REVISTA
DE
FILOLOGÍA ESPAÑOLA

TOMO LXXIV

JULIO-DICIEMBRE 1994

Fascículos 3.º-4.º

JORGE MANRIQUE Y EL *ARS PRAEDICANDI*:
UNA APROXIMACIÓN A LA INFLUENCIA DEL
ARTE SERMONARIO EN LAS *COPLAS A LA
MUERTE DE SU PADRE*

MARÍA DOLORES ROYO LATORRE

Ut sermo, qui profertur, affectionis animi, a quo profertur.
(S. Agustín)

Como bien señaló Pedro Salinas en su magistral ensayo sobre Jorge Manrique¹, las *Coplas a la muerte de su padre* presentan una *constelación de temas* (juicio del mundo, fugacidad, tiempo, fortuna y muerte) agrupados en torno a un motivo circunstancial. Las referencias a ese motivo, el caso concreto de la muerte del padre, no aparecen, sin embargo, hasta la copla XXV, en zona muy avanzada del poema. Aquí se iniciaría la última de las tres partes que, en la opinión mayoritaria de la crítica, componen la obra. La primera en señalar ese carácter tripartito, como es bien sabido, fue Rosemarie Burkart², que distinguía:

Una primera parte, de carácter universal (cc. I-XIII), plagada de consideraciones sobre la fugacidad de la vida (*contemptu mundi*).

La segunda (cc. XIV-XXIV), dedicada a la exposición de casos concretos (figuras históricas) que ejemplifican lo anteriormente expuesto.

Y una tercera (cc. XXV-XL), de exaltación de la figura paterna como ejemplo de buen vivir y buen morir.

¹ *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947), Barcelona, Seix Barral, 1974.

² "Leben, Tod und Jenseit bei Jorge Manrique und François Villon", Marburg, *Kölner Romanistische Arbeiten*, I, 1931, págs. 271-301.

Un esquema diferente es el propuesto por Vicente Beltrán³, que, prescindiendo de la copla IV —invocación a la Divinidad, ajena al discurso del texto—, distingue dos núcleos: el primero expone (I-III) la doctrina del *contemptu mundi*, que se despliega en las estrofas VIII-XI (idea de la caducidad, con ejemplos ilustrativos), para ocuparse después de la muerte (XII-XIII), con ejemplos concretos de muertes (XIV-XXIV). Otra doctrina, la de la salvación, queda expuesta en las estrofas V-VII, y ejemplificada en las XXV-XL, con el caso de don Rodrigo.

La estructura propuesta por Burkart y la de Beltrán, pese a sus evidentes diferencias, tienen algo en común: su conexión con la estructura del sermón⁴: de un lado, la división tripartita y la abundancia de estructuras ternarias en el desarrollo del discurso; de otro, y según el esquema de Beltrán, que sigue a Rico⁵, el mecanismo de avances y retrocesos, enunciados y ejemplificaciones, propio también del sermón medieval. Se recordará que ya Quintana había calificado las *Coplas* de “sermón funeral”, y que desde entonces hasta hoy la crítica se ha manifestado con frecuencia en parecidos términos, aunque raras veces se ha ido más allá de la mera constatación factual. Como excepciones habría que citar a Salinas, atento sobre todo a algunos rasgos de estilo característicos de los sermones, y a Leo Spitzer, que enriquece las aportaciones salinianas con finas “observaciones sintáctico-estilísticas”⁶, y V. Beltrán, cuyas páginas, dedicadas primordialmente a la estructura, deben ser el punto de partida inexcusable para cualquier tentativa de aproximación al estudio de la influencia del arte sermonario en las famosas *Coplas* manriqueñas.

En la época de Manrique algunas de las más notables *Artes praedicandi* tenían ya varios siglos de existencia. El nuevo género retórico se había originado, al parecer, antes de 1200, estableciéndose un plan de ordenación para los sermones que, en lo esencial, permaneció inalterado durante siglos: el

³ V. Beltrán, ed., *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre*, Barcelona, Bruzguera, 1982, págs. CIV-CVII.

⁴ Beltrán hace un breve análisis de las *Coplas*, desde esta perspectiva, en su edición de *Poesía completa*, Barcelona, Planeta, 1988, págs. XXIII-XXIX.

⁵ F. Rico, *Predicación y literatura en la España medieval*, Cádiz, UNED, 1977.

⁶ Al uso del subjuntivo (*No se engañe nadie, no*) y de las formas vocativas (*Ved, decidme*), destacadas por Salinas, añade Spitzer “las interrogaciones retóricas a lo Cicerón (*¿Quién lo duda?*), las fórmulas de raciocinio como *Pero digo que...*, *Así que...*, y, particularmente, la manera “temática”, como de predicador en el púlpito, de adelantar lo que se piensa será su sujeto, reforzándolo con un demostrativo, sin preocuparse de la alteración sintáctica en que la oración acabará por resolverse: ‘*Esos reyes poderosos / ... fueron sus buenas venturas trastornadas*’. El posesivo patético (“esta vida trabajada / que tenemos”, “e con la fe tan entera / que tenéys”) es otro rasgo que, según Spitzer, “encaja muy bien en el estilo generalmente exhortativo o didáctico de una poesía que en verdad es un sermón” (L. Spitzer, “Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las *Coplas* de Manrique”, *NRFH*, IV, 1, 1950, págs. 8-9).

thema, consistente en una cita bíblica, precedía a la *oración*, pero también se daban casos de sermones iniciados con un *prothema* o *antiethema*, seguido de la *oración*, y ésta, a su vez, del *thema*⁷. Las *Coplas* de Manrique, en mi opinión, podrían relacionarse con esta última modalidad, constituyendo las tres primeras una secuencia preliminar, que sería el preámbulo del sermón o *prothema*. La exhortación al bien obrar que es, en definitiva, toda predicación⁸ tiene su paradigma en la copla I, incitación a despertar del letargo en que la vida, con sus placeres, nos tiene sumidos ("Recuerde ell alma dormida, / abiue el seso y despierte..."). La idea de la fugacidad de la existencia, de la brevedad del placer y el dolor que el recuerdo aviva, conduce a una de las sentencias más popularizadas del poema, procedente del *Eclesiastés*. Así se ha señalado con frecuencia, aunque en realidad —y es matización que conviene hacer— Salomón niega lo que Manrique, humildemente, afirma: "Nunca digas: '¿Por qué los tiempos pasados fueron mejores?', porque nunca preguntarás esto sabiamente" (VII, 11). En la copla siguiente (II), la reducción de pasado, presente y futuro a una misma cosa (tal es la brevedad de nuestro existir) recuerda también un texto bíblico, el *Libro de la Sabiduría* (II, 2): "De improviso hemos sido engendrados, / y después de esto seremos como si no hubiéramos sido". Esa reflexión, hecha en términos manriqueños ("sy juzgamos sabiamente, / daremos lo no venido / por pasado"), conduce al disuasorio "No se engañe nadie, no", muy en la línea del predicador que ilustra su discurso con un argumento probatorio: "por que todo ha de pasar / por tal manera". Es en este punto cuando el *prothema* propiamente dicho alcanza formulación expresa mediante la conocida imagen (c. III), procedente también (se ha dicho siempre) del *Eclesiastés* (I, 7), de las vidas-ríos "que van a dar en el mar, / que es el morir". Imagen anunciadora de la igualdad de todos ante la muerte, explicitada en la segunda sextilla de la copla, donde pueden apreciarse las estructuras tri-membres (ríos caudales, medianos y más chicos) y las dualidades (los que viven por sus manos y los ricos) características de los sermones. El preámbulo, pues, cumple una función clave, como exposición que es de una doctrina tradicional sobre la vida y la muerte cuyo sentido quedará desvelado en el transcurso del poema.

En la oración que sigue (IV) —inciso obligado, si se piensa en la estruc-

⁷ J. J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, FCE, 1986, pág. 338.

⁸ La primera definición formal en 1.200 años de historia de la Iglesia es la de Alain de Lille, primer tratadista del género en Europa: "Praedicatio est manifesta et publica instructio moram et fidei informationi hominum deserviens, ex ratione semita, et auctoritatem fonte proveniens", *De arte praedicatoria*, Col. 111 (Ap. J. J. Murphy, *op. cit.*, pág. 313).

⁹ Las citas de las *Coplas* pertenecen a la reciente edición —la primera verdaderamente crítica— de V. Beltrán, Barcelona, PPU, 1991.

tura del sermón— aflora por primera vez la singularidad del poeta (“Dexo las inuocaciones [...] A aquél solo me encomiendo ...”). La invocación tiene como objetivo asegurar al predicador el don de la gracia divina y, en consecuencia, el triunfo de la palabra de Dios. Al encomendarse a Él, el predicador encomienda también a su público, como se advierte en los *Hechos de los Apóstoles* (XX, 32): “Yo os encomiendo al Señor y a la palabra de su gracia; al que puede edificar y dar la herencia a todos los que han sido santificados”. En su mención inicial de Dios, Manrique recurre a una perífrasis: “A aquél [...] que en este mundo biuiendo, / el mundo no conoció / su deydad”. La perífrasis es un modo de amplificación¹⁰ que facilita la conexión con las tres coplas siguientes, dos de las cuales (V y VI) se inician, precisamente, con el sintagma *este mundo*.

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
syn pesar,

Estos versos, con los que principia la copla V, constituyen el *thema*. La conexión con los del *prothema* es evidente, como lo prueba el paralelismo de las imágenes:

nuestras vidas = ríos
este mundo = camino

y el hecho de que “el mar, que es el morir” (III) sea la puerta abierta al “mundo |el otro| que es morada / syn pesar” (V). La *thematis introductio* alberga un propósito moral manifiesto en los versos que siguen: “mas cumple tener buen tino / para andar esta jornada / syn errar”. La segunda sextilla de la cola (*thematis divisio*) glosa la imagen del camino (partir es nacer, andar es vivir, llegar es fenecer) y se resuelve en la conclusión: morir es descansar (el “descanso eterno” del *Officium defunctorum*).

Andar nuestra jornada sin errar (V) es, en suma, usar “como devemos” de este mundo (VI). Es sabido que San Agustín, en su *De doctrina christiana*, consideraba pecado el disfrute de las riquezas y el placer por sí mismos. Todo lo que en el universo existe es bueno en cuanto medio para llegar a Dios¹¹, ese Dios que “descendió / a nacer acá entre nos” para redimarnos y hacernos partícipes de su gloria. La imagen de Dios hecho hombre, sometido a las miserias humanas por salvarnos, es la preferida por Manrique. Así lo pone de manifiesto su recurrencia en el texto, al aparecer justamente

¹⁰ Primero de los varios modos de amplificación que cita Ricardo de Thetford en su *Ars dilatandi sermones*: Colocar una locución en lugar de un nombre, al definir, describir, interpretar o cualquier otra clase de exposición (cf. J. J. Murphy, *op. cit.*, pág. 334).

¹¹ Ap. J. J. Murphy, *op. cit.*, pág. 296.

en las dos oraciones: la del hijo (IV) y la del padre (XXXIX), el primero al iniciar su sermón y el segundo al afrontar la difícil tarea de morir.

En perfecta simetría con el núcleo inicial (I-III)¹², la copla VII, cuya fuente fue señalada por Lida¹³, cierra esta fase del poema. La antítesis cuerpo/alma es el núcleo vertebrador de la estrofa, y en ella, sobre todo en la exclamación que ocupa la segunda sextilla ("¡que diligencia tan biua..."), se advierte el tono de reproche con que el predicador amonesta a su público (reproche no exento de cierta ironía). La conexión con las dos coplas precedentes queda de manifiesto si se observa que "hazer el ánima gloriosa / angelical" no es otra cosa que "andar esta jornada / syn errar" (V), o, dicho de otro modo, usar "como deuemos" (VI) de este mundo.

Pero será en la copla VIII cuando el *contemptu mundi*, que apuntaba desde el comienzo, se haga por fin explícito ("Ved de quánd poco valor..."). La valoración positiva de este mundo terrenal, contenida en las coplas V y VI, cede paso a la negación del mismo, patente en el calificativo que ahora se le aplica ("en este mundo traidor"). Se diría que, al menos por un momento, quien, como Manrique, ha considerado con gravedad serena el inexorable discurrir de la vida hacia la muerte, se rebelara ante lo inútil del esfuerzo por disfrutar de lo que es más efímero aún que la vida misma ("las cosas tras que andamos / y corremos"). La segunda parte de la copla ejemplifica lo anteriormente expuesto, con la habitual disposición trimembre: de ellas..., de ellas..., de ellas... Las coplas inmediatas (IX-XI), de acuerdo con la técnica de amplificación característica de los sermones, glosan los ejemplos bosquejados en la precedente: la edad deshace (IX) la hermosura, la lozanía, la agilidad y la fuerza juveniles. Paradigma de los "casos desastrosos" y del desfallecimiento de "los más altos estados", las coplas X y XI, respectivamente, justifican en las veleidades de la fortuna la pérdida de los bienes terrenales, antes incluso de que se produzca la temida llegada de la muerte. Pero, en su afán persuasivo, el predicador evita dejar cabos sueltos, y eso explica la *correctio* con que se introduce la copla XII ("Pero digo que acompañen / y lleguen hasta la huesa / con su dueño") que, en los versos siguientes, remite a las dos coplas iniciales: "cómo se pasa la vida" (I), "No se engañe nadie, no" (II); "por eso no nos engañen, / pues se va la vida apriesa / como sueño". La enseñanza moral se refuerza mediante la antítesis *deleites temporales/tormentos eternos*, éstos consecuencia de aquéllos. Es sintomático que la amenaza con las penas del infierno se reserve para este momento, a punto ya de iniciarse la sucesión de *exempla*¹⁴ en que se

¹² Así lo pone de manifiesto V. Beltrán en su edición de 1988. Según él el *thema* del sermón manriqueño (*contemptu mundi*) vendría expuesto en las tres coplas iniciales.

¹³ "Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española", *RFE*, IV, 1942, págs. 152-171.

¹⁴ "El uso homilético de los *exempla* comprende una tradición tan antigua y re-

concretan las abstracciones de la exposición doctrinal precedente. Pero antes, todavía, hay una copla (XIII) cuya expresividad reside sobre todo en las metáforas tomadas de la vida militar, que ilustran los peligros de un vivir no consciente de su inevitable final:

Los placeres y dulçores
de esta vida trabajada
que tenemos
no son syno corredores,
y la muerte, la celada
en que caemos.
No mirando a nuestro daño,
corremos a rienda suelta,
sin parar;
quando vemos el engaño
y queremos dar la buelta,
no ay lugar.¹⁵

Tras la doctrina, el discurso de paso a los *exempla*. La alusión inicial (XIV) a las escripturas / ya pasadas" que evocan los poderes y miserias (los "casos tristes, llorosos") de los grandes de la tierra, tiene que ver con el prestigio del libro, de lo escrito, como autoridad. La conclusión, como en la copla III, es la igualdad de todos ante la muerte: los ríos *caudales*, *medianos* y *más chicos* tienen su equivalente en "papas y emperadores y perlados" (los primeros y los últimos, pastores de almas) y "los pobres pastores / de ganados".

Es de notar también el paralelo existente entre las coplas XV y IV: las dos son incisivos en el discurso y se inician de parecida forma: "Dexo las invocaciones...", "Dexemos a los troyanos...". La recurrencia en ambas del verbo *curar*, en su formulación negativa ("no curo de sus ficiones", "no curremos de saber...") es otro punto de contacto, así como la estratégica situa-

verenciada como el Nuevo Testamento [...]. Ya para los años 500 A. C., San Agustín recomienda que los métodos del predicador deberían variarse para conformarse con las necesidades de su público, empleando la narrativa para enseñar, la lógica para comprobar y todo recurso exhortatorio que tenga a su disposición para inspirar la fe". H. G. Pfander, *The Popular sermon of the Medieval Friar in England*, New York, NY, Univ. Press, 1937, pág. 20 (Ap. R. P. Kindade, "Iocutores Dei: El Libro de Buen Amor y la rivalidad entre juglares y predicadores", en *El Arcipreste de Hita. El libro. El autor. La tierra. La época*, ed. de M. Criado de Val, Barcelona, SERESA, 1973, pág. 116). La utilización de *exempla* y *sententiae*, de hecho, siempre se ha recomendado en el arte sermonario (cf. A. D. Deyrmond, "The sermon and its uses in Medieval Castilian Literature", *La Corónica*, 8-2, 1980, pág. 135).

¹⁵ Compárese con las palabras de Pleberio en el acto XXI de *La Celestina*: "¡Oh vida de congojas llena, de miserias acompañada; oh mundo, mundo! [...] Corremos por los prados de tus viciosos vicios muy descuidados, a rienda suelta; descúbrenos la celada, cuando ya no hay lugar de volver".

ción de ambas en el poema: la IV entre *prothema* y *thema*, mientras que la XV advierte de la indole de los *exempla* que ilustrarán, a partir de la copla siguiente (XVI), las "caídas de príncipes" apuntadas en la anterior (XIV). La elección del pasado inmediato ("Vengamos a lo de ayer"), ya olvidado, ilustra mejor que la de épocas pretéritas la fugacidad de la memoria, de acuerdo una vez más con la sentencia del *Eclesiastés* (I, 11): "no hay memoria de lo que precedió, ni de lo que sucederá habrá memoria en los que serán después".

La elección de ejemplos históricos en la predicación es una de las recomendaciones de las *Artes praedicandi*. En el poema manriqueño la serie de *exempla* se abre con dos coplas (XVI-XVII) evocadoras del esplendor de la corte de Juan II. La rigurosa jerarquización en la presentación de personajes, como advirtiera Salinas¹⁶, altera el orden cronológico de los sucesos, ya que la figura de don Álvaro de Luna no aparece hasta la copla XXI. Las anteriores, protagonizadas por personajes de sangre real, se distribuyen con rigurosa equidad: dos para Juan II y su corte, otras dos para Enrique IV y la suya, y una tan sólo para el malogrado pretendiente don Alfonso. Las dedicadas al "rey don Juan" y los infantes de Aragón, tan sugestivas¹⁷, extraen en buena medida su capacidad evocadora de la reiteración

¹⁶ *Op. cit.*, págs. 159-160.

¹⁷ Todos los comentaristas prestan especial atención a esas dos coplas (XVI y XVII). C. Martín Gaité ha titulado expresivamente "A vueltas con el tiempo" el capítulo IX de su novela *Nubosidad variable* (Madrid, Anagrama, 1992). Capítulo evocador de una amistad cimentada al calor de las famosas coplas, que recitaba con pasión, en los lejanos años de adolescencia de las protagonistas, el *viejo* profesor de literatura:

"Y yo te dije —creo que fue ese mismo día— que la voz de don Pedro, cuando leía a Jorge Manrique, no se sabía si era de enamorado o de abuelito. Y te reíste mucho. Pero ahora sé que sólo quien ha conocido un gran amor y lo ha perdido puede tener dotes para convocar a aquel friso de damas perfumadas y vestidas de seda, a aquellos caballeros y juglares de la corte del rey don Juan, traerlos al hoy desde antaño y hacerlos desfilar por el aula inhóspita, convirtiendo la tarima en el campo de un torneo espectacular pero condenado a muerte, fugaz como las verduras de las eras:

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel danzar
y aquellas ropas chapadas
que traían?

Yo por primera vez, y a través de aquella voz desvalida y serena, sentí que se me clavaba el enigma del tiempo como una saeta alevosa, capaz de imprimir las más inesperadas mutaciones [...] ya ves, siempre a vueltas con lo mismo, con el tiempo."

insistente de las preguntas que no esperan respuesta, en la línea, como tantas veces se ha dicho, de la tradición del *ubi sunt*? El lujo de la corte de Enrique IV es resaltado después (XVIII-XIX) mediante la fuerza expresiva de las exclamaciones. Exponente perfecto de los vaivenes de la fortuna y de lo efímero del placer (“¡cuán presto se va el placer!”) es ese mundo, en principio “blando” y “halaguero”, convertido a poco en “enemigo”, “contrario” y “cruel” para el monarca. La rápida enumeración de riquezas concluye con nuevos interrogantes, que, por la índole de las imágenes (“¿Qué fueron syno rocíos / de los prados?”), concuerdan con los formulados en la copla XVI (“¿Qué fueron syno verduras / de las heras?”).

Particular dramatismo tienen las coplas dedicadas al infante don Alfonso (XX) y al condestable don Álvaro (XXI), por las circunstancias de sus respectivas muertes. Muy acorde con el afán edificante de la predicación parece el atribuir al “juicio diuinal” el prematuro y trágico desenlace de la vida del infante. En el caso del de Luna, la reducción de la trayectoria vital del personaje a su desastrado fin (“no cumple que de él se hable, / syno sólo que lo vimos / degollado”) resulta de una innegable eficacia dramática. Pese a todo, Manrique no se resiste a dejar de rememorar el enorme poder y las riquezas que acumuló don Álvaro, contrastándolas con el dolor que acabaría significando su pérdida por la muerte. El estribillo “¿qué le fueron syno...”¹⁸ evita ahora las imágenes (“verduras de las heras”, “rocíos de los prados”) que remataban las coplas precedentes (XVI y XIX), reemplazadas por la mención directa (“¿qué le fueron syno lloros? / ¿Fuéronle syno pesares...”), que describe en toda su crudeza la tragedia del condestable.

El colofón en la galería de hombres ilustres ya desaparecidos lo pone la copla XXII, alusiva a don Juan Pacheco y don Pedro Girón (“los otros dos hermanos, / Maestres...”), los únicos evocados con un juicio negativo, expresado en la acción de *sojuzgar* “a los grandes y medianos”. La imagen final de la copla, formulada con la recurrente interrogación (“¿qué fue syno...”), remite a la de la copla XX: la acción de apagar el *fuego ardiente* con agua, alusiva a la muerte de don Alfonso, tiene su equivalencia en ese *amatar* la “claridad encendida”, con que se sugiere el acabamiento de unas vidas —las de los dos Maestres— sustentadas tan sólo en la ambición y el bienestar material.

Juan II, los infantes de Aragón, Enrique IV, el infante Alfonso, don Álvaro de Luna, don Juan Pacheco y don Pedro Girón son casos particulares, pero representativos de la colectividad humana en “los más altos estados”. Esta voluntad generalizadora inspira la copla XIII (“Tantos duques

¹⁸ Cf. M. Morreale, “Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el “ubi sunt?” lleva hasta el “¿qué le fueron sino...” de Jorge Manrique”, *Thesaurus*, XXX, 1975, págs. 471-519.

excelentes, / tantos marqueses y condes / y varones ..."), que, junto con la siguiente, rematan la sucesión de *exempla*. La muerte, ya por fin personalizada, es la protagonista en realidad de estas dos coplas: el poeta, como antes hizo a su público, apostrofa ahora a esa potencia devastadora, ante cuyo furor no valen las "claras hazañas" de los hombres ni las fortalezas inexpugnables, algo que, no obstante, las palabras de la propia muerte a don Rodrigo (c. XXXV) van pronto a contradecir. También el hijo contradice de inmediato el propósito expreso en la copla XXV, que inicia el epicedio:

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

Él es el *exemplum* a que conduce la sucesión de *exempla* precedentes, el modelo que se ofrece como contrafigura de los grandes señores anulados por la muerte. Contrafigura, muy en particular, de los otros dos maestros, de Santiago y Calatrava, protagonistas de la copla XXII. A lo largo de ocho estrofas, Jorge Manrique bosqueja el retrato ideal del padre con rigurosa simetría: cuatro coplas (XXV-XXVIII) alusivas a las cualidades de don Rodrigo, y otras cuatro a sus hazañas (XXIX-XXXII). Cada una de estas secciones se subdivide, a su vez, de forma equitativa: cualidades mencionadas directamente (XXV-XXVI), y cualidades que asemejan al difunto a algunos de los más ilustres varones de la antigüedad (XXVII-XXVIII), con los que se le identifica; hazañas de juventud (XXIX-XXX) y hazañas de senectud (XXXI-XXXII). He aquí, condensada, toda una vida que ha sido esfuerzo constante por mantener la honra y el patrimonio adquiridos por méritos propios. El contraste entre la figura ejemplar y los prohombres citados antes como paradigma de la vanidad de las glorias mundanas queda patente de modo especial al comienzo de la copla XXIX: "No dexó grandes thesoros / ni alcanzó grandes riquezas / ni baxillas"¹⁹, y sus ganancias lo

¹⁹ La copla XIX aludía directamente al lujo y al derroche que caracterizaron los comienzos del reinado de Enrique IV, poseedor —él sí— de las grandes riquezas de que careció don Rodrigo:

han sido en buena lid (haciendo "guerra a los moros"). Como varón fuerte que es, don Rodrigo ha sabido crecerse en la adversidad, extrayendo de ella la energía precisa para la recuperación y el acrecentamiento de sus haberes, pero siempre *a derecho*, mediante "tratos honrosos". De las "nuevas victorias" de senectud destaca la elección como Maestre de Santiago (por habilidad, méritos y "ancianía bien gastada"). La lealtad es, en fin, otro de los rasgos caracterizadores del maestre, al servicio de los intereses de su "rey natural".

La copla XXXIII marca la transición hacia la dramatizada escena final. Resumen de las ocho coplas anteriores, por medio de tres cláusulas anafóricas ("Después ... / después ... / después ...") alusivas a la vida de riesgo de don Rodrigo, a su proverbial lealtad al rey y a sus hazañas incontables (esto último remite al inicio del epicedio: "sus grandes hechos y claros"), es, finalmente, anuncio de la llegada de la muerte:

en la su villa de Ocaña
vino la muerte a llamar
a su puerta

La unidad sintáctica, característica de las demás coplas, se quiebra aquí por el encabalgamiento estrófico:

XXXII

diziendo: —Buen cauallero,

De parecida forma solía empezar sus sermones San Vicente Ferrer, al dirigirse a su auditorio con un afectuoso "Buena gent"²⁰. La muerte, adoptando también el tono de la predicación, evoca el *contemptu mundi* ("dexad el mundo engañoso / y su halago"), al tiempo que trata de infundir serenidad en aquel a quien llama, apelando a sus cualidades esenciales: valor ("vuestro corazón de azero") y virtud ("esfuércese la virtud"), puestas en juego por la fama. Repárese en cómo la copla XXV, que iniciaba el epicedio, resaltaba precisamente esas mismas cualidades por medio de tres adjetivos: virtuoso, famoso y valiente, por este orden.

Las dádivas desmedidas,
los hedificios reales
lentos de oro,
las baxillas tan febridadas,
los enriques y reales
del tesoro...

²⁰ "Buena gent: Nuestra predicacion será de la resurreccion general, que será después que todos los homes del mundo serán muertos, é á la fin todos resucitarán á vida en cuerpo é en alma ..." (cf. P. Cátedra, "La predicación castellana de San Vicente Ferrer", Separata del *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXIX, 1983-1984, págs. 235-308).

El consuelo de la fama, que sobrevive a la muerte física del individuo, es el primer argumento esgrimido por la muerte (c. XXXV). Reconoce, no obstante, la limitación temporal de esta segunda vida, lo que una vez más recuerda el *Eclesiastés* (II, 16): "porque del sabio, como del necio, no se hará eterna memoria, sino que todo, pasado algún tiempo, pronto se olvida":

avunque esta vida de honor
tan poco no es eternal,
ni verdadera,

Las pautas que conducen al logro de la vida eterna son establecidas después por la muerte, primero por vía negativa, después mediante la afirmación de lo que es necesario hacer, en una copla (XXXVI) cuyo tono sentencioso, acorde con su carácter moralizador, puede relacionarse una vez más con la predicación. La antinomia religiosos/caballeros es sólo aparente: las *oraciones y lloros* (vida contemplativa) de los primeros se corresponden en realidad con los "trabajos y aficiones contra moros" (vida activa) de los segundos. Por esta última vía, el *caballero famoso* que es don Rodrigo se ha hecho acreedor a la vida perdurable. De ello deja constancia la muerte en la copla XXXVII, cuyo tono esperanzado se manifiesta en la recurrencia de voces pertenecientes a un mismo campo semántico: esperad, confianza, fe, esperanza:

partid con buena esperança,
que esta otra vida tercera
ganaréys

El desenlace de esa vida ejemplar (cc. XXXVIII-XL) no podía ser otro que una muerte digna, aceptada con la entereza de quien se sabe vivo en la memoria de las gentes y acreedor a otra vida mejor, la vida "perdurable". En este momento, Jorge Manrique despliega toda una serie de tópicos comunes a la literatura de Bien Morir (*Un bel morir tutta la vita onora*): la aceptación serena de la muerte, en conformidad con la voluntad divina ("y consyento en mi morir / con voluntad plazentera, / clara y pura"). Frente a las temidas muertes repentinas, el *Ars moriendi* elogiaba también la muerte esperada, rodeado el agonizante de sus seres queridos ("cercado de su muger / y de hijos y de hermanos / y criados"). No es casual la imagen amigable con que la muerte —esa muerte depredadora presente sobre todo en las coplas XXIII y XXIV— se presenta al maestro.

La reacción de don Rodrigo ante la muerte lo sitúa muy por encima del habitual comportamiento humano, especialmente si comparamos su actitud con la de los convocados a la *Danza de la Muerte*²¹. Es la serenidad de

²¹ Muy otro es también este don Rodrigo de aquel "Comendador Manrique" que

quien conoce que morir no es otra cosa que el retorno del alma a su origen ("dio ell alma a quien ge la dio"), que morir es despertar (el *recordar* definitivo). La llamada de alerta que iniciaba el poema ("Recuerde ell alma dormida") trasciende así hasta la última copla, revelando en profundidad, ahora, todo su sentido.

El "sencillo realismo", la "total humildad de dicción"²² con que Jorge Manrique ha plasmado esta escena final concuerda con la sencillez general del poema, que ha sido sin duda uno de los factores determinantes de su popularidad y uno de los motivos de elogio por parte de la crítica. Obedecen las *Coplas* a una opción, a un programa literario que postula el abandono de lo puramente ornamental a favor de un *sermo humilis* que busca la comprensibilidad general. El *sermo humilis*, al que Auerbach²³ ha dedicado páginas definitivas, rompe con la retórica antigua, según la cual el estilo venía determinado por el tema, y se decide a tratar las cuestiones más sublimes con la llaneza necesaria para hacerlas asequibles a cualquier clase de público. No es tanto popularismo cuanto proximidad, inmediatez: el recurso a imágenes conocidas, expresadas en términos llanos, por medio de estrofas sencillas, programa que Manrique, conscientemente o no, llevó a cabo con brillantez. Sus *Coplas*, en lo esencial, se ajustan a las pautas establecidas por algunos de los más eminentes teóricos de la predicación en el medievo: brevedad, fervor, cadencia espaciosa, propósito moral, orden y coherencia expositiva. Tales son, por ejemplo, en el *Ars praedicandi* de Francesc Eiximenis (comienzos del siglo xv) requisitos esenciales para que el sermón produzca el efecto deseado²⁴. La fina intuición poética de Manrique, más acostumbrado seguramente a la audición de sermones que a la lectura de escritos teóricos sobre la materia, le señaló el camino: el sermón bajomedieval, con su peculiar estructura y formas expresivas, conviene perfectamente a una elegía en la que la proliferación de lugares comunes no oculta el impulso de una honda emoción personal. El que muchos de esos *topoi* se remonten en su origen a textos bíblicos —el *Eclesiastés*, en particular— tiene que ver también con la cuestión que ahora nos ocupa. No en vano *Eclesiastés* significa *Predicador*.

en la plenitud de su vida, en 1445, puso tierra por medio ("fuyendo muy a deshora") para escapar de la muerte, o de las heridas, en la batalla de Olmedo, como reza una de las *Coplas de la panadera*.

²² P. Salinas, *op. cit.*, pág. 197.

²³ E. Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media* (1957), Barcelona, Seix Barral, 1966, págs. 30-69.

²⁴ Vid. A. G. Hauf, "El 'Ars Praedicandi' de Fr. Alfonso d'Alprão", *Archivum Franciscanum Historicum*, 72, 1979, pág. 240.