

# Cara y Cruz de las Coplas de Jorge Manrique

Trabajo presentado el 20 de diciembre de 1974  
a la *Mesa poética en honor de Jorge Manrique*

Por el Dr. Jesús Castañón Díaz



La época de transición que le tocó vivir —reinados de Juan II, Enrique IV y primeros años de los Reyes Católicos— y las circunstancias familiares —familia guerrera y numerosa, intervención del padre en los asuntos matrimoniales, desaveniencias conyugales...—, proyectan sobre la vida de Jorge Manrique<sup>1</sup> una extraña mezcolanza de luces y sombras, de triunfos y fracasos, cara y cruz de la próspera y adversa fortuna, que, en parte, han repercutido por igual sobre su obra, ya que, si las “*Coplas*” han sido, con justicia, ponderadas sobre todo extremo por una larga legión de eruditos, cuya mera enumeración superaría con creces los límites de este trabajo, no es menos cierto que su poesía amorosa no siempre ha sido tal vez tenida en la consideración que pueda merecer.

Por otra parte, la enojosa manía de hallar forzosos precedentes a toda obra maestra, ha ahogado en un océano de infructuosa erudición el auténtico mérito del excepcional poeta; manteniendo de generación en generación tópicos sobre influencias a veces discutibles o no suficientemente comprobadas.

Este trabajo, dedicado a probar documentalmente que la pregonada influencia de las *Coplas para el señor Diego Arias de Avila* no ha sido tan asfixiadora de la obra de Jorge, ni tan abrumadora sobre sus *Coplas* como se viene afirmando, no es sino un leve intento de quitarle de encima al poeta uno de sus más arraigados sambenitos.

---

1. SERRANO DE HARO, ANTONIO. *Personalidad y estilo de Jorge Manrique*. Gredos. B. R. H., Madrid, 1966. Acaba de aparecer una segunda edición ampliada.

Si Menéndez Pelayo, en su deseo de exaltar la prócer figura del tío, ha dicho primeramente que "tomada en conjunto su obra lírica y didáctica, es el primer poeta de su siglo, a excepción del marqués de Santillana y de Juan de Mena", añadiendo en otra ocasión que "Jorge Manrique tuvo un momento de iluminación poética en que venció a él y venció a todos". Augusto Cortina, en su primera edición del *Cancionero*, ha llegado a formular este duro e inadmisibles juicio: "Así, pues, en los últimos nueve años de vida oscura y no tan brevisima como expresa Menéndez y Pelayo, Jorge demostró admirable denuedo en algunas batallas y venía escribiendo versos adocenados cuando, de pronto, señorea el léxico, la versificación, la lírica, y logra la poesía más célebre de la lengua castellana. ¿Lo ayudó su tío Gómez Manrique, uno de los mejores poetas de la segunda mitad del siglo xv? Tal vez no lo sabremos nunca; pero bien merecida tiene tal sospecha este caso único en la historia literaria"<sup>2</sup>.

En la segunda edición —1941— y sucesivas, tras suprimir hábilmente este párrafo, eliminando la frase interrogativa y saltándose todo lo relativo a la posible ayuda del tío, se empieza a dar pinceladas acá y allá para sostener el gran valor y la gran originalidad de las *Coplas*, sin que ello sea óbice para que en lo que ahora se incluye bajo el título de "*El clima poético de las Coplas*" (págs. XLVII-LXXIX), se dedique a acumular, aumentando ampliamente el caudal de citas de la primera edición, toda una larga serie de precedentes del contenido de las *Coplas*, remitiendo al final a *once fuentes importantes*, a las que bien podía haber añadido muchas más, ya que es del dominio público que la originalidad de Jorge Manrique —como bien ha señalado Pedro Salinas—<sup>3</sup> no está en el contenido de las mismas, sino en el esfuerzo intensificador y en la adecuada estructuración de un material poético tradicional.

Tal peso muerto, en mayor o menor medida, viene acumulándose en la casi totalidad de los manuales de Literatura, fiel reflejo de una equivocada minusvaloración de las *Coplas* o de una inadecuada exaltación de las de su tío —tanto monta—.

2. MANRIQUE, JORGE. *Cancionero* Colec. Clásicos Castellanos. Espasa Calpe. Madrid, 1929.

3. SALINAS, PEDRO, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Edit. Sudamericana. Tercera edic. Buenos Aires, 1962.

Nada más lejos de la realidad, sin embargo: por la organización del material poético, por el fin y el sentido diametralmente opuesto de ambas coplas (una, un moralizador recuento de la vanidad de las cosas humanas; otra, una sentida lamentación por la muerte de su padre), por la forma métrica y el uso de la metáfora y del lenguaje..., un hondo abismo separa la obra de ambos autores, tan próximos sin embargo en el tiempo y tan enlazados por fuertes lazos de parentesco y de amistad, todo lo cual ha llevado, sin duda, a esa injusta equiparación entre la obra poética de uno de los mejores poetas moralizadores de su tiempo y uno de los más grandes líricos de todos los meridianos y de todas las épocas.

Empecemos por la introducción, en prosa, a las *Coplas para el señor Diego Arias de Avila*. He aquí<sup>4</sup>, en la tangibilidad de la prosa de Gómez Manrique, claramente perceptibles muchas de sus mayores constantes: uso de latinismos —*curar, inquerir*—<sup>5</sup> violento hiperbaton latinizante, con el verbo ciceronianamente colocado al final —“*esta ruda obra que os sería por el reportador presentada ordené*”—, machaconería e insistencia en los mismos conceptos, ilustrados con manida erudición latina (Mario Cayo, Salustio) y, en fin, el normal resultado de una prosa muy de su siglo, hoy totalmente extraña a nuestros oídos.

Pasemos a la “*invocación*”. Acaba así la primera copla:

*que sin tí prosa ni rimo  
es fundada,  
ni se puede hacer nada,  
Joannis primo.*

Ya han escuchado Vds. el primer latinajo. Pasemos a la segunda copla:

*Tú que das lenguas a mudos,  
haces los bajos sobir  
y a los altos decendir;*

4. MANRIQUE, GÓMEZ, *Regimiento de príncipes y otras obras*. Col. Austral. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1947, págs. 65-67. Todas las citas corresponden a esta edición.

5. El subrayado, tanto en éste como en los casos que siguen, es mío.

*tú que haces convertir  
los muy torpes en agudos,  
convierte mi gran rudeza  
e ignorancia  
en una grande abundancia  
de sabieza.*

Todavía estamos en la invocación, que comprende tres estrofas. Y ya hemos tropezado con los milagros de la rima: *descender* ha sido cambiado de conjugación —“*decendir*”— y *rudeza* ha exigido, lógicamente, convertir *sabiduría* en “*sabieza*”.

Paralelo milagro, así como una autoconfesión del carácter moralizante de su obra, se hallan en la Copla cuarta:

*“Nótalo, nótalo bien,  
no considerando, no,  
en mis defectos,  
mas EN LOS CONSEJOS RECTOS  
que te DO”.*

Tal vez haya, en efecto, que atender a la importancia moral del fondo para concederle ese perdón, tantas veces solicitado por el autor, para los “defectos” de la forma.

Poco después

*Y si fuere desabrido,  
el quemante fuego pido  
sea su debido premio. (C. 7).*

Este arcaizante uso del participio activo, que pronto desaparecería del español, vuelve a reaparecer, machaconamente incluso, en la copla 26:

*Que los más mal sublimados  
y temidos son TEMIENTES  
y los en fuerza valientes  
y RIQUEZAS POSEYENTES  
ya fueron dellas menguados. (C. 26).*

Idéntico aire de antigualla rezuman metáforas y vocabulario en los siguientes ejemplos:

*“qu’el ventoso poderío  
temporal  
es de muy feble metal  
de VEDRÍO”* (Copla 13).

*“o por no ser a lo menos  
ABORRIDO”* (aborrecido, C. 20).

*“y a ti todas las gentes  
BENDIRÁN”* (bendecirán, C. 24).

El violento hiperbaton medievalista, frente a la fluidez del lenguaje de su sobrino, queda bien patente en las siguientes y forzadas construcciones sintácticas:

*Y tú, buen señor, a quien  
el PRESENTE va TRATADO* (C. 4).

*“que so los grandes estados  
y riquezas  
HARTAS hallarás TRISTEZAS  
y CUIDADOS”* (C. 32).

*“Si miras los mercaderes  
que RICOS tratan BROCADOS”* (C. 43).

*“que con ESTA son nacidos  
CONDICIÓN”* (C. 45).

Dejemos a un lado el lenguaje. Entremos en la métrica. Empecemos comparando la primera estrofa de ambas composiciones, esa primera copla en que todo poeta consciente, en el intento de atraer al lector a su campo, procura echar el resto:

*De lo más el más perfecto,  
de los grandes el mayor,  
infinito sabidor,  
de mí, rudo trovador,  
torna sutil y discreto;  
que sin ti prosa ni rimo  
es fundada  
ni se puede hacer nada,  
Joannis primo.*

*Recuerde el alma dormida  
avive el seso e despierte  
contemplando  
cómo se pasa la vida  
cómo se viene la muerte  
tan callando  
quán presto se va el placer  
cómo, después de acordado,  
da dolor;  
cómo, a nuestro parecer,  
qualquiera tiempo pasado  
fue mejor<sup>6</sup>.*

Primera sensación; dos coplas manriqueñas —12 versos en total— se nos presentan al oído como mucho más ligeras y aladas que una sola de su tío, compuesta a su vez por una quintilla y una cuarteta de pie quebrado con rima de redondilla.

En la paralela agrupación de las dos estrofas por copla, Jorge Manrique ha optado por repetir la misma estrofa dos veces, pero cambiando la rima; abc abc — def def. Fijémonos que ha cambiado también el acento del pie quebrado; palabras llanas en la primera estrofa —palabras agudas en la segunda—. Curiosamente esta sabia alternancia llana-aguda / aguda-llana, se mantiene casi a lo largo de todo el poema, sosteniendo sólo la repetición llana-llana en algunos trozos de excepcional profundidad moral o histórica del contenido.

Aunque se ha hablado de la monotonía de las estrofas manriqueñas, que dan pesadez al poema, según algunos críticos —cuestión que sería bastante discutible—, no cabe la menor duda que, comparada con esa extraña mezcla de quintilla y cuarteta, o más bien redondilla de pie quebrado, de las coplas de Gómez Manrique, las del sobrino resultan maravillosamente gráciles, aunque tan sólo sea por contraste. Y a propósito de esas quintillas: pese a que en aquella época se admitieran, son de las que, por rimar tres versos seguidos, rechazan todos los manuales de métrica como defectuosas e inadecuadas. En cuanto a la redon-

6. Las citas están tomadas de LÁZARO CURRETER, FERNANDO, y CORREA CALDERÓN, EVARISTO, *Antología Literaria*. Sexto curso. Edit. Anaya. Salamanca, 1974.

dilla, la violenta alternancia de rima de pie quebrado con el correspondiente octosílabo, hace dificultosa la marcha del verso, si bien, comparada con la monotonía de la quintilla, le imprime una cierta velocidad final a la copla.

Aclaremos, de paso, que jamás encontraremos en el sobrino una de esas rimas forzadas, que tan mala impresión ya nos han producido en las *Coplas* de su tío.

Indudablemente, no parece éste el modelo métrico de la maestría rítmica de las coplas manriqueñas.

Yo más bien me atrevería a señalar —al menos como uno de los posibles precedentes— el alado ritmo de otro gran poeta de la familia, triunfador en la galanura de la temática amorosa, el lozano tío abuelo de Jorge, el Marqués de Santillana, de quien es esta interesante copla de pie quebrado:

*Recuérdate de mi vida  
Pues que viste  
Mi partir e despedida  
Ser tan triste.  
Recuérdate que padesco  
E padescí  
Los males que non meresco  
Des que ví  
La respuesta non debida  
Que me diste,  
Por la cual mi despedida  
Fue tan triste<sup>7</sup>.*

Observemos algunas curiosas coincidencias. La copla consta también de 12 versos. Los cuatro centrales cambian el acento de la rima del verso de pie quebrado con la siguiente alternancia en la totalidad: llana-llana, aguda-aguda, llana-llana. Parecido equilibrio de rimas se busca con frecuencia a lo largo de las famosas *Coplas*.

Analicemos todavía más despacio los cuatro primeros versos, confrontándolos con el arranque de las *Coplas*:

7. Transcrita por RAFAEL LAPESA, como ejemplo de copla de pie quebrado, en su "*Introducción a los estudios literarios*". Editorial Reuter. Barcelona, 1947, pág. 83.

*Recuérdate de mi vida*

*Pues que viste*

*Mi partir e despedida*

*Ser tan triste*

*Recuerde el alma dormida,  
AVIVE EL SESO E DESPIERTE*

*contemplando*

*cómo se pasa la vida,*

*COMO SE VIENE LA MUERTE*

*tan callando.*

En primer lugar el contenido conceptual y el material expresivo guardan una muy extraña correspondencia. Si prescindimos de los versos segundo y quinto (que, por otra parte, no son más que meros desarrollos consecuentes o repeticiones, eso sí, no machaconas, de los versos primero y cuarto), tenemos la trascripción casi literal de un intrascendente tema amoroso a un filosófico meditar sobre la fugacidad de la vida. Quiero recalcar bien estas coincidencias: Recordar —en ambos casos con carácter exhortativo—, aparece en sus dos acepciones de no olvidar o de despertar. Frente a la segunda persona que usan su tío y el Marqués, Jorge usará siempre o la tercera persona o la segunda o primera de plural, universalizando así el alcance de sus reflexiones, que no van dirigidas a una sola segunda persona. Ver y contemplar tienen parecido origen, aunque se nota ya el matiz intelectualizador del segundo verbo. El partir y la despedida, encierra bien clara la idea semántica del paso de la vida, de la última despedida. Y el último verso, con su tristeza, condensada en el silencio del verbo callar, conserva incluso el adverbio tan en su formación.

Para el contenido de los dos primeros versos han sido señalados por Augusto Cortina (*Cancionero*, ed. 1971, pág. XLIX), como precedentes, un texto de San Pablo y unos versos de la Comedieta de Ponça, lo que nos confirma, una vez más, en la innegable atracción ejercida por la poesía del Marqués de Santillana sobre el autor de las *Coplas*.

El mismo tema y con la métrica de las *Coplas*, había sido asimismo tratado por Jorge Manrique en su poema amoroso "Acordaos, por Dios, señora"<sup>8</sup>.

8. *Cancionero*. Clásicos Castellanos. Sexta edic. Madrid, 1971, págs. 35-38.

Parece que no cabe duda de que estamos ante un claro caso de trascendentalización de un leve tema amoroso, algo como los frecuentes trasvases de la lírica amorosa humana a las inefables alturas de la mística.

El ritmo, adensado —como requiere la nueva temática—, con el engolamiento de la voz que le corresponde, no ha perdido, sin embargo, la grácil andadura de los versos del Marqués. La fuerte carga filosófico-moral no ha podido con la gracia juguetona del verso de origen. He ahí la difícil maestría rítmica de este gran poeta que es Jorge Manrique, tan en discordancia con esos malsonantes versos de su tío con los que, obstinadamente, una y otra vez, se les ha querido comparar<sup>9</sup>.

Pero vayamos a lo que constituye tal vez la mayor diferencia entre ambos poetas: el modo de organizar la materia poética,

9. Véase, para mayor evidencia de la diferencia de estilo, la Invocación, en las Coplas y en la elegía de Gómez Manrique, *El planto de las virtudes e poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza...*, cuyo paralelismo de situación y de contenido, no puede ser, sin embargo, más parecido:

## INVOCACION

*Non invoco los planetas  
que me fagan eloquente;  
non las Cirras mucho netas,  
nin las hermanas discretas  
que moran cabe la fuente:  
ni quiero ser socorrido  
de la madre de Cupido,  
ni de la Tesalliana,  
mas del nieto de Sant'Ana  
con su saber ynfinito.*

(Estrofa III, PAZ Y MELIÁ, ANTONIO.  
*Cancionero de Gómez Manrique*, Madrid 1885, págs. 12-13).

## INVOCACION

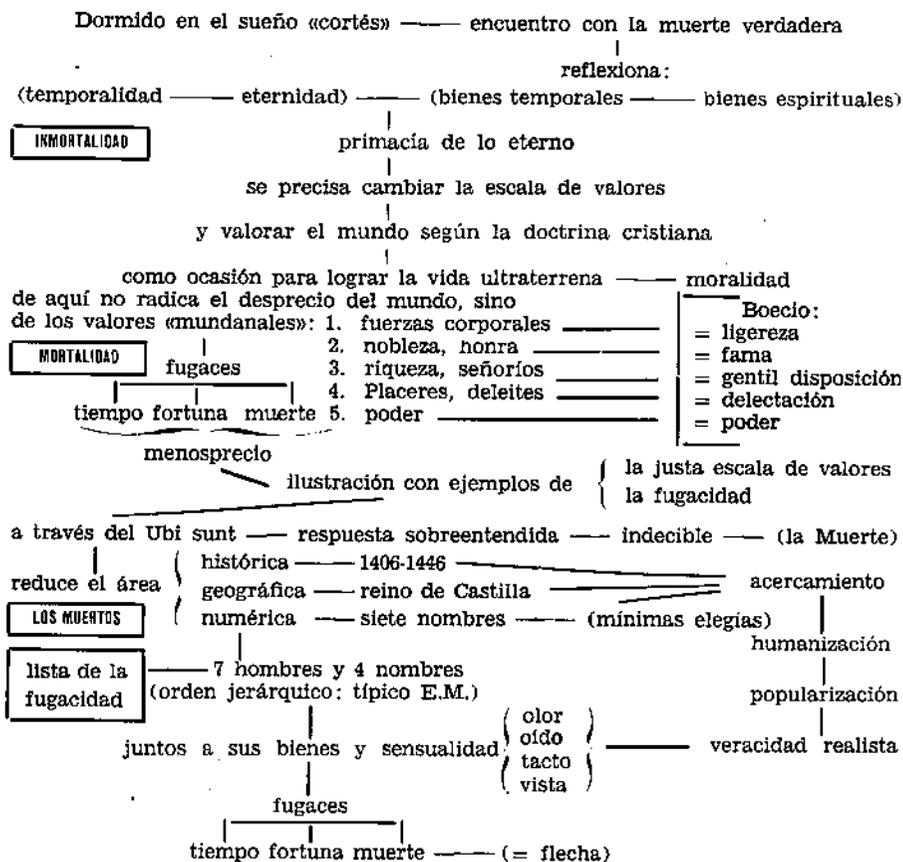
*Dejo las invocaciones  
de los jamosos poetas  
y oradores;  
non curo de sus ficciones,  
que traen yerbas secretas  
sus sabores;  
a Aquel sólo me encomiendo,  
Aquel sólo invoco yo  
de verdad,  
que en este mundo viviendo,  
el mundo non conoció  
su verdad. (IV).*

Esta vez el sobrino supera en dos versos al tío, pero ¡qué diferencia abismal de hondura poética, frente a la manida erudición habitual en Gómez Manrique! Nótese asimismo la hueca perífrasis final, para mencionar a Cristo, frente al poético rodeo de su sobrino. No sin razón, aunque con habitual humildad retórica, *El Planto* empieza:

*Mis sospiros, despertad  
esta mi pesada pluma...*  
(Id., Id., pág. 12)

la estructura interna del poema<sup>10</sup>, eso por lo que, precisamente, las *Coplas* de Jorge Manrique constituyen un extraño modelo de perfección, único en la Edad Media. Ese raro estado de gracia creadora que hace de las *Coplas* uno de los poemas más perfectos de todas las épocas y de todos los meridianos, justamente merecedoras del fervor de todos los públicos y de los honores de la traducción —al inglés y al latín—, así como del acompa-

10. Sobre la estructura de las *Coplas* existe un interesante trabajo inédito del redactor del Diario "Informaciones", MIGUEL DE SANTIAGO, titulado "*Triunfo de la vida en las Coplas de Jorge Manrique*. (Estructura de su filosofía didáctico-moral)", cuya *Introducción* —relativa a diversas glosas del poema— ha aparecido en el "Diario Regional", de Valladolid, 22-XII-1971, y de cuyo contenido general debo a la amabilidad del autor el siguiente y expresivo esquema gráfico.





Bien estaría ya la cosa, si acabara ahí. Pero no. A continuación, bajo el título de *Introducción*, incluye nada menos que otras cuatro coplas machaconas con reiteradas alusiones a su miedo a resultar pesado:

*Por no te ser enojoso  
huiré las dilaciones (C. 6).*

Por fin, en la Copla 8 —¡tras 63 versos de casi monótono estancamiento de la acción!—, “PRINCIPIA EL HABLA”.

*¡Oh, tú, en amor hermano,  
nacido para morir,  
pues no lo puedes huir,  
el tiempo de tu vivir  
no lo despiendas en vano;  
que vicios, bienes, honores  
que procuras,  
pásanse como frescuras  
de las flores!*

Sólo aquí, al concluirse los 72 primeros versos, empezamos a ver algún atisbo de parecido con Jorge Manrique, que a esa misma altura de su poema se halla ya altamente avanzado en la temática.

Ha entrado con una primera llamada al alma dormida, ha recordado el acelerado paso del tiempo, destructor en definitiva de la vanidad humana, ha introducido la vieja —pero muy hábilmente continuada por él— metáfora de la vida humana como río <sup>12</sup>

12. Para la posterior evolución de esta metáfora en diversos autores modernos V. DÍEZ CASTAÑÓN, M.<sup>a</sup> DEL CARMEN, “Un cuarto tiempo para una metáfora”. *Papetes de Son Armadans*, n.º 203, febrero, 1973.

Tiene también actualmente en prensa un trabajo sobre la evolución de dicha metáfora en Pablo Neruda.

El título de mi libro de poemas *El río de mi sombra*, incluido en la *Trilogía de la muerte*, Gráficas Diario-Día, Palencia 1974. Constituye igualmente un deliberado homenaje a Jorge Manrique, con versos de cuyas *Coplas* se encabeza asimismo la *Trilogía*.

Para el estudio de esta interpretación mía de la propia vida como “*río de sombra*”, V. ORDÓÑEZ FERRER, CASILDA. *Las imágenes de la muerte en “El río de mi sombra”*, de JESÚS CASTAÑÓN, (Siete asaltos poéticos, Gráficas Diario-Día, Palencia, 1970, págs. 88-89 y 108-109).

que tanto juego le dará en su *Coplas* y ha intercalado, además, la idea de igualación por la muerte:

*“allí los ríos caudales  
allí los otros medianos  
e más chicos  
y llegados son iguales  
los que viven por sus manos  
e los ricos”* (III).

La desbordante dinamicidad de las tres primeras estrofas ha producido este prodigio de honda penetración en la conciencia del lector.

Se ha prescindido de toda retórica, de toda retardadora invocación.

A la altura de la cuarta estrofa el poeta hace un alto en el camino para advertirnos que ha sido la suya decidida vocación de ir al meollo del asunto sin perderse en los devaneos de la retórica al uso:

*“Dejo las invocaciones  
de los famosos poetas  
y oradores;  
non curo de sus ficciones  
que traen yerbas secretas  
sus sabores...”* (IV).

Y se encomienda, en cambio, a Jesucristo, que con su muerte vino a servirnos de ejemplo para tan amargo trago.

En las coplas V y VI incorpora la vieja idea bíblica del hombre viator, del caminante hacia la otra vida:

*“Este mundo es el camino  
para el otro, que es morada  
sin pesar”* (V),

y sigue, sin detenerse, el ritmo trepidante de las *Coplas*.

El contraste de la estructura de ambos poemas no puede ser más revelador: lenta, llena de reiteraciones insulsas la del tío; ágil, demoledora, con ritmo de camino rápido, de río que avanza

precipitadamente hacia el mar anegador de la muerte, la del sobrino.

Tal vez sea ésta la parte más discordante de ambos poemas y aquella en que la técnica diametralmente contrapuesta de ambos poetas, acuse sus más extremadas diferencias, toda vez que no existe el fondo común de un contenido parecido, siempre propicio para el cultivo de influencias, tantas veces inexistentes, por parte de la crítica de todos los tiempos.

La estrofa 9 de las *Coplas* de Gómez Manrique, se introduce con una metáfora:

*“En esta mar alterada  
por do todos navegamos,  
los deportes que pasamos,  
si bien los consideramos  
no duran más que rociada”.*

Tal vez otra de las metáforas, traída en Gómez Manrique a cuento de la falta de amigos en la adversa fortuna:

*“los amigos de provecho  
fallecen en el estrecho  
como agua de laguna” (C. 15),*

sumada con la anterior, dio ese maravilloso:

*Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar a la mar  
que es el morir;  
allí van los señoríos  
derechos a se acabar  
e consumir. (III).*

Sigamos comparando:  
Obsérvese la diferencia de metáfora y de ritmo en ambos poetas.

*“que vicios, bienes, honores,  
que procuras,  
pásanse como frescuras  
de las flores” (C. 8).*

*“que todas son emprastadas  
estas cosas,  
y no duran más que rosas  
con etadas”* (C. 26).

Jorge Manrique, en quien la huella de estas metáforas no puede negarse en modo alguno, las revitalizará con el hábil recurso de la interrogación retórica, cuyo no esperar, por sabida, la respuesta, les da un extraordinario reforzamiento poético:

*“¿Fueron sino devaneos,  
qué fueron sino verduras  
de las eras...?”* (XVI).

*“los jaeces, los caballos  
de sus gentes e atavíos  
tan sobrados,  
¿dónde yremos a buscarlos?  
¿qué fueron sino rocíos  
de los prados?”* (XIX).

En la misma estrofa 9 hace Gómez Manrique entrar en escena a la fortuna con estos versos, que tanto suenan a Juan de Mena:

*¡Oh, pues, tú, hombre mortal,  
mira, mira,  
la RUEDA cuán presto gira  
MUNDANAL!* (C. 9).

Ella, como aliada del tiempo, destructor de cuanto existe, contribuirá también, con el giro de su voluble rueda, a la destrucción total del mundo, que acabará rematando la propia muerte.

Como ya era de esperar, el catálogo de devastaciones es exhaustivo<sup>13</sup> —en tiempo y en espacio— en Gómez Manrique:

13. Paralela minuciosidad y pesadez de detalles se halla en su propio testamento, lleno de indigestas acotaciones sobre la ornamentación de su mausoleo, del lugar en que han de ser enterrados él y su mujer, de las oraciones y hasta incluso la hora en que por los siglos de los siglos han de rezar por sus almas

- a) Ciudades: Babilonia, Tebas, Lacedemonia... (C. 10).
- b) Hombres: Romanos, griegos, troyanos, godos, "persianos"... (C. 11).
- c) Las recientes persecuciones en Castilla.
- d) Los propios amigos de D. Diego Arias.

las monjas de Calabazanos... y otras mil amonestaciones, que reflejan con fidelidad su meticuloso talante: V. OREJÓN CALVO, ANACLETO, *Historia del convento de Santa Clara de Astudillo*. Imprenta de la Casa de Expósitos y Hospicio Provincial. Palencia, 1917. (*Traslado del testamento de Gómez Manrique...*, págs. 204-230).

La copia que actualmente se conserva en el monasterio de Astudillo, lleva una nota previa, de letra reciente, en que se resume el contenido del testamento —que manda dar anualmente al convento diez carretadas de leña del monte Matanza—, realizado en Toledo, ante el escribano Fernando Ortiz "el mes de noviembre de 1490", así como el contenido de la concordia hecha con el convento, acerca de la donación de dichas diez carretadas de leña, por la Marquesa de Camarasa, doña Isabel de Portocarrero y Luna, en 20 de diciembre de 1661.

Sigue, en otro folio, este expresivo y curioso dibujo y el encabezamiento de la copia del antiguo testamento, realizada en la ciudad de Astudillo, aunque no en 1587, como dice Orejón Calvo —tal vez por comprensible error tipográfico—, sino en 1597.

Aunque considero innecesaria una nueva transcripción —dado el escaso interés histórico del indigesto testamento—, debo advertir que la transcripción de Orejón Calvo adolece de tantos y tan graves errores que en realidad sólo tiene el valor de darnos a conocer las líneas fundamentales del documento, ya que, aparte de numerosas confusiones de lecturas —cambios de vocales: las por los, quo por que...; y confusión de consonantes: juntaren, binieren, obieren por juntasen, viniesen, oviesen...; página 210—, faltan en dicha transcripción partes enteras del testamento, como el encabezamiento de la copia hecha en Astudillo, diversas fórmulas y ocho folios —26-33 en una de las dos enumeraciones que contiene—, una carta del emperador



Encarando la cámara hacia el futuro, anuncia al contador, no sin cierta intención, las desgracias que le puede acarrear la caída:

- a) Pérdida de privanzas, riquezas y amigos.
- b) Desaparición de la corte de aduladores.
- c) Como ejemplo ineludible cita a Don Alvaro de Luna.

Nuevo enfoque: Le da al contador una larga serie de consejos para el recto gobierno:

- a) Ser tan prudente como el alcalde cadañero, que en vista de su corto mandato no se duerme en los laureles (C. 19).
- b) Procurar ser amado y no temido (C. 20).
- c) Procurar no ser aborrecido (reiteración) (C. 20).
- d) Acatar a los superiores, tratar bien a los medianos, escuchar a los pobres (C. 22).
- e) No obligar a los visitantes a hacer largas esperas en su portal.
- f) Castigar los cohechos (C. 23).
- g) Hacer todo por amor de Dios (C. 24), ya que la vida es sueño.

---

Carlos V y el cierre de dicha copia, desde donde dice: «E yo el dicho Juan de Virtus»... hasta el final —medio folio aproximadamente— que dice: «e fiz aquí mi signo en testimonio de verdad. Signo, Firmado y rubricado Juan de Virtus».

Como tan improba tarea —dada también la extensión del documento— sería impropia de este lugar, me limito a señalar aquí la necesidad de una nueva transcripción y a poner —a modo de fe de grandes erratas— sólo aquellas supresiones de palabras enteras o incluso de líneas enteras, cuya omisión alteraría substancialmente el contenido del testamento, dejando de lado los errores de transcripción, a que ya he aludido. Incluyo asimismo el suprimido encabezamiento del traslado, modernizo la ortografía —toda vez que no se trata de una transcripción, sino de una guía auxiliar para la lectura de la transcripción de Orejón Calvo— y subrayo —para mayor comodidad del lector— las divergencias entre el texto original y la transcripción mencionada.

Una de las más curiosas coincidencias de todo el documento, digna de ser contrastada con otros documentos históricos, es que, a pesar de la larga lista de parientes, vivos y difuntos, nobles y hasta esclavos —como la negrita Francisca, panadera preferida de don Gómez Manrique —no se cita ni una sola vez a su sobrino, el gran poeta Jorge, mencionándose, en cambio, para llenarla de elogios a su a la par cuñada y madrastra —a la que él dedicó una conocida composición satírica— doña Elvira de Castañeda, tercera esposa de D. Rodrigo Manrique, a quien Gómez tiene en tan alta estima que llega incluso a encargarle, junto con su madre doña Inés, el cuidado de su nieta doña Ana, pues sabe “hará por ella lo que por cualquier de sus hijos”, en caso de fallecimiento de doña Juana de Mendoza.

Y ahí empieza otra temática: la introducción de la danza de la muerte.

En primer lugar, esta parte del poema, que en metáforas y contenido es sin duda la más próxima a Jorge Manrique, muestra, al mismo tiempo, la larga distancia que separa a ambos poetas: Gómez Manrique es un gran poeta medieval, con retórica de su época, muy en la línea del entonces tan admirado Juan de Mena. Su poema tiene tal vez su mayor acierto en esta serie de consejos morales, consejos para el buen gobierno, muy en consonancia con los ejemplos de D. Juan Manuel o de los Proverbios Morales de D. Sem Tob de Carrión. Jorge Manrique es, muy por el contrario, el lírico que depura toda esa vasta materia, que selecciona y ordena meticulosamente todo el material poético, en aras de una mayor eficacia expresiva. Su propio deseo de concentración le impedirá, por igual, detenerse en las macabras groserías de la *danza de la muerte*, que en los consejos morales para buenos gobernantes. De ahí que, aún pareciéndose mucho en esta parte ambos poemas, sea esta significativa desaparición de los consejos para el buen gobierno en las *Coplas* de Jorge Manrique, una de las más seguras características para definir el diferenciado quehacer poético de ambos escritores.

Advirtamos también que todas esas consideraciones sobre los desastrosos efectos de las veleidades de la fortuna no son exclusivos tampoco de Gómez Manrique, sino que proceden de

---

Empieza así el encabezamiento:

En la villa de Astudillo a cuatro días del mes de noviembre de mil e quinientos y noventa y siete años, ante el señor Antonio de Soto, alcalde, en la dicha villa. Por su señoría el Conde de Castro y en presencia de mí, Juan de Virtus, escribano público del número de la dicha villa, por su señoría del Conde de Castro. Por el rey nuestro señor aprobado. Pareció presente Juan de Palenzuela, mayordomo del monasterio monjas y convento de Santa Clara la Real de la dicha villa y vecino della y dijo que Gómez Manrique hizo e ordenó su testamento ante escribano público y entre las cláusulas en él contenidas dejó una en favor del dicho monasterio su parte de ciertos carros de leña que le habian de dar en el monte de Matanza e otras cosas, como se contiene en el dicho testamento a que se refiere. Y él agora tenía necesidad de un traslado signado del dicho testamento sacado con autoridad de su merced, el cual no está roto ni cancelado ni en parte sospechoso. Pidió a su merced del dicho alcalde mándesele de un traslado dos e los demás necesarios del dicho testamento signados en pública forma para en guarda de su derecho del dicho monasterio e convento su parte para usar de lo en él contenido tocante al dicho convento y sobre todo pidió cumplimiento de fuerza e juró en forma, hizo demostración del dicho testamento e por el dicho alcalde visto el dicho testamento original y que no está roto ni encancelado ni en parte sospechosa dijo que mandaba y mandó a mí el dicho escribano de al dicho

fuentes comunes, harto conocidas y, en un tanto por ciento muy elevado, de la Biblia.

Uno de los primeros temas es el conocido con el nombre literario del *¿Ubi sunt?*, *¿Dónde están?*, tema clásico de toda la literatura elegíaca: *¿Ubi Aquiles?*, *¿Ubi Hector?*... Y la lista se desparramaba en un interminable catálogo de hombres importantes segados por la muerte.

He aquí un primer acierto de Gómez Manrique, que influiría sobre su sobrino: reducir esa larga nómina tradicional a sólo tres ciudades, algunos grupos históricos famosos —romanos, troyanos—, para ir acercando la cámara —en magnífica grada-

---

Juan de Palenzuela en el dicho nombre un traslado, dos y los demás necesarios del dicho testamento, que a todo ello interponía e interpuso su autoridad judicial cuanto podía e con derecho debía y lo firmó de su nombre. Testigos el licenciado Guzmán, Juan Dorado, Pedro Mendoza, vecinos y estantes en la dicha villa Antonio de Soto ante mí Juan de Virtus. (Rúbrica).

He aquí, precedidas de la correspondiente página y línea en la transcripción de Orejón Calvo las erratas de mayor bulto, que he encontrado en esta primera lectura del testamento:

Pág. Lín.

*Texto original*

---

205	3 de la <i>quinta</i> lección
206	9 de tus <i>postrimeros días</i> (postrimerías)
206	14 dios <i>alguna</i> discreción
206	19 parecer <i>humano</i>
206	31 De Domine <i>ne</i> in furore tuo (el autor pone la nota 3, para aclarar esta supresión de transcripción: está bien en el documento)
208	8 que <i>éste</i> sea firme
208	18 linaje, <i>que no mirando a mis grandísimos pecados</i> , la libre
208	32 de la <i>dicha</i> banqueta
208	34 como <i>yo</i> las traigo
209	2 desta casa <i>y mando que pongan en la misma pared</i> encima
209	4 <i>y que</i> otra
209	11 por mi anima <i>una</i> misa
209	14 como lo tienen <i>de</i> costumbre (por)
211	14 e la dicha <i>señora</i> doña Juana
211	20 el <i>previllejo</i> (privilegio)
212	11 que mis <i>sucesores</i> tengan cargo (maseros)
212	22 al convento de Uclés <i>a</i> do está el cuerpo
212	23 de <i>mi</i> capilla (dicha)
213	13 e <i>dínero</i>
213	14 obligue al <i>señor</i> Diego García
214	13 y yo por <i>el</i> amor
214	22 que <i>Dios</i> los llevó
214	39 <i>algunos</i> se me olvidaron como creo se <i>olvidarán</i>
215	7 dejaré <i>por</i> un memorial (en)
216	7 en los <i>dichos</i> mis lugares
216	7 e asimismo los setenta mil (de)
216	39 gentes que <i>andaban</i> sueltas (andan)
219	26 como yo lo <i>he tenido</i> (heredo)

ción—, primero a Castilla de épocas anteriores, pero recientes, y, finalmente, a los amigos del contador, incluyéndole indirectamente entre los potencialmente caídos, si bien en un futuro cercano, al ponerle ante los ojos, para hacerle rectificar su conducta, en primer lugar las miserias del privado caído en desgracia y, después, las normas de buen gobierno que debe observar para evitar que a su caída no sea odiado y abandonado por todos. Este es, sin duda, el mayor acierto estructural del poema.

Que Jorge Manrique, en su vertiginoso afán de imprimir un movimiento aún más demoledor al tiempo y a la fortuna —los dos grandes ayudantes de la muerte en la destrucción del mundo— lleve a límites inverosímiles dicha nómina de famosos, no invalida en absoluto el poético hallazgo de su tío, que, dentro de su dinámica concepción, incorpora casi al pie de la letra, si bien cambiando el escenario y los personajes:

*Dejemos a los troyanos,  
que sus males non los vimos,  
ni sus glorias;  
dejemos a los romanos,  
aunque oímos e leímos  
sus historias,  
non curemos de saber  
lo de aquel siglo pasado*

---

219	34	de dos mulas <i>a</i> que yo estoy obligado
219	35	dar <i>del</i> dicho monte
220	6	<i>de</i> cada diez carretadas
220	8	para que <i>la</i> puedan cortar
220	10	les viniere de diez <i>de diez</i> (sic) una
220	24	con su río (mi)
220	30	a mi pertenecientes <i>en cualquier manera como dicho es quitero</i> y mando
221	16	<i>en firma</i> Rodericus (Enfducla)
221	25	tenga mi nombre e apellido e <i>traer</i> mis armas (traiga)
221	31	y que <i>ésta</i> sea la heredera
222	6	cincuenta <i>anegas</i> de trigo (cargas)
222	14	monja <i>doña Catalina</i> (Corrige Orejón, nota 1, y pone doña María)
223	1	que <i>inpongo</i> (supongo)
223	34	faleciese <i>sin</i> generación (mi)
224	20	que <i>a mi</i> con acuerdo suyo
224	22	que <i>a ella</i> plega
224	26	de <i>consumo</i> (de ella)
225	2	e a <i>Marica</i> (María)
225	36	a aquellas personas <i>de quien</i> en la vida ha fiado
226	24	pero que <i>tengo</i> (temo)
226	30	por <i>mi</i> albacea

*qué fue dello;  
vengamos a lo de ayer,  
que también es olvidado  
como aquello (XV).*

Copla en que, además de ir al presente histórico y de declararse en contra de toda la vieja retórica y sus largas nóminas del *¿Ubi sunt?*, Jorge Manrique declara la guerra a lo libresco —las historias de romanos que hemos leído— para proclamar la importancia poética de lo vivido, lo de ayer, que todos sus lectores habían visto y tal vez padecido hondamente.

En cuanto al correr tras las cosas mundanales:

*Ved de cuán poco valor  
son las cosas tras que andamos  
y corremos (VII).*

Para la fortuna, la misma metáfora, casi pictórica, como corresponde a la imagen de una diosa cuyo atributo es la rueda de la veleidat:

*Que bienes son de Fortuna  
que revuelven con su rueda  
presurosa (X).*

Frente a la acertada, pero aún lenta, gradación de Gómez Manrique, Jorge Manrique reduce el esquema del "Ubi sunt" a sólo siete nombres recientes y famosos, a los que aplica, además, el intensificador recurso de la interrogación retórica:

*¿Qué se hizo el rey don Juan?  
Los infantes de Aragón  
¿qué se hicieron? (XVI).*

Asombrosa velocidad que contrasta incluso con poetas recientes, como Edgar Lee Masters (1869-1950), que al tratar, democratizándolo, muy a la americana, el mismo tema, incluye en su poema "La colina", nada menos que 16 nombres de hombres

y mujeres vulgares para explicar la fugacidad de la vida en forma de crónica social de una ciudad pequeña<sup>14</sup>.

A estos destacadísimos personajes reales siguen en la voraz lista de Jorge Manrique el malogrado príncipe Alfonso y otros.

Al llegar al condestable Don Alvaro de Luna, privado con cuya muerte se ensañaron tantos escritores cnemigos —entre ellos el propio Marqués de Santillana en su célebre "*Doctrinal de privados*"—, el poeta pasa como sobre ascuas:

14. ¿Dónde están Elmer, Hermann, Bert, Tom y Charley,  
el débil, el fuerte, el payaso, el borracho, el luchador?  
Todos, todos duermen en la colina.

Uno murió de fiebre,  
otro ardió en una mina,  
uno fue muerto en una riña,  
otro murió en la cárcel  
y otro se cayó de un puente trabajando por su familia...  
Todos, todos duermen, duermen, duermen en la colina.

¿Dónde están Ella, Kate, Mag, Lizzie y Edith,  
la sentimental, la simplona, la turbulenta, la orgullosa, la feliz?  
Todas, todas duermen en la colina.

Una murió de un parto vergonzoso,  
otra murió de amor,  
otra a manos de un bruto en un prostíbulo,  
a otra la mató su orgullo, el anhelo insatisfecho de su corazón,  
y otra, después de haber vivido en Londres y París,  
fue devuelta a su angosto lugar por Ella, Kate y Mag...  
Todas, todas duermen, duermen, duermen en la colina.

¿Dónde están el tío Isac y la tía Emily,  
y el viejo Towny Kincaid y Sevine Houghton,  
y el comandante Walter, quien habló  
con algunos grandes hombres de la revolución?  
Todos, todos duermen en la colina.

Les trajeron hijos muertos en la guerra  
hijas cuya vida fue destrozada,  
y los hijos de éstas, sin padre, llorando...  
Todos, todos duermen en la colina.

¿Dónde el viejo violinista Jones  
quien jugó con la vida durante noventa años,  
desafiando la cellisca a pecho desnudo,  
bebiendo, alborotando, sin pensar en la esposa ni en los hijos,  
ni en el dinero, ni en el amor, ni en el cielo?

¡Escuchad! Charla de las comilonas de antaño,  
de lo que Lincoln dijo  
una vez en Springfield.

(BARTRA, AGUSTÍ, *Antología de la poesía norteamericana*. Seleccionaciones de poesía universal. Plaza y Janés. Barcelona, 1974, páginas 93-94).

*Pues aquel gran Condestable,  
maestre que conocimos  
tan privado,  
non cumple que dél se hable,  
mas sólo cómo lo vimos  
degollado (XXI).*

Y en el resto de la copla, una enumeración caótica de sus bienes, doblemente aprovechada para resaltar el ensañamiento de la fortuna con D. Alvaro y, al mismo tiempo, la caducidad de los bienes terrenos:

*Sus infinitos tesoros,  
sus villas e sus lugares,  
su mandar,  
¿qué le fueron sino lloros?  
¿qué fueron sino pesares  
al dejar? (XXI).*

Frente al inconcreto navegar por el mar de la vida con nuestros "deportes", Jorge concreta plásticamente, con una velocidad que recuerda el conocido poema de León Felipe:

### EL SALTO

*Somos como un caballo sin memoria,  
somos como un caballo  
que no se acuerda ya  
de la última valla que ha saltado.  
Venimos corriendo y corriendo  
por una larga pista de siglos y de obstáculos.  
De vez en vez, la muerte...  
¡el salto!,  
y nadie sabe cuántas  
veces hemos saltado.  
para llegar aquí, ni cuántas saltaremos todavía  
para llegar a Dios, que está sentado  
al final de la carrera...*

*esperándonos.  
Lloramos y corremos,  
caemos y giramos,  
vamos de tumbo en tumbo,  
dando brincos y vueltas entre pañales y sudarios*<sup>15</sup>.

Con idéntica velocidad, digna de un poeta del xx más que de un poeta de la Edad Media, Jorge Manrique nos retrata de esta forma la escalofriante carrera hacia la meta:

*Non mirando a nuestro daño  
corremos a rienda suelta  
sin parar;  
desque vemos el engaño  
e queremos dar la vuelta,  
no ay lugar (XII).*

Y llegamos aproximadamente a la mitad de las *Coplas para el señor Diego Arias de Avila*.

Primer desengaño: la vida es sueño, temática tan querida de nuestro barroco y especialmente de Calderón y de Quevedo:

*“qu'en respecto del celeste  
consistorio,  
es un sueño transitorio  
lo terrestre” (C. 25).*

Segundo desengaño: La fugacidad de la vida (C. 26).

Tercer desengaño: Vanidad de los bienes mundanos.

En consecuencia:

*y mezcla con estos tales  
pensamientos  
el temor de los tormentos  
infernales (C. 29).*

---

15. LEÓN, FELIPE, *El poeta prometeico*, 1942.

Veamos, una vez más, la limpia ejecutoria del sobrino:

*Pero digo que acompañen  
e lleguen fasta la fuesa  
con su dueño:  
por eso non nos engañen,  
pues se va la vida apriesa  
como sueño (XI).*

Hasta la fosa, Gómez Manrique sólo deja llevar al contador la mortaja:

*que cuando te partirás  
del mundo no llevarás  
sino sola tu mortaja (C. 21).*

Aunque, agarrando el tema por los pelos, esta sola mortaja le da pie para introducir sus machacones consejos morales y mostrarnos cómo bajo las vistosas vestiduras, símbolos del poder eclesial o temporal, de la riqueza o de la privanza, también anida el dolor y la congoja:

*“Mira los emperadores,  
los reyes y padres santos,  
so los riquísimos mantos  
trabajos tienen e tantos  
como los cultivadores” (C. 34).*

Siguenles los cardenales, arzobispos y prelados, también llenos de pesadas cargas bajo sus largos mantos (C. 37); los varones militares, duques, condes y marqueses, igualmente cargados de pesares bajo sus relucientes arneses; los favoritos privados

*en las sábanas de Holanda  
más sospiran  
que los remantes que tiran  
de la banda (C. 39),*

los ricos oficiales de los reyes, cargados de congojas; los mercaderes que

*no pueden reposar  
noche ninguna,  
recelando la fortuna  
de la mar (C. 43).*

Y, al final, la inevitable moraleja:

*Basta que ningund estado  
hallarás tanto seguro  
que no sea como muro  
el cual por combate duro  
finca medio derrocado.*

Frente a toda esta materia inerte, la materia en marcha de Jorge Manrique, que, por cierto, sigue el esquema casi al pie de la letra:

*assí que no ay cosa fuerte,  
que a papas y emperadores  
a perlados  
assí los trata la muerte  
como a los pobres pastores  
de ganados (XIV).*

Mezclados luego, entre las haciendas y posesiones de los siete personajes citados, van apareciendo todos estos personajes del acompañamiento o comparsa, colocados casi en el mismo orden que en su tío: "Tantos duques excelentes, tantos marqueses e condes, sus hazañas y sus huestes". Pero suprime a los mercaderes, como compendio del lujo y fastuosidad de la corte, introduciendo, en cambio —al igual que Villon en su famosa *Balada de las damas de antaño*—, la estremecedora presencia de la mujer, para la que, naturalmente, no ha habido lugar en el adusto poema de su tío:

*¿Qué se hicieron las damas,  
sus tocados e vestidos,  
sus olores? (XVII).*

El muro derrocado a que alude su tío, ha sido sustituido aquí por el mundo guerrero de una fortaleza fuertemente guar-

necida, aunque impotente, sin embargo, ante la simple flecha de la muerte:

*los castillos impugnables,  
los muros e baluartes  
e barreras,  
la cava honda, chapada,  
o cualquier otro reparo  
¿qué aprovecha?  
Cuando tú vienes airada  
todo lo pasas de claro  
con tu flecha (XXIV).*

copla que, si por una parte recuerda el asalto de la amada a la fortaleza de su famoso poema *Escalada de amor*, aquí, vorazmente reducido a una sola copla, tiene también el precedente de otro poema elegíaco de su propio tío, *Defunción del noble caballero García Laso de la Vega*, muerto en combate por una traidora flecha enemiga, según unos versos que no me resisto a copiar para mayor evidencia de la tesis que vengo defendiendo:

*Oyendo yo tan gran turbación,  
teniendo en el campo que bien me doliese,  
sofrir no lo pude que presto no fuese  
a saber quién era aquel buen varón  
por quien se hacía tal lamentación,  
lo cual pregunté a uno muy paso.  
Llorando repuso: —Este es Garci Laso:  
matólo saeta por gran ocasión. (C. 5).*

Otra vez la sombra de un poema alegórico, a lo Juan de Mena, pesando sobre Jorge Manrique, para que, de nuevo, se salte con rapidez el obstáculo.

Justamente aquí acaban las innegables influencias de su tío —ya hemos visto hasta dónde y en qué manera— que la crítica viene rutinariamente atribuyendo al autor de las *Coplas a la muerte de su padre*.

Justamente aquí empieza también lo que constituye el mayor acierto de la elegía de Jorge Manrique, el emocionado llan-

to por la muerte de su padre, tan dentro de los moldes clásicos, sin embargo, que seguirá todavía el rígido riel de otros modelos, pero, a la vez, tan dentro de lo personal y de lo familiar que podrá, justamente por ello, tener trascendencia universal y ese calor que —a 500 años de su composición (las coplas fueron escritas entre 1476, muerte de D. Rodrigo, y 1479, fecha del fallecimiento del poeta)— todavía no le ha negado ninguna escuela literaria, dando un ejemplo casi único de extraño asentimiento a su buen quehacer literario.

El detalle de estar dedicadas a su padre no es sólo una mera referencia en el título, sino que ocupa asimismo 11 de las 40 coplas, es decir, una cuarta parte del poema.

Con idéntica técnica destructora, se acumularán en este final una larga serie de alabanzas del Maestre D. Rodrigo, para hacer aparecer al final la devastadora presencia de la muerte, si bien esta muerte no es la muerte airada que aparece devorando el fastuoso mundo de la corte, ni la parca violenta de las macabras *Danzas de la muerte*, sino la muerte respetuosa con la valía de su invitado. Una muerte, que llama cortésmente a su puerta, en vez de derribarla por la fuerza y que entablará un delicado diálogo con el caballero para convencerle de que tiene ganado el cielo y nada ha de temer.

Pero vayamos por orden:

En primer lugar la estrofa XXV nos presenta al Maestre como hombre justo y virtuoso:

*Aquel de buenos amigo,  
amado por virtuoso  
de la gente.*

Precisamente las virtudes que para el contador Diego Arias de Avila recomendaba Gómez Manrique —indicando indirectamente que no las poseía—. Nótese el valor connotativo de la hábil contraposición entre ambos personajes.

En segundo lugar, se prescinde de la alabanza de sus hechos, por vistos y conocidos de todos.

La copla XXVI alaba sus virtudes íntimas, menos conocidas:

*Amigo de sus amigos  
¡qué señor para criados*

*e parientes!*  
*¡Qué enemigo de enemigos!*  
*¡Qué maestro de esforzados*  
*e valientes! (XXVI).*

Las coplas XXVII y XXVIII constituyen la excepción retórica, tan rara en Jorge Manrique y, por lo tanto, de extraordinario relieve y prestigio para el homenajeado, pues nadie le ha merecido en el poema tales honores. Como bien ha dicho Pedro Salinas, representan lo contrario de los desaparecidos del *¿Ubi sunt?* Representan la lista de los hombres célebres, cuya fama ha persistido a pesar de la muerte y suponen un intento por parte del poeta para colocar en ese cielo de la fama al Maestre don Rodrigo, al lado de Octaviano, Julio César, Escipión el Africano, Aníbal, Trajano... y otra larga serie de famosos. El esfuerzo del poeta no ha sido vano, pues, si no con estas dos coplas, si es cierto que, en la totalidad de su poema, ha logrado el fin que se proponía.

Notemos esta revalorización de la fama, tan importante para un hombre renacentista y de tan escaso valor para la mentalidad medieval.

Gómez Manrique pasa sobre el tema como sobre ascuas:

*no hallarás al presente*  
*sino fama*  
*transitoria como flama*  
*d'aguardiente (C. 11).*

Jorge Manrique, en el extremo opuesto, no sólo dedicará a inmortalizar al Maestre el esfuerzo de estas dos estrofas un tanto fastidiosas, sino que obligará a la Muerte nada menos, a dedicar toda la copla XXXV a consolar al Maestre con insistentes referencias a la importancia de su huella, de la fama que deja. Fama que, aunque también es perecedera, sin embargo, constituye la célebre tercera vida, una especie de intermedio entre la mundana y la eterna:

*Aunque esta vida de honor*  
*tampoco no es eternal*

*ni verdadera;  
mas con todo es muy mejor  
que la otra temporal  
perescadera (XXXV).*

Las coplas XXIX a XXXIII —ambas incluidas— están destinadas a una especie de defensa de la biografía del Maestro, que en ellas se expone con cierto deleite:

No dejó grandes tesoros, ni almacenó riquezas, pero ganó grandes batallas a los moros, se mantuvo digno en todo momento, en la vejez acrecentó su gloria, sirvió a los reyes bien y se jugó muchas veces la vida en innumerables hazañas.

La copla XXXIV marca la aparición de esta muerte mensajera en escena. Se introduce así un magnífico final dramatizado, con el diálogo entre la Muerte y D. Rodrigo. Como esperando que el caballero no debía aceptarla fácilmente, la muerte emplea sus mejores argumentos para que el Maestro abandone este mundo engañoso y su valiente corazón

*“muestre su esfuerzo famoso  
en este trago” (XXXIV)*

pidiéndole anticipado perdón por “esta afrenta” que viene a hacerle, indicándole, acto seguido, que “el vivir perdurable” no se gana con la acumulación de caducos bienes mundanales, sino con el propio esfuerzo: los religiosos, orando;

*los caballeros famosos  
con trabajos e aflicciones  
contra moros (XXXVI),*

es decir, el modo de ganar el cielo, que más ha practicado D. Rodrigo.

Por eso, a continuación:

*E pues vos, claro varón,  
tanta sangre derramastes  
de paganos  
esperad el galardón  
que en este mundo ganastes  
por las manos (XXXVII).*

Magnífica gradación la de este diálogo de la razonable muerte, que le ha ocupado al poeta tres de sus últimas coplas.

Las tres restantes demuestran asimismo una sabia distribución y estructuración de la materia poética:

En la XXXVIII el poeta contesta a la mensajera:

*“No tengamos tiempo ya  
en esta vida mesquina  
por tal modo,  
que mi voluntad está  
conforme con la diujna  
para todo” (XXXVIII).*

En la XXXIX el Maestro reza a Jesucristo, hombre como nosotros hasta en el trago amargo de la muerte, para implorar el perdón final.

En la última Copla el poeta, ahora en papel de emocionado narrador, nos cuenta sencillamente, con sobriedad digna de tenerse en cuenta, el tránsito del Maestro al otro mundo, realizado no desde la vanidad de la corte, sino desde la intimidad familiar

*cercado de su mujer  
y de sus hijos e hermanos  
e criados (XL),*

que ahora se consuelan con su memoria.

Lo que pudo haber quedado en un sermonario sobre la vanidad del mundo y la fugacidad de la vida, ha acabado en el sentido llanto de un hijo por la muerte de su padre. Lo que pudo haber sido un fuerte bastión de densa erudición clásica, unos buenos consejos para el gobierno del reino, ha hallado el remate feliz de esta especie de alada torre lírica cuajada de contagiable emoción.

Lo que pudo haber sido un ejemplo más, muy notable sin embargo, de pesadas fórmulas retóricas y de lenguaje anquilosante a lo Juan de Mena, adquirió el vuelo de un lenguaje reformador y progresista, al que sirvió de fondo una auténtica sensibilidad de poeta.

Y, si Santillana había encontrado fórmulas geniales para la

galanura de la copla amorosa y su tío, Gómez Manrique, fórmulas idóneas para el consejo versificado o la sentencia filosófica —como lo demuestran sus célebres coplas *A los corregidores de Toledo*—, Jorge Manrique superó a todos en perfección de estructura y en identificación del autor con el manido, pero en él milagrosamente nuevo, tema de la fugacidad de nuestras vidas.

Atrás quedan ya las macabras visiones de las *Danzas de la muerte*, atrás las detalladas y terroríficas descripciones de la *Revelación de un ermitaño*, con toda la violencia de la descomposición del cadáver puesta en primer plano, atrás, los decires de los autores del Cancionero de Baena como el Decir de Gonzalo Martínez de Medina, el de Fr. Migir o el de Ferrán Sánchez de Talavera, atrás las alegóricas lamentaciones del propio Marqués de Santillana —llenas de musas y de mujeres mesando sus cabellos de dolor y de espanto—, atrás, y muy atrás —como acabamos de ver— las consideraciones sobre la brevedad de la vida de su propio tío, a quien siempre se ha citado como precedente indiscutible y casi no superado de las Coplas de Jorge Manrique.

Con razón ha dicho Pedro Salinas<sup>16</sup> que ese que pudiéramos llamar *acento* manriqueño, que ha iniciado “sus primeros pasos en algunas poesías de D. Gómez, ha sido recogido, “como el más preciado tesoro de familia” por su sobrino Jorge “para llevarlo al supremo destino poético”.

No sin razón el poeta Luis Cernuda ha expresado así su admiración por el autor de las Coplas: “Otros poetas podrán tener más sensualidad, como Garcilaso; más esplendor, como Góngora; más pasión, como Bécquer; pero ninguno tan perfecto dominio del pensamiento sobre la palabra. El estilo de Manrique, al desdeñar la riqueza alusiva que el ingenio de otros persigue, limita su contenido, pero se hace más acendrado, y en él dicción y expresión forman un todo. Lo que pretende es despertar las almas, no adormecerlas; depurarlas, no hechizarlas. Su austeridad y su reticencia han hallado pocos adeptos en nuestro lirismo subsiguiente, y no es de extrañar, dada la afición vernácula a la redundancia y al énfasis. Algunos creyeron conocerle, y autori-

16. SALINAS, PEDRO, *Op. cit.*, pág. 70.

zarse de él copiando la forma de sus estrofas, sin comprender que metro y rima son en Manrique proyección material de su pensamiento, indisoluble de éste y por éste determinada<sup>17</sup>.

---

17. CERNUDA, LUIS, *Tres poetas metafísicos*. "Bulletin of Sapanish Studies", XXV, 1948, pág. 110.