fluencia rítmica lo que asombra, sino el acierto que demuestra a la hora de recoger los materiales de la tradición e irlos disponiendo para que resulten más eficaces y convincentes. Y no solo de disponerlos, sino de innovarlos, como sucede con el tratamiento del tópico del *ubi sunt* o la inclusión del auto de la muerte al final. Cómo, en suma, va desmontando las apariencias de este mundo que ofrece cosas de tan "poco valor" y las vidas que corren tras ellas en la primera parte, para ir desvelando la cara positiva del buen obrar en la segunda y colocar en vitrina de honor a su padre. Y esa es la consolación, el haber puesto a salvo su memoria.

6. "*Entre los poetas míos tiene Manrique un altar…*" - UNA POÉTICA DEL TIEMPO

Solo bien arraigado en la tradición puede un poeta trascenderse en el tiempo. Solo del vigor de las raíces se alimenta la savia que mantiene siempre lozano el árbol. La poesía de Jorge Manrique es la voz perenne en el tiempo, que se ha hecho ubi-

cua e intemporal precisamente por haberse sustanciado en él. Ha sido así una referencia y lo seguirá siendo[58].

Nunca la poética de Jorge Manrique estuvo tan vigente, o brilló en todo su esplendor, como en el siglo XX, en cuya primera mitad la filosofía asumió la temporalidad como un existencial humano, de modo que filosofía y poesía convergieron en la misma idea seminal. La filosofía, se puede decir, que desveló en este tiempo lo que la poesía revelaba cada vez que preservaba la pureza de su canto. El lirismo, decía Antonio Machado, reside en el temblor del tiempo en la palabra. La poesía la definía como "palabra esencial en el tiempo", o también, como el diálogo de un hombre con su tiempo. No en vano, esa emoción del tiempo que capta la realidad del acontecer en su fluencia lo percibió Antonio Machado como en ningún otro poeta leyendo las *Coplas* de Manrique. Para este gran poeta del tiempo en la poesía contemporánea española, Jorge Manrique era un clásico redivivo, veía ya en él palpitante esa conciencia del tiempo, sentido como fugacidad y descrito como realidad insoslayable. Y como Manrique, Machado despreció el tiempo físico y atendió solo al que su mayor apócrifo consideró "metafísico", tal como dice: "Nuestros relojes nada tienen que ver con nuestro tiempo, realidad última de carácter síquico, que tampoco se cuenta ni se mide"[59]. También para él la vida tiene un ritmo interior, se vive en tensión anímica gracias a la memoria y a la imaginación, que integran pasado y futuro[60].

Machado había asistido en el curso 1910-11 en el Colegio de Francia de París a las lecciones del filósofo Henri Bergson, de cuya filosofía acusa un gran débito su concepción poética. Para este filósofo judío, la extensión es lo que caracteriza la materialidad del mundo, que se dispone en el espacio; en cambio, lo característico de la conciencia del yo es la duración. Esta nada tiene que ver con la mensurabilidad del tiempo físico, es una vivencia interior que –como la intensión del alma en san Agustín– en el presente aprehende el pasado por el recuerdo y por la anticipación el futuro, y fuera de esa conciencia que siempre se sucede en el presente, pasado y futuro no existen[61].

Frente a la filosofía racionalista, la consideración de la vida como fluir constante llevó a la filosofía existencialista a definir la vida como existencia, sin ver en ella otra cosa en sí, otra esencialidad que devenir, ser en el tiempo, aquella duración bergsoniana. De tal modo temporalidad y existencia serán para el alemán Martin Heidegger conceptos equivalentes, que, en su obra capital *Sein und Zeit*, eleva la intuición agustiniana del tiempo como realidad fenomenológica o vivencia del alma a verdad "ontológica". Al poner, sin embargo, la muerte como límite del horizonte humano –define al hombre como Sein-für-Tod–, limita al ser a la angustia de lo finito. Para el alemán, la existencia, el ser, es quien funda igualmente el mundo, el yo y el tiempo. San Agustín, el Ser lo escribía con las mayúsculas de Dios, que había creado a un tiempo el mundo y el tiempo y, en ellos, al hombre. Y Dios, el Ser Supremo, para Agustín era eterno e inmutable; es decir, habiendo creado el tiempo, estaba por encima de él.

De alguna manera, la fina intuición de María Zambrano llegó a ver en la obra de Unamuno y Antonio Machado un antecedente de la filosofía existencialista heideggeriana, del mismo modo que consideraba la asunción de la temporalidad de la existencia como uno de los rasgos propios del realismo que impregnaba toda la cultura española[62].

Y a Jorge Manrique uno de sus adelantados y más conspicuos representantes. Todo lo que este tiene de moderno –en el planteamiento de la temporalidad como experiencia humana, principalmente– se lo debe a la asimilación de las ideas agustianianas sobre este concepto y sobre la explicación del hombre y el mundo en general. No está por ello de más, establecidas las similitudes manriqueñas con el siglo XX, señalar sus diferencias. Unas y otras, al fin y al cabo, emanan de la misma doctrina señalada.

El tiempo, que es el origen del problema para todos, es también la solución para Manrique. La división dualista de cuerpo y alma formulada por san Agustín y aceptada por la doctrina de la Iglesia, salva el tiempo finito del cuerpo y abre el alma a la eternidad. La muerte, horizonte para las filosofías inmanentes, no será muro, sino puerta de acceso al más allá. La angustia de la muerte lleva al cuerpo a aferrarse a la temporalidad; en cambio, la creencia en la inmortalidad sacrifica el cuerpo en el tránsito temporal para no privar al espíritu de la eternidad. Manrique insistirá en la voluntad humana para vencer, por un imperativo moral, la servidumbre del tiempo. Este, no es más que duración; es decir, fugacidad, tránsito entre dos nadas. El alma, en cambio, aspira a la perduración. A una y otra concepción las separa el concepto teológico de la Salvación cristiana.

De todas formas, no han sido las ideas o la doctrina suscrita lo que ha hecho a las *Coplas* manriqueñas sobrevivir en el tiempo y resplandecer en la literatura, sino esa chispa de genialidad que acertó a injertar la veracidad de la razón en la intuición de la palabra, o, si se quiere, la cristalinidad lírica en la espesura abstracta, de tal modo que, en una sola, se hiciesen razón de la memoria y palabra perdurable en el tiempo.

NOTAS

[1] Pablo Cepeda Calzada, "Evocación de Jorge Manrique", *PITTM*, 28 (1969), pp. 25-43. También el artículo "Nueva recordación de las *Coplas* de Jorge Manrique", *El Diario Palentino*, 4-IX-1976, p. 3.

[2] Antonio Álamo Salazar, "¿Cuándo escribió Jorge Manrique las Coplas a la muerte de su padre?", *El Diario Palentino*, 13-XI-1976, p. 3. Jesús Castañón Díaz, "Cara y cruz de las Coplas de Jorge Manrique", *PITTM*, 35 (1975), pp. 139-173. Casilda Ordóñez, *Jorge Manrique*. Apuntes Palentinos, tomo II Literatura, Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia, 1983. Santiago Francia Lorenzo, "Jorge Manrique y el cabildo palentino", *Castilla. Estudios de Literatura*, 13 (1988), pp. 43-55.

[3] Manuel Carrión Gútiez, *Bibliografía de Jorge Manrique (1479-1979),* Palencia, Diputación Provincial, 1979. Miguel de Santiago, "La poesía burlesca: un ámbito inédito en la obra de Jorge Manrique", *PITTM*, 40 (1978), pp. 217-226, y "Estudio crítico" en su edición de *Jorge Manrique. Obra Completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1978, pp. 7-130. Marcelino García Velasco, "Las coplas a la muerte de don Rodrigo, Maestre de Santiago, de Jorge Manrique, como canto a la vida", *PITTM*, 77 (2006), pp. 5-28.

[4] *Al margen de los clásicos*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915, p. 23.

[5] *Historia de la lengua española, vol I*, 2ª ed. (corregida), Madrid, Fundación Menéndez Pidal, 2007, p. 673.

[6] Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1982, p. 84.

[7] "Un doctrinal de cristiana filosofía", dijo ya que eran Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, II, Madrid-Santander, CSIC, 1944, p. 398.

[8] A aquella primera edición de la bonaerense Editorial Sudamericana le siguió una nueva edición en Barcelona, Seix Barral, 1974. De particular interés considero el estudio de posibles lecturas y fuentes que hacen Tomás González Rolán y Pilar Saquero, "Prólogo" a *Las Coplas de Jorge Manrique entre la Antigüedad y el Renacimiento*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, pp. 1-66.

[9] Antonio Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 289 ss.; y Guillermo Serés, "La autoridad literaria:

círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV", *Bulletin Hispanique*, tomo 109, 2, décembre 2007, pp. 368 ss.

[10] Erich AUERBACH, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 30 ss.

[11] El ponderado antirretoricismo de Manrique en el poema obedece a una estudiada intención persuasiva y estética, a un "particular retoricismo", podría decirse, como bien ha señalado José María MICÓ, "Las pretericiones de Jorge Manrique", *Ínsula*, 713, abril 2006, pp. 2-3.

[12] Eduardo CAMACHO GUIZADO, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 63 ss.

[13] Aunque la calidad y el resultado final le parecen indiscutibles, en un estudio que ha sido determinante para la fijación definitiva del orden consecutivo de las cuarenta coplas, Ricardo Senabre piensa que esta elegía "no es una obra unitaria en su concepción ni en su ejecución (…) es más bien el producto de yuxtaposiciones, reajustes e inspiraciones distintas, fundidas en una amalgama final…". En "Puntos oscuros en las *Coplas* de Jorge Manrique, *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 1984, p. 350. En cuanto a las fechas de composición del poema, la más extrema nos parece la de Francisco Caravaca, que opina que la primera parte de las Coplas, las que tienen un carácter más general, estaban ya hechas antes de la muerte del padre y fueron aprovechadas a la hora de dedicarle el panegírico tras su muerte. En "Foulché-Delbosc y su edición crítica de las *Coplas* de Jorge Manrique", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 49, 1973, pp. 229-279, y "Notas sobre las llamadas "coplas póstumas" de Jorge Manrique", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 50, 1974, pp. 89-135. La propuesta más plausible, y mejor considerada, es la sostenida por su mejor biógrafo, Antonio Serrano de Haro: "El examen mismo de las Coplas parece revelar que junto a los exponentes de una redacción rápida del poema, bajo la impresión muy próxima de la muerte de D. Rodrigo, hay también rastros de una confección más lenta y laboriosa", en *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, ya citada, p. 390.

[14] *Op. cit.* 1974. En la misma división le habían precedido, sin embargo, en los años treinta sendos artículos de Rosemarie Burkhart y Anne Krause.

[15] "Tres retratos de la muerte en las Coplas de Jorge Manrique", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13, 1959, pp. 305-324, recogido en *Del Arcipreste de Hita a Pedro Salinas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 87-104. Ya anteriormente Américo Castro había hablado de ellas en su artículo "Muerte y belleza. Un recuerdo de Jorge Manrique". Aparecido en 1930, se recoge en su libro *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, pp. 51-57.

[16] Esta estructura bipartita la consideró ya Rodolfo A. BORELLO, "Las Coplas de Jorge Manrique: estructura y fuentes", *Cuadernos de Filología*, 1, Mendoza, 1976, pp. 49-72. La adopta también Vicente BELTRÁN: "Prólogo" a su edición de *Jorge Manrique: Poesía*, Barcelona, Crítica, 1993. Antonio Serrano de Haro realizó una división cuatripartita, pues fue el primero que vio dos bloques claramente separables en la tercera, tal como hemos descrito, *op. cit.*, pp. 366 ss.

[17] "Siempre me he imaginado el "estreno" de las Coplas de Jorge Manrique como una lectura en voz alta por parte del autor, ya sea desde el púlpito de una iglesia, ya desde la sala de un palacio, ante la reunión solemne y enlutada de los familiares, los amigos, los deudos, los criados del difunto", dice Rafael SÁNCHEZ FERLOSIO, "El caso Manrique", en *Las semanas del jardín. Semana segunda: Splendet dum fungitur*, Madrid, Nostromo, 1974, p. 236.

[18] Así lo calificó ya el poeta prerromántico Manuel José Quintana.

[19] 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*, LXXIV, julio-diciembre 1994, pp. 249-260. Anteriores a ella, ya estudiaron algunos procedimientos retóricos propios del sermón Leo SPITZER, "Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las Coplas de Manrique", *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 165-194, y Vicente BELTRÁN, "Prólogo" a la edición de *Jorge Manrique: Poesía Completa*, Barcelona, Planeta, 1988, pp. XXII ss.

[20] Las citas se hacen según la anteriormente citada edición de 1993 de Vicente Beltrán en Crítica.

[21] En esta segunda parte, por ejemplo, desaparece esa intensa relación entre la voz autorial y sus interlocutores, pues se prescinde de los recursos de apelación directa al oyente/lector. A ambos -"personaje orador" y "personaje oyente", los llama- los considera Manuel Cabada Gómez como sujetos del enunciado. En "El personaje oyente en las Coplas a la muerte de su padre, de Jorge Manrique", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 335, 1978, pp. 325-332.

[22] En la elegía cortesana del tiempo, esta parte, la "consolación", a veces no tenía sentido cristiano, o, simplemente, no aparecía. Ver Eduardo CAMACHO GUIZADO, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 76 ss.

[23] Esto, que ya lo apuntó Emile BENVENISTE, *Problemas de lingüística general*, I, México, Siglo XXI, 1971, lo desarrolla más recientemente Giorgio AGAMBEN, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre la negatividad*, Valencia, Pre-Textos, 2008. Dice este:"El lenguaje, en cuanto tiene lugar en la voz, tiene lugar en el tiempo. Mostrando la instancia del discurso, la voz abre, a la vez, el ser y el tiempo. Es cronotética", p. 66.

[24] *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 237.

[25] Pedro SALINAS, *op. cit,* pp. 143 ss.

[26] Ver preferentemente los capítulos "Estoicismo culto español: Jorge Manrique" y "La muerte callada" de *Pensamiento y poesía en la vida española,* libro escrito en los años 30 del pasado siglo. He utilizado la edición de Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, pp.191ss.

[27] Un himno litúrgico de san Ambrosio que se recitaba en tiempo de adviento, sería la inspiración de estos versos primeros, según Mª Rosa LIDA DE MARKIEL, "Notas para la primera de las coplas de don Jorge Manrique a la muerte de su padre", *La tradición clásica en España,* Barcelona, Ariel, 1975, pp. 199-206. Hay quien remite a una homilía de san Gregorio, Joaquín GIMENO CASALDUERO, "Jorge Manrique y Fray Luis de León (Cicerón y san Gregorio)", en Giusseppe BELLINI (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 553-560.

[28] Las citas se toman de la edición introducida por José Anoz, Madrid, San Pablo, 2008, p. 312.

[29] Esta idea de que "la belleza del cuerpo no puede ser acrecentada, pero sí en todo momento la del alma", aparece en la *Epistola ad Theodorum* de san Juan Crisóstomo, según Tomás GONZÁLEZ ROLÁN y Pilar SEQUEROS, "Prólogo" de *op. cit.*, p. 48-50. Es anterior la propuesta de Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, "Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española", *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 145-178.

[30] *Op. cit.*, p. 314.

[31] *Ibídem*, p. 315.

[32] Las justas y los torneos de que se habla en la XVI, puede que se refieran a unas muy famosas que se celebraron en Valladolid en 1428. Ver Francisco RICO, "Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid de 1428", *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV,* Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, pp. 169-187. No obstante, caen ya muy alejadas del tiempo en que fue escrito el poema -unos cincuenta años- y no estarían ni en la memoria de un entonces nonato Manrique ni en los receptores inmediatos posibles. Aunque persistiera la noticia de su grandiosidad, las imágenes suscitadas serían de forma referida y no directa, y los espectadores deberían acudir al recuerdo de otras más recientes y conocidas por ellos. Por ejemplo, las justas vallisoletanas de 1475 con ocasión de la entrada de los Reyes Católicos en Valladolid. Ver Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, edición de *Jorge Manrique: Poesías Completas*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, notas de las pp. 160-161.

[33] *Op. cit*, p. 385.

[34] *Ibídem*, p. 388.

[35] La imagen de los ríos que acaban en el mar aparecía ya en el *Eclesiastés* y fue utilizada anteriormente por otros poetas como Petrarca, el canciller Ayala o su tío Gómez Manrique.

[36] *La espera y la esperanza*, Madrid, Alianza Universidad, 1984, p. 61.

[37] El mundo medieval se regía por representaciones dualistas, todo lo explicaba mediante realidades en contraposición: cielo/ tierra, tiempo/eternidad, cuerpo/alma, bien/mal… Ver Arón GURIÉVICH, *Las categorías de la cultura medieval,* Madrid, Taurus, 1990. Apunta estas y otras oposiciones duales Miguel de SANTIAGO en "Estudio crítico" de su edición *Jorge Manrique: Obra Completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1978, pp. 119 ss.

[38] PETRARCA, *Obras, I, Prosa*, al cuidado de Francisco Rico, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1978, pp. 64 ss.

[39] *Ibídem*, p. 45.

[40] *Ibídem*, p. 76.

[41] *Ibídem*, p. 56.

[42] Salinas apunta tangencialmente cierta similitud de la idea de tiempo de Manrique con la de san Agustín, como también estudia la importancia del libro de Petrarca para el pensamiento medieval, pero no concreta. Ver *op. cit.*, pp. 128-129 y 73-78, respectivamente. Por su parte, Bienvenido Morros estudia la posible influencia de otra obra de Petrarca,

Triumphi, en las Coplas. Concretamente, por la idea de las tres vidas y la visión serena de la muerte, así como la conversión de esta en personaje alegórico. Ver "Manrique y Petrarca. Estudios del petrarquismo en la literatura del siglo XV", *Medioevo Romanzo*, XXIX, 2005, pp. 132-156.

[43] Emilia García Jiménez, "La elegía medieval: un discurso epidíctico", *Cuadernos de Investigación Filológica*, XIX-XX, 1993-1994, pp. 7-26.

[44] Quien mejor ha estudiado estos tratados ha sido Ildefonso Adeva Martín, "Los "Artes de bien morir" en España antes del maestro Venegas", *Scripta Theologica*, 16, 1-2, 1984, pp. 405-415; "Cómo se preparaban para la muerte los españoles a finales del siglo XV", *Anuario de Historia de la Iglesia*, 1, 1992, pp. 113-138: y "*Ars bene moriendi*. La muerte amiga" en Jaume Aurell y Julio Pavón, editores: *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 295-360. Hay edición del más señalado de estos incunables, el de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, a cargo de Francisco Javier Gago Jover, *Arte de bien morir y Breve Observatorio*, Barcelona, J. Olañeta-Universitat de les Illes Balears, 1999.

[45] Clara Isabel López Benito, *La nobleza salmantina ante la vida y la muerte (1476-1535),* Salamanca, Diputación de Salamanca, 1992, pp. 235 ss.

[46] Ildefonso Adeva Martín, "Ars bene moriendi. La muerte amiga", *ya citado*, p. 352.

[47] Ver, particularmente, el capítulo VIII: "La clericalización de la muerte" en Fernando Martínez Gil, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, Diputación de Toledo, 1996, pp. 129-134. También, Philippe Ariès *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1983.

[48] Lo apunta Américo Castro en "Muerte y belleza…", *ya citado*; y lo desarrolla Pedro Salinas en *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, pp. 157-160; amén de resaltarlo igualmente Luis Cernuda en "Tres poetas metafísicos", *Prosa completa*, Barcelona, Barral Ediciones, 1975, pp 761-767; Stephen Gilman en "Tres retratos…", *ya citado*; o Rafael Sánchez Ferlosio, que solo aprecia estas nueve coplas del *ubi sunt* y rechaza el resto del poema por su acentuado carácter doctrinal, en *op. cit,* pp. 238 ss. Y los poetas palentinos Juan José Cuadros: "Tiempo de Jorge Manrique" en *Al amor de los clásicos*, edición y prólogo de César Augusto Ayuso, Palencia, Diputación de Palencia, 2008, pp. 70-71, y Marcelino García Velasco, art. cit.

[49] Como una reprimenda y no como una concesión a la nostalgia de la buena vida lo interpreta José B Monleón; aunque más que una postura moral ve en ello una clara intención política de censurar la forma de vida mercantilista y moderna de sus enemigos políticos. En «Las Coplas de Manrique: un discurso político», *Ideologies & Literature*, 17, 1983, p. 125.

[50] "Prólogo" a la edición de Crítica, *ya citada*, p. 29.

[51]Emilio Mitre Fernández, "Muerte y modelos de muerte en la Edad Media clásica", *Edad Media, Revista de Historia*, 6, 2003-2004, p. 28. Y María Morrás, "Mors bifrons: Las élites ante la muerte en la poesía cortesana del Cuatrocientos castellano", en Jaume Aurell y Julia Pavón (editores), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 175 ss.

[52] Ver Antonio Serrano de Haro, *op. cit.* pp 219 ss.

[53] No nos parecen correctas, por parciales e insuficientes, las tesis que lo basan todo en cuestiones de ideología dependiente de los modos de producción y el dinero, realizadas desde una perspectiva marxista, como el ya citado artículo de José B. Monleón, pp. 116-132; Julio Rodríguez Puértolas, "Estudio preliminar" a su edición de *Jorge Manrique: Cancionero*, Madrid, Akal, 1997, pp. 33-42, o Víctor Manuel Pueyo Zoco, "La Coplas de la muerte de su padre: una lectura marxista", *Revista de Crítica Literaria Marxista*, 6, 2012, pp. 4-21.

[54] Bernard Darbord, "La définition de la mort dans les Coplas de Jorge Manrique", *Annexes des Cahiers de Lingüistique Hispanique Médiévale*, vol. 7, 1988, pp. 225-232.

[55] Ángel Gómez Pérez, "Prologo" a su edición de *Jorge Manrique: Poesía Completa*, Madrid, Alianza, 2000, p. 13.

[56] María Morrás Ruiz-Falcó, "La ambivalencia en la poesía de cancionero: algunos poemas en clave política", en Eva María Díaz Martínez y Juan Casas Rigall, *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Congreso Internacional sobre Poesía Hispánica Medieval, 2-5 de abril, 2001, Santiago de Compostela, 2002, pp. 335-370.

[57] El esquema que J. Manrique invierte, venía ya de la elegía griega, según estudia Francisco Rodríguez Adrados en *Líricos griegos*. *Elegíacos y yambógrafos arcaicos* y cita Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 10, nota 2. Para Tomás González

Rolán y Pilar Sequeros, la estructura de las Coplas es la propia del poema consolatorio latino pagano, que, a su vez, aplica el esquema griego. El modelo sería el *De consolatione* de Cicerón, obra compuesta a la muerte de su hija Tulia. Las cuatro partes de este las ven reflejadas perfectamente en el poema de Manrique: exposición general sobre la vida y la muerte (I-XIII); lamentación de la transitoriedad de la vida y vanidad del mundo (XIV-XXIV); panegírico de don Rodrigo (XXV-XXXII) y consuelo de la muerte en persona a don Rodrigo, que le abre el camino a otra vida (XXXIII-XL). Ver su "Introducción" a *Las Coplas de Jorge Manrique*…, ya citado, pp. 12 ss.

[58] Puede verse Nancy F. Marino, *Jorge Manrique´s Coplas por la muerte de su padre. A History of the Poem and its Reception*, Woodbridge, Tamesis Books, 2011.

[59] *Juan de Mairena,* edición, prólogo y estudio comparativo de Pablo del Barco, Madrid, Alianza, 1986, p. 270. Ver también "El "Arte poética" de Juan de Mairena", en *Nuevas Canciones y De un cancionero apócrifo*, edición de José María Valverde, Madrid, Castalia, 1975, pp. 216-226.

[60] Sobre el sentido del tiempo en el poeta, puede verse Ricardo Gullón, *Una poética para Antonio Machado*, Madrid, Espasa Calpe, 1986, pp. 170 ss. Para ver la influencia de las Coplas en la poesía del sevillano, importa: "Manrique, poeta del tiempo", en Francisco López Estrada, *Los "primitivos" de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 179-206.

[61] Estas ideas aparecen en sus obras *Essai sur les données inmédiates de la conscience*, de 1889, y *L`évolution créatrice*, de 1907.

[62] El artículo "Antonio Machado y Unamuno, precursores de Heidegger", aparecido en el nº 42, de marzo de 1938, en la revista bonaerense *Sur*, está recogido en *Senderos*, Barcelona, 1986, pp. 117-119.

CONTESTACIÓN AL DISCURSO DE D. CÉSAR AUGUSTO AYUSO PICADO

Rafael Martínez González
Académico Numerario y Secretario General

ILMO. SR. DIRECTOR
SRAS. Y SRES. ACADÉMICOS
SEÑORAS Y SEÑORES

De acuerdo con lo dispuesto en los Estatutos de nuestra Academia, una vez electo un académico, es necesario que lea un discurso de ingreso en una sesión pública de la Academia, y que un académico numerario le responda, recibiéndole así en la Institución. D. César Augusto Ayuso fue propuesto al Consejo Pleno de la Institución Tello Téllez de Meneses para su ingreso como académico numerario por los Sres. de Santiago Rodríguez, Alcalde Crespo y quien les habla y, tras haber leído su preceptivo discurso hoy en este salón, me ha correspondido a mí el honor de representar a la Academia para responderle, último trámite para que su ingreso en la misma sea efectivo.

El recipiendario es natural de Reinoso de Cerrato, y se licenció en Filología Hispánica en la Universidad de Oviedo en 1980, obteniendo el grado de Licenciado con su estudio "Poética narrativa y propaganda política en una novela de la guerra civil: Río Tajo, de César M. Arconada". Posteriormente, en 1988, obtuvo el Doctorado en la misma Universidad, con su tesis "La poesía de Gabino-Alejandro Carriedo (Historia, gramática y hermenéutica)". En la actualidad es Catedrático de Lengua y Literatura en el Instituto de Enseñanza Secundaria Alonso Berruguete de nuestra capital.

Conocí a César Ayuso, si no me falla la memoria, que a estas alturas de la vida andada, por una u otra razón, pueden entremezclarse los recuerdos, con motivo de la publicación por nuestra Institución del que creo fue su primer trabajo de investigación "César M. Arconada. Vida y obra", en la revista Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, allá por el año 82, en el despacho de la entonces Directora del Departamento de Cultura de la Diputación, mi muy querida y recordada amiga Maritina Calleja.

Él ya había trabajado sobre Arconada, pues no en vano su memoria de licenciatura, como queda dicho, trató sobre la novela Río Tajo de este autor palentino. Desde entonces, más de treinta años ya, he podido mantener una relación cercana con el Sr. Ayuso, en la que han cabido también amenas e interesantes conversaciones sobre variados temas, pero muy especialmente sobre el que indudablemente constituye su auténtica pasión a la que se ha entregado toda su vida, la Literatura. En todo este tiempo, en el que se ha agrandado su trayectoria investigado-

ra, me fui percatando de la capacidad de trabajo y la valía intelectual de aquel joven profesor, y la seriedad con la que trataba los temas que estudiaba.

El mismo año que se licenció publicó, a través de Rocamador, *Afirmación del hombre*, su primer libro de poesía, que fue premiado por el Ateneo de Santander ese mismo año. Desde entonces otros cinco libros de poesía han salido de su pluma, que es la herramienta con la que los poetas plasman sus ideas hechas belleza a través de las palabras. La mayoría de ellos han obtenido premios o accésit prestigiosos, como *Variaciones de abril*, publicado por Visor en 2006, que obtuvo el XVI Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma.

Como otros muchos poetas, y como algunos de los que forman parte de esta Institución, su amor por la poesía le llevó a la edición de la revista "Mielenrama" entre 2001 y 2006, que dirigió.

Pero siendo importante, no es la veta poética la que le abre las puertas de nuestra Academia, sino su extensa e importante labor de investigación y publicación en asuntos de Literatura de tradición oral, Antropología, Investigación y Crítica Literaria, que incluye varios libros y ediciones críticas y más de cuarenta trabajos de investigación publicados, además de en la revista de nuestra Academia, en *Ínsula*, en la Revista *Hispánica Moderna*, en *Arthropos*, además de los que forman parte de estudios colectivos en historias de la Literatura, congresos, ediciones especiales, etc. A todo ello habría que añadir otras reseñas y artículos de crítica literaria publicados en diversos puntos de España y América, y una más que notable colaboración en artículos periodísticos para *El Norte de Castilla*, a los que habría que añadir los publicados en los suplementos *Artes y Letras* y *La sombra del ciprés*, de dicho rotativo.

Una vida, pues, dedicada a la Literatura, en sus tres facetas, escritor, crítico y profesor.

Formará así parte de un grupo de académicos con los que siempre ha contado esta Institución desde sus inicios, hace casi 70 años, en la que, junto a los importantes nombres de los autores vivos, nuestros compañeros de academia, Sres. Carrión Gútiez, García Velasco, y de Santiago Rodríguez, habría que recordar con cariño los de José María Fernández Nieto y Casilda Ordóñez Ferrer.

La labor docente que desempeña el nuevo académico en el Instituto Alonso Berruguete, y sus otras dos vertientes como autor creador y como autor investigador, me llevan a unirle irremediablemente en el recuerdo a nuestra querida compañera Casilda Ordóñez, de quien no dudo tomará el testigo en nuestra Academia.

Pero quiero destacar, sobre todo, su compromiso con la cultura palentina, a través del estudio de algunos de los principales autores palentinos ya fallecidos y muy especialmente con la obra de César Muñoz Arconada, de Juan José Cuadros y de Gabino Alejandro Carriedo, sin que en esa pléyade de estudios y trabajos de investigación y crítica literaria a los que he hecho referencia, falten otros autores palentinos ni asuntos relacionados con la tradición oral y las costumbres de nuestras tierras y nuestras gentes.

Un excelente ejemplo de su buen hacer es el discurso que acabamos de escuchar "El tiempo y más allá del tiempo. Las coplas de Jorge Manrique, una vez más". Un riguroso

y concienzudo análisis de las Coplas de nuestro más importante poeta, Jorge Manrique, en el que, además de su erudición, demuestra el conocimiento de la poética antigua que Manrique supo modernizar en su época para, a través de su más famosa obra, inmortalizar una reflexión sobre la fama y el tiempo en las claves de la época de la España de los Reyes Católicos, si, pero que seis siglos después siguen teniendo un carácer universal.

Efectivamente, como él ha titulado, una vez más las Coplas de Jorge Manrique. Una vez más, pero me parece que esta vez va a ser, para el que se adentre en la obra manriqueña, una obligada guía para la lectura y sobre todo para la correcta comprensión de los versos del paredeño.

Ven ustedes, pues, que su currículum, y la presencia de lo palentino en él, suponen méritos sobrados para que la *Institución Tello Téllez de Meneses. Academia Palentina de Historia, Letras y Bellas Artes*, le acoja entre sus miembros. Para ello era preceptivo que él leyese su discurso de ingreso, en este caso magnífico discurso, y también era preceptivo que fuera contestado por la Academia, honor que gratamente he cumplido, por lo que le doy la bienvenida en nombre de todos los académicos, deseándole siga trabajando por la cultura de Palencia, y tenga éxitos que consideraremos como propios.