

Jorge Manrique y el culto de la Muerte en el cuatrocientos (*)

INTRODUCCIÓN

Pocas veces el genio poético español ha alcanzado la profundidad de emoción y la sencillez de forma que distinguen a las *Coplas por la muerte de su padre*, del poeta-soldado Jorge Manrique. La tragedia del tiempo y el devenir en sus más agudas y elusivas manifestaciones encuentra suprema expresión en estas estrofas, en sí mismas inmutables a las variaciones del gusto y de la forma literaria. Cuando forma y emoción están tan serenamente equilibradas, se puede perfectamente sentir, como lo expresa Azorín, en *Al margen de los clásicos*, que la labor del crítico y del investigador es innecesaria. Esta parece ser la actitud que ha prevalecido entre los españoles frente a Jorge Manrique, pues el análisis formal de su obra maestra no ha igualado a la espontánea y frecuente admiración sentida por el amante desinteresado de la poesía.

La gradual valoración estética de la obra no ha sido óbice, sin embargo, para el planteamiento de dudas y contradicciones al respecto. Una mirada al estudio más autorizado de las *Coplas*, el capítulo dedicado a Jorge Manrique por Menéndez y Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos* (1), evidencia este hecho. El crítico español intenta seriamente esclarecer ciertos proble-

mas que han surgido en torno a la composición, pero al hacerlo, crea otros que, a su vez, no son menos controversiales. Lo mismo sucede con críticos menores. Han surgido interrogantes acerca del texto definitivo del poema (2). La clasificación precisa de la obra queda todavía por establecerse: se ha hecho ampliamente evidente que no es una elegía en el sentido tradicional del término. Otras controversias se han generado sobre la llamada "originalidad" de Jorge Manrique. El crítico español Juan Valera ha sugerido que las *Coplas* fueron en parte adaptación de la elegía del poeta andaluz Abul-Beka (3). Augusto Cortina, aparentemente desbaratado por una afirmación en la *Antología* que ponía énfasis en la marcada semejanza que se observa entre el arte literario de Jorge Manrique y el de su tío Gómez Manrique, aventuró la suposición de que Gómez lo ayudó en la composición del poema (4). La insinuación fué rechazada con prontitud por Américo Castro (5), pero no por eso deja de subrayar la incertidumbre prevaleciente en lo que respecta al poeta y su obra. Para aclarar esta afirmación será conveniente revisar más detalladamente el curso de la crítica manriqueña; pero antes de hacerlo, rememoremos los hechos sobresalientes en la vida del poeta.

Como vástago de una poderosa y aristocrática familia de la Castilla del siglo XV, prominente en las letras y en las turbulentas contiendas de la época, los acontecimientos en la carrera de Jorge Manrique fueron

(*) Traducción de Carlos Pantoja. Revisión de Ricardo Benavides L.

registrados desde un principio por historiadores y genealogistas. De acuerdo con todos los datos, nació en la ciudad de Paredes de Nava, en la provincia de Valencia, en el año 1440, y fué el cuarto hijo del valeroso guerrero Rodrigo Manrique, Conde de Paredes —“victorioso en veinticuatro batallas”, como lo indica su epitafio orgullosamente— y de doña Mencía de Figueroa. Respecto a su madre, sólo sabemos que murió poco antes de 1445 (6). ¿Sería a ella a quien debió Jorge Manrique la disposición sensitiva de su naturaleza, la inclinación hacia la melancolía, que aparece en tan notable contraste con el amor a la acción, característico de su sanguíneo y belicoso padre? (7).

Las hazañas militares que distinguieron al joven caballero acontecen entre los años 1470 y 1479, el de su muerte. Fueron dictadas por una política que compartía con su padre y compañero de armas, de oposición al incompetente Enrique IV y de firme apoyo a los “verdaderos monarcas”, el Infante Alfonso y su hermana, la Reina Isabel. Estuvo presente en el trascendental momento en que Rodrigo Manrique consiguió, tras larga lucha, la ambición de su vida: llegar a ser Maestre de la Orden de Santiago. Aunque esta busca de honores mundanos, en que el padre fué ardientemente secundado por su hijo, puede parecer contradiciendo la filosofía subyacente a la introducción de las *Coplas*, está, sin embargo, en completa consonancia con el culto a la fama que la familia Manrique hizo tanto por aclimatar en suelo castellano. Puede ser, en realidad, que el poeta mismo cayera bajo su influencia, buscando en el acto de osadía que llevó su vida a un trágico fin en el campo de batalla, la muerte heroica y el nombre inmortal, sostenidos como ideal por sus contemporáneos.

Jorge Manrique rindió a las letras un homenaje más grande que el rendido por su padre (de quien se conservan unos pocos poemas de ocasión), pero sus ambiciones literarias fueron decididamente más modestas que las de otros miembros de su ilustre familia. No desplegó ni el celo erudito del

Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza, ni el fervor patriótico de Fernán Pérez de Guzmán, ni el vasto humanitarismo de Gómez Manrique. Para Jorge Manrique la poesía parece haber sido claramente un agregado a las proezas militares, una concesión al código caballeresco o un refugio cuando la Fortuna se tornaba adversa. Las cincuenta o más composiciones que constituyen su producción, son principalmente poemas líricos amorosos, los primeros de ellos contruidos según el exagerado conceptismo entonces vigente. Estos poemas han sufrido la indiferencia y la desaprobación tributadas a la mayor parte de la poesía cortesana del siglo XV. Los críticos de Manrique no han pasado por alto la gracia lírica de ciertas *canciones* y *esparzas*, su feliz fraseo y acento de sinceridad, pero en general, el verso de sociedad del poeta ha sido considerado claramente inferior a las *Coplas* (8). Hasta la aparición de *La voz del paisaje* de Teófilo Ortega, que mencionaré luego, el verso cortesano del poeta sirvió sólo para mostrarlo como modelo de felicidad conyugal, ya que varias de sus primeras composiciones fueron dedicadas a su esposa, Guiomar de Meneses (9). Unas pocas piezas burlescas, una de las cuales alude con liviandad a la tercera esposa de Rodrigo Manrique, hermana de Guiomar de Meneses, constituyeron para el biógrafo oficial la única falla en la dignidad uniforme de este hijo respetuoso, esposo modelo y valiente soldado.

Un intento de examinar la personalidad de Jorge Manrique a través de una sensibilidad moderna se encuentran en el notable estudio de Teófilo Ortega (10). Escuchando, como dice él, la voz del austero paisaje castellano con su eterna aspiración hacia una realidad más elevada e invisible, T. Ortega actualiza la vida interior del poeta, trata de descender el velo de sus reacciones con respecto a la carne. Revela con adecuada reticencia cómo el amor y el matrimonio han fracasado en producir consumación (“el amor, aquel amor que es todo quietud

y dulzura no existió para él") y rastrea una afinidad entre Jorge Manrique y el héroe de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que también ansiaba algo más allá del amor terrenal, algo vagamente vislumbrado como la belleza absoluta de Platón. Se imagina al poeta en el campo de batalla, con su padre como íntimo compañero y constante inspiración para sus hazañas militares, apartado de su esposa y posiblemente reemplazado en su afecto por otro. Esta interpretación se justifica con los melancólicos versos de la conocidísima *canción*, frecuentemente glosada en el siglo XVI:

Quien no 'stuviere en presencia,
no tenga fe en confianza
pues son olvido y mudança
las condiciones d'ausencia.

Ortega demuestra que esta nota de desilusión no es única en los versos del poeta. Culmina en las inconclusas *Coplas* "contra el mundo" que llevaba consigo cuando fué muerto cerca del castillo de Garci-Muñoz. ¿Fué acaso una invencible "desgana del vivir" la que lo llevó a buscar conscientemente la muerte, como sugiere Ortega? Si es así, el culto renacentista a la muerte heroica, iniciado en esta época, fué sin duda un factor que contribuyó a eso. Aunque no se pueden aceptar todos los detalles de esta nueva interpretación de Jorge Manrique como individuo, el intento del autor para dilucidar su personalidad penetrando más profundamente en el espíritu del *Cancionero*, señala un novedoso punto de partida para los estudios biográficos, prometedor, además, de logros ulteriores.

Pasando ahora a la historia de la composición que elevó a Manrique de la clase de versificadores armoniosos a la posición de gran poeta, vemos que puede dividirse, a *grosso modo*, en general, en tres etapas: una era de popularidad unánime, una de relativa indiferencia, y el período actual de investigaciones críticas. Más o menos cuatro años después de la muerte de Rodrigo Manrique (1476), las *Coplas* aparecieron impre-

sas (11), facilitando la amplia difusión de que gozaba la obra hasta bien entrado el siglo XVII. La forma más característica de esta popularidad, además de repetidas menciones y alusiones, fué la *glosa*, generalmente en verso, de las que subsisten aproximadamente ocho. Jorge de Montemayor compuso dos de estas glosas, una en forma de lamento por la Princesa María de Portugal, hija de Juan III. Francisco de Guzmán glosó las *Coplas* para la Reina Leonor de Francia. La *glosa religiosa y muy christiana sobre las Coplas de Don George Manrique*, por el monje cartujo Rodrigo de Valdepeñas, parece haber circulado más ampliamente que cualquiera que las otras, pasando por diecisiete ediciones desde *circa* 1560 a 1632. En esta época, las *Coplas* se vieron honradas por una traducción al latín dedicada a Felipe II, cuando todavía era príncipe, y se les puso música en el *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (1577).

Hacia mediados del siglo XVII disminuyen las referencias al poema, y en vano se buscan los entusiastas elogios con los que hasta entonces había sido aclamado. No fué reeditado hasta el último cuarto del siglo XVIII. Suponer que el poema de Manrique perdió popularidad durante estos años es admisible; en verdad, un resto de indiferencia se refleja aún en las opiniones del poeta Quintana, iniciador de la crítica moderna de la obra. En la introducción a sus *Poesías selectas castellanas*, se refiere a ella como "el trozo de poesía más regular y más puramente escrito de aquel tiempo" (con lo cual se refirió al siglo XV y no a la Edad Media como se ha sostenido frecuentemente (12)). Escribiendo con mayor detalle más tarde, inauguró una controversia sobre su forma y propósito, que todavía no ha encontrado respuesta satisfactoria. "Al ver el título de esta obra se esperan los sentimientos y la intención de una elegía, tal como el fallecimiento de un padre debía inspirar a su hijo. Pero las coplas de Manrique son una declamación, o más bien un sermón funeral sobre la nada de las cosas del mundo, sobre el

menosprecio de la vida y sobre el poderío de la muerte". Encuentra el metro "tan poco armonioso, tan ocasionado a aguzar los pensamientos en concepto o en epigrama, que contribuye no poco a disminuir el gusto de su lectura..." (13), por cuya razón publica el poema en su antología en forma abreviada, como lo han hecho otros editores desde entonces. Mientras las "máximas" de la parte inicial se caracterizan por ser "vagas y triviales", el pasaje que comienza con las líneas

¿Qué se hizo el rey don Joan?
los infantes d'Aragón
¿qué se hizieron? (14).

parece bordear "en lo sublime", según su opinión.

Mientras el poeta neoclásico de España emitía su juicio sobre la obra de Manrique, juicio que no ha dejado de confundir a la crítica, los hispanistas norteamericanos redescubrían independientemente sus méritos. En 1833, Longfellow publicó su traducción al inglés y algunos años más tarde Ticknor le dedicó una cordial apreciación (considerada por Menéndez y Pelayo como una de las más luminosas de su crítica) en que llamó la atención sobre "su profundidad y sinceridad de sentimientos", "su fluída versificación", "su hermosa sencillez". No dejó de observar que Rodrigo Manrique "ocupa apenas la mitad de la tela del poema" y que "algunas de las estrofas dedicadas más directamente a él son la única parte que quisiéramos desechar" (estas estrofas forman parte del trozo omitido por Quintana). Redime la segunda estrofa del juicio precipitado de Quintana, presentando, asimismo, un concepto del metro en contraste directo con el de su predecesor español. "...sus versos penetran en nuestros corazones con el sonido de una pesada campana tocada por una mano liviana y suave, que sigue perdurando para producir tonos que se van haciendo cada vez más tristes y solemnes, hasta que, por fin, nos llegan como un lamento por aquellos que hemos amado y perdido" (15).

En vista de que Amador de los Ríos optó por ignorar los puntos discutibles en su descripción de la obra (16), la tarea de refutar a Quintana quedó para Menéndez y Pelayo, quien arremetió contra su estimación en forma elocuente en la primera parte del estudio antes mencionado. En respuesta a los cargos de su predecesor por la falta de sentimiento elegíaco en el poema, Menéndez y Pelayo llamó la atención al hecho de que Quintana "suprimió todas esas estrofas (el elogio fúnebre del Maestre), que son precisamente las que contienen los sentimientos de dolor filial que el crítico echa de menos, y que Jorge Manrique expresa allí, no con sensibilidad afeminada, impropia de su raza y de su tiempo, sino con entusiasmo (?) viril y austero..." (17). Sin embargo, reconoció una cierta justificación en la vacilación de Quintana al clasificar la obra como una elegía. "Se dirá que esto es un himno, un canto de triunfo y no una elegía. Puede que tengan razón los que lo digan. La nota elegíaca pura rarísima vez suena en la poesía castellana, y aun puede decirse que en toda la literatura española, salvo la de Portugal... somos poco sentimentales, y aun si se quiere duros y secos". El dolor personal, se apresura a explicar, es elevado al plano de universalidad, que constituye precisamente uno de los méritos sobresalientes de la obra. Dejando el asunto de la clasificación sin decidir, pasa a la consideración del tema y fuentes (las que analizaremos posteriormente) y, finalmente, hace un comentario sobre el lenguaje y estilo. La belleza del conjunto, concluye, es estropeada sólo por "dos estrofas pedantescas y llenas de nombres propios", que son indudablemente las mismas que Ticknor "habría deseado desechar":

En ventura Octaviano;
Julio César en vencer
e batallar;
.....

En 1929 las obras completas del poeta fueron puestas a disposición del público con la

publicación del *Cancionero* de Jorge Manrique editado por Augusto Cortina. El estudio de las *Coplas*, que forma parte del prefacio, no contribuye mucho a nuestra apreciación del poema, como ya ha sido notado por Américo Castro (18) y Hellmuth Pettriconi (19). Evidentemente trata de suplementar y corregir lo expuesto por Menéndez y Pelayo. Esto lo consigue en lo que se refiere a ciertos detalles, pero no penetra lo suficiente al trasfondo del siglo XV, en aquellas fuerzas y tendencias que dieron origen a la obra, para asegurar una adecuada perspectiva. La importancia del pensamiento italiano en la configuración de los ideales castellanos del "cuatrocientos", consideración que escapó a Menéndez y Pelayo y a Cortina, fué expuesta con gran detalle por Arturo Farinelli en *Italia e Spagna* (20), publicada el mismo año que el *Cancionero*.

La adición más significativa hecha a la bibliografía de Manrique desde 1929 es el ensayo de Rose Marie Burkart, discípula de Leo Spitzer, titulado *Leben, Tod, und Jenseits bei Jorge Manrique und Francois Villon (Vida, Muerte y Más Allá en I. M. y F. V.)* (21). El "riguroso plan" al cual se refirió el Sr. Cortina al analizar las *Coplas* y que, sin embargo, no describió convincentemente, es bosquejado en la primera parte del ensayo de la Srta. Burkart. Tres elementos principales determinan la estructura del poema: la exhortación a recordar el dominio de la muerte, la vívida presentación del tema del *ubi sunt* y la apoteosis del padre del poeta, elementos que corresponden a las estrofas 1-13, 14-24, 25-40. La segunda parte del estudio presenta un análisis de los temas y de los caracteres estilísticos que dan expresión al equilibrado concepto de la vida y de la muerte que tiene el poeta. No se hace ningún esfuerzo por resolver los problemas no-lógicos, fuera de observar que la obra no es una elegía en el sentido estricto de la palabra, sino más bien una exhortación a atender al poder de la muerte y a realzar la importancia de la vida ejemplar, simbolizada

por Rodrigo Manrique. La Srta. Burkart señala la presencia de elementos clásicos en la composición, tales como el motivo renacentista de la fama, que ella atribuye a la influencia de Petrarca y de su triple concepto de la vida: la existencia física, la vida ejemplar de la fama, y la eterna vida del espíritu. También es de interés el contraste que ella deduce de las actitudes francesa y española hacia la muerte tal como se refleja en las obras de Villon y Manrique, una, esencialmente materialista, con la pérdida de la personalidad y la tragedia de la belleza femenina como elementos predominantes; la otra, ética y espiritual, inspirada por ideales clásicos y cristianos. Es éste un estudio muy sugestivo que está de acuerdo en muchos respectos con las observaciones que yo había hecho antes de tener acceso a los hallazgos de la Srta. Burkart.

No pretenderé incluir en este breve examen todos aquellos comentarios esporádicos y estudios menores que han mostrado en los años recientes un renovado interés por la obra maestra de Manrique (22). Consideremos, sin embargo, unos pocos pasajes significativos que anticipan ciertas observaciones que se harán en este estudio. José María Salaverría, en su trabajo biográfico *Santa Teresa de Jesús*, habla del estoicismo como la característica fundamental de la actitud de Jorge Manrique hacia la muerte. También observa el curioso dualismo de carácter, la fluctuación entre el pensamiento y sentimiento medieval y renacentista, de que está teñido el poema. "Las coplas de Jorge Manrique expresan como ninguna otra manifestación literaria la vaguedad de ese momento en España. Es una poesía de "líneas góticas"; pero el Renacimiento florece entre sus partes y se insinúa en ciertos adornos. La misma forma tiene una inclinación a lo perfecto, a lo elevado del clasicismo... una redondez renacentista" (23).

Antonio Machado incluye a Jorge Manrique entre los pocos poetas españoles que poseen "una intensa y profunda impresión

del tiempo" y proclama la superioridad de su lirismo intuitivo sobre la "lógica versificada" de Calderón y los poetas barrocos (24). Eustaquio Tomé examina hábil y acuciosamente las nociones corrientes acerca de las *Coplas* en su monografía sobre poema, una detallada *explication de texte* (25). Concuerta con Quintana en que la composición difícilmente puede ser llamada una elegía —él la denomina "meditación poética"— y tiene plena conciencia de su singular carácter, que contraviene la clasificación convencional. Aunque vacila en emitir un juicio definitivo sobre el tema de Abul-Beka y su elegía que lamenta la caída de Córdoba y Sevilla, reduce la semejanza entre las dos obras a la *interrogativa* (el pasaje del *ubi sunt*) y a ciertos lugares comunes referentes a la muerte, indicando en otros respectos una marcada diferencia entre las dos obras.

A la luz de este esquema histórico, resulta evidente la ausencia de una opinión unánime sobre los aspectos más fundamentales de las *Coplas*. ¿Qué diremos de su clasificación? ¿Es una elegía o un canto de triunfo? ¿Cuál es la importancia relativa de aquellos elementos clásicos recientemente reconocidos y que contradicen la creencia tradicional de que se trata de un epítome del arte y pensamientos medievales? ¿Cómo puede explicarse la secreta aversión por ciertas estrofas que forman parte de la apología de Rodrigo Manrique? ¿Cuál fué la relación de Jorge Manrique con los poetas que, de acuerdo a ciertos escritores, han comprometido su originalidad?

Estas y una multitud más de interrogantes nos acosan al detenernos en las equilibradas cadencias de Manrique, que los españoles se han contentado con admirar, rehusando, en lo posible, analizarlas. Le parece a la autora que muchas de estas dudas tienen su origen en la valoración estética absoluta de la obra, que ha sido la causa de que se la desprenda más y más del pensamiento e ideales artísticos de su época. Posi-

blemente no se lograría una solución, pero sí, al menos, una comprensión más profunda de estos asuntos polémicos, renovando los sutiles lazos que atan a las *Coplas* al fluctuante y dinámico *cuatrocientos*. El estudio de la poesía elegíaca que las precedió inmediatamente puede proporcionar una base para explicar su singularidad formal. Ningún crítico ha "demostrado matemáticamente" todavía las "fuentes naturales" que existen, de acuerdo a Menéndez y Pelayo, para cada "giro, imagen, sentencia" usados por Manrique. Finalmente, apoyándose en los ideales, nuevamente formulados con el concurso de la cultura clásica y bajo el estímulo de una naciente conciencia nacional, patrocinados por la familia Manrique, podemos descubrir una clave para la aparente falta de "dolor filial" del poeta.

Inicio, por consiguiente, mi tarea, trazando el desarrollo de uno de los más importantes de estos ideales, el de la serena aceptación de la muerte, desde los *Cancioneros* de comienzos del siglo XV hasta las inspiradas estrofas de Jorge Manrique.

LA MUERTE EN LAS *Coplas* DE JORGE MANRIQUE

Los motivos.—El ubi sunt

El importante papel desempeñado por el concepto de la muerte en este período de transición ha sido convincentemente expuesto por J. Huizinga en su obra acerca de la vida cultural en Francia y los Países Bajos a fines de la Edad Media (26). "No hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV. Sin cesar resuena por la vida la voz del *Memento mori*". Tras de estas palabras iniciales, Huizinga analiza brevemente los tres motivos principales que dieron expresión literaria al concepto predominante. "Primero, este motivo: ¿Dónde han venido a parar todos aquellos que llenaban el mundo con su gloria? Lue-

go, el motivo de la pavorosa consideración de la corrupción de cuanto había sido un día belleza humana. Finalmente, el motivo de la danza de la muerte, la muerte arrebatando a los hombres de toda edad y condición". De estos tres motivos, encuentra el autor que la Danza de la Muerte y la pavorosa visión de la corrupción mortal fueron los más influyentes de todos; el *ubi sunt* aparece, por contraste, como "un leve suspiro elegíaco". La disolución de la carne era el temor dominante que perseguía al noreuropeo del siglo XV, no paliado por el pensamiento de la consolación o por la aceptación de la muerte como liberadora del padecimiento y fatigas de la vida.

Para el español culto del siglo XV, la muerte tenía un significado mucho más profundo. Los tres motivos bosquejados por Huizinga, la Muerte "la niveladora", la corrupción mortal, y el elegíaco *ubi sunt*, eran populares, tanto en la Península como en otras partes de Europa. Pero estos elementos estaban contrapesados por otros de naturaleza racional y espiritual, que elevaban el pensamiento de la época a un plano que difícilmente sería trascendido en el siglo XVI. La vuelta a la antigüedad clásica mediante traducciones de Platón, Séneca, Cicerón, y los historiadores, al igual que la popularidad de los humanistas italianos Petrarca y Boccaccio, fueron factores importantes en la realización de este desenvolvimiento superior. Al analizar individualmente los diversos motivos que entraron en la composición de las *Coplas*, el significado de esta influencia renacentista se hará manifiesto. Refirámonos primero al tema del *ubi sunt*, que inspiró lo que muchos han considerado el pasaje más hermoso de las *Coplas*.

Como Huizinga ha hecho notar, este motivo tradicional logró un notable resurgimiento durante el siglo XV (27). Los poetas franceses repitieron la quejumbrosa interrogante hasta la saciedad antes de que Villon le diera variada forma en su *Grand Testament* (28) y lo desarrollara finalmen-

te en el exquisito refrán de la *Ballade des dames du temps jadis*,

Mais où sont les neiges d'antan?

En España esta antigua fórmula iba a emerger del mismo modo con forma definida. La primera indicación del nuevo acento se encuentra en esa multifacética obra que tan notablemente influyó en la tendencia de la poesía moralista en la corte de Juan II, el *Rimado de palacio* del Canciller Ayala. Relatando cómo el hombre rico "Que aviz del mundo grant amor, E non avia de muerte resclo nin pavor" fué repentinamente visitado por la Muerte, pregunta:

¿Que fue entonçe del rico e de su poderio,
De la su vana gloria i del orgulloso brio,
Todo es ya pasado e corrio como rrio,
E todo el su pensar finco el mucho frio.

¿Do estan los muchos años que avemos durado
En este mundo malo, mesquino e lazdrado?
¿Ado los nobles vestidos de paño muy onrrado
Do las copas e vasos de metal muy preçiado?

¿Do estan las heredades e las grandes posadas,
Las villas i castillos, las torres almenadas,
Las cabañas de ovejas, las vacas muchiguadas,
Los cavallos sobervios de las siellas doradas,

Los fijos plazenteros e el su mucho ganado,
La muger muy amada, el tesoro allegado,
Los parientes e ermanos, quel tenian acompañado?
En una cueva muy mala todos le han dexado (29).

Si comparamos estas estrofas, que Menéndez y Pelayo ha caracterizado como entre las mejores del *Rimado* (30), con las versiones tradicionales del tema, la originalidad de Ayala se evidencia al momento. En las versiones medievales, el poeta suspira por la gloria de la antigüedad.

Est ubi gloria nunc Babylonia? nun ubi dirus
Nabugodonosor, et Darii vigor, illeque Cyrus?
Qualiter orbita viribus inscita praeterierunt,
Fama relinquitur, illaque figitur, hi putuerunt,

escribió Bernardo de Morlay ca.1140 (31). En la poesía franciscana del siglo XIII apa-

rece el mismo esquema, como podemos notar en los versos siguientes atribuidos a Jacopone de Todi,

Dic ubi Salomon, olim tam nobilis
Vel Sampson ubi est, dux invencibilis

.....
Quo Cesar abiit, celsus imperio?
Quo Dives splendidus totus in prandio? (32).

Esta forma tradicional del motivo, con su extensa enumeración de famosos "notables", continúa floreciendo en la poesía castellana del siglo XV, como tendremos ocasión de apreciar más tarde. El rasgo significativo de la interpretación de Ayala es su colorido claramente contemporáneo y local. Así como Villon inyectó vida a una gastada fórmula expresando la disipación de la belleza humana en términos de la nevada París, del mismo modo Ayala, vivificando el tema a través de su propia experiencia, nos brinda una imagen del noble del siglo XIV, de su riqueza feudal, sus castillos, ganado, copas alhajadas y atavíos reales. Al hacerlo, presenta una joya de descripción realista, que a través de su intimidad y realismo doméstico, puede muy bien rivalizar con algunos de los más bellos pasajes descriptivos de la épica española.

Existe un marcado sabor bíblico en esta visión del patriarca y de su efímera riqueza que "se disuelve como agua de río". La sombría nota de *Job* y del *Eclesiastés* resuena a través de las estrofas del *Rimado*. Una influencia adicional, según Farinelli, es la de Petrarca (33). Revisando el pasaje del *ubi sunt* en el *Trionfi*, la forma procesional en que el poeta italiano presentó una serie de triunfos, Muerte sobre Amor, Fama sobre Muerte, Divinidad sobre el Tiempo y la Fama, notamos ciertamente una marcada similitud, similitud que el crítico italiano, no obstante, no se detiene a analizar.

Examinemos los versos de Petrarca. En el *Trionfo della morte* Laura se detiene a conversar con la Muerte, contemplando una procesión de ilustres difuntos.

Ivi eran quei che fur, detti felici,
Pontefici, regnanti e' mperatori;
Or sono ignudi, poveri e mendici.

En este punto el poeta da comienzo al *ubi sunt*.

U' Son le ricchezze? u' son gli onori
E le gemme e gli scettri e le corone
E le mitre e i purpurei colori?
Miser chi speme in cosa mortal pone! (34).

.....

continuyendo digresivamente con la exhibición de la vanidad de luchar por conseguir joyas y oro, fama o poder imperialista.

La semejanza entre las dos versiones se encuentra, claro está, en su nota de contemporaneidad y en la enumeración de lujos mundanos más bien que de valores antiguos. Pero podría decirse que cada poeta es individual y nacional en su interpretación. El bardo italiano nos da una visión de la opulencia de papas y emperadores tal como la que él tuvo ocasión de presenciar en Roma y Avignon. El símbolo concreto de lo mundano para el *Canciller* es el noble castellano, ese orgulloso y vano individuo que él mismo parece haber sido en su juventud. La interpretación del *ubi sunt* en términos de vida contemporánea, que fué la contribución de Petrarca al motivo, se convierte en el elemento esencial de su evolución posterior con Ayala y los poetas españoles de principios del siglo XV. Al desenvolverse, lleva la impronta de los cambios sociales fundamentales que operaban en la época, tales como la suplantación del castillo feudal por el elegante palacio renacentista y el creciente lujo y alegría de la vida cortesana que floreció hasta convertirse en pompa bajo los Trastamaras. Denominaremos *ubi sunt* cortesano a esta nueva versión.

El primer paso de su desarrollo posterior se encuentra en el *deçir* compuesto por Fray Migir a la muerte de Enrique III (1407) (35). En una serie de cuatro estrofas, el Rey, hablando desde su tumba, dirige la palabra a los diversos estados de su reino y les

aconseja que no lamenten su muerte, en vista de que muchos grandes emperadores, guerreros, poetas y héroes de la antigüedad y de la Edad Media encontraron un fin semejante. “¿De todos aquellos, decidme, ques dellos?”, pregunta con sencillo acento, después de enumerar en la forma tradicional a estos grandes del pasado. “¿Qual drago Tragó todos estos o dellos qué es...? Pues todos aquestos desidme, ¿dó son?” Como epílogo a este catálogo erudito sigue un esbozo de hazañas caballerescas:

E de sus imperios, rryquesas, poderes,
Rreynados, conquistas é cavallerias,
Sus vicios é onrras é otros plazerres,
Sus fechos, fasañas é sus osadías,
¿A dó los saberes é sus maestrias?
¿A dó sus palacios, á dó su çimiento?
Çerrado el ojo, paresçe me vyiento:
.....

Aunque el catálogo de personajes ilustres de la Antigüedad era un elemento convencional en el *ubi sunt* al modo como lo trataban los poetas medievales, la gran popularidad del artificio a principios del siglo XV debe mucho a la admiración universal que se tenía por Petrarca y Boccaccio durante este período, pues sus obras menores constituían una fuente inagotable de material para estas eruditas enumeraciones. Petrarca presenta en el *Trionfo della fama* una procesión de hombres ilustres de la antigüedad que, mediante sus proezas, triunfaron sobre la muerte. Aún más ampliamente conocido que los *Trionfi* fué el *De casibus virorum illustrium* (36) de Boccaccio, tratado moral que presenta famosas tragedias, y del que se cree que fueron traducidos al castellano, por Ayala, ocho libros. Estos *casos* de grandes figuras de la Antigüedad y de la Edad Media, que sufrieron trágicos reveses de fortuna, parecían muy reales a los hombres de la España del siglo XV, ya que vivían como ellos lo hacían en un período de inquietud política, luchas civiles y abuso exagerado de la riqueza y el poder. La obra de Boccaccio era una vívida confirmación de sucesos so-

bresalientes, tales como la caída de Alvaro de Luna, favorito de Juan III, y el decreciente poder del incompetente hijo de este último, Enrique IV. El tema de los *casos* o *caídas* se hizo un motivo literario regular: la Fortuna compartía el poder con la Muerte, como caprichosa dictadora que socavaba los bienes terrenales del hombre. En lo que al motivo del *ubi sunt* respecta, el precedente de los humanistas italianos fué importante en cuanto que, al incluir figuras contemporáneas entre sus ejemplos, prepararon el camino para ese énfasis sobre la vida nacional de la era precedente que iba a ser característico de las *Coplas*.

En un *deçir* de Gonzalo Martínez de Medina acerca de la vanidad de las glorias mundanas, compuesto algo después del año 1418, la tendencia a exaltar la nota nacional y contemporánea se hace evidente. Después de meditar sobre la inseguridad de los bienes terrenales en estrofas a la manera de Boccaccio, el poeta introduce el *ubi sunt* enumerando a grandes héroes del pasado, tanto místicos como históricos.

Mira qué fue del grande greçiano
Alixandre, Julio é Darío é Ponpeo,
Hercoles, Archiles, don Ector troyano,
Priamo é Mino é Judas macabeo,
Dandolo, Trabo, Suero é Tolomeo,
Menbrot, Golias, el fuerte Sanson,
Vergilio, Aristotiles, el gran Gedeon
E todos los otros que en los libros leo.

Continuando transversalmente por el ámbito de la historia hasta tiempos más recientes y, por último, hasta la España contemporánea, pregunta:

Mira qué fue del grand Morato
Que antes tus ojos viste tan potente,
E del Taborlan que en poco rrato
Vençió sus poderes é toda su gente:
.....

Mira el d'Estuñiga é el de Velasco
Que ayer estavan en muy grand potençia,
.....

¿Qué pro les tovo la grand exçelencia,
Nin rricos thesoros tan mal allegados,

Castillos é villas, baxillas, estados
Que asy poseyeron con tant femencia?

.....
Asi como sueño é cosa muy vana
Pasó el rroçio de su vana gloria.

(*Cancionero de Baena*, N.º 337).

El estilo cortesano retorna como epílogo al catálogo de personajes, pero en este verso se integra más al motivo, por la mención de figuras españolas recientes que inmediatamente le precede. La nota de sátira social discernible en el *Rimado de palacio* y en la castellana *Danza de la muerte*, tiene un eco en este *deçir*. La frase "castillos e villas" aparece como reminiscencia de los términos de Ayala, aunque es significativo que las diferentes expresiones del *ubi sunt* cortesano son de carácter individual y no revelan la intención de una imitación estudiada.

Un notable progreso artístico en la forma se nos hace evidente en el *deçir* atribuido a Sánchez Talavera, compuesto a la muerte de Ruy Díaz de Mendoza, probablemente ocurrida en alguna fecha durante el reinado de Enrique IV (1454-1474) (37). Su elaboración se aproxima más que ningún otro a la forma que el *ubi sunt* cortesano iba a recibir de manos de Manrique. El elemento erudito tradicional, la nómina de figuras famosas en el remoto pasado, han sido descartados completamente (38). El poeta centra su atención en la Castilla de principios del siglo XV, interpretando el motivo exclusivamente en términos del Renacimiento de las artes y letras en la corte de Juan II. Primeramente tenemos una visión de las diferentes jerarquías que constituían esta sociedad, el corte horizontal popularizado por la *Danza de la muerte* y sugerido por el verso de Petrarca "pontefici, regnati e' mpe-ratori".

Talavera acomete el *ubi sunt* en la tercera estrofa.

¿Qué se fisieron los Emperadores
Papás é Reyes, grandes Perlados,

Duques é Condes, cavalleros famados,
Los rricos, los fuertes é los sabidores,
E quantos servieron lealmente amores
Fasiendo sus armas en todas las partes,
E los que fallaron çiençias é artes,
Doctores, poetas é los trobadores?

Evoca, entonces, los nombres, tal como Medina, de ciertas figuras prominentes de esta sociedad cortesana, que fueron arrebatadas por la Muerte.

.....
¿El duque de Cabra é el Almirante
E otros muy grandes asás de Castilla,
Agora Ruy Dies que puso mansilla
Su muerte á las gentes [?]...

.....
Todos aquestos que aqui son nombrados,
Los unos son fechos çenisa é nada
Los otros son huesos la carne quitada
E son derramados por los fonsados;
.....

Tras esta sombría visión de la muerte como corrupción mortal, el poeta se ocupa del *ubi sunt* cortesano, pintando un cuadro resplandeciente que se hace más vívido por la horrenda nota que lo precede. En las tres primeras estrofas de este pasaje evoca los estados señoriales, las proezas caballerescas, las grandes dotes del estudioso y del poeta.

.....
Pues do los imperios, é do los poderes,
Rreynos, rrentas e los señorios,
¿A do los orgullos, las famas é bríos?
¿A do las enpresas? ¿á dos los traheres?
.....

Luego, en la estrofa siguiente, se refiere al amor por los adornos de esta primera sociedad renacentista: las joyas, los perfumes, las cadenas refulgentes,

.....
¿A do los thesoros, vasallos, servientes;
A do los fyrmalles, piedras preciosas;
A do el aljofar, posadas costosas?
.....

y finalmente a la alegre ronda de festejos—justas, banquetes, bailes— en que se entretenían caballeros y damas.

¿A do los conbites, çenas é ayantares,
 A do las juntas, á do los torneos,
 A do nuevos trajes, estraños meneos,
 A do los artes de los dançadores,
 A do los comeres, á do los manjares,
 A do la franquesa, á do el esponder,
 A do menestriles, á do los juglares?

En seguida de estos vívidos versos, el poeta cae en un tono moralizante con el que termina la obra (39).

Menéndez y Pelayo ha señalado que este tratamiento colorista y dramático del *ubi sunt* proporcionó al poeta de las *Coplas* los elementos básicos de sus famosos versos, apresurándose a agregar que no pierden nada de su carácter por no ser "una maravilla aislada" (40). Su afirmación posterior respecto de que "la semejanza no puede ser más directa" requiere una definida delimitación. Como él mismo lo establece en un pasaje posterior (41), el distintivo supremo de las *Coplas* se encuentra en el hecho que Jorge Manrique expresó con acento singular e imperecedero lo que otros, carentes del fuego del genio poético, habían repetido en tonos prosaicos. Es este don de supremo lirismo tan raramente hallado en una época de fácil versificación, de apasionados intentos por encontrar la forma clásica a través de caminos errados y extravagantes, el que constituye la originalidad de Manrique. Intentar descubrir los secretos del genio creador es una tarea sutil y, a veces, inútil. Contentémonos con anotar sólo unos pocos *procédés* de Jorge Manrique.

El motivo del *ubi sunt*, como lo ha reconocido la Srta. Burkart, inspira el segundo movimiento de las *Coplas*, que comprende las estrofas XVI-XXV. Talavera comenzó su tratamiento del motivo, enumerando de un modo impersonal los diferentes elementos de la sociedad contemporánea, empezando por emperadores y concluyendo con "dueñas, doncellas, mancebos valientes". En seguida, evocó aquellos que hasta ayer todavía figuraban en esta vida cortesana, rígidos ahora en sus tumbas y, finalmente, enu-

meró en forma exuberante, a lo largo de tres estrofas, los elementos y actividades de la vida de la corte.

Jorge Manrique es, por contraste, selectivo, moderado. Empieza por evocar al monarca, amante del placer, que gobernaba la alegre corte castellana de comienzos del siglo XV, la España de Rodrigo Manrique, la España de su propia juventud.

¿Qué se hizo el rey don Joan?
 los infantes d'Aragón
 ¿qué se hizieron?

Las asociaciones así despertadas se organizan en dos fugaces visiones que latén con movimiento de plumas y frufrú de regios brocados. Primero tenemos una visión de proezas caballerescas, justas, torneos, motivos de amor simbólico. Penetramos luego en los magníficos salones palaciegos, vislumbramos las enjovadas y perfumadas damas (cuyas artes secretas había divulgado el Arcipreste de Talavera a la manera de Boccaccio), cortejadas por ardientes amantes a los sonos del laúd o deslizándose en intrincadas danzas. ¡Con qué destreza captan estas mágicas frases, como en un prisma, aquellos fugaces momentos en que se manifiestan el amor y la alegría!

Después de este interludio lírico, pasa rápidamente ante nosotros una real procesión de figuras históricas, cada cual cincelada con audaces y perfectos golpes: primero, el disoluto Enrique IV, holgazaneando en medio de sus magníficas copas y sus corceles ricamente ataviados; en seguida, el inocente Alfonso, su joven hermano, de desventurado fin. Luego aparecen aquellos de condición inferior (42), Alvaro de Luna, los dos favoritos de Enrique IV, Juan de Pacheco y Don Beltrán de la Cueva, los duques, marqueses, condes, caballeros y, por último, los flameantes estandartes del séquito que llena el fondo del tapiz, al igual que las aguzadas lanzas en la *Rendición de Breda* de Velázquez. Contra esta procesión, se alza con atrevido relieve, en el siguiente movimiento

del poema, la heroica figura de Rodrigo Manrique. Del mismo modo Talavera, en estilo más primitivo, había culminado su enumeración de los estados con la mención de Ruy Díaz.

Acechando alrededor de este real cortejo está el espectro sombrío de la Muerte, evocado por el rítmico refrán:

¿Fueron sino devaneos,
¿qué fueron sino verduras
de las eras [?].

El tema se repite a intervalos irregulares, en forma variada, como melancólico motivo ductor, constante recuerdo de la inestabilidad y temporalidad de la pompa y la ostentación mundanas:

¿dónde yremos a buscarlos?
¿qué fueron sino rocíos
de los prados?

Para poder apreciar este elemento en la interpretación que hace Manrique del *ubi sunt*, una de las principales fuentes de su belleza lírica, recordemos brevemente algunos tratamientos anteriores.

Para la introducción de imágenes bíblicas —la vida como rocío, la flor, la sombra fugaz (43)— dentro de la poesía moralista de comienzos del siglo XV, debemos volver otra vez a Ayala y a su *Rimado de palacio*. Al criticar los abusos y las riquezas mal adquiridas de la clase caballeresca, que forma parte de una extensa disquisición satírica sobre las diversas clases sociales, el *Canciller* introduce el motivo,

Todas estas rriquezas son niebla e rroçio,
Onrras e orgullos, e aqueste loco brio;
Echa se ome sano e amanescę frío.
Ca nuestra vida corre, como agua de rrio (44).

La imagen de la vida como un río fué introducida también en el pasaje del *ubi sunt* tratado anteriormente.

Todo es ya pasado e corrio como rrio.

Otros símbolos bíblicos sacados de Job y

de los salmos se intercalan a intervalos irregulares en toda la última parte de la obra para sugerir la efímera naturaleza de lo temporal.

Asi como la sonbra nuestra vida se va,
Que nunca mas tornna, nin de vos curara;

.....
Acuerda te, Señor, ca viento es la vida...

.....
Fuyen como la sonbra...

.....
Ca todo es pasadero e todo torrna nada (45).

El precedente sentado por Ayala de incluir el melancólico *vanitas vanitatum* dentro de la sátira a los abusos sociales, se continúa en el *Desir que fué fecho sobre la justicia é pleytos é de la gran vanidad d'este mundo*, atribuido por Menéndez y Pelayo, justificadamente en apariencia, a Medina y no a Juan de Mena (46). Entristecido por la visión del triunfo del abuso y la maldad en la vida social y política de su época, el poeta ecoa la nota de advertencia de los antiguos profetas hebreos:

Non es segurança en cosa que sea,
Que todo es sueño é flor que peresçe,
El rico, el pobre quando bien se otea,
Conosçe qu'es viento é pura sandeçe:

.....
Ciego tras çiego, loco tras loco
asy andamos buscando fortuna;
Quanto mas avemos, tenemos mas poco
asi como sueño e sonbra de Luna (47).

En otras obras moralizantes de Martínez de Medina, se repiten las imágenes bíblicas: en el *deçir* numerado 337 del *Cancionero de Baena* mencionado anteriormente:

Asi como sueño é cosa muy vana
Pasó el rroçio de su vana gloria,

en el *deçir* compuesto a la muerte de Diego Lopes e Juana de Velasco (48):

Pues todo pasó asy commo viento
E queda la muerte é el perdimiento,

y en la funesta advertencia que dirigió a Juan Hurtado de Mendoça, entonces en la cúspide del poder:

Pues tú, gusanillo, criado á su mies,
Sueño é viento, cosa corronpida,
¿Non vees tu seer quan poquillo es?
Non mas que roçio proçede tu vida (49).

Otros ejemplos se pueden encontrar en poetas posteriores. El Marqués de Santillana introduce la imagen oriental de la vida como un sueño en su *Doctrinal de privados*, poniendo en los labios del arrepentido Alvaro de Luna:

Vi thesoros ayuntados
por grand daño de su dueño:
asy como sombra o sueño
son nuestros dias contados (50).

Diego del Castillo la usa en su *Visión sobre la muerte del rey don Alfonso*:

Las glorias del mundo son muy abreviadas,
e todas caducas al fin como sueño (51).

Y así podríamos multiplicar los ejemplos del *vanitas vanitatum* en las obras moralizantes de principios del siglo XV (52).

En la mayoría de estos poemas las imágenes han sido empleadas por su valor sentencioso: aparentemente los poetas no prestaban atención al efecto artístico. El escritor que sirvió de enlace entre esta primera etapa de desarrollo y las graciosas cadencias de Jorge Manrique fué su tío, Gómez, quien conscientemente trató de elevar el tono de su poesía, utilizando las posibilidades estéticas del artificio. En la continuación que compuso para las *Coplas que fizo el famoso Juan de Mena contra los pecados mortales* (53), estos conceptos, tan repetidos, se revitalizan a medida que el poeta infunde gracia lírica a su expresión, y enriquece la fórmula aprovechando su propia vivencia del *páramo* castellano que amarillece bajo el brillante cielo mediterráneo.

Aun que las glorias mundanas,
fablando verdad contigo,
mas presto pasan, amigo,
que flores delas mañanas,

Que los triumphos humanos
y los que los alcançaron
como mieses se secaron
con soles delos veranos;

que el deporte que mas dura
enesta vida mezquina,
se podrece mas ayna
como mançana madura (54).

Atendiendo a las *Coplas para Diego Arias de Avila*, consideradas como una de las principales fuentes de las *Coplas de Jorge Manrique* (55), notamos un empleo más oportuno de la imagen. Anticipándose al desarrollo renacentista, el poeta se concentra en la imagen clásica de la rosa (aún separada del motivo del *carpe rosam*) y en la del rocío, ganando así en unidad de efecto y en elevada conciencia de lo efímero. Pero el avance más significativo está en la mayor armonía entre pensamiento y forma, que se nota en aquellos pasajes en que la imagen aparece como una cadencia en el "*verso quebrado*":

¡El tiempo de tu bivar
no lo despiendas en vano;
que vicios, bienes, honores
que procuras,
passanse como frescuras
de las flores!

Los deportes que pasamos,
si bien lo consideramos,
no duran mas que roçiada

que todas son emprestadas
estas cosas,
e no duran mas que rosas
con eladas.

Pues tu no pongas amor
con las personas mortales,
que mas presto que rosales
pierden la fresca verdor (56).

Jorge Manrique, esencialmente un poeta lírico, se sintió indudablemente conmovido por la cadencia rítmica de estos versos y creó un efecto similar en sus propias *Coplas*.

¿Fueron sino devaneos,
¿qué fueron sino verduras
de las eras [?]

.....
¿dónde yremos a buscarlos?
¿qué fueron sino rocíos
de los prados?

.....
¿qué le fueron sino lloros?
¿qué fueron sino pesares
al dexar?

Pero como siempre, él es el artista original que agrega el toque maestro de su propio genio. Lo hace empleando uno de sus característicos *procédés*: paralelismo y equilibrio de expresión, insertando el motivo en un molde uniforme que resuena con rítmica cadencia. Como su tío, extiende el campo de imágenes, evocando los trigales castellanos, temporalmente verdeantes. Pero, maestro del sonido, juega con ciertas vocales y consonantes, *verduras, eras, rocíos, prados*, para acrecentar la musicalidad de sus versos. Apelando a su propia inventiva agrega la imagen *lloros, pesares*, que, aunque no tan gráfica, acentúa el tono plañidero que domina en este movimiento, y que se repite en toda la poesía de Jorge Manrique.

Repasando nuestro estudio sobre el *ubi sunt*, sería conveniente subrayar ciertos aspectos significativos. Los materiales que el poeta utilizó para componer esta sección del poema formaban parte integral del arte literario de su tiempo. Su originalidad se revela en la forma magistral con que los empleó. Eludiendo la ostentosa erudición y la tendencia clasicista de otras versiones contemporáneas (57), centra su atención en la nota cortesana, en bien definidas figuras nacionales, llevando a su más alta expresión poética el desenvolvimiento iniciado anteriormente por un miembro lejano de su familia, Pero López de Ayala. La rígida fórmula de las clases sociales florece con sus toques en una procesión real de figuras históricas que condensan medio siglo de vida nacional. Un elemento notable en este triunfo del poder mundanal es la destreza en el

retrato que el poeta despliega en forma más detallada en el tercer movimiento del poema, el elogio de Rodrigo Manrique. Otro es el espíritu dramático, el color y el movimiento de la pompa medieval, que dan vigor a la presentación, animando el estilo con un variado juego de versos interrogativos y exclamativos. En contraste con el primer movimiento, estas estrofas son como el "color y palpitación de la vida contra la teoría gris", para usar una imagen de Ortega y Gasset. Los dos movimientos están ligados de muchas maneras: ninguna más efectiva que el refrán plañidero que continúa el tema común, el poder transitorio de la vida (58).

La corrupción mortal

Fué en el tono quejumbroso del *ubi sunt* donde Jorge Manrique se elevó a las más grandes alturas de la fantasía poética en su tratamiento de la muerte. Los otros motivos que introduce son de un desarrollo menor; sin embargo, no por eso menos representativos de su elevación de pensamientos y de su destreza como artífice. Consideremos primero el tema de la decadencia mortal, la visión repugnante de la descomposición, que contribuyó tanto al temor a la muerte prevaleciente en Europa en esta época.

"Yacerán en el polvo, y los gusanos los cubrirán" fué la sombría advertencia de Job, repetida por López de Ayala en el *Rimado*.

El vno enriquece, al otro va muy mal;
Después viene la muerte, que a todos es igual,
E los cubren gusanos e cosa non les ual (59).

Los poetas didácticos de los albores del siglo XV usaron el motivo con pequeñas variaciones como una exhortación a sus contemporáneos licenciosos, absortos en los placeres de una vida mundana. En el *Deçir sobre la justiçia e pleytos*, citada anteriormente, encontramos un ejemplo típico.

El lamento por la belleza femenina no parece haber gozado de mayor difusión entre los poetas castellanos del *cuatrocientos*. Encontramos una versión muy rudimentaria de él en la castellana *Danza de la Muerte*, considerada como versión española de una obra francesa anterior. La Muerte inicia su danza llamando a dos bellas y jóvenes doncellas ("mis esposas"), que le siguen de mala gana mientras entona su siniestra advertencia.

Mas non les baldrán flores e rosas
nin las conposturas que poner solian,

.....
A estas e a todos por las aposturas
Daré fealdad la bida partida,
E desnudedad por las bestiduras,
Por syempre jamas muy triste aborrida;
E por los palacios daré por medida
Sepulcros oscuros de dentro fedientes
Es por los manjares gusanos rroyentes
Que coman de dentro su carne podrida (66).

Juan de Mena habla de la fugaz naturaleza de la belleza física cuando trata el orgullo en sus *Coplas contra los pecados mortales*.

Breve don es fermosura
por poco tiempo prestado;
en momento arrebatado
se fuye toda figura;
no es ora tan segura
ni día sin enojo
que no robe algund despojo
de la hermosa fechora (67).

Fernán Pérez de Guzmán hace lo mismo en su *Dezir por contemplación de los Enperadores e Reys*.

Por ende, jamas, amigo,
non te fies en rryquesa,
nin te precies, bien te digo
de cuerpo nin fortaleza.
Ca toda su gentileza
e fermosura loada
conviene á ser tornada
gusanos é grand vileza (68).

Al considerar la versión de Jorge Manrique, notamos al momento su don para captar la esencia de lo mostrenco y darle rápidamente vida y belleza radiantes. El motivo se encuentra en el primer movimiento de la composición que ilustra "de quand poco valor son las cosas tras que andamos y corremos",

Dezidme: La hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color e la blancura,
quando viene la vejez,
¿quál se pára?
Las mañas e ligereza

e la fuerça corporal
de la juventud
todo se torna graveza
quando llega al arraval
de senectud.

(*Estrofa VIII*).

Con característico amor por la simetría, interpreta el motivo al modo cortesano por medio de cuadros paralelos de caballero y dama. La prolija fórmula medieval se destila en versos alados. Primero vemos la belleza femenina evocada a través de ese encanto evanescente, el fresco resplandor de la virginal mejilla, luego, en un ritmo equilibrado, el flexible vigor del cortesano del Renacimiento, ágil en justa y torneo. El deleite recientemente despertado por la belleza del cuerpo humano moldea la expresión. Colorea asimismo la visión de la vejez, "lo último de la vida para lo que se hizo lo primero", despojada de horror y fealdad. Como la Srta. Burkart ha señalado, una nota de dignidad domina estos versos, principalmente como resultado de los términos *graveza*, *senectud*, que sugieren la augusta figura del padre del poeta, que corona una vida de heroico esfuerzo con una serena vejez. El esquema doble de caballero y dama anticipa la técnica equilibrada que se usará en el pasaje del *ubi sunt* en el segundo movimiento, uniendo sutilmente las dos partes. Se percibe también en esta estancia un ligero anticipo de un motivo que iba a llegar a ser prominente hacia las postrimerías del siglo XV, el del caballero perfecto, que implicaba un código detallado de cualidades y dotes sociales (69). Como ya lo ha señalado A. Giannini (70), los desarrollos del tema en España fueron importantes para preparar el camino a la obra maestra del género, el *Cortegiano* de Baltasar Castiglione.

La Muerte, la Igualadora

La visión de la Muerte como el poder universal que lleva a jóvenes y viejos, ricos

y pobres, sin distinción, a un fin común, fué otro *truismo* vivamente impreso en las mentes de los hombres del *cuatrocientos*. Formulado por el *Eclesiastés*, fué reiterado incesantemente por los moralistas, y entre ellos, por Séneca y Boecio, cuyas obras fueron ampliamente leídas durante este período (71). Para la imaginación popular el cuadro más real de la omnipotencia de la Muerte se encontraba en los poemas macabros, de los que la *Danza de la muerte* castellana es un notable ejemplo tardío. Con el *pregón* inicial, "Yo so la muerte cierta a todas criaturas", el lúgubre espectro conduce en dramática procesión a treinta y tres reticentes víctimas desde papa y emperador, a aldeano y *santero*, dialogando con cada una, criticando pecados y corruptelas en tonos mordaces de sátira social. Este espectáculo arrollador de la sociedad humana, ordenada con la debida observancia para con la jerarquía de las clases sociales (72), ha dejado su huella en el motivo de la Muerte como igualadora tratado por Jorge Manrique en la estancia XIV de las *Coplas*. Con el fin de trazar su desenvolvimiento en la poesía didáctica de los albores del siglo XV, debemos referirnos al *Rimado* del Canciller Ayala.

En la primera parte de la obra la idea del dominio universal de la Muerte está enunciada en la siguiente forma:

Ca la muerte non sabe a ninguno perdonar,
A grandes e pequeños, todos quiere matar,
E todos en común por ella han de pasar (73)

En una sección posterior, la sátira a la corrupción social está ligada, como en la *Danza*, con la jerarquía de las clases sociales.

Ca de tal masa somos nacidos, mal pecado,
Que todos fallestemos, qual quier en su estado
[(74).

Como el abuso del poder y las luchas inescrupulosas por la riqueza llegaron a ser escandalosos en el reinado de Juan II, esta ley inflexible de igualdad adquirió un nuevo poder y un profundo significado social.

Fué un elemento indispensable en los poemas didácticos de la época, con variados tonos entre un poeta y otro. En el lamento de Villasandino es la idea de la Muerte que no perdona a nadie, expresada por Ayala.

La muerte que non perdona
A ninguno é desbarata
Todo el mundo é lo desata
Con su muy cruel azcona (75).

.....

En el *Deçir* atribuído a Medina, es la idea de que la edad y la riqueza no son de ningún provecho.

Los que visten oro é visten camuna,
Todos desnudos pasan por su suerte
E non se escusan de resçibir muerte
Tan bien el mancebo, commo niño en
[cuna (76).

Fernán Pérez de Guzmán varía aún más el motivo:

ca ninguna criatura
quier sea flaca o fuerte,
non puede escusar la muerte
segund curso de natura (77).

y lo repite con mayor dignidad de expresión en su elegía a la muerte de Alonso de Cartagena:

¡o severa y cruel muerte!
¡o plaga cotidiana,
general y comun suerte
de toda la gente humana! (78).

.....

Observemos más en especial el acierto de la versión que acentúa su universalidad, evocando las clases sociales. En el *Deçir como á manera de discor* de Fray Diego de Valencia, los sencillos versos de Ayala adquieren mayor colorido y vivacidad.

Religiosos muy fermosos
Papás, Reyes, Enperadores,
Sobervios, poderosos,
Fijos dalgos, labradores
Non son peores nin mejores
Ante ty, nin más graçiosos (79):

.....

Juan de Mena lleva adelante esta nueva

forma, perfeccionándola en su *Razonamiento... con la muerte*. Da una perspectiva histórica al tema básico de esta obra (el dominio universal de la Muerte), enumerando a través de varias estancias a los grandes personajes bíblicos y de la antigüedad clásica que habían sido vencidos por la Muerte. Luego, volviéndose a la sociedad contemporánea, nos ofrece una perspectiva transversal de ella para redondear la idea de la universalidad de la Muerte en otro plano. Reconociendo las posibilidades artísticas del motivo usado por Fray Diego, enumera primero a aquellos de situación elevada, y, en seguida, con agudo contraste se vuelve a aquellos de situación más baja, simbolizados por el humilde labrador de la tierra.

Padre Santo, enperadores,
cardenales, arzobispos,
patriarcas e obispos,
reyes, duques, e señores,
los maestros e priores,
los sabios colegiales,
tu los fazes ser yguales
con los sinples labradores (80).

Otro eslabón en el desarrollo del motivo se encuentra en ciertos pasajes de Gómez Manrique. Una descolorida versión aparece en la continuación que el poeta escribió para las *Coplas contra los pecados mortales*, de Juan de Mena.

Pues este negro morir
que a ninguno no perdona,
desde reyes con corona
dispuestos para bivar,
fasta los que de pedir
se sustentan con gran pena,
puso fin a Juan de Mena (81).

Se nota una reminiscencia del *perdonar* de la versión de Ayala, y una mayor concisión de expresión obtenida al recordar solamente a aquellos de la más alta y la más baja posición social, reyes y mendigos. Sin embargo, exigencias de rima estropean el efecto de la estrofa.

Una versión más feliz aparece en las *Coplas para Diego Arias de Avila*, la obra en

que el poeta, según Menéndez y Pelayo (82), consigue el más alto dominio de la forma. Aquí, la interpretación adquiere un ligero tono horaciano al unirse las labores del trabajador humilde con las inquietudes y responsabilidades de los grandes.

Mira los Emperadores,
los Reyes y Padres Santos;
so los riquisimos mantos
trabajos tienen y tantos
como los cultivadores (83).

El motivo se introduce tres veces en un esquema uniforme, aunque con una pequeña variación léxica para incluir diferentes tipos sociales. La categoría de las clases ha sido reducido al breve "Emperadores, reyes, y santos Padres", contrastando antitéticamente con los aldeanos, a modo de Juan de Mena.

Al analizar el tratamiento del motivo por Manrique, encontramos que sigue a sus predecesores, agregando el toque característico de su propio arte. El motivo es introducido al término del primer movimiento, un débil anticipo de la propensión dramática del *ubi sunt* que había de seguir.

Estos reyes poderosos
que vemos por escripturas
ya pasadas,
con casos tristes, llorosos,
fueron sus buenas venturas
trastornadas;
assí que non ay cosa fuerte,
que a papas y emperadores
e perlados,
assí los trata la Muerte
como a los pobres pastores
de ganados.

(Estrofa N.º XIV).

Primero notamos que Jorge Manrique encierra en una breve estrofa el desarrollo doble que caracteriza al *Razonamiento*, de Mena. En el primer hemistiquio se alude a aquellos grandes del pasado que fueron humillados, manifiesta alusión al popular *De casibus*, de Boccaccio (84). Los últimos versos nos dan una visión en corte transversal

de la sociedad contemporánea. Siguiendo el precedente de Gómez Manrique, el poeta reduce la secuencia dramatizada de dignatarios impuesta por la *Danza* al breve "papas y emperadores e perlados", dejando a la imaginación del lector el completar el orden tan conocido. En la última parte de la fórmula, evoca una figura con el olor del suelo de su nativa Castilla: el pastor que cuida sus rebaños en las solitarias llanuras. Gómez Manrique con su marcado *penchant* hacia lo específico y concreto se había referido al *pastor* castellano en su *Defunzión del noble cavallero Garci Laso dela Vega*.

E los pobrezillos que guardan ganados
destas aflicciones no sienten ninguna (85).

En contraste, los versos de Jorge Manrique son vigorosos y directos, la frase *pobres pastores* continúa la aliteración de *papas... e perlados* en las líneas anteriores. Así el poeta más joven combina rasgos distintivos de las versiones de sus predecesores y da al motivo máxima sencillez y precisión.

La Muerte personificada

Acabamos de hacer notar en la sección anterior la importancia de la *Danza de la Muerte* en el desarrollo del motivo de la Muerte, la Igualadora. La influencia de esta obra se refleja igualmente en otros aspectos del concepto de la muerte tal como aparece en la poesía doctrinal del siglo XV. El reciente estudio de Florence Whyte sobre la danza de la muerte en la literatura peninsular, revela el mayor énfasis dado en la obra castellana de este género, no sólo a la jerarquía social, sino también a otros elementos, como la personificación vívidamente concebida de la Muerte (factor que, como la Srta. Burkart observó, habría sido imposible en Villon, para quien la muerte significaba la pérdida de toda personalidad) y el diálogo altamente desarrollado que la distingue claramente de sus progenitores medievales (86). La Srta. Whyte atribuye esta humanización de la Muerte, que contribuye mucho a atenuar la visión escalofriante del "cadáver amo-

nestador", característica de la *Danse macabre*, a la influencia de obras peninsulares anteriores tales como las *Coplas de la muerte*, reimpresas en su estudio.

Entre los poemas que tratan de la muerte en los *Cancioneros*, hay varios que presentan en el típico marco del diálogo medieval, un coloquio íntimo con la Muerte. Tales poemas caen bajo la clasificación general de *querella* o *discor* en que el poeta con feudal obediencia presenta sus acusaciones contra el tiránico soberano, sea él el Amor, la Fortuna, o la Muerte. Una obra primitiva de este tipo es el *deçir a manera de discor*, de Fray Diego de Valencia, ya citado. Se inicia con los versos:

Dy me, Muerte, ¿por qué fuerte
Es á todos tu memoria? (87).

Las quejas que el poeta tiene que presentar ante la Muerte incluyen los conceptos familiares de corrupción mortal:

Tú desfases muchas fases
Que fueron hermosas caras,

.....

y de la igualdad de todos los hombres ante la Muerte, en términos de las clases sociales.

Religiosos muy fermosos
Papas, Reyes, Enperadores.

.....

Finalmente, critica severamente su crueldad ("crueldad sin piedad, más cruel que los crueles") al causar destrucción a viejos y jóvenes, maridos y esposas.

Esta obra está construída en forma de monólogo: la Muerte, la destructora, no responde a las acusaciones. Una versión mucho más evolucionada de este tipo es el *Razonamiento que faze Johan de Mena con la muerte*. Aquí encontramos al poeta dirigiéndose a la Muerte con la misma *llaneza*,

—Muerte que a todos conbidas,
dime que son tus manjares (88);

.....

y desarrollando la imagen del banquete, que

sugiere el folklore medieval, continúa en las estrofas siguientes:

—Pues dime los paramentos

.....
—Los que son tus conbidados.

La Muerte da, a su vez, respuesta a cada pregunta. En el curso de la composición, Mena introduce el motivo bíblico de la Muerte que roba a los hombres todos sus bienes terrenales, sin quedarles nada “salvo sólo el bien que obraron”, y el doble desarrollo del motivo de igualdad que fué discutido anteriormente.

Notamos vestigios de esta tradición poética en las estrofas XXIII y XXIV de las *Coplas de Jorge Manrique*. Al cerrar la procepción de figuras contemporáneas de la segunda parte del poema, inicia el movimiento interrogatorio del *ubi sunt* a la Muerte con el espíritu de los diálogos medievales:

Tantos duques excelentes,
tantos marqueses e condes
e varones
como vimos tan potentes
di, Muerte, ¿do los escondes
e traspones?
E las sus claras hazañas
que hizieron en las guerras
y en las pazes,
quando tú, cruda, t'ensañas,
con tu fuerça las atierras
e desfazes.

(*Estrofa N.º XXIII*).

El poeta continúa, en la estrofa siguiente, esta descripción del despiadado poder de la Muerte transportado ahora al campo de batalla. Tenemos otra vez al artista pictórico, grabando con atrevidos trazos los rasgos más sobresalientes de la escena marcial que conocía tan bien: los ondeantes estandartes, las murallas defensoras de las fortalezas encastilladas, el foso resguardado, inútiles cuando la Muerte vengadora lanza su saeta emponzoñada. Este trágico drama, que presagia lo que iba a suceder en la propia vida del poeta antes de que hubieran pasado muchos meses, proporciona un climax adecuado al segundo movimiento, el espectáculo

de contienda y poder que era Castilla bajo los Trastamaras.

Con abrupta modulación el tono de la composición cambia, se apaga el clamor de la batalla, y con una nota de tranquila dignidad empieza el tercero y último movimiento. En las estrofas finales de este movimiento, que presentan las apoteosis del guerrero ejemplar, la Muerte es una figura tan importante como lo había sido en los dos anteriores, aunque se presenta bajo apariencia más suave. Ya no es la fuerza latente todopoderosa que socava la pasajera ostentación o la siniestra y acechante figura que se convierte en embravecida furia en las estrofas XXIII y XXIV, sino que más bien, la consejera benevolente, el ángel guardián, que prepara al *Maestre* para su viaje al más allá. Para comprender este cambio de papel, tanto como la alegre aceptación de la muerte y la nota de serenidad y consuelo con que termina el poema, debemos acudir a la filosofía moral sostenida por miembros de la familia de Manrique, fijada tradicionalmente ya cuando él se dedicó a escribir. Apelando a la fe y a la razón, guiados por los antiguos, trataron de superar el temor y el horror a la muerte física.

RACIONALIZACIÓN DEL CONCEPTO DE LA MUERTE

Elementos estoicos y cristianos

La fe cristiana en la vida futura era un elemento convencional de esta nueva ética. Se concebía a la muerte como la portadora del “reposo eterno” o como una jubilosa liberación de las aflicciones y tribulaciones de este “valle de lágrimas”. Estos conceptos tradicionales eran más que meras palabras para el español del siglo XV, agudamente sensible a los cambios de fortuna aparentemente arbitrarios, a las tragedias o “caídas” que, bajo la influencia de Boccaccio, contemplaba con melancólica complacencia. En *De remediis utriusque fortunae*, Petrarca había aconsejado estoica resignación a quien tuviera que afrontar las adversidades de la vida (89).

Esta filosofía, sostenida por Cicerón, Plutarco, y los demás moralistas clásicos ávidamente leídos en la época, afianzaba un innato rasgo nacional hispánico. A pedido del Marqués de Santillana, su capellán, Pero Díaz de Toledo, había traducido el *Fedro* al castellano como *Tractado de la inmortalidad de la anima* (90). Es probable que las especulaciones de Platón en cuanto a la naturaleza del alma tuvieran atracción limitada, pero la muerte ejemplar de Sócrates fué prontamente captada y se convirtió en el modelo de la “buena muerte”, exaltado por esta aristocrática familia (91). En el *Diálogo y razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana*, también de Pero Díaz (92), el ilustre Mendoza aparece conversando con sus amigos acerca de cuestiones fundamentales mientras su última hora se acerca, del mismo modo que lo había hecho el filósofo griego. El estoicismo en las obras de Gómez Manrique perpetúa la tradición de Séneca. La desolada madre, cuyo hijo ha sido muerto en el campo de batalla, aparece como una persona reservada (tal como la Reina Isabel iba a ser más tarde), reprimiendo su dolor y consolando a aquellos a su alrededor, incapaces de elevarse a ese sublime estado de ecuanimidad. Como observaremos más tarde, Gómez Manrique, quien frecuentemente asumía el papel de embajador y pacificador en la vida real, cultivó con especial predilección el género consolatorio perfeccionado por Boecio.

Sin embargo, el supremo método de trascender el aspecto negativo de la muerte estaba para el aristócrata castellano, más hombre de armas que de letras (93), en el campo de la acción heroica (*virtuosa*). El culto clásico a la fama tanto como la moral del estoico, dió legítima expresión al anhelo de autoglorificación perseguido por el mártir en la hoguera y por el soldado en el campo de batalla. El código clásico aparentemente no ofrecía contradicción a la ética cristiana según se la interpretaba entonces, de aquí que la muerte heroica (*buena muerte*), se considerase como portadora de renombre

impercedero y de recompensa celestial. Llegó a ser ardiente culto en la familia Manrique, estimulando su orgullo de casta y el amor patrio (94). Trajo tras sí la moda del sepulcro elaborado y la popularidad de la oda funeral y de la elegía.

Para el estudio del desarrollo de estos diversos elementos en la poesía de principios del siglo XV, debemos recurrir primero a Enrique de Villena, el entusiasta humanista y respetado Mentor del Marqués de Santillana. Instado por uno de los miembros de su casa, Juan Fernández de Valera, despojado de padres, esposa, e hijos por la peste de 1422, Villena compuso un elaborado *tratado consolatorio* (95). El género que así renovó era antiguo, cultivado por los griegos y más tarde por Séneca y Cicerón en forma de epístola y diálogo. Villena relaciona su obra con el libro de *Job*, las epístolas de S. Gerónimo y S. Bernardo, y la conocida obra de Boecio (96). Sin embargo, se desvía de estos modelos, recopilando en forma escolástica los argumentos sacados de las obras clásicas y de los Padres de la Iglesia, para aliviar el sufrimiento apelando a la razón. Aunque la mayoría de los argumentos de Villena, revestidos de su extravagante estilo clasicista no son convincentes, pues son una mera acumulación de las muchas calamidades que el ser humano hereda, presentó un nuevo código moral que contenía un serio llamado a las mentes ilustradas de la época. Sus principios básicos eran que la muerte en ciertas circunstancias podía considerarse un bien, que el verdadero cristiano debía enfrentarla con esperanza y aun gozo, refrenando las violentas manifestaciones de dolor personal a que se entregaban a veces los griegos.

Circunstancias análogas a las que impulsaron a Villena a escribir el *tratado consolatorio*, condujeron al Marqués de Santillana a la composición en 1448 del poema filosófico, *Bías contra Fortuna*. Leemos en su *prohemio* que el primo de Mendoza, el Conde de Alba, escribió desde su prisión pidiendo consuelo en ese período de pruebas. Para cumplir su deseo (agrega el autor), “pensé

investigar alguna nueva manera, asy como remedios, o meditaci3n con Fortuna..." (97). Tenemos como resultado el di3logo entre la Fortuna y el fil3sofo Bías, en el que este 3ltimo defiende el principio b3sico de la filosofía estoica que, interpretado desde el punto de vista espa3ol, es el siguiente: "que la constancia del sabio es superior a todas mudanzas de las cosas humanas, y que no hay entre ellas ninguna que pueda invadir el inviolable recinto de su conciencia, ni turbar la tranquilidad de su alma, ni menos-cabar un punto su libertad" (98). Despu3s de amenazar a Bías con toda clase de males humanos ante los cuales permanece impasible, la Fortuna lo pone frente al destino de una muerte súbita. "Morir te conviene, ¡O Bías! a manos mías". A esto el fil3sofo, resueltamente, da una tranquila y bien meditada respuesta.

Cuydava que me dezias
tal cosa que tarde aviene,
o contingente de raro;
ca la muerte
es una general suerte,
sin defensa nin reparo (99).

Rechazando la idea del temor, procede a mostrar c3mo buscaron la muerte famosas mujeres de la antigüedad, Dido, Portia, y otras.

Pues si la tal eligieron
por major los femeniles
animos, di, los viriles
¿que faran? Lo que fizieron
muchos otros: resçebirla
con paçiencia
sin punto de resistencia
e oso dezir, pedirla.

Bías da, en seguida, ejemplos de grandes hombres que buscaron la muerte con igual celo, y no queriendo ser menos que ellos, afirma,

Mas sea muy bien venida
tal se3ora;
ca quien su venida llora,
poco sabe desta vida.

Concluye expresando que, habiendo lle-

vado una vida virtuosa, "non temo pena, mas espero gloria".

En una obra anterior, su *Proverbios* (1437), el Marqu3s había mostrado la misma actitud estoica frente a la Muerte. Al tratar la fortaleza, sostuvo el "glorioso morir" que resulta de ser intrépido en el campo de batalla, aconsejando a su hijo, a quien fu3 dedicada la obra, estar siempre preparado para morir noblemente (*bien morir*). En la 3ltima secci3n de la obra escribe con característica ecuanimidad:

Si dixieres por ventura
que la humana
muerte non sea çercana;
grand locura
es que piense la criatura
ser nasçida
para siempre en esta vida
de amargura.
Ca si fuese en tal manera
non seria
esperada el alegria
que se espera;
nin la gloria verdadera
del Se3or
Jhesu, nuestro Redentor,
duradera.
Pues di: por que temeremos
esta muerte,
como sea buena suerte
si creemos
que, passandola, seremos
en reposo
en el templo glorioso
que atendemos? (100).

Entre las obras compuestas a la muerte del Marqu3s para glorificar su nombre y meritorias hazañas está el erudito di3logo de su capellán, Pero Díaz de Toledo, al que se hizo referencia anteriormente en este estudio. El Marqu3s, comprendiendo que la hora de partida está cerca, discurre con Díaz de Toledo y con su primo, el Conde de Alba, acerca de la muerte y la eternidad, mostrando el tranquilo temple de ánimo que había propiciado en sus obras. Es en este ánimo que Mendoza pronuncia sus últimas palabras, y pasa al más allá. Ya que esta primera parte del di3logo parece haber conducido a Jorge Manrique a presentar la escena

de la muerte de Rodrigo Manrique en las últimas estrofas de las *Coplas*, examinémosla más atentamente.

La obra comienza cuando el Conde pide a Pero Díaz que hable con el Marqués “e esforçalde que syn dolor é lágrimas pague la debda que á natura deve” (101). Dirigiéndose a Mendoza, Díaz recuerda cómo su amigo había consolado a otros en su hora de prueba: “Agora que Nuestro Señor vos quiere visitar, non falezca vuestra virtud é esfuérço”; porque la vida es un viaje o romería hacia la celestial “morada” y aquellos que han vivido “mansa y moderadamente” consideran su fin con regocijo. El renueva su exhortación: “Pues, Señor, mirad a las antiguas consolaciones vuestras, é continuos loores de virtud é inefable esfuérço vuestro, por manera que en aqueste conflicto é combate vos mostrés esforçado é generoso, segund que siempre mostrastes, é vuestra clara virtud non fallesca en el rigor del trabajo”.

El Marqués, aunque reconociendo la verdad de las palabras de Job de que el hombre es como una flor, una sombra fugaz, confiesa el terror evocado por el pensamiento de la muerte con su visión de la tumba y la separación de los seres queridos. Su compañero explica entonces cómo la muerte significa una pérdida de los sentidos y una liberación de los males a los que los sentidos están ligados. El alma es liberada de su prisión mortal (desatado este cuerpo mortal, el ánima se va a dar cuenta aquél a quien la crió) (102). Medita largamente sobre los trabajos y aficciones de la existencia terrenal al estilo de *Eclesiastés*, y expresa las delicias de “aquel lugar donde todas las cosas son sin trabajo, e syn lloro e dolor”. Recordando el pasaje platónico de los cisnes “que como se sienten cercanos a la muerte, entonces cantan mejor e mas dulcemente que cantaron en ninguno tiempo pasado, alegrándose que salen desta vida mezquina”, el Marqués afirma estar dispuesto a renunciar a la vida terrenal por aquella de “gloria é de reposo”. La conversación toca, luego, otros problemas: por qué el hombre recto debe

sufrir aflicción en esta vida; por qué, si la existencia mortal, es un mal, el suicidio no es legítimo; y el problema de la naturaleza del alma. Después de esta discusión en la que el capellán tiene oportunidad de desplegar su erudición, citando a los padres de la Iglesia y a autoridades clásicas, el Marqués debidamente iluminado e instruido, pronuncia sus últimas palabras.

En muchas é diversas maneras, é diversas vezes, yo he recibido de vos muchos é agradables plazerés é buenas obras; é por poner sello á la buena voluntad é amor que siempre me ovistes, a plazido á Nuestro Señor que vos fallásedes aquí al tiempo de mi pasamiento. E allende de lo que yo me trabajaba por me esforçar é rescibir la muerte sin turbación é con tranquilidad é reposo, ame provocado á lo asy fazer el dulce é suave é scientífico razonar vuestro.

E ya veo en mí señales que la vida se acaba: encomiendo mi alma á Dios que la crió é redimió, é fago fin de mi vida derramando lágrimas de mis ojos, é gimiendo demandando á Dios misericordia é piedad, é con el Rey David digo: —Confieso mis justicia é pecado á ti, Dios mío, é tú perdonarás la impiedad é maldad mía. E suplicote que pongas la tu pasión entre mí é el juizio tuyo, e espirando digo: Domine Jhesu, suscipe spiritum meum. In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum (103).

El autor continúa refiriéndose con erudición a la conveniencia de expresar el pesar, a la amistad, la felicidad y la reencarnación, aclarando el punto de vista de la Iglesia sobre estos temas y otros similares.

El mérito de introducir esta actitud filosófica ante la muerte en la poesía elegíaca del siglo XV, pertenece principalmente a Fernán Pérez de Guzmán y a Gómez Manrique. Fernán Pérez de Guzmán alcanzó la cúspide de su arte poético y se aproximó al espíritu de la elegía renacentista en sus *Coplas a la muerte del obispo de Burgos* (1456). Los rasgos de pesar individual y la muy humana interrogante sobre la justicia de la voluntad divina, que recibe al noble y aban-

dona al indigno, dan a este trabajo sobresaliente modernidad. Aunque su corazón protesta contra la crueldad de la Muerte, en aquellos versos citados anteriormente,

O severa y cruel muerte,

la razón le dice que es ella un destino universal, y en las últimas estrofas de la elegía se eleva al tono de la resignación cristiana, reconociendo que la voluntad divina es justa y que la protesta del hombre nace de su profunda ignorancia, que deforma la "ciencia incomparable" de lo Supremo. La composición termina con una breve plegaria por la salvación de su amigo:

ya dexo la gran miseria
de este valle lagrimoso;
pues, concilio glorioso
de las ciencias, deid:
o Jhesu, Fili David:
tu le da santo reposo (104).

Gómez Manrique no era un maestro de la elegía. Representa la resignación estoica, la argumentación elaborada para probar que la muerte puede ser buena, y la nota de consuelo. Las obras principales en que da expresión a estos elementos son la *Defunzió del noble cavallero Garci Laso dela Vega* y la *Consolatoria* escrita para su esposa a la muerte de sus hijos. En la *Defunzió* tenemos el motivo de la madre que ha perdido a su hijo en el campo de batalla, anteriormente presentado por Juan de Mena en el *Laberinto*. Mena había interpretado el motivo a la manera clásica, la madre de Lorenzo Dávalos que llora y despedaza su pecho en franca rebelión por no haber sido ella la muerta, sino su hijo (105). Gómez Manrique interpreta el motivo en armonía con la tradición española. El caballero que había sido elegido para dar la noticia de la muerte del soldado a su madre, trata de prepararla, recordándole que ella descende de noble linaje, "grandes varones, los cuales pasaron con gestos yguales, triunfos, placeres, angustias e males... cuya fortaleza jamás se mudava". Le aconseja no apenarse por la trágica noticia que trae,

...pues perdio la vida,
ganando por siempre la çeleste gloria,
dexando de si perpetua memoria (106).

Después de dar su mensaje, agobiado por la emoción, permanece arrodillado,

dispuesto sin duda a tomar consuelo
mas que para ser buen consolador.

Las mujeres de la casa rompen en amargos sollozos. La madre, emulando a las matronas romanas, les ruega que cesen sus lamentos y ella misma ofrece consuelo, como Séneca lo había hecho en su *De Consolatione ad Helviam Matrem* (107). Con una fortaleza estoica digna de sus ilustres antecesores, pronuncia su discurso, citando a Aristóteles al efecto de que un pesar continuado trae como recompensa mayor fortaleza. ¿Por qué llorar por uno libertado de este valle de lágrimas y sus muchos males? (108). Aunque desgarrada de dolor por la pérdida de su noble hijo, ella acepta la "voluntad de Dios", diciendo "Dominus dedit, y el lo tiro" (109).

Gómez Manrique compuso dos obras que continúan el género iniciado por Enrique de Villena en su *tratado consolatorio*. El primero fué compuesto a solicitud de su hermana para consolarla en un período de adversidad, y presenta poco interés para nuestro estudio (110). Está escrito en prosa y en verso, a la manera de la obra de Boecio, con la Fortuna y su mutabilidad como tema central. La *Consolatoria* (111) dirigida a su esposa, parece haber sido escrita tarde en su vida (Paz y Melia sugiere el año 1481 como fecha de su composición) (112). Es mucho más elaborada que la *consolatoria* dirigida a la Condesa de Castro, está escrita en verso y empieza con un largo *prohemio* en prosa, como era costumbre en la época. El trabajo presenta una serie de argumentos que tratan de probar, como lo había hecho Villena, que algunas muertes pueden considerarse buenas en vista de las muchas calamidades ("desastres y casos fuertes") que podrían suceder a alguien en el curso de una vida. Recuerda la beatitud, "Benditos aquellos que sufren porque serán consolados" y urge la

fortaleza cristiana al aceptar las “breves amarguras” de esta vida para que podamos gozar de las delicias de la otra. Las notas estoicas y cristianas están así fusionadas de modo característico.

La idea renacentista de la Fama

Un elemento muy significativo en la *Defunzió* es la glorificación de la muerte heroica. El mensajero que anunció a la desolada madre la pérdida de su hijo en el campo de batalla, la llamó una “buena muerte”, que trae fama y renombre en este mundo. El culto a la fama, como lo sugerimos anteriormente, es el más vital aporte que los españoles del siglo XV hicieron al problema de la muerte y debido a su gran importancia en la literatura de este período requiere un comentario especial.

Platón había hablado de la gloria de la fama en el *Symposium*: “... pues estoy convencido que todos los hombres hacen todas las cosas por la fama gloriosa de la virtud inmortal, y mientras mejores son, tanto más la desean; pues ellos son arrastrados por el deseo de lo inmortal”. Sin embargo, el estímulo inmediato para el motivo durante este período parecen haber sido los historiadores romanos Livio y Salustio, Cicerón en el Libro I de sus *Tusculanas*, y especialmente Petrarca, quien fué su más ardiente discípulo en tiempos posteriores. En los *Trionfi* presentó el triunfo de la mundanal fama en forma de una procesión de hombres ilustres de la Antigüedad —generales, poetas, filósofos y científicos—. Pero, así como la Fama triunfa sobre la Muerte, así el Tiempo se yergue victorioso sobre la Fama, y encontramos al poeta diciendo en el *Trionfo del tempo*.

Un dubbio verno, un instabil sereno

E vostra fama; e poca nebbia il rompe (113).

En las últimas líneas del *Trionfo del tempo* habla de la fama como de la segunda muerte contra la cual, como de la muerte natural o física ocurre, no se puede hacer nada. Lo que triunfa sobre la fama y el tiem-

po es la Divinidad, y con esta nota termina la composición alegórica. Como veremos después, el concepto de Petrarca sobre los tres planos de la existencia encuentra eco definido en las *Coplas*.

Los escritos históricos fueron un importante cauce para desenvolver el motivo de la fama en la literatura del siglo XV. Ayala había iniciado la nueva tendencia, introduciendo el retrato y el discurso en la crónica bajo la influencia del *De casibus* de Boccaccio y las obras de Livio (114). Su sucesor directo en la continuación de este rasgo renacentista fué el autor de las *Generaciones y semblanzas* (1450). El motivo que lleva a Guzmán a escribir estas *semblanzas* —para reservar la fama y hechos meritorios del “virtuoso” a las generaciones futuras— está claramente delineado en el prólogo. Habla desdenosamente de los pseudohistoriadores que falsifican los hechos notables y memorables, “dando fama e renombre a los que non lo merescieron, e tirandola a los que, con grandes peligros de sus personas e espensas de sus faziendas, en defension de su ley e servicio de su rey e utilitat de su republica e onor de su linaje fizieron notables abtos. De los cuales ovo muchos que mas lo fizieron por que su fama e nonbre quedase claro e glorioso en las estorias, que non por la utilidad e provecho que dello se les podía seguir...” (115). Hernando del Pulgar se propone continuar esta empresa de alta moral en sus *Claros varones*, aclamando a “los ilustres varones dignos de memoria, para loable enxemplo de nuestro bevir” (116). Fué bajo la inspiración de este mismo ideal que Jorge Manrique escribió su elogio de Rodrigo Manrique.

El orgullo de familia y el amor patrio fueron elementos dominantes en otro trabajo histórico de Pérez de Guzmán, su *Loores de los claros varones de España*. En este “compendio de historia española”, escrito en verso, el autor busca glorificar a grandes figuras del pasado —reyes, obispos, sabios— no son menos dignas de renombre que aquellas de la Antigüedad, pero que carecen de

tan alto pregonero
como fue la Grecia de Omero
en la famosa Iliada,

o un historiador como Sirac, quien alabó

los gloriosos
varones e virtuosos
principes del pueblo ebreo (117).

El motivo de la fama es también fundamental en el largo tratado moral, *Coplas fechas de vicios y virtudes*. Los versos que escribió alabando la muerte heroica parecen profetizar la suerte que iba a correr su ilustre pariente, Jorge Manrique.

Al miedo en la pelea
vergüenza lo encubre i çierra;
busca voluntaria guerra
quien fama y honor dessea (118).

En un pasaje posterior, en que escribe del *Desseo de fama*, repite la teoría platónica de la inmortalidad en cuanto ella se encuentra en los planos físico y mental de la existencia.

Inclinación natural
es dessear qualquier hombre
buen fijo en quien su nombre
quede en la vida mortal;
.....
Pero si queda mejor
el hombre en actos famosos,
digo actos virtuosos,
.....
fuertes actos
mezclados con grant nobleza,
humanidad i franqueza
i limpios de limpios tractos (119).

Esta grandeza moral la encuentra en las vidas de figuras históricas tales como Carlomagno, Constantino, S. Gregorio y Trajano.

Unos seis años antes que Fernán Pérez de Guzmán compusiera sus *Generaciones y semblanzas*, Juan de Mena cantaba las hazañas gloriosas de sus compatriotas con épica inspiración en el *Laberinto de Fortuna*. Virgilio y Lucano (120) fueron los modelos para los pasajes mejores de la obra, la presentación dramática de episodios de la historia española contemporánea. La fama

es invocada en las primeras líneas del poema para proclamar estas proezas heroicas:

levante la Fama su boz ynefable,
porque los fechos que son al presente
vayan de gente sabidos en gente,
olvido non prive lo que es memorable (121).

Lamenta, como lo hace Fernán Pérez de Guzmán en los *Loores*, que las proezas nacionales, tan ilustres como las de la antigüedad, estuvieran condenadas al olvido por falta de poetas de valía que las proclamaran. Tratando de subsanar esta carencia, exalta la guerra y la muerte heroica que merecen fama eterna, en poderosos versos.

o virtuosa magnífica guerra,
en ti las querellas bolverse devian,
en ti do los nuestros muriendo bivian
por gloria en los cielos e fama en la
[tierra (122).

Mena se eleva a la cúspide de la elocuencia poética y del fervor dramático al describir la muerte heroica del Conde de Niebla, don Enrique de Guzmán, muerto ante Gibraltar en 1436, sacrificando su propia vida en un esfuerzo por salvar a sus hombres. Cerrando este episodio, "el más largo y más bello de las *Trescientas*" (123), proclama el poeta:

O piedad fuera de medida,
o ynclito conde, quisiste tan fuerte
tomar con los tuyos enantes la muerte
que non con tu fijo gozar de la vida;
si fe a mis versos es atribuyda,
jamás la tu fama, jamás la tu gloria
daran a los siglos eterna memoria:
sera muchas vezes tu muerte plañida (124).

A continuación, exalta las "claras virtudes", "los fechos extremos" de otros "mártires" —Juan de Mayorga, Lorenzo Dávalos—, todos glorificados por "las doradas alas de la Fama".

Luego de haber trazado los rasgos salientes del proceso que, mediante la consideración de lo racional y lo heroico, hizo posible que las mentes más avanzadas de la época se elevaran por sobre el aspecto negativo de

la muerte, veamos ahora cómo este proceso se refleja en las *Coplas de Jorge Manrique*. Como observamos anteriormente, un cambio abrupto de disposición marca el tránsito del segundo movimiento al movimiento final de la composición, acentuándose la modulación a medida que el movimiento avanza. La tranquila dignidad con que empezó el poeta su elogio de Rodrigo Manrique, se convierte en un peán de alabanza cuando el poeta, inspirado por el orgullo familiar y patrio, exalta las proezas y el carácter de su padre. Esta nota triunfante se mantiene durante todas las estrofas finales, en las que Rodrigo Manrique acepta la última llamada con fortaleza estoica y pasa al "reino de la gloria". Así, el poema que había empezado con acento plañidero y elegíaco, termina con una nota de afirmación victoriosa, como si el poeta estuviese tratando de actualizar las famosas palabras de S. Pablo: "Y cuando esto corruptible fuere vestido de incorrupción, y esto mortal fuere vestido de inmortalidad, entonces se efectuará la palabra que está escrita: "sorbida es la muerte con victoria".

Examinando este tercer movimiento con más atención, encontramos que se divide en dos partes. Las estancias XXV-XXXIII presentan un elogio del padre del poeta; las estrofas XXXIV hasta XL describen su tránsito ejemplar. La inspiración para el elogio de Rodrigo Manrique es el deseo de exaltar el heroísmo nacional y la virtud, característicos de los escritos históricos de Fernán Pérez de Guzmán y del poema épico de Juan de Mena. Las *Generaciones y semblanzas*, en especial, parecen haber estado en la mente del poeta al presentar el retrato y el bosquejo biográfico del *Maestre*. Era éste, claro está, uno de esos "claros varones" que, en las palabras de Pulgar, era digno de gloria y de noble emulación. La nota histórica se acentúa en el breve bosquejo de su vida, que, como la del héroe nacional, *El Cid*, transcurrió en legítimas empresas guerreras y en servir lealmente a los "verdaderos" monarcas, el *infante Alfonso* y la Reina Isabel.

Como hicimos notar antes, Manrique pare-

ce haber tenido presente la obra de Díaz de Toledo, cuando escribía la última parte de este movimiento. Asume la forma de un diálogo entre la Muerte y el anciano guerrero. Como un filósofo benevolente, la Muerte exhorta al *Maestre* a prepararse para esta "lucha" final, tal como lo había hecho en los combates terrenales. Luego, con suave *razonamiento*, explica el triple carácter de la vida humana al modo de Petrarca, mostrando cómo la fugaz existencia temporal es reemplazada en el plano moral y mental por la "vida más larga de la fama gloriosa". Trascendiendo esta inmortalidad de la fama terrena está la eterna vida del espíritu, la tercera vida, a la que el *Maestre* puede entrar con fe y reclamar el premio de la virtud terrestre. Con sencillez ingenua, el poeta cita el código medieval de la vida recta:

...los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
e con lloros;
los cavalleros famosos
con trabajos e afflictiones
contra moros.

Respondiendo, como Sócrates en el *Fedro* y el Marqués en el *Diálogo*, al llamado de la razón, el *Maestre* renuncia a la vida temporal, y en perfecta conformidad con la voluntad divina y con la *voluntad plazentera* (aquella aceptación gozosa que, como hemos visto, era parte integral de la nueva ética) consiente en partir con gesto señorial. Dirigiéndose a Cristo, ofrece una plegaria por su salvación, como lo había hecho el Marqués, aunque sus palabras envuelven mayor espontaneidad y fervor. En la estancia final, con desarrollo típicamente antitético, Manrique desenvuelve la escena terrenal y la celestial, anticipando la fórmula que El Greco había de desplegar con tal habilidad artística en su *Entierro del Conde de Orgaz* un siglo más tarde. Primero, con breves toques, se nos hace ver la escena de la familia, luego, la visión del alma que vuelve a su Creador. Fiel al código familiar, Manrique incluye la nota de consuelo, y oímos cómo repercuten en armónicos las palabras de Gó-

mez Manrique en la *Defunzi3n* a medida que leemos las 3ltimas l3neas:

Por ende, se3nora, pues perdi3 la vida,
ganando por siempre la celeste gloria,
dexando de si perpetua memoria,
no deve de ser su muerte plañida.

As3, Jorge Manrique, como el desconocido artista del *Doncel de Sigüenza*, obra hermana de las *Coplas* en el reino de la escultura, viste a la Muerte de belleza (125).

EVOLUCI3N DE LA ODA F3NEBRE A COMIENZOS DEL SIGLO XV

El de3cir

Acabamos de observar que Jorge Manrique no mantiene un temple de 3nimo uniforme a trav3s de su composici3n. Cediendo a las tendencias contempor3neas que reviv3an en la poes3a l3rica el lenguaje y esp3ritu de la m3sica, introduce en ella las abruptas modulaciones, caracter3sticas de la oda de Horacio (126). De la melanc3lica tristeza de las l3neas primeras, el tono cambia a la vigorosa amonestaci3n del *ubi sunt* y, luego, a la triunfante opoteosis de la vida ejemplar. No es de sorprenderse que Quintana dudara en llamar a la obra una eleg3a, especialmente una eleg3a concebida por un neocl3sico del siglo XVIII, o que Men3ndez y Pelayo la hubiera considerado cercana a un himno y canci3n de triunfo. Para quienes son sensibles a las extravagancias de la expresi3n art3stica en la literatura del siglo XV, una irregularidad de forma no es un fen3meno aislado. Buscadores de tipos adecuados a la expresi3n de las nuevas ideas que circulaban entonces, los hombres de letras fueron osados innovadores, aunque raras veces amos perfectos de sus recursos expresivos. La forma literaria era esencialmente vacilante, no convencional, en proceso de alejamiento de las normas medievales, y todav3a, no plenamente renacentista. Esta irregularidad se hace evidente cuando examinamos la poes3a f3nebre de la 3poca. Fluctuante entre el planto y la exhortaci3n, la oda y la eleg3a cl3sicas (a3n vislumbradas imperfectamente), estos poemas f3nebres son m3ltiples y

personales, ajenos a la cristalizaci3n en molde fijo. Es posible descubrir entre esta variaci3n la existencia de un g3nero delimitado m3s o menos claramente que, al desarrollarse, culmina en las *Coplas*. Dotado de un don po3tico mayor que el de la mayor3a de sus contempor3neos, Jorge Manrique fu3 capaz de conciliar estas varias tendencias en una obra de proporciones equilibradas. Pero, al hacerlo le fu3 imposible trascender completamente las limitaciones de su 3poca. Su obra se inicia como una eleg3a, pero concluye como una oda, la m3xima aproximaci3n 3sta al esp3ritu de la oda cl3sica que pudo darse en las inestables condiciones del per3odo de transici3n en que vivi3. Para ilustrar estas afirmaciones examinemos algunos precedentes hist3ricos del g3nero f3nebre en el siglo XV.

La costumbre de conmemorar la muerte de una personalidad eminente por medio de un sencillo himno f3nebre o un lamento, parece haber sido pr3ctica establecida en la corte castellana durante los primeros a3os del siglo XV. En 1407, un grupo de poetas cortesanos —Villasandino, Baena, Pedro V3lez de Guevara y Fray Migir— compusieron piezas eleg3acas, llamadas *de3ires*, a la muerte de Enrique III. Villasandino, el popular y fecundo trovador, est3 representado en el conjunto por dos composiciones. Una es una simple visi3n en que el poeta ve tres figuras dolientes que se identifican como la Reina Madre, la Justicia y la Iglesia (127). Las consuela dici3ndoles que ser3n protegidas dignamente por el pr3ncipe Juan. En su uso del marco aleg3rico para el lamento, Villasandino aparece como un precursor del Marqu3s de Santillana, quien elabor3 la convenci3n bajo la influencia de Dante y de modelos cl3sicos. La segunda composici3n de Villasandino es un ensayo corto sobre la inestabilidad de la vida y de los rangos, altos y bajos. Su tema b3sico es *vanitas vanitatum*.

Es en los bivos muy declarado

En como este mundo es fallescadero
Asy como sue3o que es olvidado (128).

Esta obra presenta en forma muy primitiva el molde de un tipo de poema fúnebre cultivado más tarde por Medina —la meditación sobre la brevedad de la vida— que alcanza su forma suprema en el movimiento inicial de las *Coplas*. El *deçir* de Guevara no presenta otro interés que el de mostrar la amplia diversidad de carácter de estos lamentos primitivos (129). Su nota dominante es el temor a la muerte vista como el momento de rendir cuentas, más la admonición al bien obrar.

Mayor originalidad se observa en el poema de Baena (130). Describe en forma realista el *planto* o duelo de la corte por la muerte de Enrique III. Primero vemos a la Reina Madre y a su séquito, vencidos por el llanto, luego al *gentil Infante*, los grandes del reino, y así en gradación jerárquica, desde “los vasallos, fidalgos, obispos, letrados”, hasta los humildes *repostereros* y *tañedores*. Todos se entregan a violentas manifestaciones de pesar, mesándose los cabellos, elevando sus voces al cielo. El poema termina con una plegaria por la salvación del Rey. Varios elementos en esta composición son pertinentes para el desarrollo posterior del género, la nota cortesana, introducida en la gráfica procesión de dolientes llorosos, la lucha por la emoción, rígida y pomposa todavía a la manera del flamenco primitivo, y la concepción del poema fúnebre como un *planto* o lamento, que sugiere la influencia del *planto* bíblico de Jeremías (131).

La composición más importante del grupo para el establecimiento posterior del género, es el *deçir* de Fray Migir, del que ya tuvimos ocasión de hablar anteriormente al tratar el motivo del *ubi sunt*. Fijémonos ahora en la forma y estructura del poema. Empieza de modo similar a la *Danza general*: el Rey envía un *pregón* a los diversos estados, tanto eclesiásticos como laicos, deplorando su estado:

...preso de muerte en un ataud
Yago en Toledo a mi pesar quedo (132).

Describe cómo yace despojado de fortuna

y honor, reemplazado por su hijo, abandonado por sus cortesanos. Finalmente, aconseja a sus súbditos que no lamenten su muerte, ya que otros antes que él, “Más grandes, más altos... más rricos, más fuertes sobre quantos fueron”, han encontrado un fin semejante. La lista convencional de dignatarios, César, Hércules, Aristóteles, etc., es evocada; tras la evocación, viene el *ubi sunt* cortesano. El poema termina a la manera del *Eclesiastés*, con la exhortación tradicional,

Conviene mucho rregir vestras vias
E cesar el panto de mi morimiento.

Compuesto el *dezir* de quince *octavas* de versos dodecasílabos, es más ambicioso en forma y carácter que los otros escritos para esta ocasión. La tradición de los poemas de la danza de la muerte se manifiesta en el motivo de los dignatarios, en el macabro temor a la muerte, en el áspero didactismo. A esta estructura medieval se le agrega el *ubi sunt*, que ocupa cuatro estancias, cerrando así el poema con una nota cortesana. La introducción de este motivo agrega dignidad a la composición y es la contribución principal de Fray Migir al desenvolvimiento del género naciente.

Notable progreso en ligereza y gracia se observa en el *Dezir que fizo Johan Agraz dela muerte del Conde de Niebla* (133). Como ya hemos visto, la heroica muerte del Conde de Niebla dejó profunda huella en sus contemporáneos, dando inspiración a la musa épica de Juan de Mena. Agraz interpreta, asimismo, el incidente con vena clásica (134). En la primera estancia exalta el heroísmo del Conde. Luego recuerda el escenario de la tragedia y describe las violentas lamentaciones de los seguidores del Conde, el llanto y el destrozo de ropas,

...tan gran lamentación
qual nos fezieron troyanos
por Ector su defensor.

En las estrofas 7 y 8 (el poema consta de 11 estancias y un epílogo) inserta un breve encomio del fallecido.

Era franco e amado
pacífico sin ufana,
e de condición humana
por estremidat templado;
.....

Sigue luego un motivo popular, inspirado en modelos clásicos, las mujeres dolientes (que dan expresión a su pesar desfigurando sus "bellos rostros"), la mención del entierro del conde y la esperanza de que pueda disfrutar de eterna fama y de gloria celestial.

Este breve resumen muestra que Juan Agraz se separa radicalmente de las diversas fórmulas poéticas representadas en el grupo de composiciones escritas a la muerte de Enrique III. Al que más se parece es al *planto* de Baena, pues uno y otro poema son lamentos en los que el poeta acumula detalles externos en un intento de expresar aflicción. Agraz introduce una semblanza narrativa del difunto, posiblemente bajo el influjo de los romances fronterizos, compuestos y cantados en ese tiempo, y así intensifica el realismo de la presentación. Con el uso del metro octosílabo en vez del pesado dodecasílabo, gana agilidad de movimiento. Su innovación más importante es la introducción del motivo de la fama. Como el ámbito del poema fúnebre abarcaba al caballero tanto como al Rey, el poeta podía conmemorar hechos heroicos. Este elemento se hace parte integral de la poesía fúnebre.

Entre los poemas fúnebres de principios del siglo XV encontramos uno que se aproxima mucho a la fórmula que iba a ser elaborada y desarrollada por Jorge Manrique en su *Coplas*. Es el *dezir* compuesto a la muerte de Ruy Díaz de Mendoza, atribuido por Baena a Sánchez Talavera. Se compone de 12 estrofas, cada una compuesta a su vez de dos redondillas dodecasílabas. El poeta empieza su obra, como lo había hecho Fray Miguel, con una admonición a obedecer el poder de la muerte. En el poema anterior, la exhortación había sido dirigida por el Rey, hablando desde su tumba, a los dignatarios jerárquicos. Talavera dirige su aviso a los

caballeros reunidos en cónclave cortesano (135).

Por Dios, señores, quitemos el velo
Que turba e ciega así nuestra vista
Miremos la muerte que el mundo conquista
.....

Artísticamente, estos versos están todavía muy lejos de los nobles acentos de Jorge Manrique.

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando...

Sin embargo, las primeras estrofas del *dezir* al presentar una corta meditación sobre la brevedad de la vida y la omnipotencia de la Muerte, son comparables al movimiento inicial de las *Coplas*. Como Menéndez y Pelayo ya ha señalado, hay incluso una pequeña semejanza de fraseo.

Ca non es vida la que bevimos,
Pues que biviendo *se viene llegando*
La muerte cruel, esquivia, e quando
Pensamos bevor, estonce morimos (136).

Pero se nota una cierta dureza y angulosidad, un didactismo obstructivo, que iba a ser transformado por la magia de la poesía en el sereno desasimiento, el flujo rítmico y la elegancia del verso manriqueño.

En la tercera estancia, Talavera acomete con cierta brusquedad el *ubi sunt* cortesano,

Qué se fisieron los Emperadores
Papas e Reyes, grandes Prelados,

pasando por las diversas clases de la sociedad cortesana y terminando su procesión con la mención de aquellos que habían muerto recientemente, entre ellos Ruy Díaz. Sigue un breve encomio:

Agora Ruy Dies que puso mansilla
Su muerte a las gentes en tal estante
Que la su grant fama fasta en Levante
Sonaba en proesa e en toda bondat.

De este modo se introduce el motivo de la fama, aunque en forma más sencilla que en el poema de Agraz. Sigue una sombría visión de la tumba, tras la que el poeta resume con elevado ardor el *ubi sunt*, delineando ese cuadro brillante y elocuente de la vida cortesana contemporánea que fué discutido anteriormente. De nuevo, mediante una brusca transición pasamos a la última sección del poema, en la que se hace referencia a las profecías de la destrucción del poema hechas por Isaías y Jeremías, en apariencia cumplidas en esa época de relajación e indulgencia mundana. La exhortación a seguir la vida virtuosa para que la muerte pueda ser enfrentada sin temor, cierra la obra.

Son notables en este *deçir* los rasgos que posteriormente conducirían al género a la forma que Jorge Manrique le impondría. Se ha indicado ya que la estructura de las dos obras es similar en las dos primeras secciones: una exhortación inicial de origen bíblico introduce la meditación elegíaca sobre el carácter transitorio de la vida y el imperio de la muerte, seguida por una interpretación intensa del *ubi sunt* cortesano. Jorge Manrique compone la sección inicial al modo de un tema y variaciones, a lo largo de quince estrofas. O, para usar otra comparación, este primer movimiento aparece como un brillante mosaico en el que los diversos *truísmos* y motivos que apuntan al desvanecimiento de lo temporal, se ordenan en intrincado diseño. Rechaza el tema del Gusano Conquistador, sugiriendo de manera más sutil la insidiosa sombra de la Muerte. Es también más efectiva la mención de Rodrigo Manrique como climax del pasaje del *ubi sunt*. Confiere así a la figura un relieve más audaz y maneja con mayor maestría la transición al tercero y último movimiento, que toma elaboradas proporciones comparado con el breve encomio de la obra anterior. Aunque el poema de Talavera posee ciertas características estructurales que más tarde serán adoptadas por Jorge Manrique, la habilidad artística superior de este último se manifiesta claramente si se cotejan las dos obras: el poe-

ma de Talavera aparece como un primitivo bosquejo al lado de la acabada obra de arte de Manrique. Para entender este arte superior que se expresa en verso grácil y cadencioso, en perfecta plenitud de contorno, debemos referirnos a una etapa intermedia en la evolución del género, a la que contribuyeron hombres de letras de su propia familia, Íñigo López de Mendoza y Gómez Manrique. Mediante sus esfuerzos, el simple lamento adquirió una nueva dignidad y en algunos poemas, las grandiosas proporciones de la oda renacentista.

La Defunzi3n y el Planto en los poetas de tendencia clásica

La moda de glorificar al hombre de letras en el mismo plano que al monarca o al soldado parece haber sido iniciada en España por López de Mendoza. El poeta catalán, Mossen Jordi, recibió de él la "corona de los discretos letrados" en una sencilla oda a la que dió el título de *Coronaci3n* (137). Juan de Mena, adoptando la innovaci3n, compuso en 1438 la pomposa *Coronaci3n* en que exaltaba a su ilustre amigo y contemporáneo, el Marqués (138). Anticipando la gloria que había de sobrevivirle, las nueve Musas pusieron la corona de laurel en la frente del poeta, diciendo:

no podra la muerte tanto
que despoje daquel manto
que nosotras le vestimos.

En 1434, a la muerte de Enrique de Villena, el Marqués injertó el nuevo estilo clásico en el lamento tradicional, componiendo su *Defunzi3n de don Enrique de Villena* (139). Aunque menos pretensioso que la *Coronaci3n* de Mena, no deja de ser índice de un abandono de la interpretaci3n vigente del poema fúnebre, que el pomposo título ejemplifica adecuadamente.

Está moldeado como visi3n alegórica, fórmula que el Marqués cultivó repetidamente. El plan de la composici3n es sencillo. El poeta se encuentra al pie de un monte desierto

de dantesca tenebrosidad, que asciende difícilmente, cruzándose con bestias deformes y criaturas míticas entregadas a desenfrenadas demostraciones de pesar. En la cima, percibe un rico féretro y alrededor de él a nueve doncellas trastornadas por el dolor. Ellas hablan, enumerando a los grandes de la Antigüedad, tales como Homero, Ovidio, Horacio, que fueron arrebatados por la Muerte, y ahora a Don Enrique, el último pilar que sostenía su templo. El autor llora al oír la trágica noticia, y maldice la crueldad de Atropos, que no distingue entre los hombres sabios y los necios. El Marqués adorna su recital con eruditas comparaciones y alusiones sacadas de los clásicos y lo envuelve en la dicción latina que tan celosamente cultivaba, siguiendo los pasos de Villena. Se capta un destello de la oda renacentista en la invocación, la imagen clásica y las alusiones, el culto de la fama, y la dignidad de tono, que eleva el poema por sobre el antiguo *deçir*.

Mendoza tuvo varios sucesores en el cultivo de la oda fúnebre según estos nuevos cánones: Diego del Castillo en la *Visión sobre la muerte del rey don Alfonso*, su secretario Diego de Burgos en el *Triunfo del Marqués*, y su sobrino Gómez Manrique en el *Planto de las virtudes e poesía*. Estas dos últimas obras fueron escritas para honrar el nombre y los aciertos literarios de Mendoza a su muerte, en 1458. De estos continuadores, Gómez Manrique es, con mucho, el más importante, al perpetuar lo que comenzaba a convertirse en tradición literaria familiar. Antes de analizar el *Planto*, refrámonos a una composición escrita, según propia confesión del poeta, el 21 de septiembre de 1455, día en que el sobrino de López de Mendoza, el noble caballero Garcilaso de la Vega fué muerto por una flecha envenenada cuando luchaba contra los moros. Siguiendo un precedente iniciado por el Marqués, esta obra lleva el título de *Defunzió del noble caballero Garci Laso dela Vega*. Empieza con un acróstico de la fecha y lugar del suceso (*tierra de moros*), tras lo cual el poeta cuenta que vió grandes manifestaciones de dolor

entre los soldados cristianos y al preguntar, se le dijo que el caballero Garcilaso había sido muerto por una flecha envenenada. El informador proclama en seguida las virtudes y excelencias del difunto.

Este es aquel que sangre fazia
antes que otro enlos enemigos:
este es aquel que por sus amigos
la vida e fazienda de grado ponía (140).

Manrique deja paso a su propio pesar al inclinarse sobre el "manto sangriento ronpido" de su querido amigo, "aquel muerto que yo tanto amé" y describe cómo traen el cuerpo entre lamentos y lo depositan en la capilla. Un mensajero (probablemente Gómez Manrique mismo) lleva la noticia de la tragedia a la madre viuda en Sevilla, quien, al notar su indecisión, con "gesto sereno, con un corazón más fuerte que roca", lo incita a hablar. Después de oír la trágica noticia, pronuncia las palabras citadas anteriormente. El cadáver es transportado al convento fundado por la madre del caballero, y allí se le sepulta cerca de su padre

en un tan onrrado e buen monumento
como merecía su merecimiento.

Se desprende aún de este breve resumen, que la *Defunzió* de Gómez Manrique difiere notablemente de la composición de título semejante del Marqués de Santillana. La muerte heroica de un soldado en el campo de batalla evidentemente se conmemoraba en estilo diferente que la fama y aportes de un hombre de letras. De ahí que el poema siga de cerca la fórmula presentada por Juan Agraz en el *deçir* sobre la muerte del conde de Niebla. Fué igualmente este poema una narración personal, en que el poeta describe el llanto y lamentos que presencié frente a Gibraltar,

enlos lugares
donde se parten los mares
que se llaman Oceanos,

y agrega un sencillito elogio del valiente conde, relatando su entierro. Otra obra de Juan Agraz, *Mataria que hizo Juan Agraz en la sepultura del conde de Mayorga* (141), termina con una mención en forma acróstica de la fecha en que murió el conde, febrero 14 de 1430, semejante en naturaleza a la estancia inicial de la *Defunzi3n*. Parece, así, probable, que Gómez Manrique tuvo presente las obras de este poeta al componer su oda a la muerte de Garcilaso, trabajando su diseño de acuerdo con su propio talento literario. Al hacerlo, infunde a la obra un fervor épico y un franco realismo, que la elevan por sobre la poco convincente artificialidad de su *Planto*. Introduce el elemento senquista de la *consolatoria* y elabora ampliamente el motivo de la fama.

El *Planto de las virtudes e poesía*, compuesto varios años más tarde, es decididamente inferior, desde nuestro punto de vista, pero bien puede no haber sido considerado del mismo modo por sus contemporáneos. Por deferencia al ideal artístico de su tío, usa el marco alegórico, componiendo una pieza larga y pomposa con los defectos de la *Defunzi3n de don Enrique de Villena* y muy pocos de los rasgos que la redimen. Su plan general es como sigue. Atravesando un sombrío valle donde pasa la noche entre las lamentaciones de la Naturaleza, el poeta llega a un castillo fortificado. Aquí, en una *sala de duelo*, lo reciben las siete Virtudes, que lamentan la muerte de Iñigo López de Mendoza. Cada una pronuncia un encomio del Marqués. Otra doncella llorosa (Poesía) entra vestida de azul y blanco, y depone su lamento:

O Castilla! llora, llora,
una perdida tamaña (142).

Manifiesta que ha venido en busca de Gómez Manrique para que él pueda apuntar su alicción, y designa los elementos que deberían incluirse en un *loor* de esa especie. Después de describir su dolor "al modo de los gentiles", Manrique responde con gran

deferencia, alegando su incapacidad para tal tarea, y propone el nombre de Fernán Pérez de Guzmán. Se despidе de la Poesía y de las siete Virtudes en medio de renovadas lamentaciones, agobiado por un sentimiento de pesar y desolación.

Aunque Gómez Manrique emplea la técnica de la visión en este poema, la nota realista tan dominante en la *Defunzi3n* anterior, interfiere en numerosos detalles, según la tendencia vigente en la poesía alegórica del siglo XV. La mención de Fernán Pérez de Guzmán y de otros poetas recientemente fallecidos, tales como Juan de Mena y Johan de Ixar, realza la nota realista de la composición. Gómez Manrique trató, evidentemente, de ceñirse en el plan general y diseño de su obra al gran estilo, poco ha, propiciado por su tío. Así, introduce la invocación adornada, la descripción dantesca del tiempo, las comparaciones eruditas y la dicción latinizada propia de la manera clasicista. Como en su obra anterior, el motivo de la fama adopta laboriosas proporciones. La Poesía, al pedir a Gómez Manrique que escriba un elogio para el Marqués, expresa:

Que muy razonable cosa
es que sea memorada
o por metros, o por prosa,
esta persona famosa
nuevamente sepultada (143).

y al dictar la fórmula para tal composición, agrega:

Cuenta su genealogía
e no calles su virtud,
gentileza e cortesía,
otros bienes que tenía
en extrema multitud.

El poeta da, así, aumentada importancia al panegírico del difunto, preparando el camino para la forma que este elemento había de asumir en las *Coplas* de su sobrino. El orgullo de familia patricia resplandece en esta oda flamígera.

El epíteto se usa intencionalmente, pues el

Planto asume las grandiosas proporciones de 139 estrofas. La *Defunzi3n* del Marqués, con sus 22 estancias, es, en comparaci3n, una obra modesta. La *Defunzi3n del noble cavallero Garci Laso dela Vega*, compuesta en 36 y un ep3logo, tambi3n resulta insignificante a su lado. Jorge Manrique, al limitar su composici3n a 40 estrofas, adopt3, como en otros poemas, una posici3n intermedia. G3mez Manrique usa la estrofa octosil3bica de diez versos para el *Planto*, una mejora respecto de la oda anterior, en que, siguiendo el precedente de la *Defunzi3n de don Enrique de Villena*, se ciñ3 a la estancia de ocho versos dodecasil3bicos. Iba a conseguir a3n mayor elegancia y levedad en la estructura m3trica en las *Coplas para Diego Arias de Avila*. El metro de este trabajo se aproxima al usado por Jorge Manrique en sus *Coplas*. El poeta m3s joven, sin embargo, avanza un paso m3s en gracia y cadencia con su metro que, seg3n las palabras de un cr3tico, es "de los m3s cortos que permite la m3trica de nuestro idioma" (144).

El gesto cortesano que G3mez Manrique dedic3 en su *Planto* al ilustre t3o del Marqués, Fern3n P3rez de Guzm3n, "cavallero prudente... sabio", fu3 bien merecido como ya hemos tenido ocasi3n de hacer notar. La muerte de su 3ntimo amigo y compaÑero de letras, el obispo de Burgos, en 1456, ocasion3 la composici3n de sus *Coplas*, la m3s cercana aproximaci3n a la eleg3a moderna que produjo la 3poca. Al estudiar su forma, nos sorprende la gran diversidad, el car3cter fluctuante del g3nero f3nebre durante esos aÑos. Innovaci3n y experimentaci3n eran las palabras claves entonces, originando a veces, como en este poema, una obra maestra aislada. Desgraciadamente, parece haber tenido escasa influencia en el desarrollo total del g3nero. En el metro y en las proporciones, est3 m3s cercano al *deçir* primitivo que las obras del Marqués y G3mez Manrique, escrito como est3 en once estrofas y un ep3logo, cada una compuesta de dos redondillas octosil3bicas. Su gracia, su sinceridad emocional, y su adhesi3n al esp3ritu tra-

dicional del verso castellano, si se los contrasta con el estilo afectado y pomposo del "nuevo arte", puede haber sido un factor para la incorporaci3n de estos elementos en las *Coplas* de Jorge Manrique.

Las Coplas como Poème lyrique

Podemos preguntarnos ahora c3mo contribuy3 la oda f3nebre de los poetas clasicistas a la forma y estructura de las *Coplas de Jorge Manrique*. Y la respuesta, a primera vista, ser3: "Muy poco". Jorge Manrique elude sabiamente la alegor3a de alto vuelo, las alusiones eruditas, la dicci3n distorsionada, el despliegue emocional extravagante, imprescindibles elementos de la utiler3a po3tica de sus predecesores. Estructuralmente, su composici3n parece estar mucho m3s cerca de ese notable ejemplo del primitivo *deçir* que es la obra de Talavera. Su car3cter l3rico se hace bien patente cuando se le compara con el pesado *Planto* de G3mez Manrique. En las dos primeras partes trata temas esencialmente l3ricos, el poder de la muerte y la fugacidad del tiempo. Conserva el motivo del *ubi sunt*, que fuera descartado por los poetas eruditos. Observamos anteriormente, sin embargo, en nuestro estudio de los motivos, que Jorge Manrique deb3a mucho al ejemplo de su t3o, G3mez, aun cuando este 3ltimo hubiera sido ardiente disc3pulo del Marqués (145). Men3ndez y Pelayo ha detectado un marcado "aire de familia" entre las *Coplas para Diego Arias de Avila* y las *Coplas* de Jorge Manrique, a pesar, nos apresuramos a agregar (contradiciendo a Cortina), de las esenciales diferencias en plan y car3cter. De hecho, pueden discernirse ciertas pr3cticas espec3ficas en las que Jorge Manrique aparece como disc3pulo de los poetas m3s antiguos y su composici3n como un florecimiento tard3o de su ideal literario.

Enrique de Villena, Juan de Mena y el Marqués de Santillana se dejaron llevar, a menudo, a desmedidos extremos en el cultivo de su arte. No se pueden negar, sin embargo, sus sinceros esfuerzos por elevar el

tono de la expresión contemporánea o el papel que desempeñaron en la iniciación del Renacimiento en Castilla. Vagamente conscientes de la belleza y perfección del ideal clásico, se esforzaron seriamente por introducir esta perfección en las letras castellanas, tal como lo habían de hacer un siglo más tarde los poetas de la *Pléiade* en Francia.

Vanamente se buscará una exposición concreta de su ideal literario. Entusiastas alusiones al don de la elocuencia llevan a la suposición de que esta cualidad constituía uno de los atributos principales del nuevo estilo. En la invocación, elemento convencional de las obras más ambiciosas, era costumbre pedir que el "bajo estilo", la rústica Musa, se transformara en elocuencia. El epíteto convencional aplicado a los escritores clásicos y a los maestros italianos era "eloquente". "El gran eloquente Homero", escribe el Marqués (146); Gómez Manrique, al elogiar el arte de Fernán Pérez de Guzmán, lo llama "fuente de grande elocuencia" (147). Según las palabras de su prefacio, Gómez Manrique tenía como ideal, al componer las *Coplas para Diego Arias de Avila*, "el elevado estilo, la gentil elocuencia, el dulce e polido consonar". Menciona otra vez atributos del nuevo estilo en la invocación:

convierte mi grand rudeza
e ynorancia
en una grande abundancia
de sabieza.

Porque fable la verdad
con este que hablar quiero
en estilo no grossero,
non agro, nin lisongero,
nin de grand prolixidad;
e no sea mi hablar
desonesto,
enojoso, nin molesto
de escuchar (148).

Este culto dominante al "elevado estilo" entre los literatos de su familia tuvo, sin duda, su efecto sobre el poeta más joven, Jorge, dirigiendo así el despliegue de su talento poético.

Uno de los *procédés* específicos que Jorge Manrique adoptó de sus predecesores fué la invocación. En la obra representativa del nuevo estilo, la *Defunzión de don Enrique de Villena*, se la introduce en la segunda estancia. Mendoza hace notar que los héroes se tornan a Marte, cuando buscan ayuda, los enamorados a Cupido y Venus, y los poetas famosos a las nueve Musas. Rechazando a estas deidades clásicas, sin embargo, busca inspiración evocando el espíritu de su maestro literario, Enrique de Villena.

Mas yo a ti sola me plaze llamar,
o cithara dulce mas que la de Orpheo
que sola tu ayuda non dubdo, mas creo
mi rustica mano podra ministrar.
O bibliotheca de moral cantar,
o fuente meliflua, do mana eloquencia,
infunde tu gracia e sacra prudencia
en mi, porque pueda tu planto expresar.

Los acentos del verso inicial recurrirán, como lo señalaremos más adelante, en la invocación de las *Coplas*. En la segunda parte de la obra, el Marqués describe cómo las nueve Musas lloran por la muerte de Villena, lamentando el haber perdido anteriormente a Homero, Ovidio y Horacio, "que nos invocava en todos exordios de su poesía" (149). ¿Pudo haber sido Horacio su modelo para introducir la invocación?

En el poema épico *Comedieta de Ponça* la invocación se introduce de nuevo en la segunda estrofa:

O lucido Jove, la mi mano guia,
despierta el ingenio, aviva la mente,
el rustico modo aparta e desvia
e torna mi lengua, de ruda, eloquente.
E vos, las hermanas, que cabe la fuente
de Elicon fazedes continua morada,
sed todas conmigo en esta jornada.

El segundo verso recuerda el comienzo de las *Coplas*:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando...

Una fuente común parece haber sido la *Epístola a los Efesios*, v. 14 (150). Jorge Manrique introduce el concepto mediante una suave exhortación, para avivar el entendimiento y prepararlo a la percepción de las verdades espirituales. Al acentuar la nota cristiana sobre la pagana, sigue el precedente de su tío Gómez (151).

Los versos iniciales del *Planto* plantean de modo ligeramente diverso la necesidad de despertar y avivar las facultades.

Mis sospiros, despertad
esta mi pesada pluma,
e prestalde facultad
para que dela verdad
diga siquiera la suma,

.....

Pero Gómez Manrique rechaza de plano las deidades paganas que el Marqués había invocado, llevado de su admiración por los modelos clásicos. Con tono decidido se adhiere a su fe nacional e invoca a Cristo para que le despierte el don de la elocuencia.

Non ynvoco las planetas
que me fagan eloquente;
non las Cirrasmucho netas,
nin las hermanas discretas
que moran cabe la fuente:
ni quiero ser socorrido.
dela madre de Cupido,
ni dela Tesaliana,
mas del nieto de santa Ana
con su saber ynfinito.

Siguiendo el ejemplo del Marqués, renueva la invocación repetidamente en el curso de su larga composición.

En las *Coplas para Diego Arias de Avila*, Gómez Manrique modula la invocación con cuerda semejante. Omitiendo aquí toda referencia a la forma clásica, evoca al apóstol Juan (?) para que su entendimiento se aclare y su ignorancia se convierta en sabiduría.

Delos mas el más perfecto,
enlos grandes el mayor,
ynfinito sabidor,
de mi, rudo trobador,
torna sutil e discreto;
que sin ti prosa nin rimo
es fundada,
nin se puede fazer nada,

Joannis primo.

Tu que das lenguas a mudos,
fazes los baxos sobir
e alos altos decendir;
tu que fazes convertir
los muy torpes en agudos,
convierte mi grand rudeza
e ynorancia
en una grande abundancia
de sabieza.

Un paralelismo similar al del verso primero y cuarto de la última estrofa se encuentra en la estrofa XXXIX de las *Coplas*.

En la *Consolatoria* y el *Regimiento de principes*, este fiel exponente del espíritu nacional se hace más franco al despreciar el uso extranjero.

Mas a quien ynvocare
para sobir esta cuesta?
A quien me socorrere? (152)

pregunta prosaicamente en la *Consolatoria*. Pasa revista a los distintos dioses paganos de los que ha leído en las *Metamorfosis*, pero los encuentra indignos de prestar ayuda, ya que

la su mejor doctrina,
mas elevados saberes,
son forçar alas mugeres.

Con lealtad característica se vuelve al verdadero Salvador y a lo largo de cuatro estancias continúa su verbosa oración pidiendo ayuda.

Pues yre al Hazedor
delos cielos estrellados
que supo hazer letrados
de hombres desenseñados,
syn escuela ni dotor.

.....
A Este me tornare

.....
A Este suplicare
que gracia y saber me de.

.....

En el *Regimiento de principes*, dedicado a Fernando e Isabel, el anciano poeta reafirma su posición frente a la insidiosa influencia de la fe pagana, las "yerbas secretas" que condena su sobrino, como señalaré, en las *Coplas*. De nuevo el sentido austero de la

realidad pincha la burbuja de la fantasía mitológica,

que los dioses ynfemales
no tienen poder ninguno (153),

y se vuelve a la Trinidad "que son tres y solo uno". El modo renacentista ha pasado escasamente el umbral; sin embargo, el espíritu nacional se levanta desafiante y robusto.

Jorge Manrique interpreta la invocación con estado de ánimo semejante.

Dexo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
non curo de sus fictions,
que traen yervas secretas
sus sabores;
aquél sólo m'encomiendo,
aquél sólo invoco yo
de verdad,
que en este mundo viviendo
el mundo non conoció
su deydad.

(Estrofa N.º IV).

¡Cuán casta y restringida su expresión tras las declaraciones sinceras, pero verbosas de Gómez Manrique! Es como si el poeta menor se elevara a un plano espiritual más elevado, en comunión directa con la Deidad, como los poetas místicos habían de hacerlo un siglo después. Desarrolla el motivo con simetría característica, rechazando la falsa fe con una imagen vigorosa y casera (154) y afirmando la verdadera con ritmo de verso hebreo. Las palabras de Mendoza, "a ti sola me plaze llamar", adquieren una dignidad y reverencia nuevas al ser asociadas con el pasaje bíblico de S. Juan. La forma se identifica con el pensamiento por medio de una hábil repetición y un equilibrado fraseo.

Una segunda convención literaria, característica de la *Defunzió*n, fué el elogio del difunto. Hemos visto cómo este motivo, inspirado por el culto de la Fama, tomó grandes proporciones a medida que el orgullo de linaje se hacía más pronunciado entre la aristocracia castellana. En la *Defunzió*n de don Enrique de Villena el elogio es hecho por una de las nueve Musas, que lamenta el des-

aparecimiento de Villena como el de uno de los elegidos, compañero de Homero, Ovidio y Horacio, y una veintena de otras celebridades clásicas a quienes el Marqués cataloga de modo característico.

Perdimos a Livio e al Mantuano,
Macrobio, Valerio, Salustio, Magneo,
pues no olvidemos al moral Enneo,
de quien se laudava el pueblo romano:
perdimos a Tulio e a Cassalio,
Alano, Boecio, Petrarcha, Fulgençio:
perdimos a Dante, Gaufredo, Terençio,
Juvenal, Estaçio e Quintiliano.

E bien como templo, a quien fallestido
han las sus columnas con grand antigor,
e una tan sola le faze favor,
asy don Enrique nos ha sostenido:
el qual ha por suyo el çielo elegido,
e puesto en compaña de superno choro
[(155)].

El marco alegórico en que está insertada la *Defunzió*n, justifica en cierta medida la hipérbole de estas estrofas. Es una verdad poética más bien que histórica la que la diosa proclama. De todos modos, la práctica de colocar figuras literarias de variado calibre en un mismo nivel, con una falta absoluta de juicio crítico, fué una debilidad prevalente en el período. Aduló la conciencia nacional recientemente despertada, y aparentemente expresa una innata propensión española hacia el panegírico, ya que germina en otros períodos y en otras circunstancias.

Abandonando el rígido catálogo de nombres, Gómez Manrique da flexibilidad de forma a la convención en su *Defunzió*n. El compañero de Garcilaso que hace el encomio, adorna su recitado con comparaciones ocasionales sacadas de los clásicos.

Este fue en armas atanto dichoso,
que non lo fue mas el fijo mayor
de aquel rey troyano nin su matador,
por mucho que Omero lo pinte famoso.
Este es aquel mancebo nonbrado
que non fue Troylo en su tiempo mas (156).

La hipérbole se hace más pronunciada en el *Planto de las virtudes e poesía*. La fe lamenta la pérdida de sus firmes sostenedores,

refiriéndose al Obispo de Avila, recientemente fallecido como no menos erudito que San Agustín y al Obispo de Burgos como "otro San Pablo segundo". El Marqués es considerado "igual de santo Tomás". Las otras Virtudes hablan, ligándolo en prudencia, temperancia, fortaleza, etc., con figuras clásicas.

pierdes un cavallero
mas que Bruto justiciero

.....
Alixandre nunca fue
tan tenprado por mi fe
en los deleites humanos

.....
Cipion el affricano
no nascio en mejor punto
para el ynperio romano
que enel reyno castellano
este notable defunto

Dejándose llevar por el motivo, el poeta se entrega a comparaciones más ridículas cuando intenta exaltar las dotes literarias de Mendoza.

Etor enla valentia
Archiles en ardideza,
Alixandre enla franqueza,
Paris enla gentileza,
gavilán en fidalguia;

.....
Anibal en conquistar,
en defender Cipion,
enel seso Salamon,
en virtud otro Caton,
Julio Cesar en osar.

.....
Para Castilla Camilo,
otro Çid contra Granada,
en la qual es vuestra espada
tanto temida e loada
e mas que la de Troylo;

En ventura Octaviano;
Julio César en vencer
e batallar;

Por cierto no fue Boecio
nin Leonardo de Arecio
en prosa tan elegante;
pues enlos metros el Dante
ante el se mostrara necio (157).

Al elogiar las cualidades distinguidas de su hermano mayor, *el segundo Cid*, Gómez Manrique cayó en las mismas extravagancias, tanto que uno llega a la conclusión que está usando los nombres propios solamente como material artístico, como arabescos que agregan elegancia de dicción a sus versos, y no como símbolos históricos. El elogio de Rodrigo Manrique se encuentra en un poema insignificante, pasado por alto hasta ahora, un *aguinaldo* o saludo de año nuevo (158). Consta de cuatro estancias seguidas de un epílogo en el que se elogia al *Maestre* y se le expresa el deseo de prosperidad durante el nuevo año. Los versos recuerdan inmediatamente otros similares en las *Coplas*, que Ticknor y Menéndez y Pelayo consideraron como un borrón en la uniforme dignidad de la obra maestra:

en la virtud, Affricano;
Hanibal en el saber
e trabajar;
en la bondad, un Trajano;
Tyto en liberalidad
con alegría;
en su brazo, Abreliano;
Marco Tulio en la verdad
que prometía.
Antoño Pío en clemencia;
Marco Aurelio en ygualdad
del semblante;
Adriano en la eloquencia;
Teodosio en humanidad
e buen talante.
Aurelio Alexandre fué
en deciplina e rigor
de la guerra;
un Costantino en la fe,
Camilo en el grand amor
de su tierra.

Con este ardiente elogio del Conde de Paredes, compuesto mientras vivía, podemos considerar las importunas estrofas de las *Co-*

plas con mayor comprensión, si no con mayor indulgencia que la demostrada por críticos anteriores. Como hemos visto, la unión

extravagante de los difuntos con figuras clásicas era convención establecida en la oda funeraria cuando Jorge Manrique escribía, y particularmente una práctica de su familia. Gómez Manrique había convertido lo que podría considerarse una licencia poética perdonable en una franca y abierta adulación, el *estilo lisonjero*, que, según confesión propia, trató de trascender, y lo hizo, en las *Coplas para Diego Arias de Avila*. Dado que estas adulaciones habían sido dirigidas al guerrero mientras vivía, fácil es de comprender que su hijo, gran admirador de su padre tanto como de Gómez Manrique, no fuera menos elocuente al elogiar al *Maestre* después de su muerte (159). Al mismo tiempo, participa en ese torneo métrico con nombres clásicos, si así puede decirse, al que se entregó su tío. Variando la posición de los nombres propios, agrega una cadencia rítmica al fraseo, que repite ciñéndose a un diseño fijo. Aunque la búsqueda de destreza métrica sea apenas menos condenable que la ligereza en el tratamiento de los valores históricos, está, no obstante, en total consonancia con el espíritu de la práctica poética durante esta época cortesana. Al terminar esta *apología* de los inoportunos versos, no pasemos por sobre su significación social: la segunda estrofa introduce las admiradas virtudes renacentistas de la clemencia, la ecuanimidad estoica, la elocuencia, la humanidad. En éste, como en otros motivos, Jorge Manrique ejemplifica la transición a los ideales renacentistas.

El uso consciente de "imagería", rasgo integrante del "estilo elevado" según lo practicaron el Marqués y Gómez Manrique, dejó igualmente huellas en el arte de las *Coplas*. Fué probablemente bajo el influjo de Dante y de Virgilio, a los que conocía en traducciones en prosa (160), que el Marqués cultivó el símil formal en sus composiciones

más ambiciosas, tal como la *Comedieta de Ponça*:

E como el granizo que fiere en linera
traydo del viento aquilonar,
immensas saetas de aquella manera
ferian los nuestros por cada logar (161).

Gómez Manrique desarrolló la *comparación* en estilo más barroco, usando una imagería de amplio radio. Encontramos un ejemplo típico en la *Defunzió del noble cavallero Garci Laso dela Vega*:

E bien como queda la gente callando
quando dispara la gruesa bonbarda,
e aquel espacio que la piedra tarda
esta sin resollo el golpe esperando;
assí la señora e las suyas quando
delo razonado la tal fin oyeron,
por no poco espacio silencio tovieron
que no parecía que estavan velando (162).

Lo más cercano a la imagen extendida que encontramos en las *Coplas* se encuentra en las estrofas III y V. Jorge Manrique no usa el formal *bien como... así*, pensando acaso que tenía un dejo muy marcado al estilo erudito y de tinte clásico que tan cuidadosamente evitaba. Desarrolla las tan conocidas metáforas de la vida como un río, y la vida como un camino que conduce a la "morada" celestial, con característica precisión y agudeza. La mayoría de las imágenes de Manrique están sacadas de la Biblia; ya examiné varias notables anteriormente al analizar el refrán bíblico del *ubi sunt* (163). En otros versos, aprovechó del arte de su tío Gómez, escogiendo siempre la figura gráfica y vigorosa. La imagen de la muerte como celada, desarrollada en la estancia XII, había sido usada anteriormente por Gómez en la continuación que escribió para las *Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena:

Los plazerres e dulçores
desta vida trabajada,
que tenemos,
non son sino corredores,
e la muerte, la celada
en que caemos.

Esta obra començada
con aquel mismo temor
que va tras el corredor
el que teme la celada (164).

Un sólido realismo caracteriza la figura de la estrofa XX: la Muerte pone al joven Príncipe Alfonso en su *fragua*, y la Providencia echa agua cuando la llama estaba con toda su fuerza (165). La reserva y moderación con que Jorge Manrique usa la imagen, lo muestran muy cerca de la tradición medieval. El tono didáctico de sus *Coplas*, su sospecha de las *hiervas secretas* de la mitología clásica, lo llevaron a tratar el adorno en cuanto tal con mucha economía.

Respecto del problema de la dicción, encontramos que el ideal de los poetas eruditos, enriquecer la expresión con términos doctos y de saber clásico, dejó una huella aún más débil en las *Coplas*. Menéndez y Pelayo caracterizó el lenguaje del poema como típico del "buen estilo" de su época (166). Cortina, encontrando esta afirmación inadecuada, agregó que Manrique estaba dotado de un don para adivinar "los vocablos

que no envejecen" (167). Al examinar su lenguaje, encontramos que tanto en éste como en otros aspectos de su arte, sigue el dorado término medio, evitando los excesos del poeta erudito, y elevándose no obstante, por sobre la mediocridad de los poetas del *deçir*. Aunque ocasionalmente usa palabras eruditas o de origen latino, como por ejemplo, *senectud*, su dicción es, en general, deliberadamente sencilla dentro de un campo voluntariamente restringido, ajustado al carácter de su pensamiento. Es el tipo de vocabulario que encontramos en las *Coplas para Diego Arias de Avila*, la continuación de Manrique a las *Coplas sobre los pecados mortales*, las *Coplas al obispo de Burgos*, y los *Proverbios* del Marqués. Esta similitud de dicción ofrece una explicación para el ya mencionado "aire familiar". Pueden citarse a manera de ilustración pasajes como los siguientes:

Gómez Manrique

y con las taças febridas
de bestiones

.....
los vinos ynficionados
enlas muy febridas copas
nin vi damas bien vestidas
nin las vasillas febridas

.....
chicos nin grandes senores

.....
que con grandes afficciones
alcançan los fuertes ombres
estos perpetuos renombres,

.....
esos que tienen thesoros,
que con muy mayores llores
los dexan enlas tinajas;

.....
Estos bienes de natura
son partidos ya por Dios,
cuyos secretos a nos
inquerir es grand locura;

Jorge Manrique

las baxillas tan febridas

.....
alli los otros medianos
e mas chicos,

.....
El bivar qu'es perdurable...
gananlo...
los cavalleros famosos,
con trabajos e afficciones

.....
mas los buenos religiosos
gananlo con oraciones
e con llores;

.....
que querer hombre vivir
quando Dios quiere que muera
es locura.

.....
 O tu, mortal enemiga
 de la noble juventud,
 de la torpe senectud
 en estremidad amiga

.....
 e la fuerça corporal
 de juventud,
 todo se torna graveza
 cuando llega al arraval
 de senectud.

Aunque Jorge Manrique evitó rigurosamente los excesos de estilo que distinguieron a la literatura prerrenacentista en la Península sobrepasó a sus eruditos predecesores en incorporar al género fúnebre esa gracia lírica que caracteriza la oda renacentista. La tendencia a enlazar poesía y música se hace particularmente fuerte en la corte española durante la última mitad del siglo XV. Se expresa en la popularidad de la *canción* y de la *esparça*, esos leves poemas líricos que se acompañaban con las melodías del laúd o la *vihuela*, como Jorge Manrique mismo escribe en las estrofas cortesanas de sus *Coplas*. Sus propios versos amorosos gozaron de una sostenida popularidad en el siglo XVI, en especial renglones tan felices como éstos,

Quien no 'stuviere en presencia,
 no tenga fe en confiança (168).

.....
 Quien durmiendo tanto gana
 nunca deve despertar (169),

o las líneas persuasivas con las que cortejó a la muerte:

No tardes, Muerte, que muero;
 ven, porque viva contigo;
 quiereme, pues que te quiero (170).

A través de estos poemas más livianos, desarrolló su destreza y dominio de la versificación, ese sentido preciso de la *mot juste* que se muestra tan magníficamente en las *Coplas*.

Al componer su elegía en forma de *coplas*, siguió el precedente de Gómez Manrique y de Fernán Pérez de Guzmán. Fué escribiendo en esta forma tradicional que ellos llegaron a la expresión lírica, poco común en sus

versos serios. Jorge Manrique no los sigue servilmente en la versificación. Fernán Pérez de Guzmán usa dos redondillas octosilábicas para sus *Coplas*. Gómez Manrique varía la fórmula usando una *quintilla* seguida de una redondilla con versos alternados de cuatro sílabas, o verso quebrado, Jorge Manrique usa la estancia de doce versos, dos octosílabos seguidos del quebrado en el esquema de rimas ABc ABc: DEf DEf. Cuatro de las composiciones amorosas más largas del poeta —*Castillo D'amor, Estando ausente de su amiga, A un mensagero que alla embiava, Acordaos, Por Dios, Señora y Ved qué congoxa la mia*— habían sido compuestas en esta forma (inventada por Juan de Mena, según E. Tomé) (171). Tanto Quintana como otros críticos, encontraron monótona esta forma de verso. Petriconi escribe, con mayor comprensión: "Lo que causa admiración y sorpresa, es precisamente cómo la misma combinación métrica, al parecer tan adecuada a suaves meditaciones, logra acentuar en la segunda parte sentimientos totalmente opuestos" (172). El movimiento cogitativo del *verso quebrado* lo torna especialmente apto para el tono elegíaco de las dos primeras secciones de la composición, sugiriendo el flujo de lo temporal, y hundiéndose en la calma de lo eterno. Y es en estas partes del poema que la armonía del pensamiento y la forma está mejor lograda. Sin embargo, como Eustaquio Tomé escribe, defendiendo la elección del metro contra el ataque de Campillo, "el verdadero poeta tiene al metro por esclavo y lo hace reír o llorar a su arbitrio" (173). Esto es lo que pudo hacer Jorge Manrique al usar la doble sextina de pie quebrado para el peán, la elegía y la lírica amorosa.

La sabia elección de metro indica a Man-

rique como un verdadero poeta lírico —así como su uso variado y diestro de la repetición. Este artificio fué usado en cierta medida por Mendoza y Gómez Manrique en su poesía seria (174). Pero Jorge Manrique es indiscutiblemente el maestro de él, al introducir en la versificación castellana la medida cumulativa del verso hebreo, que críticos mal informados han condenado como monótona. De las variadas formas de repetición empleadas en la poesía clásica y hebrea, Manrique usa más de preferencia la anáfora, o repetición de las palabras iniciales en versos sucesivos. Lo encontramos en la estrofa inicial con los golpes de campana del *como*,

cómo se passa la vida
cómo se viene la muerte,

y en la parte final de la estrofa en el diseño rítmico de las vocales

quán presto se va el plazer,
cómo, despues de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parescer,
qualquiera tiempo passado
fue mejor.

Llevando el arte de la transición al campo del sonido, encontramos la *o* dominante de la primera estrofa rebalsando hacia los versos iniciales de la segunda estrofa,

como en un punto s'es ydo
e acabado.

De nuevo se introduce la anáfora en la tercera estrofa, con las *eles* líquidas que evocan el sonido del agua de los ríos

allí van los señoríos
.....
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e mas chicos,

declinando en las *eles* de las líneas finales,

lleguados, son yguales
los que viven por sus manos
e los ricos.

Y así podríamos continuar a través del poema, llamando la atención al uso de la misma figura en las estrofas IV, VII, XIV, XVI, XVII, XVIII y, finalmente XXXIX, donde en triple medida da un armónico digno y espiritual a la plegaria final,

Tú, que
tomaste
.....
tú, que
juntaste
.....
tú, que
sofriste.
.....

El poeta usa el paralelismo antitético en grado apreciable, como ya observamos al estudiar su tratamiento del tema de la muerte. Al acentuar este ritmo duple, principio básico de la estética española, de nuevo resulta ser intensamente nacional. Ejemplos sobresalientes de este recurso son el contraste entre la juventud y la vejez (estrofas VIII, XXXI), entre lo temporal y lo eterno (XI).

Un tercer tipo de repetición que emplea, es el llamado paralelismo de miembros. Escribiendo acerca de este artificio, William M. Forrest dice: "la forma más sencilla consta de dos versos, el segundo paralelo en oposición al primero, y en cierta medida, también en significado. Así, es un simple pareado, y es la base de toda la versificación hebrea... Esta vuelta del pensamiento sobre sí mismo ha sido comparada a "la palpitación y abatimiento de un corazón atribulado". Coincide más naturalmente con las lentas pulsaciones del corazón cuando la pena y la angustia han traído la sangre hacia él... Es el vehículo más adecuado para una disposición sombría y meditabunda" (175). Manrique usa este artificio para acentuar la quejumbrosa melancolía de los primeros dos movimientos,

cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte,

o, acentuando la identidad de significado, en el refrán del *ubi sunt*

¿qué le fueron sino lloros
¿que le fueron sino pesares
al dexar?

¿No es acaso por virtud de este paralelismo que las *Coplas*, como la poesía bíblica, han sacrificado muy poco de su belleza al ser traducidas? (176).

Como Cortina señalara, Manrique da variación y flexibilidad a su forma con la alternancia de expresiones interrogativas y exclamativas (177). Se podría agregar que esto se ve especialmente en el segundo movimiento, donde domina el tono dramático. La *llaneza* característica de la tradición oral, uno de los encantos de los *romances* que se cantaban en esta época, también merece mencionarse. Aparece en

Dezidme: la hermosura,
la gentil frecura y tez
de la cara,

y en esas líneas citadas anteriormente, que tienen la intimidad de la poesía folklórica:

di, Muerte, ¿do los escondes
e traspones? (178).

Habiendo considerado brevemente, tanto en este capítulo como en uno anterior, la destreza de Manrique como artífice, vemos que su contribución al desarrollo de la oda funeral se hace patente. Talentoso poeta lírico, maestro del sonido y de la armonía, viste el tipo poético fluctuante y amorfo que fué su legado, en versos fluídos y graciosos. Con un discernimiento poco común de las verdades eternas, borda en su oda (¿no tenemos derecho ahora a llamarla así?) temas universales. Al toque del artista los truismos sin vida de los primeros *deçires* florecen resplandecientes y se transforman en una guirnalda de imperecedera belleza digna de coronar al héroe perfecto.

Así, el don que poseía Jorge Manrique en común con otros miembros de su patricia familia, estaba destinado a glorificar el género funeral. El lirismo del Marqués de Santillana encontró su expresión en una forma esencialmente medieval; la *serranilla*. El li-

rismo de Fernán Pérez de Guzmán floreció en la elegía, las *Coplas al obispo de Burgos*. El genio creador de Jorge Manrique armonizó tanto con la oda como con la elegía. Empezando su composición desde el segundo estado de ánimo, se elevó mediante atrevidas modulaciones a la nota victoriosa del peán, como lo han hecho muchos otros poetas elegíacos. Es como si la afirmación renacentista de la vida triunfara sobre la falaz interrogante del *ubi sunt*, filosofía otoñal de la Edad Media moribunda.

Pero las *Coplas*, obra de arte auténtica, son como un prisma a través del cual se puede ver la verdad desde muchos ángulos. Ofrecen una vista que pasa por el arte del Marqués de Santillana a Dante y su *Divina Comedia*. La obra que empieza en una nota de tragedia termina en una de júbilo y consuelo. El Marqués había compuesto su *Comedieta de Ponça* de acuerdo con esta fórmula de su admirado maestro (179). Manrique, acaso más afín a Dante como cantor de verdades espirituales que Mendoza, interpreta la verdad con mayor pureza. ¿No parece también que ambos artistas se entregan a una inspiración común al dar forma a sus obras en tres partes, la realización completa del simbólico tres? (180).

Aplicando el concepto de la oda a las *Coplas*, penetramos de nuevo en ocultas corrientes. La fusión del espíritu hebreo y de la antigüedad clásica nos lleva a esperar el siglo siguiente, la oda, como fuera interpretada por Fray Luis de León. El tema central —el triunfo de lo espiritual sobre lo temporal—, el culto de la belleza, no por sí misma, sino como sierva de la verdad, y el uso de una técnica característica del verso hebreo, hablan de una tradición semítica. En la jubilo- sa aceptación de la vida como inherentemente buena:

Este mundo bueno fué
si bien usásemos dél
como devemos (181),

y en la reserva, sencillez y simetría que caracterizan su pensamiento y expresión, se

aproximan al ideal clásico. Menéndez y Pelayo no se equivocó cuando adivinó la tradición del himno en las *Coplas*. Desde la admonición inicial:

Recuerde el alma dormida,

dicha en el tono bajo de la personal comunión con lo Supremo, a través de la invocación, hasta la oración final de Rodrigo Manrique, se percibe la nota reverencial. La sencilla gravedad de la expresión, las frecuentes exhortaciones en estilo directo, *Ved... Deçid*, sostienen el tono oracular (182).

Con todo, las *Coplas* son marcadamente castellanas y del *cuatrocientos*. Los altos ideales de una familia distinguida que se alzan como guía por sobre el engaño y los vicios de la vida nacional, se concentran en estos versos. Llevan la perfección de ese nuevo ideal que trataba de crear en las letras castellanas la gloria que fué Roma y Grecia. En ciertos aspectos, el ideal se realizó más cumplidamente entonces que en el siglo siguiente, pues la proclividad nacional hacia el barroco todavía no se había expresado. El momento fugaz en que la sombra del Renacimiento inquietaba a los espíritus alertas hacia nuevas maravillas, está captado en las *Coplas* de Jorge Manrique.

SOBRE LAS FUENTES

Examinemos, como parte final de este estudio, las opiniones emitidas por algunos críticos precedentes respecto de las fuentes de las *Coplas*. Aunque Menéndez y Pelayo se dió cuenta de que existían "fuentes naturales" para las figuras de dicción y las verdades filosóficas de los versos de Manrique, parece no haberse sentido muy inclinado a exponer completamente lo que Manrique debía a sus predecesores, posiblemente por temor a que la grandeza del poeta pudiera, por esto, ponerse en duda. Cortina trató de ampliar y corregir el bosquejo de Menéndez y Pelayo en las páginas que dedicó a la composición, pero no tuvo éxito total en su intento. Indudablemente se percató de que la

influencia literaria es más que mero asunto de pasajes paralelos, pero, sin entrar lo suficiente en el estudio del siglo XV y de sus corrientes literarias, no pudo dilucidar la sutil relación existente entre las *Coplas* y las otras obras morales de la época. Las observaciones de Farinelli en torno a las fuentes italianas necesitan también un *mise au point*.

Antes de tratar de esclarecer ciertos errores relativos al conocimiento que tuvo el poeta de obras latinas, italianas y españolas, recordemos varias premisas bien conocidas sobre la originalidad y la imitación. Los críticos frecuentemente creen adecuado repetir el truismo de que un artista debiera ser juzgado no por los materiales que usa sino que más por lo que produce con ellos. John Livingston Lowes ha aclarado este punto en forma definitiva, distinguiendo entre invención y originalidad. Afirma que "la prueba máxima de originalidad está en el poder darnos la sensación de caminar en suelo trillado y familiar, que se reconoce súbitamente como jamás explorado. Y el genio supremo descubrirá mucho más probablemente los recursos insospechados del material expresivo que hereda, antes que agotarse en la creación de materiales expresivos nuevos" (183). Se ha repetido frecuentemente que la grandeza de Manrique se encuentra precisamente en este tono personal con el que vitaliza las fórmulas trilladas y familiares, su "estilo inconfundible" (184).

Debemos considerar también la importancia del canon literario medieval que consideraba un tributo el que un artista encontrara adecuado imitar o adoptar las convenciones de otro. Que este canon todavía operaba en el siglo XV lo podemos ver en los siguientes versos de la *Respuesta* que el Marqués envió a Gómez Manrique cuando este último solicitó una copia de sus obras:

E pues que vos plaze fazerles onor,
reçibid mis obras, doto cavallero,
fazed les tal glosa qual de vos espero,
por tal que vos llamen buen comentador.

Sy mi Cancionero se os ha detardado,
no fue la causa quererlo tardar,

.....
 corregidlo vos, como quien mas siente,
 si lo fallaredes corruto y errado (185).

Podemos estar seguros que fué con el mismo espíritu que Gómez Manrique, a su vez, puso su propio *Cancionero* a disposición de su sobrino, sintiéndose halagado si este último juzgaba apropiado ser su *pregonero* y seguir sus conceptos e invenciones.

Una tercera consideración, que ha descarrado a los críticos precedentes, es el hecho de que Manrique trata temas y verdades universales que encuentran eco en innumerables obras de carácter moralizante. ¿Cómo apuntar con certeza una fuente definida, si no está justificada por una gran similitud de fraseo? Menéndez y Pelayo, guiado más que nada por la identidad de pensamiento, afirma que el *Eclesiastés*, vii. II, es la fuente del truísmo de la primera *copla* de manrique (186).

quán presto se va el plazer,
 cómo, después de acordado,
 da dolor;
 cómo, a nuestro parescer,
 qualquiera tiempo passado
 fué mejor.

Pero una variante bíblica que se aproxima más ceñidamente al espíritu y fraseo de las expresiones citadas que lo que lo hace el pasaje en el *Eclesiastés*, "No dices, ¿cuál es la causa de que los días pasados fueron mejores que éstos?", es las *Lamentaciones de Jeremías*, i. 7, "Jerusalén recordó en los días de aflicción y desgracia todas las cosas agradables que tuvo en días pretéritos..." Boecio expresó el pensamiento para el mundo medieval en forma sentenciosa, "Nam in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem" (187). Sin embargo, debemos la popularidad del verso en el *cuatrocientos* a Dante, y no a Boecio. Fué él quien usó el motivo como expresión de pesar por las fugaces alegrías del amor, pronunciado por Francesca da Rimini en el doloroso episodio del *Inferno* (188). Como

uno de los mártires del amor, se puso al lado de Fiammetta, Dido, Macías, y una multitud de otros, admirados y emulados durante esta edad cortesana (189). ¿Quién puede estar seguro de que el caballero español no tuvo *in mente* el fragmento de Dante, aunque fuera inconscientemente, al evocar el verso melancólico?

No es necesario suponer que Jorge Manrique consultó la magnífica biblioteca del Marqués o la colección más modesta de su tío Gómez al introducir estos truísmos en su composición. Tenía indudablemente una mente receptora, dotada de una memoria pronta para pensamientos sublimes y felices giros de lenguaje, recogidos en las sesiones literarias de la corte o mediante la accidental lectura de algún *Cancionero*. Era un caballero más bien que un erudito, que cultivaba las letras como un complemento social (190). Era, además, agudamente sensible a las tendencias más profundas del pensamiento y sentimientos de su época, difícilmente asequibles con el concurso de los libros. Esto se revela en la importancia dada a los libros de *Job* y el *Eclesiastés* entre las reminiscencias de las *Coplas*. El tono sombrío de estas obras estaba completamente en consonancia con el tenor pesimista y de duda prevaleciente en el siglo XV (191). Como lo hemos hecho notar, los símiles que afirman la vanidad y la fugacidad de todas las cosas fueron usados como un refrán recurrente en la segunda parte de las *Coplas*, siguiendo la tradición del *Rimado* y del libro de *Job*. Se podría extender más la analogía. La composición de Manrique, como el *Job* y el *Eclesiastés*, empieza en una nota trágica que se eleva a una de fe triunfante al final. A pesar de estas semejanzas generales y las numerosas reminiscencias bíblicas en las *Coplas* (que comprenden pasajes de *San Juan*, *San Pablo*, e *Isaías* tanto como de *Job* y el *Eclesiastés*), uno vacila en considerar los libros bíblicos como "fuentes inmediatas" como hace Cortina (192). Parece más probable que el conocimiento de Manrique de la Biblia se consiguió por caminos intermedios.

Examinando ahora las obras latinas, encontramos, con Cortina, que Menéndez y Pelayo ha hecho otras generalizaciones apresuradas al respecto (193). El crítico español era de opinión que Jorge Manrique meditaba seriamente "el Boecio Severino" de la biblioteca de su tío Gómez. "Esta obra (para citar sus palabras) y especialmente los metros o poesías intercalados en ella, que son el último eco de la lírica horaciana, y el principal, aunque indirecto camino por donde su noticia se transmitió a los tiempos medios, parecen haber sido objeto de la constante y asidua meditación de nuestro poeta. Hay en las *Coplas* algunos pensamientos de los más comunes en las odas morales de Horacio, pero no creo que vengan de allí directamente, sino a través de la imitación de Boecio" (194). (¿Era esta la manera de Menéndez y Pelayo de justificar la nota horaciana que se percibe en las *Coplas* y que sin embargo resulta imposible hacer tangible, aun revisando estos metros de la *Philosophiae consolationis*?). Cita tres pasajes en defensa de la influencia de Boecio. Cortina encuentra la similitud bastante vaga entre la afirmación de Boecio de la universalidad de la muerte en los Libros II-VII y los "allegados son yguales" de la tercera *Copla* (195). Que tenía razón quedó probado en nuestro estudio anterior de este tema. También se muestra escéptico respecto al segundo pasaje, que trata sobre la Fortuna, porque ciertos versos de Gómez Manrique ofrecen un paralelo más cercano. El tercer pasaje, "Defunctumque leves non comitantur" (III-III), que Jorge Manrique repite en los versos

pero digo c'acompañen
y lleguen fasta la fuessa
con su dueño,

se considera "indiscutible". Pero el pensamiento se expresa también en el *Eclesiastés*, v. 15, y en numerosas obras del siglo XV;

de allí que este veredicto sea también insostenible.

Menéndez y Pelayo estuvo en lo cierto al encontrar una marcada similitud de tono entre la obra de Boecio y las *Coplas*, ya que ambas tratan de la inestabilidad de la Fortuna, de la naturaleza fugaz de los bienes corporales, de la universalidad de la muerte. La relación va más allá del mero paralelismo léxico. La filosofía moral de Boecio, que combina la sabiduría bíblica con la clásica, fué la materia y substancia de la tradición moral del *cuatrocientos*. Relaciones complejas de esta índole desafían un análisis concreto.

Para ilustrar el conocimiento que tenía Jorge Manrique de los Padres de la Iglesia, Menéndez y Pelayo cita un pasaje de un tratado atribuido a Próspero de Aquitania. Parece ser que un cierto motivo alegórico de las *Coplas* de Juan de Mena fué otro elemento integrante de la composición de la estrofa. En esta obra moralizante, Mena presenta un encuentro entre la Razón y la Voluntad. Escribe acerca de la segunda:

Con muy disforme figura
la voluntad aparesce,
a desora mengua y cresce
la su forma y estatura;
penetra con catadura
de syete caras y bocas,
todas feas sy no pocas,
desonesta fermosura (196).

Describe estas caras como representantes de los siete Pecados, luego presenta a la Razón,

La su relunbrante cara
y su gesto cristalino,
reparten lumbre muy clara
por todo el ayre vezino.

Ella condena a cada Pecado. Cuando desaparece la Lujuria y entra la Ira, se nota una similitud con los versos de Manrique:

Si fuese en nuestro poder
 hazer la cara hermosa
 corporal,
 como podemos hazer
 al alma tan gloriosa,
 angelical,
 qué diligencia tan viua
 toujéramo toda hora,
 e tan presta,
 en componer la catiua,
 dexándonos la señora
 descompuesta!

De cara tan dañadora,
 la Razón ya despedida,
 fatigada y encogida,
 mas al cabo vencedora;
 boluiendo como señora
 en su gesto y continencia,
 la yra, sin reuerencia,
 le sobresale a desora.

El pasaje de Próspero de Aquitania establece la dedicación con que el hombre se esforzaría en disfrazar las imperfecciones físicas mediante el adorno, si esto fuera posible.

Quanta ope ad ea quae ad corporis speciem spectant et ad molestias deformitatemque tollendas totis nisibus anhelaremus si ad cuncta succederent? ... At vero si libera esset potestas: quae in omnibus cura? quae solertia et industria? qui tam in rebus orrandis et componendis iniquus esset labor? (197).

Con el toque poético, Jorge Manrique ha transformado este material prosaico en poesía. Como Dante, poseía el don de llevar belleza y sentido espiritual a moralizaciones inertes.

Las afirmaciones que se han hecho respecto de la influencia italiana en las *Coplas* contienen verdades a medias, semejantes a las que acabamos de discutir. Farinelli ha afirmado que los *Trionfi* de Petrarca, que recogen la filosofía de Boecio —es decir, la fugacidad de la fama, la vanidad de la pompa y ostentación mundanas, la persistencia de la verdad eterna— y la reestablecen en forma dramática, encuentran eco en las *Coplas*. El Marqués que puso de moda la obra en Castilla, según Farinelli (198), expresa abiertamente su admiración por ella. Asimismo, Gómez Manrique en una frase tan ocasional como “los triumphos humanos”, revela una huella tangible de su influencia (199). Sin embargo, Jorge Manrique, conociéndola o no (y seguramente la conoció), no acusa ninguna señal indiscutible de ella en la for-

ma de su poema. El espíritu de los *Trionfi* vive en las *Coplas*, pero no podemos decir si por afinidad de temperamento artístico o por imitación consciente. Por cierto que la evidencia citada por Farinelli requiere calificación. Quiso presentar el *Trionfo della Fama* como fuente del objetable catálogo de nombres clásicos en las estrofas XXVII y XXVIII (200). Pero, como hemos visto, esta convención literaria estaba bien aclimatada en la poesía española cuando Jorge Manrique escribió, aunque en el curso de su evolución indudablemente debió algo a Petrarca, tal como ocurrió con el *ubi sunt* cortesano.

La fuente directa del pasaje, como lo hemos revelado, es el *Aguinaldo* de Gómez Manrique. Así, tampoco convence el verso de Petrarca “alpestro e rapido torrente” como base para la imagen del río en la estrofa III. Cortina sugiere el *Eclesiastés*, i. 7, que aparece como la fuente más plausible, aunque duda en afirmarlo con certeza. Rasgos de relación más posibles, a mi juicio, se encuentran en la presentación de los personajes históricos como una procesión dramática, desarrollo de los poemas de la danza de la muerte, y reflejo del gusto contemporáneo por los espectáculos. El concepto de las tres vidas que Jorge Manrique presenta en la estancia XXXV posiblemente puede haber sido sacado de los *Trionfi*. Debemos recordar, sin embargo, que Boecio se refiere a la segunda muerte en su tratado (II-verso VII), de donde lo pudo haber obtenido Petrarca, y también se establece en el *Apocalipsis*, ii. II.

Hay huellas de la influencia de Boccaccio y de Dante en las *Coplas*, pero también es ésta indirecta e intangible. Su procesión de personajes históricos constituye un recital de casos trágicos. Antes de iniciar el *ubi sunt*, se refiere específicamente a los “casos tristes, llorosos”, de los que leemos “por escripturas”, pero descuida a figuras clásicas para tratar a aquéllas de “ayer” (201). El Marqués había tratado un caso de la España del siglo XV en su *Comedieta de Ponça*, que parece haber sido conducto importante para que el español de este período conociera a Dante y Boccaccio. Aunque fué posiblemente a través de esta obra que Jorge Manrique conoció la fórmula de Dante para la *Commedia*, indudablemente cogió más perfectamente el espíritu de ella que su ilustre pariente. No deja de haber cierta analogía en las circunstancias desde las cuales escribieron sus obras Dante y Manrique, ambos “nel mezzo del cammin de nostra vita”, habiendo experimentado la inestabilidad de los placeres de la juventud, y más tarde, sufrido una profunda tragedia personal. Aunque no deseamos exagerar la relación entre los dos poetas, ciertamente no debería pasarse por alto como se ha hecho hasta ahora (202).

Menéndez y Pelayo bien sabía que las más importantes influencias que moldearon el pensamiento y la forma de las *Coplas* llegaron a través de la literatura española, aunque no se preocupó por mencionarlas todas. La influencia, más allá del círculo de la familia, está representada principalmente por Juan de Mena, Sánchez Talavera y Pero Díaz de Toledo. Discutimos ya anteriormente la relación entre las *Coplas* y el *deçir* compuesto a la muerte de Ruy Díaz de Mendoza, atribuido a Sánchez Talavera. Como lo revelamos entonces, es una fuente importante para el plan de la obra (que Cortina, haciendo una curiosa omisión de Talavera, atribuye a las *Coplas para Diego Arias de Avila*) y para el tratamiento del *ubi sunt*. El *Diálogo e razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana* presentó al poeta un modelo para el paso ejemplar de Rodrigo

Manrique. El motivo que impulsó al Capellán a componer su obra podría ser atribuido, con igual derecho, a Jorge Manrique “porque en el presente tiempo e por venir la olvidença, madrastra de la memoria, e discurso de tiempos, non trayan en tiniebla la lumbre e clandor de las grandes virtudes deste caballero, e su nombre e fama...” Como lo hicimos notar, el papel de consejero filosófico representado por el Capellán en el *Diálogo*, es tomado por la Muerte en la obra de Manrique, y Ella razona con el *Maestre* en tono similar: “los que han bevido mansa e moderada mente pasan de aquesta vida con *fuerte coraçon*... Pues, Señor, mirad a las antiguas consolaciones vuestras, e continuos loores de virtud é inefable *esfuerço vuestro*, por manera que en aqueste *conflicto é combate* vos mostrés *esforçado* e generoso, segund que siempre mostrastes... el ánima se va a dar cuenta *aquél á quien la crió, é rescebir galardón* ó pena, segundt que acá obró...” (203).

En lo que respecta al poeta del *Laberinto de Fortuna*, Cortina ha dicho: “En vano buscaríamos antecedentes de las célebres *Coplas* en Juan de Mena...” (204). Hay indicaciones precisas, sin embargo, de que Jorge Manrique compartía la admiración general sentida por sus predecesores y sus contemporáneos hacia este fino poeta. Mena ha sido llamado el creador de la “doble sextina de pie quebrado”, que él usó exclusivamente para la poesía amorosa. Jorge Manrique percibió su conveniencia para composiciones más serias, usándola como metro de sus *Coplas*. Se basó en las *Coplas contra los vicios y virtudes* y en el *Razonamiento con la muerte*, como lo hemos visto, para sus imágenes y para el tratamiento de ciertos temas y moralizaciones como la siguiente:

La vida pasada es parte
dela muerte aduenidera;
es pasado por esta arte
lo que por venir se espera (205),

que encuentra eco en la estrofa II de las *Coplas*:

Pues si vemos lo presente
como en un punto s'es ydo
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo non venido
por passado.

Pasando finalmente a la relación que existe entre el poeta y los miembros de su propia familia, el Marqués de Santillana, Fernán Pérez de Guzmán y Gómez Manrique, hemos encontrado que también de este grupo fué Jorge Manrique un seleccionador de pequeños trozos, nunca un imitador consecuente de cualquiera de sus obras, ni en la forma ni en el pensamiento. Une a estos cuatro poetas una tradición literaria común, que va de las *Coplas de vicios e virtudes* de Guzmán y los *Proverbios* del Marqués a las *Coplas* de Jorge Manrique. Más aún, el Marqués, como también lo hizo Mena, simbolizó el "estilo elevado" que ha dejado su marca en las *Coplas* en forma de convenciones literarias tales como la invocación, recursos estilísticos, dicción, y un ocasional giro de frase. Podemos citar como manera de ejemplo los versos en *Bías contra Fortuna*, basado en *Isaías*, xliii. 18,

Dexa ya los generales
antiguos, e agenos daños,
que passaron ha mil años;
e llora tus propios males (206).

que se repiten en la estancia XV de las *Coplas*:

Dexemos a los troyanos,
que sus males non los vimos,
nj sus glorias;

o las cualidades atribuídas a Gómez Manrique, "grand eloquente... humano..."

Amado de todos e muy amoroso
cruel enemigo a toda enemiga (207);

La relación entre Jorge Manrique y Fernán Pérez de Guzmán es menos íntima, pero la práctica del segundo de exaltar héroes nacionales como modelos de realizaciones

virtuosas, encuentra expresión en la *semblanza* que Jorge Manrique hace de su padre. Pedro Manrique, el abuelo del poeta, es incluido entre los "claros varones" a quienes Guzmán bosqueja en sus *Generaciones y semblanzas*, hablando de sus "fortunas prósperas y adversas", la fórmula aceptada para escritos biográficos adoptada más tarde por Jorge. El sentimiento de verdad histórica vive en la *semblanza*, como también en los retratos de Guzmán (208).

Aunque Augusto Cortina redujo al mínimo la influencia del Marqués y Fernán Pérez de Guzmán en Jorge Manrique, da, sin embargo, una importancia desmedida a la de Gómez Manrique, siguiendo el precedente de Menéndez y Pelayo. Este último escribió acerca de la relación entre los dos poetas lo siguiente: "Pero de todos los poetas del siglo XV, ninguno debía ser tan familiar a Jorge Manrique como su propio tío, y a ninguno, en efecto, imitó más de cerca en pensamientos y estilo. Los *Consejos a Diego Arias de Avila*, composición de pobre argumento, pero de... brillante ejecución... parece escrita con la misma pluma que había de servir a D. Jorge para trazar el inmortal epitafio del Conde de Paredes. Tal es el aire de familia que tienen, hasta en las comparaciones y en el metro" (209). Cita, en seguida, los pasajes de las *Coplas* que incluyen los símiles bíblicos discutidos anteriormente en este estudio. Como ya se ha dicho, Américo Castro ha rechazado la suposición del crítico de que Gómez ayudó a su sobrino en la composición de su obra maestra (210). Cortina cita pasajes paralelos de las dos composiciones para ilustrar la influencia de Gómez, la cual, como hemos indicado, fué principalmente un asunto de ideal artístico, ya que Jorge Manrique frecuentemente aventajaba a su tío en simetría y elegancia de dicción. El *Planto* debería incluirse entre las obras de Gómez Manrique que contribuyeron a la evolución del arte de Jorge Manrique, no por la similitud de un verso que citado aisladamente por Cortina no tiene mayor significado (211), sino por su importancia co-

mo oda fúnebre. Esto también se aplica a la *Defunzi3n del noble cavallero Garci Laso dela Vega*. Finalmente, debemos poner en lista el *Aguinaldo* y la continuaci3n a las *Coplas* de Mena, que proporcionaron ocasionales im3genes o giros de dicci3n.

Este examen de las fuentes confirma a3n m3s nuestra concepci3n de Jorge Manrique como un poeta l3rico talentoso y original. Sus *Coplas* aparecen como un *symposium* de verdades filos3ficas, peque3os trozos art3sticos, acarreados de muchas fuentes. En verdad, parece que escogi3 precisamente aquellos materiales que ten3an el m3s rico trasfondo de asociaciones por haber sido pronunciados por numerosos poetas antes que 3l. Al hacerlo as3, expresa esa aspiraci3n hacia la universalidad que fu3 una cualidad

claramente renacentista y que encontramos ejemplificada, entre los poetas franceses del siglo siguiente, en las numerosas versiones de temas comunes tales como el *Carpe rosam*. Ajustando sus materiales dentro de una nueva secuencia, gan3 mayor inmortalidad para ellos y di3 forma a una obra de arte singular que no tiene igual en la literatura de su 3poca o en la que le precedi3, aunque en ella converjan muchas corrientes. Es de esperar que este sondeo entre pasajes paralelos y similitudes externas, que aparece tan insignificante y vano a la luz del misterioso funcionamiento del genio creador, haya sido justificado. Si el t3tulo de Jorge Manrique a la originalidad como poeta l3rico ha sido vindicado en alg3n grado, el examen habr3 tra3do su "galard3n".

NOTAS

- (1) VI (1911):civ:clii.
- (2) Bonilla y San Mart3n, siguiendo la edici3n de 1541, publica 42 *coplas* en su *Antolog3a de poetas de los siglos XIII al XV* (Madrid, 1917). Reconoce, sin embargo, que la autenticidad de las dos adicionales es "sospechosa".
- (3) Para esta teor3a, ver la traducci3n espa3ola por Juan Valera de A. von Schack, *Poesie und Kunst der Araher in Spanien u. Sicilien* (3.^a ed., Madrid, 1881, 3 vols.). Es aceptada por Nicol3s Heredia, *La sensibilidad en la poes3a castellana* (Madrid, s/a), p3gs. 152-156.
- (4) *Jorge Manrique, Cancionero* (Madrid, 1929), p3gs. 69, 70.
- (5) RFE XVII (1930): 47, 48.
- (6) *Jorge Manrique, Cancionero*, p. 33.
- (7) *Ibid.*, p. 35.
- (8) Men3ndez y Pelayo es algo contradictorio en sus declaraciones sobre el verso cortesano de Manrique. Lee-mos primero: "Apreciables todas por la elegancia y limpieza de la versificaci3n, no tienen nada que substancialmente las distinga de los infinitos versos er3ticos que son el fondo principal de los *Cancioneros*". Sin embargo, agrega: "Pero aunque no pasen de una discreta median3a se dejan leer sin fastidio", y m3s adelante: "En algunas de estas piezas fugitivas se nota tambi3n una sencillez muy agradable, que contrasta con la general sutileza y alambicamiento de la escuela a que el autor pertenec3a". *Antolog3a*, VI:cx ff. A. Cortina escribe en un tono similar, op. cit., p. 50.
- (9) *Antolog3a*, VI:cxiv. Ver tambi3n Jos3 Nieto, *Estudio biogr3fico de Jorge Manrique* (Madrid, 1902), p. 13.
- (10) *La voz del paisaje* (Burgos, 1928).
- (11) Para datos concernientes a glosas, ediciones, traducciones e imitaciones de las *Coplas*, ver A. Cortina, op. cit., p3gs. 85, ss. Los siguientes 3tems pueden agregarse a la lista de influencias sobre poetas posteriores: *Lirio c3rdeno* en *El arquero divino*, por Amado Nervo; *Gozos del dolor de amor* en *Alivio de caminantes*, por Ricardo Le3n.
- (12) (Madrid, 1829), I:xx.
- (13) *Ibid.*, p3gs. 329-330.
- (14) Las citas de las obras de Manrique est3n tomadas de la edici3n de Cortina.
- (15) *History of Spanish Literature* (4.^a edic.), I: 425-433.
- (16) *Historia cr3tica de la literatura espa3ola*, VII: 116-123.
- (17) *Antolog3a*, VI:civiii.
- (18) Ver el examen en RFE citado anteriormente.
- (19) *El argumento de las Coplas de Jorge Manrique, Investigaci3n y progreso*, octubre, 1932, p. 151.
- (20) Torino, 2 vols. La influencia de Petrarca y Boccaccio en la literatura espa3ola del siglo XV hab3a sido tratada anteriormente por Farinelli en los dos art3culos: *Note sulla fortuna del Petrarca in Ispagna*, *Giornale storico*, XLIV (1904):297-351; *Note sulla fortuna del Boccaccio in Ispagna nell Et3 Media*, Archivo de Herrig, CXVI (1906):67-97; CXVII (1907):114-142.
- (21) Leo Spitzer, *Romanische Stil-und Literaturstudien*, en *K3lner romanistische Arbeiten*, I (Marburg, 1931):271-301.
- (22) Para datos menores, ver la bibliograf3a hecha por A. Farinelli, op. cit., 1:56, n. 3.
- (23) (2.^a edic., Madrid, s/a), p3gs. 88-95.
- (24) Antonio Machado, *Poes3as completas* (2.^a edic., Madrid, 1928), p3gs. 367-371.
- (25) *Jorge Manrique* (Montevideo, 1925).
- (26) *El oto3o de la Edad Media* (trad. esp., Madrid, 1930), 2. vols., ver vol. 1, cap. XI, *La imagen de la muerte*.
- (27) *Ibid.*, p3g. 202.
- (28) En las *M3moire des compagnons de Villon* con sus versos iniciales,

Ou sont les gracieux galants
 Que je suivaie ou temps jadis.
 Si bien chantants, si bien parlants,
 Si plaisants en faits et en dits?

la procesional *Ballade des seigneurs derniers morts* y la

Ballade du pape et de l'empereur, Oeuvres complètes (ed. Dimier, París, 1927), págs. 90, 99, 101.

(29) *Poesías del Canciller Pero López de Ayala* (ed. Kuersteiner, Nueva York, 1920), II:96-97.

(30) *Antología*, IV:xxxv.

(31) Bernardi Morlanensis, *De contemptu mundi*, ed. Th. Wright, *The Anglolan Satirical, Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century* (Rerum Britannicarum mediæ aevi scriptores) (Londres, 1872), II:37.

(32) H. A., Daniel, *Thesaurus hymnologicus* (Leipzig, 1844-1856), IV:288; II:379.

(33) Op. cit., I:45 ff.

(34) Capítulo I.

(35) *Cancionero de Buena*, N.º 38.

(36) Para la popularidad del *De casibus* en esta época, ver Farinelli, op. cit., I:106-149.

(37) *Cancionero de Buena*, N.º 530.

(38) Cf. *Antología*, IV:liv ff.; Menéndez Pidal, *Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española*, pub. por *Ateneo científico, literario y artístico de Madrid*, noviembre, 1919, p. 27.

(39) Tanto la lista de lujos como la de notables existían como motivos separados, divorciados de la interrogante del *ubi sunt* —más evidencia de la popularidad de lo enumerativo. Ver especialmente el *dezir* atribuido por Menéndez y Pelayo a Gonzalo Martínez de Medina,

Muestra nos glorias é delectaciones
E en señorios nos tiene abondados,
Mugeres ferinosas é rropas mantones,
Manjares diversos é muy esmerados,
Thesoros, riquezas, basillas, estrados,
E joyas preçiosas é otras maravillas,

(*Cancionero de Buena*, p. 395).

(40) *Antología*, IV:lv.

(41) *Ibid.*, VI:xxxiii ff.

(42) Cortina, al no notar el predominio de la jerarquía social sobre la secuencia cronológica, se equivoca al afirmar que Alvaro de Luna no ocupa el lugar en la serie histórica que estrictamente le corresponde. Op. cit., p. 56.

(43) Cf. *Job*, vii. 7, 9; vii. 9; xiv. 2. *Salmos*, ciii. 15; xxxvii. 2. *Isaías*, xl. 6, 7, 8. *Eclesiastés*, i. 7.

(44) (Ed. Kuersteiner), I:47.

(45) *Ibid.*, estancias 556 ab, 948 a, 1077 a, 1154 a.

(46) *Antología*, IV:xxvi.

(47) *Cancionero de Buena*, págs. 393, 397.

(48) *Ibid.*, N.º 338, p. 386.

(49) *Ibid.*, p. 391.

(50) *Cancionero castellano del siglo XV* (NBAE, 19), I:503, estancia 1.

(51) *Ibid.*, II:221, estancia 49.

(52) Para información detallada acerca de esta imagen vastamente diseminada, consultar Farinelli, *La vita è un sogno* (Torino, 1916), 2 vols.

(53) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:133 ff.

(54) *Ibid.*, págs. 139 a, 147 a.

(55) *Antología*, VI:cccc ff. Como en otros casos, al tratar las fuentes, Menéndez y Pelayo no analiza la relación.

(56) *Cancionero castellano del siglo XV*, II:87 a, 89 a, 91 a.

(57) Cf. la *Pregunta de nobles* del Marqués de Santillana:

Pregunta que fue de aquellos que fueron
sojjudgadores del siglo mundano,

y los versos siguientes de su *Bías contra Fortuna*:

Ques de Ninive, Fortuna?

ques de Thebas? ques de Athenas?

Es esta versión clásica del *ubi sunt*, el lamento por los imperios de antaño, la que Abul-Beka introdujo en su elegía. A la luz del análisis precedente y del hecho de que Jorge Manrique acentúa la interpretación cortesana del motivo, la libertad del poeta castellano respecto de la influencia directa del andaluz, aparece concluyente.

(58) Uno se pregunta si los versos del poema de Skelton *On the Death of the Noble Prince, King Edward the Fourth* (ed. Henderson, London, 1931):

Where is now my conquest and my victory?

Where is my riches and my royal array?

Where be my coursers and my horses high?

Where is my mirth, my solace, and my play?

representan un desarrollo independiente y paralelo del *ubi sunt* cortesano en la poesía inglesa del siglo XVI, o si la obra de Manrique y de sus predecesores, siguiendo una vía de influencia manifiesta en el campo de la novela en prosa castellana de finales del siglo XV, pudo haber sido factor en la diseminación de esta interpretación fuera de España.

(59) Op. cit., p. 199.

(60) *Cancionero de Buena*, págs. 397, 398.

(61) *Ibid.*, p. 632 a.

(62) *Ibid.*, p. 594.

(63) Benjamín P. Kurtz, *The Pursuit of Death* (Oxford, 1933).

(64) *Le parement et triumphe des dames* (París, 1520).

(65) Villon (Ed. Dimier), p. 109.

(66) *Antología*, II:4.

(67) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:125 a.

(68) *Cancionero de Buena*, p. 633 b.

(69) Una expresión típica es el *Doctrinal de gentileza* por el Maestresala de la Reina Isabel, Hernando de Ludeña, *Cancionero castellano del siglo XV*, II:718. Ver también *Coplas que hizo Suero de Ribera sobre la gala*, *idem*, p. 193.

(70) "La Cárcel de amor y el Cortegiano de B. Castiglione", *Revue Hispanique*, XLVI (1919):547-569.

(71) Ver Amador de los Ríos, op. cit., VI:302-303, para la popularidad de Séneca. Séneca habla de la universalidad de la muerte en la Epístola XCIX: "Intervallis distinguimur, exitu aequemur". *Seneca ad Lucilium Epistulae Morales* (trad. por Richard Gummere, 1925, Loeb Class. Lib. Series). III:135. Boecio establece la misma verdad en su *Consolatione philosophiae*, Bk. II, estancia VII:

Mors spernit altam gloriam,

Involuit humile pariter et celsum caput

Aequatque summis infima.

(72) Cf. Florence Whyte, *The Dance of Death in Spain and Catalonia* (Baltimore, 1931), "una perfecta consistencia en la gradación de las categorías es un rasgo de la danza española", p. 50. Para una protesta en contra de esta jerarquía fija en *La Celestina*, ver Castro, *Santa Teresa y otros ensayos* (Madrid, 1929), p. 208.

(73) Op. cit., p. 94.

(74) *Ibid.*, p. 51.

(75) De un epitafio por Villasandino, *Cancionero de Buena*, N.º 56.

(76) *Ibid.*, p. 397.

(77) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:207 b.

(78) *Ibid.*, p. 677 a.

(79) *Cancionero de Buena*, p. 540 b.

(80) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:207 b.

(81) *Ibid.*, p. 133 a.

(82) *Antología*, VI:xcvii.

(83) *Cancionero castellano del siglo XV*, II:89 b, 90 a.

(84) Manrique introduce el tema del caso o *cayda* también en la estancia VII. El lector moderno encuentra una especial acerbidad en esta tranquila denuncia del loco ímpetu por las "cosas", y su mención de los desastres resultantes de ellas. En ambos pasajes usa el término *casos* en vez de *caydas* al referirse a estas tragedias, "casos tristes, llorosos", "casos desastrados", aparentemente bajo la influencia del Marqués de Santillana. En *Bías contra Fortuna*:

Quiero yo llorar sus muertes
dolorosas, tristes, fuertes;
sus desastres, sus caydas

(Estancia LV).

y "casos lagrimosos" (estancia 85). El tema de la *Comedia de Ponça* es un "triste caso" (estancia 2), mencionada de nuevo en la estancia final de la composición como "tal caso e tan desastrado", "fuerte caso". Cf. también Gómez Manrique, *Consolatoria*, "O si otros desastrados casos que suelen venir a muchos desventurados", op. cit., p. 20 a.

(85) *Cancionero castellano del siglo XV*, II:30 b.

(86) Op. cit., p. 50. La hipótesis de la Srta. Whyte, que prefiere la última parte del siglo XIV al comienzo del siglo XV como fecha de composición de la *Danza de la muerte*, ha suscitado opiniones diferentes. Cf., el análisis de J. D. M. Ford, *Hispanic Review*, II (1934):74-77. Para una opinión contraria ver el análisis de P. Bohigas, RFE, XX (1933):75-78.

(87) *Cancionero de Baena*, p. 540 a.

(88) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:206 b.

(89) Cf. Castro, op. cit., págs. 209-210.

(90) Ver Mario Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane* (París, 1905), p. 340.

(91) "Non se deve dezir mala muerte mas buena muerte a la qual precedió buena vida". *Diálogo y razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana*, *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI* (ed. Paz y Media, Bibliófilos españoles, 29), p. 311.

Por mal tenemos morir
alos que han buenas muertes.

(*Consolatoria*, *Cancionero Castellano del siglo XV*, II:19 a).

(92) Ed. cit.

(93) Para la defensa que hace Mendoza de las letras como igualmente dignas de un verdadero caballero, ver Amador de los Ríos, op. cit. VI:111.

(94) Cf. las palabras que Gómez Manrique dirigió a Fernando e Isabel en el prólogo a su *Regimiento de principes*, *Cancionero castellano del siglo XV*, II:112 a. El ideal, *noblesse oblige*, constituía una parte integrante de este código aristocrático, presente en la literatura del período en lo que puede llamarse el tema de la *gentileza*. Juan de Mena denuncia el tema de sus *Coplas contra los pecados mortales*, *Cancionero castellano del siglo XV*, I:125 b-126 a. Lo encontramos también en las *Coplas de vicios e virtudes* de Fernán Pérez de Guzmán, *Cancionero castellano del siglo XV*, I:577 a.

Dela sangre su nobleza,
segunt que al dante plazze,
en buenas costumbres yaze
con antiquada riqueza;

Jorge Manrique introduce el tema en la estancia IX de sus *Coplas*. Cf. Castro, op. cit., p. 207, para este tema en *La*

Celestina. Una fuente del tema puede haber sido *De consolationis philosophiae*, Libro III-VI, de Boecio.

(95) *Revue Hispanique*, XLI (1917):110-182.

(96) *Ibid.*, p. 117 ff.

(97) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:475 b.

(98) *Antología*, V:ccxxxviii. Para la influencia de Séneca en las obras del Marqués y Juan de Mena, ver Amador de los Ríos, op. cit. VI:302. P. J. Pidal habla de lo mismo en las *Coplas de Jorge Manrique*, *Cancionero de Baena*, p. Lxxii.

(99) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:490 a.

(100) *Ibid.*, I. 460 a.

(101) *Opúsculos literarios*, p. 251. Juan Agraz expresa este mismo concepto.

Ya por Dios nom me lloreys
ni vos alija mi muerte,
que pague la deuda fuerte
la qual todos pagareys.

(*Cancionero castellano del siglo XV*, II:208 a).

(102) Cf. *Eclesiastés*, xii. 7. "Y el polvo se torne á la tierra, como era, y el espíritu se vuelva á Dios que lo dió". Fernán Pérez de Guzmán expresa el mismo concepto al hablar de la muerte de Fernando el Magno en sus *Loores de los claros varones de España*, *Cancionero castellano del siglo XV*, I:729 d.

Dio el anima en las manos
del Señor con devocion.

Jorge Manrique hace lo mismo en las *Coplas*, estancia XL.

(103) Op. cit., págs. 283-284. Petrarca continúa la tradición platónica del tránsito sereno al presentar la muerte de Laura en el *Trionfo della morte*. Afirma que la muerte no es desagradable para las almas buenas y agrega la acostumbrada nota de consuelo.

(104) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:677 b.

(105) Menéndez y Pelayo hace notar que esta escena fué inspirada por el libro IX de la *Eneida*, manifestando Juan de Mena "menos sensibilidad y ternura de alma" que Virgilio. *Antología*, V:clxxiv.

(106) *Cancionero castellano del siglo XV*, II:31 a.

(107) Séneca, *Moral Essays* (Loeb Class. Lib. Series), II:418.

(108) Cf. Las palabras de Pedro Mártir al hablar de la muerte del príncipe Juan, hijo de la reina Isabel, según cita de Castro: "...D. Juan murió con ánimo perfecto e igual, y no por espíritu religioso, sino por haber leído atentamente muchos volúmenes del divino Aristóteles". Op. cit., p. 148.

(109) Estas mismas palabras (*Job*, i. 21) fueron pronunciadas por la reina Isabel a la muerte de su hijo Juan. Ver Castro, op. cit., p. 141.

(110) *Cancionero castellano del siglo XV*, II: N.º 375.

(111) *Ibid.*, N.º 337.

(112) *Cancionero de Gómez Manrique* (Ed. Paz y Media), I, "Introducción".

(113) La misma idea había sido expresada anteriormente por Boecio, II-VII, y Dante, *Purgatorio*, XI:85-117. Para mayores detalles sobre el motivo de la fama, consultar Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (Trad. incl., New York, 1904), Cap. III, p. 139.

(114) Cf. Fernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla* (Clás. Cast.), p. xvi.

(115) Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y Semblanzas* (Clás. Cast.), p. 4. Ver Ed. Fueter, *Histoire de l'Historiographie Moderne* (trad. franc., París, 1914), págs.

33 y 112, para las características de la biografía humanística y para la excelencia de Guzmán en este campo.

(116) Pulgar, op. cit., p. 7.

(117) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:707 a.

(118) Ibid., p. 593 a.

(119) Ibid., p. 599 a.

(120) *Antología*, V:clxxiv, clxxvi.

(121) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:152 b.

(122) Ibid., p. 17 b.

(123) *Antología*, V:cxc.

(124) Op. cit., p. 171 a. Mena continúa repitiendo la nota de la fama a través de la última parte de su obra. Cf. estancias 220, 264, 273, 290. En el mismo año 1444, en el que Mena completó su *Laberinto*, el Marqués compuso su *Comedieta de Ponça* que está inspirada en el mismo deseo de exaltar con tono épico las hazañas nacionales. La reina Madre al hablar de su hijo dice:

Este, deseoso de la duradera
o perpetua fama, non dubdo elegir
el alto exçercicio de vida guerrera,
.....

(Estancia XXIX).

(125) Al hablar del *Doncel de Sigüenza*, Ricardo de Orueta escribe: "Una de las más sentidas, más inspiradas y más delicadamente bellas de cuantas ha producido el arte de Castilla en toda su historia, pudiendo soportar ventajosamente la comparación con las mejores creaciones de la plástica cristiana universal", *La escultura funeraria en España* (Madrid, 1919), p. 133. Cf. también M. Serrano y Sanz, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXXVIII (1929):186.

(126) Ver A. Y. Campbell, *Horace* (Londres, 1924), p. 224.

(127) *Cancionero de Baena*, N.º 34.

(128) Ibid., N.º 39.

(129) Ibid., N.º 36.

(130) Ibid., N.º 37.

(131) Ver Gómez Manrique, *Planto de las virtudes e poesía, Cancionero castellano del siglo XV*, II:78 b ("El Planto de Geremías"). El Marqués compuso un *planto* para la muerte de "la reyna doña Margarida", *Cancionero castellano del siglo XV*, I, N.º 172.

(132) *Cancionero de Baena*, págs. 42-46.

(133) *Cancionero castellano del siglo XV*, II:204.

(134) Menéndez y Pelayo se refiere a una polémica sobre la imitación que Agraz hace de Juan de Mena en la *Antología*, VI:xxx.

(135) El "conde de Mayorga" hablando después de muerto dirige su amonestación a los caballeros en un tono semejante:

O mançebos cortesanos
no fiedes en ese mundo
enel centro muy profundo:

(*Cancionero castellano del siglo XV*,
II, N.º 448).

(136) Cf. el verso de Gómez Manrique, "Nunca esta noche dormi, contemplando", op. cit., p. 10 a, que puede haber influido la dicción de Jorge Manrique tanto como la forma participial del *deçir* de Talavera.

(137) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:532.

(138) Ibid., p. 208. Ver Menéndez y Pelayo, *Antología*, V:clxxiv, clxv, para la fecha de la composición.

(139) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:508.

(140) Ibid., II:29 a.

(141) Ibid., N.º 449.

(142) Ibid., p. 79 b.

(143) Ibid., p. 80 a.

(144) E. Tomé, op. cit., p. 11.

(145) Para la admiración que Gómez Manrique sintió por el Marqués, ver el prefacio al *Planto de las virtudes e poesía*, op. cit., p. 66, ss.

(146) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:534 b.

(147) Ibid., II:84 a. Se podrían citar numerosos ejemplos de este culto a la elocuencia. Cf. el prefacio a la traducción del *Fedro* de Díaz de Toledo: "Resçibid aqueste libello de Platon pequeño en volumen en grande en auctoritat, el qual entre los otros qu'el compuso en lengua griega es en tanto resplendor de elocuencia que en la manera de fablar, como diz Plutarco, non deve cosa al dios Jupiter". Schiff, op. cit., p. 340; también Amador de los Ríos, op. cit., VI:274, 337.

(148) *Cancionero castellano del siglo XV*, II:86 b.

(149) Ibid., I, estancia 19 c, p. 510.

(150) Cf. la invocación en la *Ode a Michel de l'Hospital*, de Ronsard, "Dessillez-mio l'ame assoupie" (estancia XVI).

(151) La invocación cristiana no está ausente, sin embargo, de la poesía del Marqués. Ver las *Coplas del dicho señor Marqués, Cancionero castellano del siglo XV*, I:500 a. Juan de Mena invoca la "christiana musa" en sus *Coplas contra los pecados mortales*, ibid., p. 120 a.

(152) *Cancionero castellano del siglo XV*, II:17 b.

(153) Ibid., p. 115 a. Gómez Manrique introduce también la invocación cristiana en la continuación que escribió para las *Coplas* de Mena, *Cancionero castellano del siglo XV*, I:133 b.

(154) La tendencia a rechazar la mitología clásica puede notarse en la poesía del Marqués. En la *Comedieta de Ponça* habla de "el estilo de los que fingían metáforas vanas con dulce loquela", estancia 3. Mena, en su composición de años posteriores *Coplas contra los pecados mortales*, aceptaría lo bueno y rechazaría lo malo en lo poesía clásica:

Usemos delos poemas
tomando dellos lo bueno,
mas fuyan de nuestro seno
las sus fabulosas temas;
sus ficiones y poemas
desechemos como espinas;
.....

(I:121 b-122 a).

En un pasaje posterior de la misma obra, la Razón condena a la Lujuria por envenenar a los hombres con bebidas insidiosas.

Tu fallas las tristes yervas,
tu los crueles potajes;
.....

(p. 131 a).

Gómez Manrique recoge esta imagen de la bebida envenenada:

y con las taças febridas
de bestiones,
amargas tribulaciones
son bevidas.

(*Cancionero castellano*, II:89 b).

Lo usa asimismo en la *Consolatoria*, en su sentido literal:

A estos que dan los gajes,
tienen mill siervos y siervas,
a estos en sus potajes
dan ponçoñosos brevaes;
a ellos se dan las yervas.

(Ibid., p. 19 a).

Jorge Manrique fué probablemente influido por ambos poetas al usar la imagen.

(155) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:510 b.

(156) *Ibid.*, II:29 a.

(157) *Ibid.*, p. 82 a. Las mismas adulaciones se encuentran en el poema en que Gómez Manrique pide que el Marqués le dé "un Cancionero de sus obras" (*Ibid.*, p. 25 b), a lo cual el segundo responde en el mismo tono grandilocuente. *Ibid.*, p. 26 b.

(158) *Ibid.*, p. 50.

(159) Gómez Manrique escribe en alabanzas de su hermano en otro poema ocasional, *Estrenas al señor conde de Paredes*:

Noble conde, mi señor,
entre los buenos famoso,
mas que todos esforçado,
de otro mayor estado
sin duda mereçedor.

(*Cancionero castellano*, II:43 a).

Cf. también la carta al Conde de Benavente, *ibid.*, p. 1.^a

(160) Schiff, op. cit., págs. xxvii, 271.

(161) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:469 a.

(162) *Ibid.*, p. 11, 31 a.

(163) Cf. también, Jorge Manrique, *Cancionero*, p. 224, nota al vs. 2101, para otra imagen de *Job*, xviii, 5.

(164) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:133 b. La fuente de este símil puede haber sido *Job*, xviii, 1.^o La palabra se encuentra también en Mena, *Cancionero castellano del siglo XV*, I:131 b.

(165) Esta misma curiosa imagen es usada para hacer resaltar el contraste entre el esplendor cortesano y la lúgubre sombra de la muerte en la anónima novela, *Question de amor* (1512). "En tanta manera que movida la fortuna de enemigable embidia començo a poner en medio deste fuego una fuente de agua tan cruel e fria que la mayor parte, como agora se diria, casi consumio..." *Orígenes de la novela*, II:90 (NBAE, VII). Cf. Mena, *Coplas contra los pecados mortales*, "como la fragua al ferrero", op. cit., I:121 b: "que jamas arde la fragua syn carbon entrevenir", *ibid.*, 134 b (continuación por Gómez Manrique).

(166) Op. cit., VI:cxviii.

(167) Op. cit., p. 53.

(168) Ed. Cortina, p. 163.

(169) *Ibid.*, p. 134.

(170) *Ibid.*, p. 170.

(171) Op. cit., p. 20.

(172) Petriconi, *El argumento de las Coplas de Jorge Manrique*, op. cit., p. 152.

(173) Op. cit., p. 24.

(174) A veces con aliteración pretenciosa como en *Comedieta de Ponça*, estancia 46 (cf. por contraste la armoniosa repetición de *allí* en estancia III de las *Coplas*), o *Bias contra Fortuna*, estancia 148.

(175) *Biblical Allusions in Poe* (New York, 1928), págs. 117-118.

(176) Cf. *ibid.*, p. 117.

(177) Op. cit., p. 54.

(178) Mena se dirige a la muerte con los mismos acentos:

joyas son que nos jmbias
tu, muerte, cuando te llegas.

(*Cancionero castellano del siglo XV*, I:121 a).

La fórmula del lenguaje directo es también una convención de las populares *Preguntas y Respuestas* de esta época. Cf. la primera línea de la *Pregunta* de Mena: "Dezidme vos, amadores". *Ibid.*, p. 199 b.

(179) Cf. Dante, *La divina comedia* (ed. 3, C. H. Grandgent, New York, 1913), p. xxxiii; *Cancionero castellano del siglo XV*, I:461 a.

(180) Se podría encontrar también este simbolismo del tres dentro del metro de las *Coplas*, como en la *terza rima* de la *Commedia*, si se ven los 12 versos de la *Copla* como una unidad de 3 líneas repetidas 4 veces.

(181) Me parece que la Srta. Burkart ha pasado por alto este punto, dando un énfasis inmerecido al *Verachtung* de Manrique por este mundo. Op. cit., p. 202.

(182) La nota de adoración individual expresada en las *Coplas* no es una aislada en este período. Cf. Castro, op. cit., p. 202.

(183) *Convention and Revolt in Poetry* (ed. 9, New York, 1931), p. 107.

(184) Ver Salaverría, op. cit., p. 91; Menéndez y Pelayo, op. cit., VI:cxviii ff.; Tomé, op. cit., p. 21.

(185) *Cancionero castellano del siglo XV*, II:27 a.

(186) *Antología*, V:cxv.

(187) Libros II-IV, op. cit., p. 15, 1, 5.

(188) Ed. cit., *Canto V*:vv, 121 ff.

(189) *Antología*, VI:lxviii-iv.

(190) No descubrimos falta de refinamiento en Manrique por carencia de base erudita. Cf. Burkart, op. cit., p. 273.

(191) El predominio del pensamiento y tradición judíos en Castilla del siglo XV, paralelo a la importancia de esta raza como clase social durante el período, no debiera pasarse por alto.

(192) Cf. op. cit., p. 77.

(193) Del mismo modo Farinelli aconseja a Menéndez y Pelayo preocuparse por sus omisiones en el estudio crítico de Jorge Manrique, que estima como: "...a malincuore vedo saccheggiata, e non serenamente meditata, completata e corretta come meriterebbe". Op. cit., I:55, N.º 1.

(194) *Antología*, VI:cxviii.

(195) Op. cit., p. 70 ff.

(196) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:122 b.

(197) *Antología*, VI:cxvii. Al tratar extensamente la influencia de los Padres de la Iglesia, debiera considerarse a S. Agustín, cuya doctrina se sugiere en la estancia XXXIX de las *Coplas*.

(198) *Italia e Spagna*, I:45.

(199) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:139 b.

(200) Op. cit., págs. 55, 56.

(201) Farinelli, op. cit., págs. 145-146.

(202) Farinelli afirma que Dante fué menos ampliamente apreciado en España del siglo XV que Petrarca. Que yo sepa, no toca la relación entre el maestro italiano y Jorge Manrique.

(203) Op. cit., págs. 251, 253, y como hicimos notar anteriormente, cap. X.

(204) Op. cit., p. 56.

(205) *Cancionero castellano del siglo XV*, I:121 a.

(206) *Ibid.*, p. 480, estancia 21.

(207) *Ibid.*, II:26 b.

(208) Ed. cit., 86. Cortina acentúa la nota veracidad en las *Coplas*, op. cit., p. 13.

(209) *Antología*, VI:cxv ff.

(210) Ver RFE, XVII (1930): 47, 48.

(211) Op. cit., p. 64.