

EL SENTIMIENTO DE LA MUERTE A TRAVÉS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

(SIGLOS XIV Y XV)

por ADOLFO PRIETO

PROPÓSITO.

“... chaque époque se fabrique mentalement sa représentation du passé historique. Sa Rome et son Athènes, son Moyen Âge et sa Renaissance.”

LUCIEN FÉVRE: *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, p. 2.

La natural preocupación por la muerte subyace en toda actividad humana. Para la especulación filosófica y el sentimiento religioso constituye un inagotable manantial de reflexiones, y para el arte se erige en Musa de ejemplar constancia, cuando no en la razón misma de su existir.

Desde el amanecer de los tiempos hasta nuestros días, es fácil señalar la presencia de la muerte en cualquier exteriorización del espíritu, pero es obvio que no siempre puede haber tentado la atención del hombre con igual intensidad y exigencia. El lector moderno, pongamos por caso, se sorprende del extraordinario volumen que su consideración desplaza en la literatura y en el pensamiento contemporáneos, y no sólo advierte que ella es problema fundamental en un Unamuno y en un Rilke¹, o que ocupa lugar destacado en la obra filosófica de Heidegger² y de Sartre³, sino que la descubre como un violento escozor a través del ancho campo de materiales en que el hombre actual registra su peculiar concepción de los temas cruciales.

Una época ha habido, sin embargo, en que la consideración de la muerte se convirtió en nudo de todos los intereses humanos. El pen-

1. Interesa sobre el particular el importante trabajo de Ilse BRUGGER: *El problema de la muerte en Rainier María Rilke*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de estudios germánicos, Buenos Aires, 1943.
2. M. HEIDEGGER: *El Ser y el Tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, ps. 270-298.
3. J. P. SARTRE: *El Ser y la Nada*, Buenos Aires, Ibero-Americana, tomo III, ps. 150-181.

samiento tendía hacia ella, la sensibilidad respondía casi únicamente a su contacto. La muerte saturaba la retina de los hombres en el turbulento período que marca el deslinde del mundo medieval y el moderno, en el transcurso de los siglos XIV y XV. Huizinga, en su libro ya clásico *El otoño de la Edad Media*, traza la historia cultural de ambas centurias, desde la perspectiva de los tiempos precursores, como culminación y disgregación a la vez de sus ideales de vida. El tema de la muerte ocupa, por supuesto, notable lugar en la obra, siendo de capital importancia el capítulo dedicado a estudiarla. El trabajo del historiador holandés nos ofreció dos interesantes sugerencias:

1° El provecho que para el conocimiento de una época puede inferirse de los documentos literarios.

2° La fascinante posibilidad de extender a la España finimedieval una labor de tanta enjundia y brillantez como la consagrada a la Francia contemporánea y los Países Bajos.

Por cierto que la segunda sugerencia pudo sólo seducirnos fugazmente, como vana quimera, y en definitiva dejarnos la añoranza de algún estudioso de la talla de Huizinga que quisiera emprender en lo futuro tarea semejante. En cambio podíamos empeñarnos en fundar un propósito de la primera: examinar el material literario de una época con miras a descubrir al hombre históricamente condicionado que en ella se refleja. Con todo, aun con esta exclusión, el proyecto era excesivo. Limitaciones de toda índole constreñían el interés primigenio, y de la necesidad de determinarse nació la elección de un punto de partida preciso: *el sentimiento de la muerte a través de la literatura española de los siglos XIV y XV*. Las aspiraciones reducidas al mínimo indispensable.

La consideración de la muerte, que el concepto de la vida lleva aparejada, la actitud frente al mundo, es piedra de toque segura para orientar en los complejos caminos de la sensibilidad y del pensamiento, guiándonos como hilo de Ariadna hacia el desarrollo de cada parábola vital. La perspectiva se abre entonces, como en abanico, desde su único punto de arranque, redimiéndose con ello de su limitación.

Sin embargo, en el contorno temporal prefijado, acaso parecería absolutamente estéril abrir investigaciones de esta índole, teniendo en cuenta la tremenda homogeneidad impuesta por el cristianismo en todo orden de cosas. La Iglesia predicó una concepción universal en la que la vida y la muerte adquirirían un sentido *sui generis*. Desprovisto de significación religiosa, el hecho humano de morir puede provocar interpretaciones diversas, como ocurre (no logramos desprendernos de nuestra contemporaneidad) con Heidegger, para quien la muerte es un fenómeno que pertenece a la vida, el último de la serie, el que colma y da sentido a la vida individual, mientras que para Sartre, como hecho contingente que depende en origen de la propia

facticidad, la muerte es un absurdo. Impedido de tales aventuras de intelección, el hombre de la Edad Media aceptaba de plano el sentido de que la Iglesia había revestido a la muerte; pero ¿era posible que cada individuo y cada pueblo reaccionaran con iguales sentimientos frente a un fenómeno de significado común? ¿Era posible destacar una actitud personal o colectiva de la uniformidad edificada sobre el consentimiento de las inteligencias?

El margen de libertad que los individuos y los pueblos poseen en los períodos de hondo estilo cultural, es mayor del que pueden incarnar, a primera vista, las fórmulas y cánones prescriptos para su expresión, y admira tanto poder señalar los distingos que separan los complejos colectivos entre sí, como notar los caracteres subjetivistas en la producción de arte. (Sabido es que no hay creación artística sin creador individual; desconocer esto es caer en la desprestigiada teoría romántica de la inventiva popular, anónima, aunque al exagerar se corre el riesgo de no ver el horizonte hacia el que apuntan los proyectos y deseos de los hombres de una época determinada.)

La proclividad a incurrir en generalizaciones superficiales, debía imponernos cautela antes de acometer una investigación de este tipo. No podíamos olvidar las admonitoras palabras de Arturo Farinelli, puesto en el trance de advertir el peligro que apareja fijar caracteres perdurables en las literaturas. "Generalizar de esta suerte, con tales oráculos, además de reducir a lo más sencillo y superficial lo eternamente complejo e indeterminado, es favorecer cierta pereza intelectual y alejarnos del centro verdadero de la creación del hombre" ⁴.

También debimos precavernos de premisas cómodas, de conceptos hechos que pueden tener validez en un examen panorámico, pero que no resisten la presión de un conciso linde temporal. Una premisa de esta clase nos ofrecía la autoridad del sabio Menéndez Pidal. Trogo Pompeyo, historiador romano del siglo I, hallaba en el hispano *dura insensibilidad para el dolor y la muerte*, observación que el ilustre maestro extiende a la posteridad interpretando de la siguiente manera: "Ella supone, en el arte, el llevar los límites de lo horrible más allá de lo común, al no atenuar en la idealización poética lo truculento. Los asuntos más atroces de la mitología son tratados con entera crudeza por Séneca; las imágenes más tétricas atraen a Lucano; la más feroz crueldad de los motivos es llevada por Prudencio a la poesía lírica, lo mismo que las representaciones de la vida más repulsiva o las caricaturas más deformes y depravadas en la fantasía de Quevedo, gran idealizador de la fealdad..." ⁵. La interpretación es certera en los ejemplos que declara, pero deja de serlo, nos parece, en los que

4. A. FARINELLI: *Consideraciones sobre los caracteres fundamentales de la literatura española*, en *Divagaciones Hispánicas*, Barcelona, 1936, tomo I, ps. 77-115.

5. R. MENÉNDEZ PIDAL. *Caracteres primordiales de la literatura española*, en *Los espa-*

calla. Jamás se ha forjado una imagen de tal truculencia como la del esqueleto bailarín de las *Danzas de la Muerte*, y en algún momento recuerda el occidente haber necesitado tan groseros estímulos para excitar una sensibilidad estragada, como aconteció durante el transcurso de los siglos XIV y XV. Francia, Inglaterra, Alemania, los Países Bajos, la misma Italia, pagaron tributo al espíritu "macabro" que surgió como exigencia y rasgo distintivo de la época. La insensibilidad hispana, sin embargo, que debiera haber encontrado en las condiciones del tiempo la mayor ocasión de llevar en el arte, los límites de lo horrible más allá de lo común, absteniéndose de idealizar lo truculento, se retrajo pudorosamente, en una notable actitud de parsimonia.

Ésta es, precisamente, a grandes líneas, la conclusión a que nos condujo el primer sondeo en la literatura española de la baja Edad Media. Los ajustes a un concepto tan general nacieron en su punto. En primer término se imponía señalar honestamente las excepciones que, en rigor, debían surgir de la heterogénea mención de autores y de obras. En segundo lugar hubo que preguntarse si sería posible agrupar en un solo bloque compacto los escritores que se expresaron en la lengua de Castilla, o si podría indicarse, además, la presencia de algún importante núcleo, si no disidente, al menos distinto del de la actitud general.

De sumo beneficio nos fué el libro de Américo Castro *España en su historia*. Muchos llamaron la atención sobre la importancia de moros y judíos en el desenvolvimiento de la historia peninsular, pero nunca se ha destacado con tanto relieve la influencia de ambos pueblos sobre el primitivo sector hispanocristiano. De la simbiosis de esos tres elementos étnico-culturales nació la España moderna. El bloque compacto a que nos referíamos anteriormente es de los autores del sector cristiano; junto a él es imprescindible mencionar a los escritores de origen judaico por el sesgo separador que siguieron para exteriorizar su propia consideración de la muerte.

Listo el material de lectura; parcelado el campo de investigación por hitos cronológicos y orientados por claras directivas, el trabajo estaba virtualmente emprendido. Una última desesperanza nos acometió, sin embargo, al iniciar detalladamente la compulsión de los textos literarios. Muchos de ellos proclamaban a gritos procedimientos de escuela, de los que matan en apariencia todo intento de intervención subjetiva, y otros se negaban tercamente a declarar el recto sentido que sus autores debieron infundirles. Con los recursos naturales (cotejos, apreciaciones de estilo, historia cultural), la tarea de interpretación avanzó lentamente, rehaciendo a cada paso lo des-

truído por análisis demasiado severos, y rechazando, como primera medida, cualquier sugerencia de conjetura brillante, evento del que difícilmente un investigador se halla libre.

1. JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITIA: *Libro de buen amor*.

cierto, en parayso estas tu asntada,
con los marteres deus estar compañada,
sienpre en el mundo por Dios martyriada;
quien te me rrebato, vieja por mi sienpre lasrada? 1570.

JUAN RUIZ: *Libro de buen amor*.

Y más que un mosquito
El tu cuerpo non vale,
Desque aquel esprito
Que lo mece del sale. 286.
SEM TOB: *Proverbios Morales*.

Un personaje de ficción, saturado de didactismo, que trama una autobiografía supuesta con el único fin de enseñar, es algo que desorienta bastante a un lector moderno. Y si esa intención moralizadora aparece desdibujada por un dudoso equilibrio de explosiones vitales y frenos religiosos, por un extraordinario desfreno cómico que se infiltra en los asuntos más serios, entonces la desorientación es tanto mayor. Sin duda que prevalece a lo largo de la obra la fundamental unidad lograda por su sostenido intento didáctico, como señaló por primera vez Leo Spitzer, pero ello no se ve tan claro al analizar aspectos parciales de la misma. Al menos, algunos autores no lo han visto así.

Para la muerte de Trotaconventos el Arcipreste compone una larga tirada de 232 versos, incluido el epitafio, en los que, de acuerdo con la costumbre retórica, se extiende en consideraciones generales sobre la muerte, en lamentos de los sobrevivientes y en elogios del difunto.

Dos hechos han sido notados por la crítica y ambos han contribuído en cierto modo a embarazar la comprensión del pasaje:

1º La convención retórica no ha sido respetada. Juan Ruiz dedica la mayor parte de la elegía (48 estrofas de las 68) a un apóstrofe a la Muerte, reduciendo a su costa el normal desarrollo de los tópicos restantes.

2º La calidad de la persona elegida como motivo del *planto*.

Félix Lecoy⁶ ha intentado explicar la primera anomalía suponiendo que el Arcipreste se sintió tentado de aprovechar los numerosos lugares comunes que el tema de la Muerte había inspirado a

6. F. LECOY: *Recherches sur le Libro de buen amor*, París, 1938.

la retórica escolar. Pero él mismo advierte que los otros dos temas, las lamentaciones de los sobrevivientes y el elogio de los desaparecidos, eran aún más explotados en las composiciones de ese tipo, de donde se deduce que ofrecían a Juan Ruiz mayor acopio de lugares comunes y de donde concluimos que la explicación de Lecoy es invalidada por sus propias investigaciones. Otra razón debe haber movido al Arcipreste en sus preferencias.

El segundo hecho, la elección de una vieja trotera como sujeto de una elegía ha encontrado su exegeta en Pedro Salinas⁷, quien ha creído ver en ello una cualidad insobornable de la literatura española, literatura que parece “quisiera ser desde el primer momento indómita, aparte y libérrima en sus actos”, que no tiene reparo en llorar a una alcahueta mientras la tradición exige personajes de alcurnia. Y supone que Trotaconventos se ganó el derecho a una elegía por su proximidad al autor, porque era “alguien” para él; por razón personal y no por razón genérica.

Aceptado ese punto de vista, sin entrar a discutir su legitimidad, cabe preguntarse entonces por qué la elegía no siguió los rumbos conocidos; por qué el autor, que aparenta sentir sinceramente la desaparición de la leal trotera, no se explaya en sus propias lamentaciones y en el elogio de la difunta, cosa que debiera esperarse de existir los lazos simpatéticos que presupone Salinas y en una obra que señala cabalmente el desprejuicio por los cánones retóricos. Debiera esperarse que el *planto* desplazara su mayor volumen al considerar los dos temas que atañen al sujeto mismo, pero no ocurre así. Sólo en las diez últimas estrofas, incluidas las tres del epitafio, Juan Ruiz expresa su dolor por la muerte de la servidora y hace el elogio de la misma.

Una tercera cuestión suscita aún el pasaje aludido: Es el *planto* de Trotaconventos un *planto* paródico? La mayor parte de los autores se deciden por la afirmativa. Julio Cejador⁸ y Pedro Salinas, en cambio, aceptan enteramente la autenticidad de los sentimientos expresados, y Félix Lecoy, pese a definir el pasaje como “une sorte de plan burlesque”, se inclina a admitir cierta sinceridad y no excluye “la verité du sentiment”.

La lectura de la elegía invita, ciertamente, a pensar de modo parecido a los tres autores citados, opinión que comparten además María Rosa Lida⁹, fundándose en la inspirada vehemencia del verso y Pierre Le Gentil¹⁰. Sin embargo, una revisión de los cuatro versos

7. P. SALINAS: *Jorge Manrique*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947, ps. 54-59.

8. En la nota 1520 a la edición *Clásicos Castellanos*, Madrid, 1946.

9. M. R. LIDA: *Juan Ruiz, Libro de buen amor, Selección con estudio y notas*, Buenos Aires, 1941.

10. P. LE GENTIL: *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge*, Reims, 1949, p. 381.

de la estrofa 1570, echa por tierra, a nuestro entender, cualquier impresión de ese tipo, pues tales versos escamotean de un solo golpe la dramaticidad y la elocuencia del pasaje. Exclama el Arcipreste:

Cierto, en parayso estas tu asentada,
con los marteres deues estar conpañada,
siempre en el mundo por dios martyriada;
¿quien te me rrebato, vieja por mi siempre lasrada?

¿Pueden estos versos tomarse absolutamente en serio? Para Américo Castro¹¹, que ha estudiado el *Libro de buen amor* como producto de una simbiosis islámico-cristiana, lo dicho en esta estrofa es fruto característico de la compenetración del espíritu musulmán en el espíritu occidental de Juan Ruiz. Que una vieja trotera esté junto a los mártires en el paraíso, significa afirmar una situación enteramente extraña, y al cabo, ridícula, desde el punto de vista cristiano, pero resulta familiar y espontánea para el mundo musulmán en el que conviven el cielo y la tierra, lo alto y lo bajo. En el *Libro de buen amor*, colocado en su verdadero centro de irradiación vital, esos cuatro versos no son necesariamente humorísticos (tal como entiende el humorismo el mundo cristiano occidental); pero insertos en la totalidad del *planto* valen “como el comienzo de lo que luego se llamaría humorismo español, una actitud posible en donde los ánimos se sentían simultáneamente en el cielo y en la tierra”. Para Américo Castro el *planto* es de “una solemne comicidad”.

En nuestra opinión es innegable la intención paródica de Juan Ruiz y este intento es el único que consigue explicar las dos grandes anomalías anotadas por los críticos. Una intermediaria de amor como sujeto de graves lamentaciones es la mayor burla, y la más efectista, a los elogios fúnebres de los encumbrados, y de tanto peso, que su sola elección liberó al autor de recurrir a la alabanza de su personaje. Sin base dos de los temas que prescribía el canon retórico, el Arcipreste explotó las posibilidades que le ofrecía el tercero: las consideraciones sobre la Muerte.

Las ingentes pérdidas de documentos literarios en la Península torna poco menos que insólita la aparición de uno de los temas más socorridos de la literatura europea medieval, y contribuye a magnificar esa impresión de extrañeza el encontrarlo en la plena madurez a que puede llegar un género literario: el momento preciso en que se puede disociar la plenitud de posibilidades expresivas del respaldo espiritual que dió origen al tema. Es el momento de las parodias. Los lugares comunes se asientan de tal modo y se vuelven tan indispensables, que acaban por sustituir a los sentimientos

11 A. CASTRO: *España en su historia*, Buenos Aires, Losada, 1947, ps. 371-470.

y a las ideas para cuya expresión fueron creados, y sea por esta hipostación de lo mecánico sobre lo viviente (como quiere Bergson¹²) o por el manifiesto desgaste de valores positivos (de acuerdo con Stern¹³), terminan necesariamente por dar lugar a lo cómico, a poco que aparezca un ánimo despierto capaz de suscitarlo.

El Arcipreste se encontró en esto, como en otras cosas, con una tradición que debió pesarle enormemente. La literatura de la Muerte, estudiada de manera especial en Francia, atestigua para el siglo precursor del de Juan Ruiz el resonar de un insistente y monótono *memento mori*, alimentado en escasas fuentes y volcado en una economía de fórmulas desoladora. Emile Mâle¹⁴ ha advertido, sin embargo, que durante todo este siglo la imagen de la Muerte aparece revestida de cierto pudor que la hace amable antes que temible, imagen que se tornará terrorífica al avanzar el 1300

Ya veremos a su debido tiempo las posibles causas de este cambio de sensibilidad colectiva; por ahora hagamos hincapié en esta observación de Mâle, pues ella nos autoriza a extraer importantes consecuencias. En efecto, el hecho de que la idea de la muerte no hubiera llenado aún con su presencia obsesionante la imaginación del hombre de los siglos XIII y comienzos del XIV, sino que apareciera casi como una inofensiva necesidad del púlpito y de las composiciones escolares, vuelve menos extraña la vena satírica de Juan Ruiz, cuyo humorismo fustiga, por otra parte sólo el aparato retórico y la convención social que ahogaban el pensamiento cristiano de la muerte. Aquí reaparece la fundamental intención didáctica del libro. El Arcipreste, al tiempo que se burla socarronamente de los rétores, enseña a menospreciar la mera muerte física, una muerte que pierde el espanto y la solemnidad de que era rodeada en los *plantos* a los grandes de la tierra al dirigirse a una vieja servidora de amor. Y del devaluarse el sentimiento de la muerte física surge el sentimiento que puede y debe preocupar a un cristiano: el de la muerte del alma, el pecado. Pecado y muerte se confunden en sus orígenes según la concepción del cristianismo. La doctrina se expone en los últimos cincuenta versos de la imprecación, versos de sostenido patetismo:

1957 Tu morada por sienpre es jnfierno profundo:
tu eres mal primero, tu eres mal Segundo,
pueblas mala morada e despueblas el mundo,
dises a cada uno: yo sola a todos mudo.

1573 Muerte, por ti es fecho el lugar jnferral;
ca beujendo ome sienpre e mundo terrenal,

12. H. BERGSON: *La rire*, París, 1913.

13. A. STERN: *Filosofía de la risa y del llanto*, Buenos Aires, Imán, 1950.

14. E. MÂLE: *L'Art religieux a la fin du moyen âge*, París, 1908, tomo II.

non aurién de ti mjedi nin de tu mal hostal,
non temerie tu venjda la carta umagnal.

.....

1574. ¡Tu despoblaste, muerte, al cielo e sus syllas:
los que eran lypieça fecysteles mansyllas:
fecyste de los angeles diablos e mansyllas,
Escotan tu manjar a dobladas en sensyllas . . . !

La muerte entró al mundo por la puerta del pecado al tiempo que éste abría las del infierno: "Pueblas mala morada e despueblas al mundo" dice Juan Ruiz en ajustado juego antitético. Y por cierto que esta muerte física puso espanto a la propia humanidad de Cristo, pero su muerte significó el fin de la muerte absoluta, a la que Dios había condenado a los hombres reintegrándolos a la vida eterna del paraíso. Jesucristo libera de la mansión de la muerte-infierno a sus elegidos:

1563. A todos los saco como santos escogidos;
Mas con tigo dexo los tus malos perdidos.
-

1564. A los suyos leuolos con el aparyso,
don han vida veyendo mas gloria quien mas quiso;
-

Con este triunfo de Cristo sobre la Muerte concluye lo que es, a nuestro entender, la parte medular del *planto*, la única seria, la única que depara una enseñanza positiva. Bruscamente vuelve la elegía al tono paródico y aparecen entonces las lamentaciones del autor y el elogio de la difunta con la economía de medios ya señalada. La parodia, que es un modo de enseñar por negación, hace su aporte a la intención didáctica del pasaje. La muerte física es ciertamente cosa espantable; pero no tanto como certifican los rétores de escuela, ni tan digna del solemne trato que ellos le dispensan. Más importa la muerte del alma, el pecado, y el pecado sufrió su mayor derrota con el sacrificio de Cristo. Hay, en consecuencia, un evidente sentido de afirmación de valores, sano, alegre, despreocupado. Esto es, lo que se desprende del texto en cuestión.

Pero ya en la obra de un contemporáneo de Juan Ruiz, particularmente en un libro escrito por los mismos años en que debió de escribirse el del Arcipreste, en el *Libro de los Estados* de don Juan Manuel, late una preocupación distinta, personal y responsa-

ble por el problema de la muerte. Está cambiando el signo de los tiempos y tímidamente se anuncia el alba del largo reinado en que la Muerte ha de erigirse en la gran inspiradora.

En la literatura española estas dos etapas se hallan marcadas con toda nitidez. La primera se señala por la ausencia casi total de materiales literarios, y por la presencia, en la culminación del período, de un autor que recoge sin duda buena parte de la tradición escrita sobre el tema, si bien al margen de ella o sobre ella, como lo declara su actitud irónica. La figura del Arcipreste sirve de enlace a las dos etapas, marca el contraste entre una y otra, y sirve de fuente para la transmisión literaria del tema en la Península. Por el último motivo conviene señalar los elementos recogidos por Juan Ruiz, porque muchos de ellos serán reencontrados incontables veces en otros autores.

Lecoy ha desarticulado el montaje retórico del *planto* y enumera los elementos que lo componen:

- 1) La Muerte ataca a todos sin distinción de jerarquía. (1521-22).
- 2) El horror que inspira el cadáver a los sobrevivientes (1525-27).
- 3) El afán de apropiarse los bienes del difunto en que incurren los allegados. (1535-42).
- 4) La deformación física que provoca la muerte. (1546-48).

Estas consideraciones están insertas en el apóstrofe a la Muerte, con el cual, según el procedimiento de estilo, comienza el *planto*. Siguen las lamentaciones del autor (1569-70), la plegaria por el reposo del alma de la desaparecida (1571-72) y el elogio de la difunta.

Lecoy anota en todos los casos las fuentes literarias o las concomitancias con otras obras, de cuyo detenido análisis deduce que al Arcipreste no corresponde ninguna originalidad en el tratamiento del tema. Esta afirmación, que será inexorablemente repetida por cada uno de los autores españoles que en época posterior desarrollaron el tema de la Muerte, vale la pena discutirla en detalle.

Admitida la procedencia de los elementos destacados por Lecoy, ¿se puede admitir, sin embargo, que ellos se empleen con el mismo fin y estén cargados exactamente del mismo sentido con que la tradición parece haberlos determinado de una vez para siempre? ¿Es el Arcipreste un mero repetidor de fórmulas hechas? Ya el hispanista francés reconoció anomalías de forma difícilmente explicables. Agreguemos la elección del sujeto del *planto*, sin antecedente

16. BERCEO: *Milagros de Nuestra Señora*, Edición a cargo de A. G. Solalinde, Madrid, Clásicos Castellanos, 1922.

17. A. GIMÉNUZ SOLER: *Don Juan Manuel*, Zaragoza, 1932.

conocido. Y sobre todas las cosas pongamos en claro la intención que respalda el manejo de esos materiales, la doble vertiente intelectual que permite a Juan Ruiz tomar a burla lo que era hueca retórica, y, al mismo tiempo, refirmar una concepción cristiana de la vida sin las exageraciones del púlpito y de las composiciones de escuela. Por último, el criterio de selección y preferencia con que se manejan los elementos conocidos. También Lecoy anota que, a diferencia de los demás autores, Juan Ruiz insiste poco en el sentimiento de horror que inspira el cadáver y en la deformación física que provoca la muerte. Recordemos lo primero:

1525. Eres de tal manera en el mundo aborrida
que por bien que lo amen al ome en la vida,
en punto que tu vjene con tu mala venjda
todos uyen del luego como de rred (sic) podrida.
1526. Los quel aman E quieren E quien ha avjdo u conpañã
aborre en lo muerto como aco a e traña;
parientes E amigos todos le tyenen Saña,
todos uyen del luego como i fue e araña.
1527. De padre E de madre los fijos tan queridos,
amigos e amiga de eando E Serujdos
de mugeres leales los us buenos marido
desque tu vjene, muerte, luego on aborrido.

Tal sentimiento de horror desaparecerá casi por completo de la literatura española posterior. A su tiempo indicaremos los casos de supervivencia.

Tres estrofas se dedican a describir los efectos físicos de la muerte con una sobriedad que se irá acentuando aún más con el correr del tiempo y que marcará una nítida caracterización del tratamiento español del tema:

1546. Los ojos tan ermo os pones los enel techo
çiega los en vn punto, no han en i provecho,
en mudeçe la abla, açes en rroque er el pecho,
enty e todo mal, rrencura E de pencho (sic).
1547. El oyr E el oler, el tañer, el gustar,
todos los çinco e os tu los vjene tomar;
non ay ome que te epa del todo deno tar,
quando eres deno tada do te vjene aco tar.

18. B. GROETHUYSEN: *La formación de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo XVIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1943, ps. 85-133.*
19. G. F. LESSING: *Laoconte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946. Cap. XXI.

1548. Tyras toda verçuça, de ea ermo ura,
de adona la graçia, denue tas la me ura,
enflaque çes la fuerça, enloque çes cordura,
lo dulce a es iel con tu much (sic) amargura.

El volver a encontrar esa parquedad, enteramente inusitada, en buena parte de los autores estudiados en el presente trabajo, nos obligará a descubrir una condición especial del pueblo al que pertenecieron.

PERO LÓPEZ DE AYALA: *Rimado de Palacio*.

Dos acontecimientos de importancia para la historia del siglo XIV europeo fueron, sin duda, la gran peste negra de 1348²⁰, que arrebató veinticinco millones de vidas a Europa, y el Cisma de Occidente iniciado en 1373.

Pero López de Ayala tenía dieciséis años cuando despertó el primer brote de la epidemia bubónica y 18 cuando ésta hizo estragos en los reales de Alfonso XI, dando muerte al antecesor de Pedro el Cruel. El Canciller, como cronista del reinado de este último, hace una escueta mención del suceso²¹.

Es curioso el silencio que sobre hecho tan notorio guardan los documentos históricos y literarios de la España de aquella época. Por lo que se deduce de la *Crónica* del Canciller, la peste negra azotó a España con la misma intensidad que al resto de Europa²², y

20. Sobre las consecuencias sociales y económicas de la peste negra, trata HENRI PIRENNE, *Historia social y económica de la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 167.
21. "E como quier que... le fuese dicho é conseyado que se partiese de aquella cerca, por quanto avian muerto, é murian de cada día muchas compañías, é él estava en grand peligro de su cuerpo, ca muchos de sus Caballeros eran ya muertos de aquella pestilencia; enpero por todo esto nunca el Rey se quiso partir del dicho real, diciendo á los Señores é Caballeros que esto le conseyaban, que les rogaba que no le diesen tal conseyo, que pues él tenia ya aquella villa é tan noble fortaleza en punto de se le rendir, é la cuidaba cobrar á poco tiempo, é la avian ganado los Moros en el su tiempo, é perdido los Christianos, que le seria grand verguenza por miedo de la muerte de lo asi dexar... E agora tornando á nuestra atención, después de muchos conseyos é afincamientos que los dichos Señores é Caballeros, segund avemos dicho, ficieron por levantar al Rey Don Alfonso de aquel real de Gibraltar, por la pestilencia que allí era; el Rey nunca lo quiso facer; é fué voluntad de Dios que el Rey adolesció, é ovo una landre, de la qual finó viernes santo..." (*Crónica de los reyes de Castilla...* con las enmiendas de G. Zurita y las correcciones y notas por E. de Llaguno Amiralá, Madrid, 1779-80).
22. Dice AMADOR DE LOS RÍOS, en su *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*, II, ps. 259-264: "Fué España una de las naciones, en que mayores estragos hizo aquella suerte de cólera-morbo, contra el cual eran ineficaces los esfuerzos de la ciencia. Cayó el contagio primeramente en las partes de Oriente y de Mediodía, y dando la vuelta por las occidentales, propagóse a las regiones de Galicia, León y Castilla, entrándose luego en Navarra, y cerrando por último aquella especie de fatal

llama la atención que los demás países hayan dejado constancia de la impresión profundísima que produjo la catástrofe, mientras que en España apenas concitó el interés de los cronistas, hecho particularmente notable en uno como López de Ayala, tan abundoso en datos y minucias. De más está mencionar el inevitable ejemplo de Boccaccio²³ que rememora los tiempos de la peste y la hace agente material de sus cien celebrados cuentos, o el ejemplo de Guillaume de Marchant, que introduce igualmente su *Jugement du roi de Navarre*²⁴ con una descripción de los efectos de la plaga. La generación que vió en los años mozos los estragos de la peste negra es la generación que echó a rodar por el mundo la imagen de la muerte insuflada del mayor patetismo que recuerda el occidente. Los orígenes de las *Danzas Macabras* deben rastrearse en la sensibilidad de los que sobrevivieron a la hecatombe, sensibilidad deformada hasta lo monstruoso por la vulgarización del espectáculo de la muerte, y nivelada en el mismo grado de impresionabilidad enfermiza como para permitir la asombrosa rapidez en la expansión de esas imágenes, que anota Johanesh Bhuler²⁵. Francia, Alemania y los Países Bajos reaccionaron vivísimamente ante las consecuencias del terrible morbo; Italia padeció sus sacudidas, pero absorbió de inmediato sus efectos. España dejó pasar una generación, acaso dos, antes de exteriorizar en su arte y en su literatura la magnitud del desastre, y ello tamizado por una peculiar sobriedad que en cada caso iremos señalando.

A primera vista, debiera atribuirse este fenómeno a una sensibilidad embotada, incapaz de distorsionarse por los efectos de un golpe superior a la capacidad humana de tolerancia; una mirada más atenta nos revela que se trata de una sensibilidad templada de un modo diferente. En el corte transversal, caprichoso, que en una época determinada hacemos al modo de sentir de una nación, hasta donde lo revelan los documentos, vemos que el espectáculo de la pura materialidad de la muerte apenas si roza su epidermis. En los extremos de un largo puente de medio siglo se igualan don Juan

anillo trágico por las tierras de Aragón, hasta correrse otra vez sobre el Mediterráneo. Sufrióronle en estas partes más rudamente los moradores de Cataluña, en especial los ampurdanenses; en la meridional los moros de Granada y los cristianos de Andalucía y del Algarvé. Pero allí, como en todas las demas provincias y reinos, en que se dividía a la sazón la Península, cebóse la epidemia, á pesar de sus especiales prescripciones higiénicas del Talmud, muy por extremo en los moradores hebreos, dejando muchas y muy poderosas juderías casi abandonadas o desiertas...”

De gran interés son las observaciones sobre los efectos morales de la peste.

23. G. BOCCACCIO: *Decameron*. Una descripción de los estragos de la epidemia en el prólogo.
24. Citado por PETIT DE JULLEVILLE: *Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines a 1900*, tomo II, p. 339.
25. J. BHULER: *Vida y Cultura en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 296.

Manuel y Pero López de Ayala en la expresión de un sentimiento que parece haber sido, fuera del sedimento personal que en cada caso corresponde, el de los cristianos españoles. Don Juan Manuel esquiva en lo posible el tema de la muerte física y el Canciller hace una mínima alusión a él.

En cambio es capital la importancia que el cronista de Pedro el Cruel dió al penoso Cisma de Occidente, y es notoria la morosidad con que se detuvo en la desgarradora acusación de sus antecedentes y consecuencias. Américo Castro²⁶ ha supuesto que el Canciller inició una nueva corriente de intimidación religiosa en España, y es verdad que el texto del *Rimado* da pie para fundar esa hipótesis. Espíritu singularmente religioso, debía obrar de acuerdo con las leyes de su propia creencia, herida en lo más hondo por el espectáculo de una Iglesia dividida. Es tan absorbente y fundamental esa preocupación, que sólo como de reflejo parecen nacer los otros focos de atracción de su sátira: el manejo de la cosa pública, las costumbres, los hombres...

Arturo Farinelli al rastrear los orígenes del tema de *La Vida es Sueño*²⁷ y trazar el clima espiritual de la época, acaso insista demasiado en dar la quiebra de la fe en el poder intelectual como germen activante de la postración y el desánimo que carcomían a Europa. Sin duda las causas que convirtieron los últimos siglos de la Edad Media en un período esencialmente agónico, fueron muchísimo más complejas que las anotadas por el crítico italiano, y en el caso particular de España se nos ocurre que ese elemento debió de ser aún menos importante si tenemos en cuenta el escaso papel desempeñado por la España cristiana en el concierto de la cultura europea durante el apogeo y la decadencia de la escolástica. Salvo esta corrección de perspectiva, el panorama esbozado por Farinelli es convincente, y a él nos remitimos para reconstruir la época que le tocó en suerte vivir al Canciller, difícil y sombría si las hubo. Es evidente en ella que el hombre, como en un callejón sin salida, se abandona a un confuso mundo sentimental.

Tres modos hubo de considerar la muerte: proyectar el desenlace final sobre el evento salvación-condenación; perder de vista los destinos ultraterrenos y considerar la pérdida de la vida como la del único bien posible; hacer proselitismo por una de estas dos actitudes sin tomar partido ni contacto íntimo con ella. Vimos ya cómo el Arcipreste fustigó a los usufructuarios del lugar común, y vimos también la preocupación de don Juan Manuel por el destino de su alma. A esta manera de ocuparse de la muerte pertenece la actitud del Canciller, sólo que en él la fe parece mostrarse más robusta que

26. A. CASTRO: *Lo Hispánico y el Erasmismo*, R. F. H., año II, n. 1, ps. 1-34.

27. A. FARINELLI: *La vita è un sogno*, Parte prima, Preludi al drama di Calderón, Torino, 1916.

en el otro, menos dispuesta a provocar cuestiones, y con más lugar, en consecuencia, para enardecerse por los hechos del momento: la situación deplorable de la Iglesia, por ejemplo. Para él es el único acontecimiento de importancia, el único al que se adjudica un positivo interés; todo lo demás, incluso lo que tan de cerca atañe al hombre, la vida misma del hombre sobre la tierra, no vale la pena de ser tenida demasiado en cuenta. Que la muerte siegue simultáneamente millares de vidas no pasa de ser una noticia más para una crónica; que el vivir del hombre, sobre problemático y angustioso sea efímero y pasajero como el viento, apenas es un pretexto para recordar la necedad de los que fincan sus bienes en fundamentos tan endebles:

¿Que fue entonce del rico e de su poderio
De la su vana gloria e del orgulloso brio?
Todo es ya pasado e corrio como rrio,
E de todo el su pensar finco el mucho frío.
¿Do estan los muchos años que avemos durado
En este mundo malo, mesquino e lazdrado?
¿Ado los nobles vestidos de paño muy onrado?
¿Do las copas e vasos de metal muy preciado?
¿Do estan las heredades e las grandes posadas,
Las villas e castillos, las torres almenadas,
Las cabañas de ovejas, las vacas muchiguadas,
Los caballos sobervios de las siellas doradas,
Los fijos plazenteros e el su mucho ganado,
La mujer muy amada, el tesoro allegado,
Los parientes e ermanos, quel tenian acompañado?
E una cueva muy mala todos le han dexado.

La inclusión del movimiento retórico denominado *Ubi sunt?* apresuró a los historiadores de la literatura a emparentar este pasaje con el conocido de las *Coplas* de Jorge Manrique. La familiaridad sin duda existe, pero conviene no apresurarse demasiado. Desde Job, desde Isaías en adelante, hasta los rétores del siglo XIII, la fórmula del *Ubi sunt?* ocupa extenso lugar en la historia de los temas literarios, y nada digamos de lo que ocurre en los siglos XIV y XV; pero así como la pregunta de Job: "Homo vero cum mortuus fuerit, et mudatus atque consumptus, ubi, queso, est" (XIV, 10) merece comentario y explicación particulares, así también cada uno de los casos conocidos. (Juan Ruiz inquiera: "mi leal vieja, dola?" [1526] y ya sabemos la intención irónica que se gasta al interrogar de ese modo).

Etienne Gilson²⁸ define el *Ubi sunt?* como un movimiento espontáneo de la imaginación, y cree que tal como aparece en la lite-

28. ETIENNE GILSON: *Tables pour l'histoire du thème littéraire Ubi sunt?*, en *Les idées et les lettres*, Paris, 1923, ps. 31-38.

ratura medieval europea es un derivado de algunos pasajes bíblicos enriquecido con dos elementos nuevos: la enumeración de hombres y mujeres ilustres, y una insistencia más marcada sobre la fragilidad de la belleza femenina. Ninguno de estos dos elementos aparece en el *Rimado*. No cabe achacarlo a ignorancia, porque eran vulgares desde hacía dos siglos, de donde se deduce que nos encontramos frente a una voluntad evidente de exclusión, voluntad que caracteriza, casi sin excepciones, en los autores representativos, el tratamiento español del tema, particularmente del segundo de los motivos anotados (queja por la fragilidad de la belleza femenina).

Del mismo modo que el cadáver nos remite a la vida, la referencia al pasado nos remite al presente. López de Ayala mira su propio presente en un plano de lejanía inasible, extrapersonal, y pregunta entonces por el noble castellano que tuvo muchas posesiones, lució vestidos de paño y montó soberbios caballos. Pregunta por su propio presente visto como pasado, y provoca con este recurso la mayor eficacia del ejemplo, al par que logra un aire de contemporaneidad que lo acerca notablemente a las *Coplas* de Manrique.

Farinelli²⁹ insinúa que los *Trionfi* de Petrarca pudieran haber influido en López de Ayala antes de que el marqués de Santillana hubiera fomentado la difusión de los mismos. Al transcribir los versos del *Rimado* citados anteriormente, dice que cada uno de ellos recuerda los versos del *Trionfo della Morte*:

¿U'sono le ricchezze? ¿U'son gli honori
E le gemme, e gli sceptri e le corone,
E le mitrie e li purpurei colori?

En esta mera suposición se basa Anna Krause³⁰ en una tesis, sobre la que volveremos más adelante, para extraer conclusiones de gran interés, pero que, lamentablemente, no se apoyan ni en lo dicho por Farinelli ni en la comparación de los textos. Anna Krause, esforzándose por encontrar razones a la un tanto gratuita confrontación del erudito italiano, halla que la similitud entre las dos versiones se apoya en la conducción de la nota contemporánea y en el catálogo de las lujurias humanas más que en las dignidades antiguas. Con ello ha conseguido en buena parte poner de manifiesto los caracteres distintivos del pasaje tratado por el Canciller; pero por otro lado ha extraído excesivas consecuencias de una simple insinuación que no autoriza para tanto, y llevada por su buena fe en el autor de la cita no se ha tomado el trabajo de colocar a ésta en el contexto. *En Trion-*

29. A. FARINELLI: *Petrarca in Spagna (nell' Età Media)*, en *Italia e Spagna*, Torino, 1929, tomo I, ps. 4-88.

30. A. KRAUSE: *Jorge Manrique and the cult of death in the Cuatrocientos*, Universidad de California, Los Ángeles, 1937, ps. 88-102.

fo della Morte no aparece la nota contemporánea. La breve cita de Farinelli puede inducir a pensar en ello; no así el texto *in extenso*. Basta mencionar otras tres o cuatro estrofas:

I ho condott'al fin la gente greca
E la troiana, all'ultimo i Romani,
Con la mia spada, la qual punge e seca,

E popoli altri barbareschi e strani;
E giungendo quand'altri non m'aspetta,
No interrotti mille pensier vani.

.....
Da India, dal Cataio, Morocco e Spagna
El mezzo avea gia pieno e le pendici
Per molti tempi quella turba magna.

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

U sono le ricchezze . . . etc.

Sin citar estos versos, Miss Krause dice que el poeta italiano nos da una visión de la prosperidad de los papas y de los emperadores, tal como él mismo tuvo ocasión de atestiguarlo en Roma y Avignon. Inducida a error por una sugerencia de un crítico célebre, su equívoco ha resultado sin embargo fecundo, puesto que le ha permitido señalar claramente lo esencial del pasaje del *Rimado*, su nota de contemporaneidad, y aún más, la simbolización de los términos mundanos, de la vida en general sometida a los efectos del tiempo, en un noble castellano, individualista y orgulloso, tal como el Canciller parece haber sido.

Dejemos de lado entonces la hipotética influencia de Petrarca (que no encuentra apoyo en la confrontación de textos), no tanto porque nos interese dejar sentada novedad alguna en López de Ayala, sino porque con ello reforzamos un punto de mira fundamental en el tratamiento español del tema de la Muerte. Vamos más allá de lo adelantado por Anna Krause y lo hacemos acentuando el sentido de inmediatez que manifiestan los versos del *Rimado*, de algo estrechamente unido a la conciencia del que escribe en un enlace mucho más íntimo del de la simple contemporaneidad, hasta tal punto que el autor no da siquiera un paso para buscar alguno de los aconteceres notables que le ofrece la vida circundante sino que elige, y le es suficiente, el acontecer de la propia vida, vista como ante un espejo, como si fuera otra realidad, una realidad ya pasada, sentida y meditada como tal. El más auténtico motivo de meditación.

El tono confidente que ha sido notado siempre en los versos del *Rimado* adquiere una significación especial después de interpretar Américo Castro la vida y la obra del Canciller, precursor en España de un tipo de religiosidad intimista análoga a la *Devotio Moderna*, iniciada y organizada por Gerard Groote en Isssel³¹. Y si bien, según el llamado de alerta de Menéndez y Pelayo³² para que no tomemos al pie de la letra cuanto el Canciller atribuye a su persona, no todo el contenido del *Rimado* puede ser considerado confesión, soliloquio efusivo, la fuerte unidad vivencial lograda a través de más de 8.000 versos, legitima sin duda la inclinación a creer cuanto en el *Rimado* se dice, adherido en una u otra forma a la persona del autor. El pasaje del *Ubi sunt?* estudiado respira evidentemente un fondo lírico confesional. En otros lugares, en cambio, moraliza, se coloca entonces frente a un público, y aún en estos casos que permitirían suponer el máximo de despersonalización, cuanto dice de la muerte nos ayuda a completar su pensamiento y su sentir sobre el tema:

Ca de tal masa somos nacidos, mal pecado,
Que todos fallecemos qualquier en su estado:

.....
Bien sabes tu por cierto, e non debes dudar
Ca la muerte non sabe a ninguno perdonar,
A grandes, e pequeños, todos quiere matar,
E todos en común por ella han de pasar.
Ella mata los moços, los mancebos loçanos,
Los viejos e los fuertes, nunca los dexa sanos,
Nin perdona los humildes, nin sobervios nin ufanos,
Nin los pobres escapan, nin los ricos han manos.

.....
A buenos e a malos la vida es desigual;
El uno enriquece, el otro va muy mal;
Después viene la muerte, que a todos es equal,
E los cubren gusanos e cosa non les val.

Tópico de la *Muerte Igualadora*, ya observado en Juan Ruiz, y brevísima referencia, en el último verso, a la *Corrupción Mortal*. También, lo mismo que en Juan Ruiz, hay una sátira para los sobrevivientes:

Antes que del cuerpo el alma sea ida,
Tannen por su palacio, y a todos da cogida.
Van luego cada uno a su tierra a rrobar,
Disiendo que quieren los sus castillos guardar:
Bastecenlos robando e enbian pleytear
Con el nuevo heredero como podrían pasar.

31. La historia de esta corriente de religiosidad es tratada por ALBERT HYMA: *The "Devotio Moderna" or Christian Renaissance (1380-1520)*, Michigan.

32. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Antol. de poetas líricos castellanos*, ed. a cargo de don M. Artigas, Santander; 1944.

Expresa luego la brevedad de la vida y de los bienes terrenos, argumento de desengaño para quienes le asignan valor, echando mano de las imágenes del Antiguo Testamento. (*El libro de Job* en especial, fué lectura predilecta del Canciller. No olvidemos que la última parte del *Rimado* es versión libre de las *Moralia* de San Gregorio, paráfrasis a su vez del texto en cuestión). Así, las riquezas son “niebla e rocío” (*Libro de Oseas*, XIII, 3), la vida corre “como agua de río” (*Eclesiastés*, 1, 7), y se va “como la sombra” (*Job*, VIII, 9) y pasa “así como viento” (*Job*, VII, 7, etc.) sin mencionar las naturales reminiscencias que ofrece la extensa versión de la obra gregoriana.

En resumen: lo que la obra del Canciller pudiera aportar para el conocimiento del tema que nos ocupa resulta para nosotros de vivísimo interés. Su condición de testigo ocular de un largo período de la historia de España, de los más turbulentos y sombríos, y la naturaleza de su *Rimado de Palacio*, obra de tono lírico-religioso (mucho más que de sátira político-social), son inapreciables caminos que nos acercan a la elucidación de una época mal conocida y también, al corazón de un hombre altamente representativo. A ese hombre, pese a lo que pudiera esperarse en contrario, no le preocupa la pura materialidad de la muerte. Adhiere los destinos ultraterrenos a los pilares de una sólida creencia religiosa y, en lo que respecta a la vida mortal, profesa el sentir de más honda raigambre cristiana: la vida es un sendero de tránsito para la eternidad. De donde las reminiscencias bíblicas y la fórmula del *Ubi sunt?*

1. JORGE MANRIQUE: *Coplas por la muerte de su padre.*

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;

.....
JORGE MANRIQUE: *Coplas...*

PLEBERIO. Alisa, amiga, el tiempo, según me parece, se nos va, como dicen, entre las manos. Corren los días como agua de río.

FERNANDO DE ROJAS: *La Celestina.*

Cuando Juan Valera⁸⁴ insinuó la posibilidad de que Manrique hubiera conocido al poeta árabe-andaluz Abul-Beka y, en apoyo de su sugestión tradujo en el metro de las *Coplas* la elegía que éste compuso en memoria de la pérdida de Córdoba, Sevilla, Valencia y Mur-

84. Juan Valera, en nota a su traducción de la obra de SCHACK: *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, Sevilla, 1881, 3ª ed. I, p. 239.

cia, provocó una impertinente cuestión que no ha cesado de ocupar a la crítica. Nos referimos, naturalmente, al problema de la originalidad de Jorge Manrique.

Menéndez y Pelayo intentó demostrar que la semejanza entre ambas composiciones era meramente casual. Sin ánimo de decidírnos en favor o en contra de las aseveraciones del maestro, señalamos que la investigación de fuentes abiertas en apoyo de su causa, siguió desde entonces fascinando a la mayor parte de cuantos se han acercado y se acercan a la lectura de las *Coplas*. Mucho se ha trabajado sobre el particular, y en buena proporción, es deber indicarlo, seriamente. No ha sido en vano el interés universal que en todas las épocas suscitó la obra mayor de Jorge Manrique, interés del que se ha seguido, por fortuna, en lo que va del siglo, algunos estudios que significan un aporte fundamental a la bibliografía del poeta. En 1929, Augusto Cortina publica, por primera vez, la obra completa del autor de las *Coplas*, clasificada y ordenada, con notas, vocabulario, un extenso prólogo en el que detalla la genealogía y la biografía de don Jorge y en el que se recrea el clima de las *Coplas* con el acopio de sus fuentes⁸⁵.

Dos años después, Rose Marie Burkart, en un breve estudio titulado *Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon*, explica el probable plan de las *Coplas* (señalando panorámicamente por Cortina). Éstas son vistas como abarcando tres divisiones principales: a) exhortación para tener en cuenta el llamado de la Muerte; b) presentación del tema del *Ubi sunt?*; c) apoteosis del padre del poeta. Asimismo indica en el poema la infiltración del motivo renacentista de la fama, atribuible a la influencia de Petrarca, y el contraste entre la actitud materialista y espiritual ante la Muerte, según parecen reflejadas en los versos de Villon y Manrique respectivamente.

Ernst Curtius, reivindica, al año siguiente, la significación cultural de las coplas XXVII y XXVIII, en *J. M. und der Kaisergedanke*.

En 1937, Anna Krause, en un libro publicado por la Universidad de California, *J. M. and the Cult of Death in the Cuatrocientos*, examina los motivos nucleares de las *Coplas*, esbozando una historia de los mismos en la literatura española. La obra es, en conjunto, valiosa como información, pero al seccionar el poema en sus elementos constitutivos, destroza la unidad espiritual que lo conforma, sin que acierte a reconstruirla en la síntesis última.

Diez años más tarde, Pedro Salinas resumió la larga cuestión provocada por don Juan Valera en una obra cuyo título anuncia con

85. Paralelamente a estas ediciones de *Clásicos Castellanos*, han aparecido ya seis en la *Colección Austral* de Espasa Calpe, con un prólogo sintetizado que acerca al gran público el espíritu de la obra manriquense y de la época. Ha modernizado la ortografía y omitido en lo posible el aparato erudito.

claridad los propósitos: *J. M. o tradición y originalidad*. Ubicado el poeta frente a la ancha tradición literaria del tema de la Muerte, adquiere nitidez su modo personal de servirse de ella.

Los libros, los artículos, monografías y opúsculos de que damos razón en la bibliografía aneja, dicen con elocuencia del interés que el autor de las *Coplas* ha despertado en los últimos años. A ellos nos remitimos en cuanto se refiere a investigación de fuentes, influencias, ediciones, glosas y crítica. A nuestro propósito importa especialmente orientarnos en aquella actitud que el poeta refleja en sus versos, confrontada con la actitud que la literatura española anterior dejó como sedimento al ser inspirada por motivos semejantes al que inspiró la composición del célebre poema. El camino que elegimos para ello es, paradójicamente, el de la incertidumbre de los críticos para designar el contenido de las *Coplas*. No queremos "ociosamente prolongar disquisiciones sobre puntillo tan poco importante de preceptiva literaria", como atinadamente dice Augusto Cortina; lejos estamos de toda cuestión de preceptiva, pero creemos que una vuelta a tan debatido problema puede ayudarnos en nuestro propósito.

¿Elegía? ¿Sermón funeral? ¿Canto de triunfo? ¿Poema consolatorio? ¿Oda renacentista? Quintana⁸⁶ provocó un entredicho de parecida importancia al suscitado por Valera, cuando declaró que echaba de menos "los sentimientos y la intención de una elegía, tal como el fallecimiento de un padre debía inspirar a un hijo", agregando que las *Coplas* eran "una declamación, o, más bien, un sermón funeral sobre la nada de las cosas del mundo, sobre el desprecio de la vida y sobre el poderío de la Muerte". Menéndez y Pelayo quiso rectificar el juicio de Quintana recordando que diecisiete de las cuarenta coplas⁸⁷ están dedicadas al elogio fúnebre de don Rodrigo, si bien reconoce a renglón seguido que acaso tengan razón los que afirman que todo este pasaje es un himno, un canto de triunfo. "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." Si por sentimiento elegíaco se entiende tan sólo el que personalmente aflige al poeta, secundario es sin duda en las coplas de Jorge Manrique; pero la misma sobriedad con que el autor hirió esta cuerda; aquella especie de pudor filosófico y señoril con que reprime sus lágrimas y anega su propio dolor en el dolor humano (*sunt lacrymae rerum*) ¿no es quizás la mayor belleza de la composición?, ¿no pertenece a un género superior de elegía?, ¿no es lo que da eternidad a estas coplas y las convierte en un doctrinal de alta filosofía?"

Es fácil discernir a través de estas citas, la indecisión del crítico

86. QUINTANA: *Tesoro del Parnaso Español*, en *Colección de los mejores autores españoles*, París, 1828, XV.

87. En verdad, Menéndez y Pelayo habla de cuarenta y tres coplas. Se trata de un error. Las coplas, sabemos, son cuarenta.

santanderino para expedirse sobre asunto tan delicado, como podemos apreciar puntualizando sus pasos:

- 1) Quintana olvidó que una tercera parte de las coplas están dedicadas al elogio fúnebre del padre.
- 2) Sin embargo, acaso estén en lo cierto quienes denominan a ese pasaje "canto de triunfo".
- 3) La nota elegíaca pura rara vez suena en la literatura española.
- 4) El elemento elegíaco, como efusión personal, es secundario en las coplas.
- 5) La sobriedad, el pudor filosófico y señoril, adscriben las coplas a un género superior de elegía.

No cuesta imaginar que los que siguieron la ruta del maestro hallaran las mismas dificultades y evidenciaran en conjunto la misma indecisión. Rose Marie Burkart no cree que las *Coplas* sean una elegía en el sentido estricto del término, sindicándolas de otro modo, como una exhortación para tener en cuenta el llamado de la Muerte y la importancia de una vida ejemplar. Para Américo Castro⁸⁸ son un "canto sereno, reposado y alentador", incluyendo a su autor dentro de la sensibilidad renacentista. Anna Krause prefiere directamente la designación de "oda renacentista", por la cual se decide Augusto Cortina en las dos últimas ediciones del *Cancionero*. Helmulth Petriconi⁸⁹ repara en que el poema está conformado en verdad, por dos partes, que son como dos poesías diferentes. La primera (coplas 1-25) es una "meditación elegíaca", la segunda (coplas 26-43), un "elogio" de su padre. Pedro Salinas, que indistintamente designa al poema como "elegía", puesto en el trance de definir estrictamente, dice que las *Coplas* son "poesía a la mortalidad y poesía a un hombre mortal", donde lo genérico humano y lo humano individual se encuentran fundidos en un equilibrio que aporta el mayor acierto del poema.

Nos parece de gran utilidad el reconocimiento que Petriconi hizo de la dicotomía de las *Coplas*, distingo que funda también la definición de Salinas. El que el poema esté constituido por dos partes, explica suficientemente la imposibilidad de reunir todo el contenido bajo un título único, enunciado que se confirma cuando se descubre que a cada una de esas partes se adhiere una constelación de temas menores.

Ya vimos que después del planto paródico que Juan Ruiz compuso en recuerdo de Trotaconventos, no se encuentran otras manifestaciones del género en la lengua de Castilla hasta las recogidas en el *Cancionero de Baena*. En el más fecundo de sus versificadores, y uno de los más antiguos, en Villasandino, el elogio fúnebre aparecía

88. A. CASTRO: *Muerte y belleza, un recuerdo a Jorge Manrique*, "La Nación", 19 de enero de 1930.

89. H. PETRICONI: *El argumento de las "Coplas" de Jorge Manrique*, en "Investigación y progreso", Madrid, 1932, VI.

con caracteres propios que lo colocaban a mitad de camino entre la manera impuesta por la escuela provenzal y la tradición eclesiástica. En la mayor parte de sus piezas, pensadas como verdaderos epitafios, la loa del difunto y la exhortación a los sobrevivientes a reparar en los humanos destinos, con las consideraciones obligadas que inspira la Muerte, se ofrecían en apretada síntesis por boca del mismo personaje cuyas honras fúnebres se cantaban. Pero ambos temas podían tentar a los poetas por separado. Así, en el año 1379, con motivo de la muerte del rey don Enrique, el Viejo, mientras Villsandino componía un *dezir* con las notas señaladas (Nº 52). Pero Ferrus aderezaba otro que es un puro elogio a la memoria del monarca.

(Nº 304) Don Enrique fue mi nombre,
Rrey de España la muy gruesa,
Que por fechos de grant nonbre
Meresco tan rryca fuessa;
Grave cosa nin aviesa
Nunca fue que yo temiese,
Por quel mi loor perdiese,
Nin jamas falsó promesa.

Nunca yo çesé de guerras
Treynta años contynuados;
Conquery gentes é tierras,
E gané nobles regnados;
Fuz ducados é condados
E muy altos señorios,
E di á estraños é á mios
Mas que todos mis pasados.

Con todos mis comarcanos
Yo paré bien mi fasienda,
Quien al quiso amas manos
Gelo puse á contienda
E bien asy lo entienda
El que fuere mi coronista,
Que de pas é de conquista,
Honrrrosa quis la emienda.

En teniendo yo mi inperio
En pas muy sosegado,
Que cobré con grant laserio
Por onrrar el mi estado
Plogo á Dios que fuy llamado
A la su muy dulce gloria,
Do esté con grant vitoria:
El su nombre sea loado.

El proceder de Pero Ferrus se continuó, aunque disimulado bajo el ropaje de la alegoría, moda impuesta por los italianos, en tiempos posteriores. Recordemos la *Defunssió de don Enrrique de Villena* de Santillana y el *Planto de las virtudes* de Gómez Manrique.

La posibilidad de engarzar las verdades comunes que el cristianismo había echado a rodar sobre el tema de la Muerte, con la aneja exhortación a considerar tal destino inexorable, se ofrecía magnífica en ocasión del óbito de algún personaje encumbrado. El que el propio difunto tomara la palabra para recordar con su ejemplo el paradero de los glorias humanas, o que el poeta tomara a su cargo señalar las nociones que el cristiano necesita tener en cuenta para subordinar la vida terrena a la celestial, fundándose en el mismo ejemplo, eran recursos exclusivamente didácticos, con la vista siempre puesta en el público. Conviene no olvidar esta presencia invisible del público porque ella es la que condiciona la labor del poeta. El didacticismo del medievo, lejos de estar ausente del quehacer artístico, marca una de sus notas esenciales. Tal carácter nos servirá más tarde para precisar en lo posible la ubicación de Jorge Manrique en el período histórico que le tocó vivir. Fernán Pérez de Guzmán compone en 1405 un *dezir* a la muerte de Diego Hurtado de Mendoza, Almirante Mayor de Castilla (Nº 571). El difunto exclama ante un público y con un gesto que no nos es difícil de imaginar:

Onbre que vienes aqui de presente,
Tu que me viste ayer almirante,

Su valimiento y sus riquezas no le sirvieron para librarse de la Muerte, ley común a cuyo dictado nadie puede escapar. En el día del Juicio cada uno deberá rendir cuenta de sus actos, y allí no le valdrán ni a Alejandro la fama, ni a Sansón la sabiduría, sino que a cada cual se juzgará según las obras. Finalmente recuerda:

Quien quisyer que tu eres ó de qual stado
Aquesta mi muerte enxemplo te sea,
Que me viste moço, valiente, onrrado,
Asy derribado por chica pelea.
De lo que tu syentes, fallido, errado,
A ffaser emienda tu seso provea,
Que non sabes quanto te habrá rrebatado
La muerte cruel que sienpre guereea.

Al año siguiente de morir el rey don Enrique en Toledo, Fray Migir escribió un *dezir* (Nº 38) que incluye, como nota principal, el movimiento interrogatorio del *Ubi sunt?* A todos los hombres dirige su alocución el monarca para que sepan de su desengaño del mundo; mas ruega que no lamenten su muerte, puesto que otros más

grandes y más fuertes hubieron de pasar por ella. Y comienza el pesado catálogo:

Aquel noble Çesar de muy grant inperio,
E Çesar, Augusto, el fuerte Trajano,

.....
De todos aquestos, deçidme, ¿qués dellos?

.....
Conviene pues mucho rregir vestras vías
E çesar el planto de mi morimiento,
Ca vos esso mesmo faredes mudamento:
Velat una muerte que vanse los días.

También Gonzalo Martínez de Medina imprimió un largo desarrollo a este procedimiento, siendo de notar en su *dezir* (Nº 339) la importancia que adquiere el tema de la Fortuna. En rigor, la muerte de Diego López y Juana Velasco inspiran una meditación sobre la Fortuna, emparentando en cierto modo su naturaleza con la Muerte, puesto que ésta es el término obligado de todos los hijos de aquélla. A Membrot, el fuerte gigante, el numen caprichoso “lo tracto la muerte en una montaña”. Hércules murió envenenado, apedreada Hécuba; como Hércules, Aníbal; degollado Pompeo; acuchillado César. El poeta habla en primera persona, pero dirigiéndose siempre a un público hipotético:

Pues tú, gusanillo criado a su mies,
Sueño é viento, cosa corrompida,
¿Non vees tu seer quan poquillo es?
Non mas que roçio proçede la vida;
Asi commo bestia é cosa adormida,
Es quien la conosçe lo que ante si vee,
E en las mundanas glorias se revee,
E la perfeccion de Dios se le olvida.

Una más ceñida meditación de la Muerte, con motivo del fallecimiento de Díaz de Mendoza, se ofrece en la composición Nº 530 del *Cancionero*, discutiblemente atribuída a Sánchez Calavera. La exhortación se abre perentoriamente con las primeras palabras; a renglón seguido aparecen las reflexiones sobre la naturaleza de la vida terrena, iniciándose el ejemplar catálogo del *Ubi sunt?* que como ninguna otra cosa adoctrina sobre su fugacidad.

Por Dios, señores, quitemos el velo
Que turba é çiega asi nuestra vista;
Miremos la muerte qu' el mundo conquista
Lançando lo alto é baxo por suelo:
.....
Ca non es vida la que bevimos,

pues que biviendo se viene llegando
La muerte cruel, esquiva é quando
Penssamos bevir, entonce morimos:

.....
Qué se fisieron los Enperadores
Papas é Reyes, grandes Perlados,

y acercándose a tiempos y lugares más próximos al poeta:

El duque de Cabra, é el Almirante
E otros muy grandes asás de Castilla,
Agora Ruy Dies que puso mansilla
Sy muerte á las gentes en tal estante
Que la su grant fama fasta en Levante
Sonava en proesa é en toda bondat
Que en esta grant corte lusio por verdat
Su noble meneo e gentil senblante?

Luego el autor incurre en una falta imperdonable. El mayor efecto psicológico, a la vez que el mayor encanto poético del *Ubi sunt?* consistía en dejar sin respuesta la serie de preguntas formuladas. El lector debía llenar el vacío abierto por el interrogante y en este esfuerzo residía la utilidad didáctica del juego retórico y la sugerencia poética, que se ha mantenido en muchos casos intacta y capaz de herir la sensibilidad del hombre moderno. Pero el autor responde al interrogante y el efecto didáctico y el literario caen hecho trizas, consecuencia agravada por cierta delectación macabra en los rasgos descriptivos, verdaderamente insólita:

Todos aquestos que aquí son nonbrados,
Los unos son fechos cenisa é nada
Los otros son huesos la carne quitada
E son deramados por los fonsados;

Los otros están ya descoyuntados
Cabeças syn cuerpos, syn pies é syn manos;
Los otros comiençan comer los gusanos,
Los otros acaban de ser enterrados.

Tal como podemos apreciar por estos ejemplos, el elogio fúnebre se dió en Castilla comprimido en sus dos elementos componentes, exhortación y elogio, y halló también tratamiento por separado para cada uno de ellos. Ahora bien, lo que en las piezas de Villasandino, pensadas como epitafios, se daba con el rigor propio de la síntesis, podía desplegarse con mayor extensión en sus elementos constitutivos, guardando siempre la peculiaridad de estar referido a un sujeto único. Veamos un caso de transición: los versos que Juan Agraz escribió a

la muerte del conde de Mayorga. La posteridad los ha recogido en dos composiciones separadas (448 y 449 del *Canc.* ed. Foulché-Delbosc) y acaso hayan sido escritas en ocasiones diferentes, pero ambas responden a las dos posibilidades de tratar el tema, con la peculiaridad ya enunciada, de estar referidas a un sujeto único, lo que las funde en insoluble unidad. La primera (sin título en el *Cancionero*) es la exhortación de estilo, la meditación fúnebre impuesta por la muerte del egregio personaje, quien, en este caso, tiene a su cargo el discurso:

Yo el conde sin ventura
vos saludo en Jesucristo,
ya sabedes que me visto
túnica de tierra pura

.....

O mançebos cortesanos,
Non fiedes en este mundo
en el centro muy profundo;
mi cuerpo comen gusanos,
mocedat e balentia
no me pude dar valia,
ala muerte tan inpia
non vale fuerça ni manos.

.....

Si la tierra me crio,
la tierra me consumio,
que tode onbre que nacio
pasa por tal condenança.

.....

La segunda composición, *Materia que hizo Johan Agraz en la sepultura del conde de Mayorga*, es el elogio.

Aqui yaze sepultado
el virtuoso de aquel
conde, don Johan Pimentel
que murio en tal estado.
Era mozo avisado
esforçado, bien trayente,
e muy singular amado
animoso a toda gente.

Jorge Manrique escribió sus *Coplas* siguiendo los rumbos de esta tradición, fundiendo los dos temas en la unidad del sujeto; aunque no tanto que no sea perfectamente discernible el punto de enlace. La duplicidad de contenido es la que explica, entonces, las dificultades de su definición. Acaso hayan acertado parcialmente tanto los que las llamaron "sermón funeral sobre la nada de las cosas del mundo"

como los que las tuvieron por un "elogio fúnebre". El desarrollo que ya antes, y por separado, había adquirido una de las partes, la exhortación, anula la posibilidad de incluir todo el contexto bajo la designación de "elogio fúnebre" a que responde la segunda parte, o de "panegírico", tal como lo hace Pierre Le Gentil al afiliar las *Coplas* a uno de los temas más explotados por la lírica española de la baja Edad Media. La definición de Salinas tiene el mérito de hacer el distingo de la dicotomía y el defecto de la vaguedad, sobre todo en lo que respecta al primer término de la definición, "poesía a la mortalidad", que no sólo es excesivamente elástica, sino que además acerca demasiado a su autor a la sensibilidad moderna al dejar de lado su fundamental intención moralizante. El poeta quiere desengañar a los hombres de los falsos bienes y para ello nada mejor que recordarles su condición de mortales; pero no hay "poesía a la mortalidad"; la mortalidad es un argumento esgrimido para convencer al público.

Otras aproximaciones de este tipo al modo actual de sentir las cosas han creado una corriente de opinión inclinada a reconocer en Manrique un espíritu con aspiraciones renacentistas, con la implícita equivalencia de Renacimiento y Modernidad a que acostumbró principalmente la brillante exposición de Burkhardt. A este punto queríamos llegar cuando nos hicimos cargo de la dificultad de los críticos para encerrar las *Coplas* en una cabal definición, no porque nos interesara esbozar una nueva, sino porque a través de las ya dadas podíamos entrever una dificultad mayor que la meramente retórica de clasificación: es la de ubicar el contenido de las *Coplas* en un ambiente cultural preciso. Edad Media, ¿y entonces sermón funeral, meditación sobre la verdad de las cosas, exhortación, ejemplaridad? Renacimiento, ¿y entonces canto de triunfo, serenidad, afirmación de la alegría en las fuerzas corporales y en la belleza, culto a la fama? Bien es cierto que los estudiosos de la obra manriquense rara vez han visto la disyuntiva de modo tan tajante, pero sin duda existe propensión, en la mayor parte, a descubrir la faz renacentista de la misma.

La concepción un tanto esquemática y simplista que impuso Burkhardt a mediados del siglo pasado del Renacimiento, y su asimilación a formas de vida de la época Moderna, tiene buena parte de culpa en el empleo abusivo que del término se hizo desde entonces para englobar fenómenos de compleja filiación. En 1929, Huizinga, en un sustancioso ensayo⁹⁰, fijó lo que cada vez se tornaba más y más evidente, que el concepto de Renacimiento adolecía de vaguedad, que era "confuso, incompleto, fortuito y, al mismo tiempo, un esquema doctrinal muy peligroso, un término técnico que probablemente

90. J. HUIZINGA: *El problema del Renacimiento*, en *El concepto de la historia y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

haya que desechar por inútil". Por lo pronto, es inadmisibles considerar el Renacimiento "como antítesis pura y simple de la Edad Media, ni siquiera como zona divisoria entre la época medieval y los tiempos modernos". Es un período de transición, de mezcla de elementos de cultura, y a su haber se han agregado la suma de valores medievales que convenían a los perfiles del hombre moderno, vaciando de ese modo a los siglos medios de sus mejores creaciones y falseando a su costa la imagen del Renacimiento como época de plenitud y madurez. Individualismo y optimismo terrenal no son ajenos a la Edad Media, y el cristianismo perdura como forma fundamental de vida aún a través del siglo XVI. (Problema este estudiado especialmente para Francia por Lucien Febvre⁹¹ y para España en la monumental obra de Marcel Bataillon)⁹². Sin embargo, no sólo es la peligrosidad, ya que no la improcedencia del término la que nos induce a detenernos en este particular, cuando el pensamiento de quienes lo esgrimen empeñados en desplazar a Jorge Manrique del ámbito espiritual en que floreció, acercándolo al hombre de nuestros días. También Huizinga nos explica la naturaleza de tal inclinación. "En nuestros juicios históricos nos adelantamos casi siempre a los acontecimientos. Somos tan sensibles a la afinidad, que descubrimos en el pasado con lo que ha de florecer plenamente más tarde, y en lo que nosotros mismos somos, en mayor o menor medida, o copartícipes, que tendemos por lo general a exagerar los primeros elementos germinales de una cultura. Y tienen que encargarse de corregirnos constantemente las mismas fuentes, revelándonos que aquellas formas son mucho más primitivas, están mucho más cargadas de pasado de lo que nosotros creíamos."

Cargadas de pasado, de tradición, están en ese sentido las *Coplas* del poeta castellano, debiéndose entender aquí "el pasado", "la tradición", no solamente en el restringido aspecto literario de las fuentes e influencias, sino también en el más importante del espíritu que se sirvió de una u otra manera de tales fuentes literarias. El conocimiento que el desarrollo de los capítulos anteriores nos ha dado, despliega los caracteres que en la literatura española de los siglos XIV y XV tuvo el tema de la Muerte. Cada país y cada literatura poseyeron el suyo, neto, inconfundible, pese a la similitud de los materiales de que echaron mano. En España es notoria la ausencia casi total de espíritu macabro, el pudor de evidenciar los efectos físicos de la Muerte, la serenidad con que se acepta el término inexorable de la vida, la preocupación por el destino ultraterreno manifiesta en el énfasis con que se recomienda el bien obrar y el consiguiente desprecio por todo lo que resulte obrar en vano. Éstas eran esencias del

91. L. FEBVRE: *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle, en L'évolution de l'humanité*, Vol. 53.

92. M. BATAILLON: *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, 2 Vols.

más rancio cristianismo medieval, y fueron, a lo que parece, de vigor universal hasta mediados del siglo XIII. Por entonces se produjo un vuelco en la sensibilidad colectiva, y en países como Francia, Alemania, los Países Bajos, la misma Italia, cambió el tono, infiltrándose inconteniblemente la propensión a lo macabro, por razones que es difícil determinar. En España no tuvo lugar ese viraje de la sensibilidad, y los mismos caracteres que imponen su sello a la alta Edad Media, aparecen sin graves deformaciones en la baja. La tradición de los cristianoespañoles desde el Arcipreste a Jorge Manrique, salvo leves excepciones, marca una línea de perduración de temas y de estructuras mentales imposible de ignorar.

Se nos ocurre que la inclinación del hombre contemporáneo, heredada del romanticismo, a considerar la originalidad como signo inseparable del genio, ha inducido a muchos, puestos a reconocer la procedencia de los temas y las fuentes de Manrique, a imaginar una cierta actitud espiritual que lo separa del empleo de esos mismos temas y fuentes, asentando sobre ellos las plantas del poeta para que éste mire hacia adelante y declare con su gesto la originalidad que a su genio es imprescindible adscribir. Sin embargo, a nuestro entender, ni aun en el gesto, la actitud, el modo de usar los temas y las fórmulas viejas, se descubre en Manrique al hombre nuevo. La única modernidad de las *Coplas* reside en el lenguaje. En lo demás, incluso en el espíritu, están cargadas de pasado.

Veamos la primera parte (coplas 1-25). El poeta comienza la admonición a su público con el modo exhortativo de rigor:

Recuerde el alma dormida,
abiue el seso e despierte
contemplando
como se passa la vida,
como se viene la muerte
tan callando,
quán presto se va el plazer
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parescer,
cualquiera tiempo passado
fué mejor.

Puesto que se trata de exhortar a los hombres a una meditación sobre la Muerte (edificada, como siempre, en el ejemplo de la defunción de un personaje notable), un recurso eficaz consiste en hacer referencia a su antítesis, la vida, con ánimo de devaluarla. Se alude así, a la transitoriedad del vivir y a lo imprevisible de su término (resorte psicológico de primer orden explotado hasta la saciedad); a lo pasajero del placer —valor positivo— anulado por lo negativo

del dolor. La referencia final a la común sobre el tiempo pasado, no ha sido, creemos, suficientemente explicada. Ya Menéndez y Pelayo encontró el más lejano antecedente de este pensamiento vulgar en el *Eclesiastés* (VII, 11). “Ne dicas: Quid putas causae est quod priora tempora meliora fuere quam nunc sunt? stultus enim est hujuscemodi interrogatio.” Pero ¿qué ha llevado a Jorge Manrique a agregar este lugar común al comienzo de su rosario de reflexiones orientadas a desvalorizar la vida? El pensamiento moderno, que ha calado notablemente en la significación y sentido de la vida, da una explicación a este inexorable aserto⁹³. La vida se ofrece al hombre como un cúmulo de posibilidades, de las que éste elige una sola en cada instante, desplazándola, mediante su realización, al pasado. Esa posibilidad así realizada se eterniza en el mundo estático del pasado, salvándose por tal procedimiento de la transitoriedad; el hombre es en cuanto pasado, en cuanto posibilidades realizadas, en cuanto posibilidades redimidas de fugacidad. El hombre, sin necesidad de hacer reflexiones de este tipo, identifica en este carácter del pasado sus ansias de perduración material, de inmortalidad en la tierra, y por eso se complace en él y lo saluda como un triunfo sobre el escurridizo tumulto vital. Lo que consigue desplazar al pasado, se salva del naufragio, de la fugacidad del instante, y tal victoria, generalmente, es festejada como una victoria legítima. Claro es que toda opinión sobre el tiempo pasado es opinión humana, “nuestro parecer”, y no una verdad incontrovertible. Para desengañar al hombre de ese triunfo aparente, de esa falsa creencia de que existe un mundo donde se salva, en cierto modo, el precioso bien de la vida, Salomón expresa: “preguntarás necedad”, y Manrique advierte que sólo “a nuestro parecer” el tiempo pasado fué mejor. En la segunda copla se desarrolla igual reflexión:

Pues si vemos lo presente
cómo en vn punto s' es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por passado.
Non se engañe nadi, no,
pensando que a de durar
lo que espera
más que duró lo que vió,
pues que todo a de passar
por tal manera.

La idea de la vida como fluctuación de un curso que no puede

93. Una buena exposición en el trabajo de VICTOR E. FRANKL: *Psicoanálisis y existencialismo*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1950.

detenerse, es revestida con la bella imagen, tan serena, del río que va a dar en la mar. Idea que se entrelaza con la que sugiere la Muerte Igualadora:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos,
allegados son yguales
los que viuen por sus manos
e los ricos.

Luego de la invocación a Cristo (copla IV) el poeta expone sucintamente la doctrina cristiana sobre la naturaleza del vivir terreno. La vida en el mundo es un tránsito a la inmortalidad celestial; la muerte física es el descanso que aguarda al caminante; el mundo es el lugar donde se ganan méritos para la gloria eterna. Todo cuidado del hombre que escape a este ceñido esquema es vano y peligroso. El poeta comienza su labor de desengaño. La copla VII es, en este sentido, un resumen puesto a manera de prólogo: nada valen las cosas de este mundo traidor, pues ellas están sometidas al Tiempo, la Fortuna y la Muerte.

VII

Ved de quán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traydor,
haun primero que muramos
las perdemos:
dellas deshaze la edad,
dellas casos desastrados
que acabeçen,
dellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallecen.

La presencia del Tiempo, manifiesta por sus efectos en los más apreciables bienes de la vida, la belleza y el vigor físico, aparece en la copla siguiente mencionada con rasgos muy sobrios, limitada a lo imprescindible para fundar el ejemplo moralizador, sin el menor

asomo de queja ni de agresiva ironía en la descripción de los estragos de la edad. El recuerdo, en este pasaje, de François Villon, se torna indispensable para puntualizar por contraste la manera manriqueña de tratar este tema particular. Veamos primero cómo se expresa el autor de las *Coplas*.

VIII

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 legeresa
e la fuerça corporal
de juentud,
todo se torna graeza
quando llega el arrauual
de senectud.

En cambio, Villon, en *Les regrets de la belle Hëaulmière* sigue la línea del realismo descriptivo, cínico, y en el fondo, desconsolado. El poeta cree oír las quejas de Hëaulmière, la que fué bella. La anciana apostrofa a la vejez por haberle arrebatado el imperio que en su juventud tenía sobre los hombres, y recuerda el poder de su belleza sobre clérigos y mercaderes. El amor y la fidelidad hacia un mancebo rufián que murió prematuramente no la dejó aprovecharse de la esplendorosa juventud, y cuando ahora se encuentra vieja, canosa, cuando observa su desnudez y no halla otras palabras para señalarla que seca, magra, menuda, entonces cree enloquecer de rabia. Y se pregunta por los encantos de su belleza física, por la pulida frente y la cabellera rubia, por la mirada con que envolvía a los más avisados, y la hermosa nariz recta. Se pregunta por ese pasado de esplendor, y la respuesta surge por sí sola con la realidad del presente. Lo que en Manrique era "graeza / cuando llega el arrauual / de senectud /" en Villon es un impresionante pasaje macabro:

Le front ridé, les cheveux gris,
Les sourcils cheuz, les yeux estains,
Qui faisoient regars et ris,
Dont mains marchans furent attains;
Nes courbes, de beaulté lointains;
Oreilles pendans et moussues;
Le vis pally, mort et destains;
Menton froncé, levres peaussues⁹⁴;

94. FRANÇOIS VILLON: *Poésies*, Genève, 1945.

Y la desconsolada reflexión final. “Así lamentamos el buen tiempo entre nosotras, pobres viejas tontas, sentadas en el suelo, acurrucadas, todas en un montón, como ovillos, junto a un pequeño fuego de estopas, tan pronto encendido, tan pronto apagado. ¡Y un tiempo fuimos tan agraciadas! Así sucede a tantas y tantas.”

Nada mejor que el cotejo villoniano para comprender la actitud de Manrique, actitud nada novedosa ni exclusiva, sino inserta naturalmente en el organismo espiritual del pueblo al que pertenecía. En ello, como en todo lo demás, respondía netamente a la tradición de los cristianos españoles de la Península.

Las coplas IX y X advierten sobre la voluble naturaleza de la Fortuna:

X

.....
que bienes son de fortuna
que rebueluen con su rueda
presurosa,
la qual non puede ser vna
ni estar estable ni queda
en vna cosa.

Antes de entrar en el tema de la Muerte, el poeta insiste en señalar la fugacidad de los bienes y placeres terrenales (coplas XI y XII), y aconseja (copla XIII) poner la misma diligencia en hermosear el alma que pondríamos en embellecer el rostro, si estuviera en nuestra facultad hacerlo. La consideración de la Muerte se abre luego con el recuerdo de uno de sus inseparables atributos: la Muerte Igualadora.

XIV

Esos 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,
assi los trata la Muerte
como a los pobres pastores
de ganados.

Ya Huizinga llamó la atención sobre los motivos salientes con que el concepto de la Muerte halló expresión en el arte y la literatura del siglo XV. Primer motivo: ¿dónde han venido a parar todos aquellos que un día fueron la gloria del mundo? (*Ubi sunt?*); segundo

motivo: la corrupción de la belleza humana; tercer motivo: la Muerte Igualadora, que halló su más cabal expresión en las *Danzas Macabras*. Observamos que de estos tres motivos, el segundo apenas encontró cabida en España y el tercero fué desprovisto del espíritu que animaba en otros países al esqueleto danzarín. El primer motivo, en cambio, fue ampliamente desarrollado en la Península, y a uno de sus poetas le cupo en suerte llevarlo a la cumbre de la belleza literaria, cumbre que sólo comparte con el antes mencionado François Villon. Desde un principio sorprende en este pasaje del poema el tratamiento que Manrique imprime al proceso interrogatorio. Las pesadas listas de nombres de la historia o la leyenda antiguas, se reducen a nombres de personajes contemporáneos o casi contemporáneos del poeta (los hechos que de ellos se refieren se llevaron a cabo en el término de 70 años, 1406-1476), y los lugares geográficos mencionados se estrechan a la única región de Castilla. Miss Anna Krause señaló que esta particularidad, en un autor anterior en un siglo como López de Ayala, se debió a influencia de Petrarca, pero ya anotamos a su tiempo cómo le condujo a este error una mala interpretación de un texto de Farinelli. Con todo, su equívoco la llevó a mostrar el evidente parentesco del pasaje del *Rimado* con el de las *Coplas*, apoyado en la conducción de la nota contemporánea. Entonces dijimos que la razón probable de esa diferencia del *Rimado* con respecto al tradicional tratamiento del tema se debía acaso al deseo, o a la creencia del autor de que al envolverse él mismo en el torbellino de las preguntas habituales, daría mayor efecto y aumentaría por tanto la ejemplaridad de las mismas. El Canciller se preguntaba por las riquezas y las posesiones de un noble, es decir, se preguntaba por sí mismo, mirado desde un plano de lejanía, y con ello debía forzosamente aumentar la impresionabilidad del público lector. También dijimos entonces que si mencionar el cadáver es un modo de remitir a la vida, mencionar lo pasado, lo que acaba de pasar, es un modo de remitirnos al presente. En Manrique el pasado, que recibió su condena en la copla I, se acerca tanto al presente que casi llega a confundirse con él; pero ese acercamiento vuelve aún más efectista el poder de la remisión. Todos conocieron a don Juan II, al duque de Cabra, al Almirante, a don Rodrigo Manrique. El presente de que ellos disponían, tan próximo que parece ser el mismo que disfrutaban cuantos lo conocieron, se ha convertido en puro pasado. Ése es el destino que espera a todo presente: convertirse en pasado. También Manrique, como el Canciller, se envuelve a sí mismo en preguntas para dar mayor veracidad al ejemplo. ¿Quién no advierte —lo anota Salinas— su presencia en los “olores”, los “tañeres” y los “trovares” de la corte? Por este procedimiento de reducción, iniciado por López de Ayala y desarrollado embrionariamente por Sánchez Calavera y Gómez Manrique, y de interferencia de la vida del poeta a manera

de ejemplo, comunes al Canciller y a Jorge Manrique, consiguió esa simplicidad y esa autenticidad que hicieron del pasaje en cuestión el más logrado y famoso de las *Coplas*. Comienzan con unos versos que recuerdan claramente los del tío del poeta en su composición a Diego Arias de Ávila:

XV

Dexemos a los troyanos,
que sus males non los vjmos,
nj sus glorias;
dexemos a los romanos,
haunque oymos e leymos
sus estorias,
non curemos de saber
lo d'aquel siglo passado
qué fué d'ello;
vengamos a lo d'ayer,
que tan bien es olvidado
como aquello.

XVI

¿Qué se hjzo el rey don Joan?
Los Infantes d'Aragón
¿qué se hizieron?
¿Qué fué de tanto galán?,
¿qué fué de tanta jnujnción
que truxeron?
Fueron sino devaneos,
¿qué fueron sino verduras
de las eras,
las justas e los torneos,
paramentos, bordaduras
e çimeras?

XVII

¿Qué se hyzieron las damas,
sus tocados e vestidos,
sus olores?
¿Qué se hizieron las llamas
de los fuegos encendidos
d'amadores?
¿Qué se hizo aquel trobar,
Las músicas acordadas
que tañjan?

¿Qué se hizo aquel dançar,
aquellas ropas chapadas
que trayan?

Arturo Farinelli interpreta así este pasaje:

“Per maledirla bene questa vita, bisognera che tu la ami nel tuo intimo, la morte e larva anch’essa, vuoto impotente, se non l’animi di un forte respiro di vita. Come il pensiero di morte del Villon, quello qui suggerì a Jorge Manrique il suo memento solenne, rampolla da un sentimento esuberante della vita. Quel corteo di glorie umane che afila sui lidi di morte: bellezza, freschezza e robustezza di corpo, baldanza de gioventu, ricchezze e poteri, eroiche imprese e conquiste, giostre, tornei, splendore di abigliamenti; la grazia, il riso del femminile eterno, l’amore che infiammo il petto, l’incanto della poesia, il soave concento musicale, le danze leggiadre, tutte queste povere larve avevano pur repito follemente il poeta un tempo; trepido le seguiva il suo misere cuore. Ora sen vanno al sepolcro che le attende. E il poeta ancora le contempla e le segue e dice loro addio. E’ invece di una marcia funebre, tronca e grave, intona per quei morti e morituri un canto tutto dolcezza e soavità; tanta armonia di ritmo condensa, gemendo sul discioglimento di tutte le armonie terrene”⁹⁵.

Pedro Salinas, como Anna Krause, interpretan de modo parecido. Dice el más reciente de los críticos manriquenses:

“Hay en estos 24 versos un temblor, un estremecimiento que los distingue y los separa de todos los demás de la elegía, trémolo carnal, el temblor de la sensualidad, el temblor de los goces de los sentimientos. ¿Qué finamente está recordado el ejercicio de todos ellos! No hay poeta entero si le falta el don de la sensualidad. Podrá rendirse a ella sin condiciones como un Ronsard; podrá entretejerla con primor de encaje, con lo intelectual, como John Donne; podrá purificarla, doménando de tal modo sus ardores que los ponga al servicio de lo más espiritual, como San Juan de la Cruz. Pero allí está siempre. Jorge Manrique, alma pudorosa, arrepentido de sus devaneos eróticos de las poesías menores, la mantiene celada e invisible en 38 de las 40 estrofas de las *Coplas*; pero en estas dos le hace traición. A la elegía se le suben los colores como a una cara; se sonrosa de vida. Y es lo extraño en estos versos eyocadores de la Corte que queriendo ser castigo del engaño de los sentidos y la sensualidad nos acarician los sentidos, nos empujan a la complacencia en lo sensual. La alta visión ascética que se mantiene tan firme en todo el poema desfallece por un momento, sin querer, y entre las cláusulas y los propósitos homiléticos, sonríen, antiguas sirenas, las tentaciones... Éste es en el poema de Manrique el breve e intensísimo oasis, aislado para nuestro

95. A. FARINELLI: *La vita è un sogno*, ob. cit., p. 100.

placer eterno entre los roquedales sentenciosos y las llamadas explicativas”.

No es leer con ojos de lector moderno e interpretar como tal, lo escrito por un hombre del siglo XV para hombres del siglo XV, limitación temporal a la que ha de añadirse las de raza y tradición. Es claro que para nuestro sentir el contenido de estas coplas rezuma sensualidad, porque nosotros las separamos del contexto y les asignamos un valor propio, el valor que tiene todo lo que atañe al individuo segregado de trascendencia religiosa. Pero Manrique estaba inserto en un ámbito espiritual distinto; en ese ámbito existían, naturalmente, manifestaciones de las diversas fases de la esfera humana; mas ellas adquirirían significado únicamente referidas a Dios. Algunas eran favorables y se exaltaban; execrables otras y se las condenaba. La sensualidad estaba entre éstas, y se clamaba contra ella. ¿Tiene sentido, por ejemplo, privar al *Libro de buen amor* de su intención moralizante para ver en él lo que a nosotros está más próximo y comprendemos mejor, su desborde vital? El que Manrique cultivara la poesía amatoria no es causa para descubrir en él la dosis de sensualidad que Salinas descubre en todo gran poeta, porque la poesía erótica de los versificadores cortesanos tenía mucho más de convención que de sensualidad, y descubrir lo sensual en una poesía con intención didáctica como las *Coplas* es abusar de la peligrosa costumbre de aislar determinados pasajes del contexto, de la historia y del alma del autor.

Luego de recordar la figura de don Juan II y de su corte, de los Infantes de Aragón, el poeta arroja el dardo de sus preguntas al recuerdo del rey don Enrique y de su hermano, el príncipe don Alfonso, del privado don Álvaro de Luna, de Juan de Pacheco y Beltrán de la Cueva, envolviendo las escuetas menciones con la resurrección del mundo tumultuoso en que vivieron, hasta que la última pregunta detiene como un ancla el movimiento interrogatorio al evocar la memoria de don Rodrigo Manrique. En el momento en que aparece el Maestré de Santiago (copla XXV), la composición vira en redondo e inicia el elogio del ilustre desaparecido. La primera parte ha cumplido su propósito: exhortar. Para ello el autor ha tocado todo el diapasón de recursos que el acervo literario del pasado había previsto para casos semejantes. Se dirige a un público; lo obliga a considerar la finitud del vivir terreno; lo desengaña de los falsos valores; lo adoctrina con la elocuencia de los ejemplos. El último, el más impresionante. El poeta señala el ejemplo de su propio padre, uno de los grandes que ha sufrido también el destino de todos los mortales. Hasta aquí, ningún asomo de sentimiento elegíaco en la aceptación estricta del término.

Manrique no lamenta la pérdida de nada; recuerda simplemente

que el hombre es mortal; exhorta a tomar en cuenta ese destino. Puro didactismo medieval.

Cuando Quintana declaró no advertir en las *Coplas* el sentimiento de dolor filial que el título de las mismas hacía esperar, y las llamó "sermón funeral" teniendo en cuenta solamente el contenido de la primera parte, Menéndez y Pelayo, recordó que el célebre poeta ochocentista excluyó de su *Tesoro del Parnaso Español* justamente las coplas en que Manrique se refiere a su padre. Pero, hay sentimiento de dolor filial en estas estrofas. El mismo Menéndez y Pelayo no parecía dispuesto a reconocerlo, según las vacilaciones que anotamos en su momento. Se ha hablado entonces de "canto de triunfo" y de "oda renacentista" en las que el sentimiento de dolor filial podría considerarse trasmutado en sentimiento de exaltación de la memoria paterna. A nuestro entender en ningún momento Manrique exhala una queja por la desaparición de su padre; sentimiento elegíaco no existe. Hace en cambio, un panegírico, género tan medieval como el que más, y este panegírico ha sido considerado por algunos críticos como herido por las auras del Renacimiento. La impresión de serenidad que deja su lectura parece ser el argumento principal para emitir dicho juicio, y también la inclusión del tema de la Fama.

Respecto de lo primero dice Américo Castro: "Si el poeta nos arrebatara, es, al fin y al cabo, por el trágico conflicto que supone el ver esfumarse valores humanos que no quisiéramos ver malogrados. La nota postrera y decisiva es, sin embargo, esa buena confianza en la eficacia de toda enérgica vitalidad, la cual queda gratamente resonando en nuestro ánimo. El canto fúnebre se amortigua. Jorge Manrique es uno más que habrá que incorporar a nuestra cultura renaciente." Las *Coplas* son "un canto sereno, repósado y alentador". En cuanto a lo segundo, son categóricas las opiniones de Rose Marie Burkart y de Ana Krause que aluden a la Fama como "motivo renacentista".

El punto de vista representado por Castro difícilmente puede ser mantenido, si se recuerda la abusiva extensión que al término Renacimiento se da, al emparentarlo con conceptos rígidos como *serenidad, confianza vital, individualismo*, y si se tiene en cuenta que el poeta no necesitó alimentar su aplomo en los aires nuevos que soplaban desde Italia, puesto que lo viejo, lo tradicional, rezumaba precisamente, serenidad y confianza, aunque fundadas en una tabla de valores distinta. Ni siquiera necesitó la cultura renaciente para "privar el trance mortal de toda repelente fealdad", como más adelante dice el mismo Castro, porque, exactamente eso es lo que venía reflejando toda la literatura española anterior.

María Rosa Lida nos evita discutir el derecho de designar a la Fama como motivo renacentista. En su trabajo sobre Juan de Mena dice: "contra la aseveración vulgar, la fama no es aspiración ajena

a la Edad Media. Como es humano, esta aspiración tan importante en la Antigüedad, subsiste en la esfera no ascética de la Edad Media —esfera muy reducida si se la compara con la que domina la Iglesia, pero bien definida en el *Alexandre*, en el *Fernán González*, y en los escritos del didáctico pero caballeresco don Juan Manuel—. Recordemos por nuestra parte, los Proverbios de Sem Tob, en los que el concepto de Fama aparece desnudo de todo adorno retórico:

Queda la buena fama
Quando fueren gastados
Los algos, y la cama
Y los pannos presciados. 248.

Por él será honrrado
El linage que queda,
Quando fuere acabado
El que lo suyo hereda. 249.

Jamás el su buen nombre
Non se oluidará,
Que lengua de todo hombre
Syenpre lo nonbrará. 250.

Y cuando aparece el adorno retórico, éste responde a una típica concepción medieval. Aquí encuentran su significado particularmente las coplas XXVII y XVIII, que tanto molestan al lector de nuestros días, y que han recibido del mismo interpretaciones tan desfavorables. Curtius llamó la atención sobre el significado histórico-cultural de ellas, y más recientemente, María Rosa Lida acertó a expresarse, indirectamente: “El concebir la Antigüedad como una galería de ejemplos para imitar o para evitar no es típicamente renacentista: al contrario, en esa concepción el Renacimiento introduce perspectiva histórica y desinteresada apreciación estética. La enumeración ejemplar. (‘En ventura, Octaviano, / Julio César en vencer . . .’) es hija de la retórica medieval, no de la poesía antigua, cuyas enumeraciones (las nereidas de la *Iliada*, de las *Geórgicas*, y de la *Eneida*, la jauría de Acteón en las *Metamorfosis*) ostentan una clara intención decorativa y musical.” Lo que evidentemente no sucede en las *Coplas*.

En conclusión, la segunda parte del poema es un panegírico, un elogio fúnebre a la usanza medieval.

XXV

Aquél de buenos abrigos,
amado por virtuoso
de la gente,

el maestre don Rodrigo
Manrique, tanto famoso
e tan valiente;
sus hechos grandes e claros
non cumple que los alabe,
pues los vieron,
nj los quiero hazer caros,
pues qu'el mundo todo sabe
quáles fueron.

XXVI

Amjgo de sus amjgos,
¡qué señor para criados
e parientes!
¡Qué enemigo d'enemigos!
¡Qué maestro desforçados
e valientes!
¡Qué sesos para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
¡Qué benjno a los sugetos!
¡A los brauos e dañosos,
que león!

XXVII

En ventura Octaviano
Julio César en uencer
e batallar;
en la virtud, Affricano;
Haníbal en el saber
e trabajar;
en la bondad, un Trajano;
Tyto en liberalidad
con alegría;
en su braço Abreliano;
Marco Atilio en la verdad
que prometía.

XXVIII

Antoño Pío en clemencia;
Marco Aurelio en ygualdad
del semblante;
Adriano en eloquencia;

Teodosio en humanidad
e buen talante.
Aurelio Alexandre fué
en deciplina e rigor
de la guerra;
vn Constantino en la fe,
Camilo en el grand amor
de su tierra.

Las cinco estrofas siguientes continúan acumulando elogios, aunque valiéndose esta vez no de las calidades aisladamente expresadas o deducidas del parangón ejemplar, sino de los hechos del difunto. Entre éstos, no podía faltar el encuentro con la Muerte. Es el más importante hecho ("trago" en las *Coplas*) que debía probar las virtudes de un caballero. Don Rodrigo Manrique pertenecía a una clara estirpe y debió recibir una educación parecida a la que nos revela el ayo de Pero Niño. El caballero cristiano debía estar dispuesto a morir en cualquier momento, porque "la muerte es buena al bueno". La bondad de don Rodrigo ha sido puesta en evidencia; ¿cómo podía tener él temor de la Muerte? Por eso, cuando ella aparece (copla XXXIII), no produce el efecto que a primera vista debiera producir, ni en el ánimo del Maestre ni en el nuestro, que estamos ya consustanciados con su modo de sentir. Todo cuanto hemos venido diciendo respecto al sentimiento de la Muerte en la tradición literaria de los cristianos españoles, halla en las *Coplas* su más cabal confirmación, particularmente en este pasaje en que la presencia misma de la muerte inclinaba todas las posibilidades a la obtención de lo macabro. Pero no ocurre así. La Muerte (que aparece mencionada, no descripta), sorprende a don Rodrigo en su Villa de Ocaña e inicia un apacible discurso:

XXXIII

.....
en la su villa d'Ocaña
vino la Muerte a llamar
a su puerta,

XXXIV

diziendo: "Buen cauallero,
dexad el mundo engañoso
e su halago;
vuestro corazón d'azero
muestra su esfuerço famoso

en este trago;
e pues de vida e salud
fezistes tan poca cuenta
por la fama,
esfuércese la virtud
para sufrir esta afrenta
que vos llama.”

XXXV

“Non se vos haga tan amarga
la batalla temerosa
qu’esperáys,
pues otra vida más larga
de la fama gloriosa
acá dexáys,
(haunque esta vida d’onco
tampoco non es eternal
ni verdadera);
mas con todo, es muy mejor
que la otra temporal
perescedera.”

XXXVI

El biuir qu’es perdurable
non se gana con estados
mundanales
nj con vida delectable
donde moran los pecados
jnfernales;
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
e conlloros;
los caualleros famosos
con trabajos e afflictiones
contra moros

XXXVII

E pues vos, claro varón,
tanta sangre derramastes
de paganos,
esperad el galardón
que en este mundo ganastes
por las manos;
e con la confiança
e con la fe tan entera
que tenéys

partid con buena esperança,
qu'estotra vida tercera
ganaréys.

Esta alusión a los tres planos de la vida (terrena, de la fama y de la gloria eterna), se señala, desde Farinelli en adelante, como sugerida por los *Trionfi* de Petrarca⁹⁶. Calla la Muerte, y al desaparecer su voz —el único elemento, anota Salinas, que la representa— se esfuma su presencia, y la respuesta de don Rodrigo suena más bien a monólogo. Con ella desaparece la mayor ocasión de regodeo macabro que podía ofrecerse al poeta y que éste dejó de lado tal como lo aconsejaba la tradición. Su presencia sirvió para comprobar este peculiar carácter de la literatura de la España cristiana, y para dar autenticidad a los méritos que se atribuyen al ilustre difunto. Un caballero afirma su condición de tal con la máxima hazaña de enfrentarse con la Muerte física y soportar el encuentro con señorío, limitando las palabras a un esquematismo admirable:

XXXVIII

“Non tengamos tiempo ya
en esta vida mesqujna
por tal modo,
que mj voluntad está
conforme con la diujna
para todo;
e consiento en mj morir
con voluntad plazentera,
clara e pura,
que querer hombre viuir
quando Dios quiere que muera,
es locura”.

(Del Maestre a Jesús.)

XXXIX

“Tú que, por nuestra maldad,
tomaste forma seruil
e baxo nombre;
tú, que a tu diujnjdad
juntaste cosa tan vil

96. No creemos ocioso recordar una vez más a Cassirer. “Petrarca está en una posición tal con respecto a la naturaleza, a la vida humana y sobre todo con respecto a la fama —que para él constituye lo esencial de la vida temporal— que aunque se sienta atraído apasionada e irresistiblemente no se abandona a ellas sin restricciones, con tranquila conciencia”. (*Ob. cit.*, p. 184.)

como es el hombre;
tú, que tan grandes tormentos
sofriste sin resistencia
en tu persona,
non por mjs merecimientos,
mas por tu sola clemencia
me perdona.”

El elogio del caballero perfecto estaba hecho. La imagen ideal del caballero, elaborada por la Edad Media española, correspondía netamente a los perfiles asignados a don Rodrigo. Sobriedad, entereza, lealtad a la corona, arrojo y un impoluto sentido religioso de la vida. El caballero, ante todo, debía estar preparado para bien morir; quizá un sentido de educación semejante explique la escasa difusión de los *Ars moriendi* en la Península, con sus espantables visiones de la agonía, y que, por el contrario, la versión española del género fuera algo así como el *Razonamiento* de Pero Díaz de Toledo en la muerte del marqués de Santillana. Don Rodrigo había aprendido a bien morir. Cuando la vida suelta las amarras del cuerpo, la mención del suceso no revela el dramatismo del tránsito. El dramatismo, la agonía (recordemos el sentido etimológico de agonía-lucha) han sido superados por la elevada concepción del cristianismo. Ya se había dicho que “nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar”. Y las aguas del río se introducen en el seno del mar sin solución de continuidad:

XL

Assí, con tal entender,
todos sentidos humanos
conseruados,
cercado de su mujer
i de sus hijos e hermanos
e criados,
dió el alma a quien ge la dió.
(el qual la dió en el cielo
en su gloria),
que haunque la vida perdió,
dexónos harto consuelo
su memoria.

Y así concluye la segunda parte de las *Coplas*, el panegírico. Éste, como la exhortación de la parte primera, está enraizado en la tradición literaria, no en la genérica de la Europa occidental, sino en la específica de la España cristiana. Por eso no estamos de acuerdo con Pedro

Salinas cuando dice respecto del comportamiento de Manrique frente a la tradición de la Muerte:

“Su siglo le propone dos tradiciones de la visión de la muerte: A un lado la macabra, la truculenta y empavorecedora versión de nuestra mortalidad distinguida por el materialismo interpretativo y la abundancia de detalles plásticos; insiste en los aspectos más efectistas, la agonía, el cadáver, la descomposición de la carne, o los disimula sarcásticamente bajo la siniestra sensualidad de la *Danza*. No la quiere Manrique por dos razones, probablemente: por fácilmente espectacular, y por superficial.”

A nosotros, en cambio, nos parece que no la quiere porque no era “su tradición”, la tradición elaborada por los antepasados de su propio suelo. La observación de Salinas, de ser cierta, debiera extenderse a todos y a cada uno de los que elaboraron la tradición cristiano-española de la Muerte, y no ser reducida a un poeta que está subsumido en ella, por más que aparentemente de ella los separe la excelencia de su arte literario. No existe tradición macabra en España y Manrique, por lo tanto, mal pudo hallarse ante una alternativa. Su siglo podía proponerle dos tradiciones de la Muerte, pero la España de su siglo, la única que había elaborado.

Naturalmente que al hablar de tradición no se hace referencia a un bloque compacto, sin intersticios posibles, sino a una mayor continuidad, a través del tiempo, de formas de ser y de existir. Que el español del medioevo haya persistido en una cierta actitud ante el evento humano de la muerte, no quita que algunas voces hayan disonado de la uniformidad del coro. Hemos puntualizado, a lo largo de este trabajo, las ocasiones en que ello ocurre, señalándolas —y lo son en verdad— como hechos insólitos. También un contemporáneo de Jorge Manrique, Juan Álvarez Gato, incurre en una excepción de este tipo, y al igual que las otras, la anotamos. Se trata de una copla (*Canc.* ed. Foulché-Delbosc N^o 107), cuyo carácter macabro se desprende no poco de la *mise en scène* dispuesta en las palabras de introducción:

“Al pie de un crucifijo questa en Medina sobre vna pared hecha de huesos de defuntos, puso esta copla para que veamos claramente como somos todos duna masa, y que estos deuen ser auidos por mejores que touieren virtudes, pues que linaje, dispusiçion y riqueza: todo pereçe.

Tu que miras todas estas,
piensa, pecador, de ty,
que diformes y dispuestos,
de buenos y malos gestos,
de todos están aquí;
y pues son duna color
el sieruo con su señor,

yo te aconsejo que mires
en ser en vida mejor,
y ni penes ni sospires
por ser mayor y menor.

Pero, ¿qué son estos escasos ejemplos frente a la impresionante uniformidad de la tradición representada por Juan Ruiz, don Juan Manuel, López de Ayala, Santillana, Gómez y Jorge Manrique, la casi totalidad del acervo de poetas menores de los cancioneros? Las *Coplas* de Jorge Manrique, engarzadas en la mole de esa tradición cuya cumbre señorean, adquieren pleno significado histórico-cultural, se llenan de sentido y autenticidad, y retraen a su autor al verdadero ámbito espiritual a que perteneció.

2. FERNANDO DE ROJAS: *La Celestina*.

A primera vista *La Celestina* no parece obra escrita en España, ni en la época aproximadamente fijada por su primera edición, 1499. Cotejada con obras que en parágrafo anterior hacíamos culminar en las *Coplas* manriquenses, produce una impresión de extrañeza y de contraste. Ni siquiera el libro del Arcipreste de Hita, semejante en el asunto e idéntico en la finalidad —reprobación del loco amor— allana el camino a su novedad. Toda la tradición de serenidad, de despego de las cosas del mundo, de confianza en el destino ultraterreno, de sosegada aceptación que refleja la literatura del Medioevo en la Península, se desmiente de modo rotundo en la Tragicomedia, cuya lectura dejaba en el ánimo de su más profundo conocedor, una impresión final de tristeza y pesimismo. El mismo Menéndez y Pelayo⁹⁷ la define como “poema de amor y de exaltación y desesperación; mezcla eminentemente trágica de efectos ingenuos y poco más que instintivos, y de casos fatales que vienen a torcer o a interrumpir el desatado curso de la pasión humana y envuelven a los dos amantes en una catástrofe que no se sabe si es expiación moral o triunfante apotheosis”.

De la mano de don Marcelino empezamos a desdibujar el primer gesto de sorpresa (fundado, sin duda, en la simplista visión histórica de una España racial y espiritualmente unitaria), cuando el maestro intenta explicarse el contenido ideológico de la obra, aludiendo al origen de su autor. “No sabemos si este trastorno de ideas puede atribuirse al escepticismo religioso y moral en que solían parar las conversiones forzadas o interesadas de los judíos.” Creyendo ir demasiado lejos en esa apreciación, aclara: “pero tales profanaciones y blasfemias se explican, aun sin eso, por la espantosa anarquía de ideas

97. En *Orígenes de la novela*, ob. cit.

y costumbres en que vivió Castilla durante el reinado de Enrique IV, que el bachiller Rojas refleja fielmente en su obra". Esta anarquía de ideas y costumbres no afectó, sin embargo, a Santillana ni a ambos Manriques; sí a Juan de Mena (a quien se atribuyen además las *Coplas de ¡Ay panadera!*), y a los autores a quienes generalmente se achaca la paternidad de escritos violentamente satíricos, como las *Coplas de Mingo Revulgo* (Hernando del Pulgar) y las *Coplas del Provincial* (Rodrigo Cota), todos judíos conversos. Aquí entronca directamente la sugerencia de Menéndez y Pelayo con la afirmación terminante de Américo Castro, dispuesto a soldar los eslabones de la tradición judaica en España: el origen del autor explica el caos ideológico que señala don Marcelino con mayor seguridad que la turbulencia de los tiempos.

Cierto que la paternidad de *La Celestina* no es asunto enteramente resuelto, y parecería aventurado sentar premisas sobre fundamentos en discusión. Sin embargo, hasta el estado de las investigaciones, todo contribuye a confirmar la existencia de autor o autores judíos. Menéndez y Pelayo, apoyándose en el hallazgo documental de Manuel Serrano y Sanz y en la unidad estética de los veintiún actos de la Tragicomedia, desentendiéndose de lo aseverado por Rojas en la famosa carta, concluía argumentando en favor de la paternidad única de éste. Otros críticos, no queriendo echar en saco roto las declaraciones que el mismo Rojas expuso en la carta-prólogo, volvieron a considerar la cuestión, y entre ellos, principalmente Castro Guisasaola⁹⁸, insistió en la dualidad de autores, expresando luego de un detenido análisis: "Por todo lo cual entiendo que el autor del aucto I es distinto de Rojas, autor de los demás XX y de las adiciones; y esta misma consecuencia creo se saca igualmente del estudio del estilo y del lenguaje; más arcaico éste a mi juicio en el aucto I que en todos los demás." Esta opinión, anticipada desde hacía cuatro siglos por Juan de Valdés⁹⁹, es compartida por Menéndez Pidal¹⁰⁰. Si las últimas investigaciones se esfuerzan en dar a las palabras de la carta-prólogo valor documental, desechando la temeridad de juzgarla como humorada, hallamos que Rojas menciona en dicha carta a Juan de Mena y a Rodrigo Cota como autores probables del aucto I, y aunque el análisis de fuentes y de estilo no permita una decisión al respecto, bueno es tener en cuenta la autoridad de quien lo decía. Con todo, es suficiente para nuestros propósitos que se confirme la paternidad de Rojas en lo atinente a los auctos 2 al 21, porque en ellos se reflejan plenamente las resonancias judaicas que nos interesan señalar.

Por este camino se nos descubre el sentido de la tensión trágica de *La Celestina*, la exasperación, la antinomia sorprendente entre el deseo

98. CASTRO GUIASOLA: R. F. E., XI, 1924.

99. JUAN DE VALDÉS: *Diálogo de la lengua*.

100. En *Caracteres fundamentales de la literatura española, ob. cit.*, p. 184.

de afirmar la vida y la voluntad de negarla, el resentimiento social que rezuma su más célebre personaje, las hipérbolas sacroprofanas de Calisto, el pesimismo de Pleberio. Por este camino se corrige también esa primera impresión apresurada que nos provocaba su lectura y se ubica la obra en su centro de irradiación vital. Juzgada desde éste se comprende, por el contrario, hasta qué punto sólo en España y en esa época pudo escribirse algo semejante. Únicamente sobre el subsuelo anímico de la España finimedieval es posible concebir la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. La falta de religiosidad, la ausencia de una auténtica actitud cristiana, el fatalismo, la resignación pasiva que reflejan sus páginas, sólo es posible que nacieran de un alma víctima de una catástrofe. El judío converso, desgajado de pronto de las creencias de sus mayores, inmerso por violencia en un mundo de valores al que, salvo contadas excepciones, no podía nunca amar de corazón, era la víctima ejemplar.

Ramiro de Maeztu¹⁰¹ dijo, refiriéndose a la ausencia de sentido religioso de la vida en muchas obras de la literatura española, que se sentía tentado de atribuir en buena parte la incredulidad del pueblo español “a la acción corrosiva de las masas de judíos y moriscos que, bautizados a la fuerza, perdieron su religión originaria, sin adquirir tampoco la cristiana, con lo que se convirtieron en privados, pero eficaces misioneros de la incredulidad”. Reducido al caso concreto de *La Celestina*, visto como un típico resultante de la incredulidad de su autor, Maeztu repara cómo Rojas permanece igualmente alejado de la concepción religiosa de la vida que profesaban sus hermanos de raza, como de la que proclamaba el cristianismo. En Rojas se ha producido una disociación de valores que antes se hallaban fundidos en unidad. La piedad, el ingenio, la riqueza, el saber y el honor que en la prédica del antiguo testamento y del Talmud aparecían como valores inseparables del hombre, se fraccionan. “Se rompe en el corazón de Rojas este sentimiento de la santidad. La piedad y el honor quedan de un lado; el ingenio, el saber, la riqueza, caen del otro, asociados al egoísmo más imperturbable, y surge *Celestina*. La Trotaconventos es un rabino por el conocimiento y la sutileza dialéctica.” Los amantes se abandonan al amor y pasión y con ello contravienen una de las más categóricas prevenciones del Talmud; pero justamente ese abandonarse al fuego de la pasión saltando los estrechos límites de las prescripciones, es lo que da relieve a ambos personajes asegurándoles la simpatía del público; qué otra prueba necesitaremos para convencernos de que *La Celestina*, obra de un judío converso, es la expresión de un alma en la que se ha invertido la tabla de valores de Israel. Tampoco la Tragicomedia es un libro cristiano. No lo son los sentimientos de Calisto y Melibea ni “la actitud de pasiva resignación

101. En *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*.

ante la muerte que expresa lo mismo Melibea y Celestina, como si no hubiera lucido nunca para ellos la esperanza del más allá”.

Amargura, tristeza, ésta es la cabal impresión que nos deja la lectura de la obra, por sobre las liviandades y donaires que la salpican; ni podía menos la efusión de un alma en crisis como la de su autor, que revelar el trabajoso proceso y el desconcierto ideológico y sentimental por el que atravesaba. Ya desde el comienzo sorprende el encontrado juego de afirmación y negación de la vida (como en Sem Tob y Juan de Mena), juego que parece decidirse por la segunda posibilidad si hemos de juzgar según la atmósfera que rodea a la obra completa y el sobrecargado pesimismo de las palabras finales de Pleberio. No será ocioso recordar algunas expresiones de esa tensa polaridad.

En el aucto III, cuando Celestina recuerda a Sempronio el tiempo en que conoció a la madre de Pármeno y la amistad que tuvo con ella, desliza, como al pasar, una breve imprecación a la Muerte, que en el contexto no tiene otro sentido que el de una apreciación material de la vida: “¡O, muerte, muerte! ¡A quantos priuas de agradable compañía! ¡A quantos desconsuela tu enojosa visitación! Por vno que comes con tiempo, cortas mill en agraz.” (Ed. Foulché-Delbosc.)

Calisto, cuya proclividad a confundir lo divino con lo humano delata un evidente fondo de misticismo, extrema también las alusiones a la pareja de conceptos vida-muerte, sin que para su caso quepan las salvedades con que se redime la insinceridad de los poetas del Cancionero, acentuando, por el contrario, la autenticidad de su ciega pasión. En el aucto V reprueba la diligencia de Pármeno:

“¡O si en sueños, se passasse este poco tiempo hasta ver el principio y fin de su habla! Agora tengo por cierto, que es más penoso al delinvente esperar la cruda y capital sentencia que el cabo de la ya sabida muerte.” En el aucto siguiente responde a Celestina:

“¿Y a essas llamas señales de salud? ¿Pues quales serian mortales? No por cierto la misma muerte; que aquella aliuio seria en tal caso deste mi tormento, que es mayor y duele más.”

Ciertamente suena a escandaloso el parlamento de Elicia en el aucto VII, con una leve reminiscencia del tema de las *Danzas*, pero sin el menor asomo de intención moralizante, de donde la lección de igualdad que tales palabras predicán se invierte con el propósito diametralmente opuesto de incitar al goce de la vida.

ELICIA: “Por Dios, dexemos enojo y al tiempo el consejo. Ayamos mucho plazer. Mientras oy touieremos de comer, no pensemos en mañana. Tan bien se muere el que mucho allega como el que pobremente biue, y el doctor como el pastor, y el papa como el sacristán, y el señor como el sieruo, el de alto linaje como el baxo, y tu con officio como yo sin ninguno; no avemos de biuir para siempre: gozemos y holgue-

mos, que la vejez pocos la ven y los que la ven ninguno murió de hambre . . .”

La mención de la vejez nos remite a un pasaje anterior en que Celestina, luego de desear a Melibea que goce la florida mocedad, lamenta los males de la vejez, entre los que no es el menor su vecindad de la muerte. Melibea se aferra a la imagen idealizada que tiene de la senectud y Celestina entonces enumera sus males, empleando un descarnado realismo y transparentando una queja cuyo consuelo final resulta sospechoso por el humor con que se resuelve.

MELIBEA: Por qué dizes, madre, tanto mal de lo que todo el mundo con tanta eficacia gozar y ver desean?”

CELESTINA: Dessean harto mal para sí, dessean harto trabajo: dessean llegar alla porque llegando biuen, y el biuir es dulce y biuiendo enuejecen. Assi que el niño dessea ser moço y el moço viejo y el viejo más; avnque con dolor: todo por biuir; porque como dizen, biua la gallina con su pepita. Péro, quien te podría contar, señora, sus daños, sus inconuenientes, sus fatigas, sus cuydados, sus enfermedades, su frio, su calor, su descontentamiento, su renzilla, su pesadumbre, aquel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera e fresca color, aquel poco oyr, aquel debilitado ver, puestos los ojos a la somra, aquel hundimiento de boca, aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerça, aquel flaco andar, aquel espacioso comer . . .

MELIB: Madre, pues que assi es, gran pena ternás por la edad que perdiste. ¿Querrias boluer a la primera?

CELEST.: Loco es, señora, el que caminante que, enojado del trabajo del día, quisiese boluer de comienço la jornada para tornar otra vez a aquel lugar . . . Non ay cosa más dulce ni graciosa al muy cansado que el mesón: assi que avnque la mocedad sea alegre, el verdadero viejo no la dessea; porque el que razón y seso carece, quasi otra cosa no ama, sino lo que perdió.

MELIB: Siquiera por biuir más, es bueno dessear lo que digo.

CELEST.: Tan presto, señora, se va el cordero como el carnero. Ninguno es tan viejo, que no biuir un año ni tan moço que oy no pudiesse morir. Assí que en esto poca ventaja nos leuays.” (Aucto IV).

Momentos antes de que la tragedia se desencadene y la muerte comience a recoger sus víctimas, Pármeno exclamará: “Huyamos la muerte, que somos moços.” (aucto XII); pero ya es incontenible el hálito trágico; Celestina muere a manos de los criados de Calisto; suerte análoga corren sus asesinos, y a partir de ese instante no parece ya posible que la tensión dramática pueda ceder un ápice de lóbreguez. Elicia, que antes proclamaba con tanto desenfado su sentimiento de afirmación vital, dirá recordando las muertes de Sempronio y Pármeno: “Ya son idos de esta triste vida”, pero de inmediato Areusa borrará ese rasgo de pesimismo:

AREUSA: . . . E tú, Elicia, alma mía, no recibas pena. Passa a mi casa tu ropa e alhajas e vente a mi compañía, que estarás muy sola e la tristeza es amiga de la soledad . . . Pero ya lo hecho es sin remedio e los muertos irrecuperables. E como dizen: mueran e biuamos.” (Aucto XV).¹⁰² Y Elicia no tarda en cumplir el consejo de su amiga:

ELICIA: Quiero, pues, deponer el luto, dexar tristeza, despedir las lágrimas que tan aparejadas han estado a salir.” (Aucto XVII).

Si el juego de oposiciones: afirmación-negación de la vida, se hubiera detenido a esta altura, resultaría difícil para el lector decidir en su ánimo qué impresión merece *La Celestina* en ese respecto, indecisión que no se amengua ni siquiera con las muertes de Calisto y Melibea. En efecto, no obstante el desastroso fin de los amantes, la muerte de ambos no deprime el ánimo, sea porque se intuye desde un principio que ése es el sino trágico de tales caracteres, por las exigencias de la moraleja prevista, sea por la catarsis que el conocimiento de sus destinos provoca.

Pero allí está Pleberio que inclina decididamente la obra hacia el pesimismo. La arrebatada muerte que padecen cinco de los personajes de la *Tragicomedia*, encuentra en cierto modo, una compensación que la despoja de cualquier resonancia dolorosa, desconsolada. A Celestina la pierde la codicia; a Pármeno y Sempronio la turbación en que los sume su crimen; la muerte de Calisto, sobre azarosa o fatal, se une al suicidio de Melibea (¡insólito!) ¹⁰³ para justificar la calidad de amantes poseídos por el loco amor. (Todos mueren sin confesión, arrebatadamente, pero la economía de palabras con que se alude a ello, y la casi ninguna referencia a los destinos ultraterrenos, desdibuja la terrible significación que hechos semejantes habrían adquirido en cualquiera de los autores cristianos conocidos, caso de que hubieran osado aprovecharlos.)

El pesimismo de Pleberio, en cambio, no recibe compensaciones similares. Se lo representa en la obra como hombre de acomodada posición y arreglada vida. Ve por lo ojos de su hija Melibea y no se conocen razones para suponerlo quejoso de su suerte. Sin embargo,

102. Las citas de los autos XV, XVI y XVII se transcriben de la edición de Julio Cejador y Frauca, *Clásicos Castellanos*.

103. Otro caso de suicidio presenta Juan de la Encina, pero, recuerda E. J. Martínez: “Obsérvese que Encina condujo al suicidio a uno de sus héroes por imitación literaria, pero cuando reíncidió en la idea lo rodeó del optimismo de una resurrección por un *Deus ex Machina* propiamente dicho, puesto que se origina por la intervención de dioses profanos”. (*La literatura dramática peninsular en el siglo XV*, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, II, p. 276.)

observemos sus raras palabras, al iniciar el aucto XVI, para informar a su esposa de la necesidad de pensar en el matrimonio de Melibea.

PLEB: Alisa, amiga, el tiempo, según me parece, se nos va, como dizen, entre las manos, Corren los días como agua de río” (alusión a la rapidez, no a la serenidad como en las *Coplas*). “No hay cosa tan ligera para huyr como la vida. La muerte nos sigue e rodea, de la qual somos vezinos e hazia su vandra nos acostamos, según natura. Esto vemos muy claro, si miramos nuestros yguales, nuestros hermanos e parientes en derredor. Todos los come ya la tierra, todos están en sus perpetuas moradas. E pues somos inciertos cuándo auemos de ser llamados, viendo tan ciertas señales, deuemos echar nuestras baruas en remojos e aparejar nuestros fardeles para andar este forçoso camino; no nos tome improuisos ni de salto aquella cruel hoz de la muerte. Ordenemos nuestros ánimos con tiempo, más vale preuenir que ser preuenido. Demos nuestra hazienda a dulce successor . . . ” (Aucto XVI).

Ciertamente estas palabras revelan a un hombre más bien inclinado al ascetismo que a un pesimista; pero ya se verá qué pronto se salvan los distingos, cuando la muerte de la hija sacuda su alma. El asceta cede el lugar que el pesimisa reclama con mayores derechos, y entonces hace posible el dolorido llanto final:

PLEB: ¡Ay, ay! noble muger! ¡nuestro gozo en el pozo; nuestro bien todo es perdido! No queramos más biuir y porque el incogitado dolor te de mas pena, todo junto sin pensarle, porque mas presto vayas al sepulcro, porque no llore yo solo la perdida dolorida de entre ambos, ves allí a la que tú pariste e yo engendré, hecha pedaços . . . ayudame a llorar nuestra llagada postrimería . . . ¡O mi fija y mi bien todo! Crueldad seria que biua yo sobre ti. Mas dignos eran mis sesenta años de la sepultura, que tus veynte . . . ¡O vida de congoxas llena, de miserias acompañada! ¡O mundo, mundo!: Yo pensaua en mi mas tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro y la contra de tus bienandanças, me paresces vn laberinto de errores, vn desierto espantable, vna morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso . . . hazes mal á todos, porque ningún triste se halle solo en ninguna aduersidad, diziendo que es aliuio a los miseros, como yo, tener compañeros en la pena; ves desconsolado viejo, qué solo estoy! . . .

Del mundo me quexo, porque en sí me crio, porque non me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nascida, no amara, no amando, cessara mi quexosa é desconsolada postrimería. ¡O mi compañera buena o mi hija despedaçada! ¿por que no quexistè que estoruasse tu muerte? ¿por que no ouiste lastima de tu querida e amada madre? ¿por que te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿por que me dexaste, cuando yo te havia de dexar? ¿por que me dexaste penado? ¿por que me dexaste triste e solo in hac lachrymarum valle?”

El suicidio de Melibea ha dejado a Pleberio frente al misterio de la muerte, y ante su insondable naturaleza descubre la tremenda soledad del hombre. Cuando los ascetas medievales claman contra la vejez, la pobreza, el amor, la fortuna, el mundo, con palabras parecidas a las que emplea Rojas, pretenden desenmascarar a los grandes enemigos del alma, puros espectros sin sentido, y con los despojos de éstos cargan de significación a la muerte, que es sin duda un mal, pero un mal consecuente, necesario, pleno de significación. La creencia en un más allá respalda naturalmente esa tabla de valores, siendo suficiente que tal creencia tambalee, que la imagen de Dios desaparezca del telón de fondo, para que caiga hecha añicos. La existencia se convierte en algo inexplicable ante la realidad de la muerte si ésta aparece aislada. Las religiones le han buscado sentido fuera de la vida, adscribiéndola a una realidad extrahumana, y es fácil comprender que para un hombre criado a la sombra de una religión, el encontrarse de golpe sin ella debía conducirlo a crueles resultados. La muerte, que ha sido en todos los tiempos incitadora del pensamiento filosófico, debía obligarle a deducir de ella su posición ante la vida.

¿Qué de aventurado hay en suponer que Rojas habla por boca de Pleberio? Rojas nos dice lo que pensaba de la vida partiendo de la consideración de la muerte. La existencia es un caos, una fantasmagoría donde las cosas pueden tener sentido mientras no se las confronte con la realidad de la muerte. Ante ella se desnudan todos los espectros y sólo permanece incólume la absoluta soledad del individuo. Incontables caminos ha intentado el espíritu del hombre para escapar al cerco de la propia soledad, pero Rojas, que padecía la catástrofe anímica que conocemos, no hallaba ninguno a mano y resuelve la situación con una queja sin consuelo posible.

Consolatoria es el título de una composición de Gómez Manrique; *consuelo*, la penúltima palabra de las *Coplas*, resumiéndose en tales términos una verdadera actitud vital. Para el personaje de Rojas no cabe una actitud semejante. El suicidio de Melibea le ha abierto un penoso abismo a sus plantas, pues es notorio que, mientras lamenta la pérdida de su más querido bien, deplora el descubrimiento de su soledad. “¿Por que me dexaste triste e solo in hac lachrymarum valle?” En vano intenta confortarse con el recuerdo de lo que otros hombres hicieron en casos semejantes; él no llora tanto a su hija cuanto la causa desastrosa de su morir. Pero, ¿qué si Melibea hubiera muerto de muerte natural o por causa más noble? Acaso hubiera llorado menos su pérdida; más, ¿podría haber evitado el descubrimiento de la propia soledad a que lo llevaría la consideración de la muerte? Porque Pleberio era un desesperado en acecho; bastaba tocar en el diapasón de los últimos problemas para que toda su alma se conjugara en la sinfonía de la desesperanza.

Es explicable que *La Celestina* produzca en nosotros una impresión

de proximidad mayor que cualquiera de las grandes obras de la literatura clásica española. María Rosa Lida¹⁰⁴ dice que está “aún mucho más cercana que el *Quijote* al corazón de nuestro irracional, pesimista, dolorido siglo veinte”. Entre los factores que dan a la *Tragicomedia* ese aire de modernidad, no ha de ser el menos importante, nos parece, el de la relación del hombre frente a la muerte que Rojas planteó desde una crisis espiritual. Para el autor de *La Celestina* la muerte había perdido la significación de que le había insuflado la cristiana Edad Media o aun aquella de que la había revestido el pensamiento religioso de sus mayores, y no acertó a reemplazarla por otra. El hombre de nuestros días —hablemos de la tónica general— intenta por otros caminos encontrársela, y el resultado palpable de esa búsqueda lo constituye el enorme lugar que el problema de la muerte ocupa en la literatura de los últimos años. Literatura filosófica o filosofía literaturalizada, el atisbo de solución con que el hombre moderno intenta ubicarse frente al tremendo problema, se reviste de dramatismo, tensión, y a veces del desconsuelo con que se expresó la sensibilidad de un desesperado converso del siglo XV. Estas razones pueden contribuir a actualizar el interés por *La Celestina*; pero hay que cuidarse de atraer la figura de Rojas a la modernidad aplicándole el tentador rótulo de renacentista, cómodo pasaporte para explicar cuantas afinidades hallamos en culturas pretéritas. Tan difícil es entender a Rojas desde la perspectiva del Renacimiento, como entenderlo a Jorge Manrique. Únicamente desde la historia de España, entreverada de pueblos y de cultura, únicamente desde el fondo de esa historia es posible comprender *La Celestina* y no desde la altura del Domo de Florencia, por más que invite a ello la mención de autores antiguos puestos en circulación por la Italia renaciente.

La Tragicomedia de Calisto y Melibea domina, en la cumbre del siglo XV, una tradición abonada por las obras de Sem Tob y Juan de Mena, como Jorge Manrique asienta el edificio de sus *Coplas* en la tradición de los escritores de la España cristiana.

CONCLUSIÓN.

La preocupación por la muerte, aguzada por extremo en el hombre de la Europa finimiedieval, se refleja con rasgos característicos en la literatura de cada uno de los países de Occidente. El espíritu “macabro”, que envuelve con un aire de familiaridad la expresión de tal sentimiento en la literatura transpirenaica, apenas roza la sensibilidad de los autores de la España cristiana, unidos, en una tradición de serenidad y parsimonia inconfundible.

En las *Coplas* de Jorge Manrique culmina una actitud ancestral,

¹⁰⁴ En *La Nación*. 16 de enero de 1949.

abonada, en el período que nos ocupa, por las obras de Juan Ruiz, don Juan Manuel, Pedro López de Ayala, el maqués de Santillana, Gómez Manrique y buena parte de los poetas menores del Cancionero de Baena. La escasa difusión del tema de la *Danza de la Muerte*, y las depuraciones que el mismo recibió de la inmediata posteridad, corroboran la vigencia de tal actitud.

Junto a ella debe señalarse la que adoptaron los autores de origen judaico, si no inserta en el "espíritu macabro", con proclividad a caer en él, delatando una peculiar situación existencial.

En *La Celestina* se patentiza una actitud prologada por Sem Tob y Juan de Mena, cuyo más acusado rasgo se resuelve en la dramática pugna de dos tendencias: afirmación de la vida y voluntad expresa de negarla.

ADOLFO PRIETO
Universidad del Litoral

Nota: Este trabajo fue terminado en 1953, y el autor no ha podido casi retocarlo ni, más necesario aún, ponerlo bibliográficamente al día. Aquí se publica un fragmento de la obra.