

Universiteit Utrecht

Faculteit Moderne Vreemde Talen

Prof. Dr. Robert Folger, Ph.D.

Bachelorwerkstuk/Trabajo de Licenciatura

Entre el Amor y la Muerte

*– Rastros de la tradición amorosa y macabra
en Las Coplas de Jorge Manrique –*

Student:	Emmanuelle JF Mercalina
Studie:	Bachelor Spaanse Taal & Cultuur (200200214) Gekoppeld aan de cursus: Literatura Medieval (201000230)
Semester:	Semester 1
Student ID:	3025772
E-Mail:	e_mercalina@hotmail.com

Utrecht, januari 2012

Table of Contents

Introducción	3
Jorge Manrique y su formación en el siglo XV.....	1
Los Manrique.....	1
La tradición de poemas dedicados al amor.....	4
Definición y sus cualidades.....	4
Poemas de amor en la poesía de Jorge Manrique.....	7
La tradición de poemas dedicados a la muerte.....	9
La muerte dentro de la literatura medieval Española.....	9
La Danza Macabra.....	11
Ubi sunt.....	12
Análisis de las Coplas a la muerte de su padre	13
La obra.....	15
Copla I y II.....	15
Copla IV.....	17
Coplas V y XIV.....	18
Coplas XXV, XXVII y XXX.....	19
Coplas XXXIII y XXXV, XXXIIX.....	21
Copla XL.....	22
Conclusión.....	23
Bibliografía	24

Introducción

Uno de los poemas hispanos que por las épocas ha mantenido la atención de sus lectores, es la obra maestra de Jorge Manrique llamada “*Coplas que fizo a la muerte de su padre*”. Escrita como una elegía posterior a la muerte de su padre, el Maestro de la Orden de Santiago don Rodrigo Manrique, en el 11 de noviembre 1476; utiliza los 40 coplas como un introspección del estado entre la vida y la muerte culminando en un dialogo entre don Rodrigo y la Muerte¹.

Ya hay una colección extensa sobre el valor que tiene *Las Coplas* para la literatura Española en general y la lírica medieval de España en particular. Aunque lo que mas me interesa es en tratar de descifrar como es que un texto del siglo XV todavía tenga relevancia en el siglo XXI. Por eso voy a tratar de investigar como el poema “*Las Coplas que fizo a la muerte de su padre*” de Jorge Manrique, logra adquirir un tono personal y un tono universal al mismo tiempo por medio de un análisis comparativo, entre los tres textos principales y el poema.

En primer lugar, empezare con repasar algunas de las influencias principales sobre el autor en su periodo seguido por los factores dentro y fuera de su entorno familiar cuales podrían haber llevado a la creación de *Las Coplas*. Continuando en segundo lugar, con un análisis de la tradición de los poemas de amor, con especial atención a los del amor cortesano; elaborando la importancia de las técnicas presentes en este genero para la lectura de *las Coplas*. En tercer lugar, por medio de un análisis de la tradición de los poemas medievales dedicados a los muertos voy a tratar de elaborar las influencias presentes en el *Las Coplas*; en particular la Danza Macabra y su tratamiento del tema *ubi sunt*. En cuarto y ultima lugar, presentare los elementos formales presentes en *Las Coplas* cuales le da al poema sus características típicas. También presentare un análisis de la obra incorporando algunas técnicas de

¹ La Muerte se convierte en una entidad todopoderosa al mismo nivel que Dios, aunque ahora figura como un aliado de don Rodrigo reconociendo su valor ejemplar aun mas allá de la vida.

la estética de la recepción introducidas por Stanley Fish², tomando con punto de partida la forma que un lector moderno podría interpretar la obra.

2 Reconozco que hubiera sido mas útil agregar ideas establecida por Hans-Robert Jauss, pero tomando en cuenta la dificultad en encontrar información concreta sobre sus teorías he decidido en concentrarme en las teorías de Fish.

Jorge Manrique y su formación en el siglo XV

La poesía formaba una parte integral de la vida en la corte del siglo XV, en especial en la educación de los nobles³; estos eran comúnmente dirigidas a un grupo cercano de amistades y familiares. Esta poesía cortesana primariamente era destinada para los nobles, aunque en los días festivos algunos de estos poemas alcanzaban al público general. Dentro de esta formación poética no era necesario un contacto intensivo con otros poetas, aunque era beneficioso para el principiante el estar presente entre un entorno crítico. El fondo del que se basaba toda la formación poética de los nobles en el siglo XV era la tradición lírica española, esta era esencial porque brindaba a los poetas un canon con fondo fértil de materiales para sus creaciones y al mismo tiempo como obstáculo para las creaciones nuevas. Tradición en la lírica medieval es definida por Domínguez como:

“...a continuum on which the trace of past texts is embossed...Tradition teaches the poet his skills and provides his readers and listeners with an interpretative competence...based on knowledge of previous texts”⁴.

Es este conocimiento previo que le da al texto, que ante un lector moderno aparece fría y artificial, su contexto literario y de esta forma logra impregnarlo con una sutileza significativa desde la perspectiva de un iniciado.

Los Manrique

La información acerca de los primeros años de don Jorge Manrique no está clara ya que no ha sobrevivido mucho de ese período, aunque si es posible dar una interpretación educada acerca de su

3 La influencia de la lírica provenzal primero estaba presente en Galicia, en Portugal y en Aragón. Hasta el final del siglo XIV tenía el gallego un alto prestigio como lenguaje poético, hasta ser remplazado por el castellano en el siglo XV como lenguaje poético. Esto fue gracias al esfuerzo de normalizar el lenguaje castellano empezado por Alfonso X de Castilla y León. Los Trastámaras aragoneses son los que motivan a los nobles castellanos, para que entraran en contacto con la cultura provenzal y su patrimonio literario. Son justamente estos nobles los que prosiguen en influenciar a sus compatriotas. Con la consecuencia que los nuevos nobles serán los que invertirían más de su tiempo en la poesía, para mejorar su prestigio ante la corte de los Trastámaras, y alavés distinguirse como una clase social. Domínguez, F. *Love and Remembrance: The Poetry of Jorge Manrique*. p. 20

4 Domínguez, F. p. 45

formación gracias a la información disponible sobre los otros miembros de la familia. Hay muy pocos datos sobre su madre Doña Mencía de Figuerona, lo único que se sabe de ella es que era la prima hermana del primer Marqués de Santillana, el poeta y magnate, y la primera esposa de don Rodrigo Manrique. Además hay dos miembros de su familia quienes formaban una parte integral dentro de la educación de Jorge Manrique, en particular su padre Rodrigo Manrique y su tío Gómez Manrique.

Don Rodrigo Manrique es el padre del poeta y sujeto de las *Coplas*. Toda información indica que el padre tenía una “...personalidad extraordinariamente vigorosa...”, energía de voluntad, firme carácter como caballero y fuerte dominio sobre el ámbito familiar⁵. Las cualidades por las cuales era reconocido como caballero eran su fortaleza, prudencia y liberalidad ante sus sujetos. Era un renombrado guerrero y por un periodo limitado fue gran Maestre de la Orden de Santiago; formaba miembro de los Trece, los trece miembros de alto rango que gobernaban el consejo supremo de la Orden, con suficiente rango para mantener una posición independiente.

Después de la muerte del Infante don Enrique de Aragón contestó al favorito del rey Juan II, Álvaro de Luna, para la posición de Gran Maestre al apoderarse de algunas encomiendas. Como recompensa Juan II le regresó a Rodrigo el dominio sobre el pueblo de Paredes de Nava⁶ después de reconocer a su favorito. Aun cuando no era el hijo mayor del clan Manrique, recibía alto prestigio de sus hermanos por sus habilidades caballerescas en los tiempos inestables. Como los otros nobles de su época también había escrito algunos poemas que han sobrevivido los tiempos aunque no son tan conocidas como las de su hermano y su hijo.

Menos conocido en estos tiempos que su sobrino aunque, de importancia en su época es don Gómez Manrique. Conocido como buen poeta, buen caballero y buen diplomático en su periodo; era conocido

⁵ Haro, de A.S. *Personalidad*. p.57

⁶ Domínguez, F. p. 08

como persona de personalidad más rica, aunque menos potente que el de su hermano don Rodrigo⁷. Scholberg reconoce que Gómez Manrique “tenía un fuerte concepto de la importancia y continuidad” de la familia, en especial porque varias de sus obras eran destinados para los varios miembros de su familia⁸. Con sus extensos lazos políticos y literarios el único que lo sobrepasaba dentro de su familia era su hermano Don Rodrigo. Visto como uno de los guías literarios de su sobrino, Domínguez y también Serrano presentan a Jorge Manrique como principiante introducido a la poesía por su tío Gómez Manrique. En particular durante la segunda mitad del siglo XV en un entorno de amigos, familiares y conocidos de Alfonso Carrillo en Toledo, gracias a su función como mayordomo. Hasta ahora no está claro el límite de la influencia de Gómez en la poesía de Jorge, aunque si se han identificado características presentes en la poesía de ambos. Por ejemplo en poemas del tipo de *preguntas y respuestas*⁹ se han encontrado pruebas¹⁰ del intercambio poético entre Jorge y Gómez Manrique. También las coplas de pie quebrado fue utilizado extensamente por los dos poetas, empezando con Gómez Manrique y culminando con la maestría demostrada por Jorge Manrique en las Coplas. Las *esparsas*¹¹ provienen de las *coblas esparsas* del provenzal en donde era común el uso de homónimos¹², hasta un nivel de ser vistas como una virtud, composiciones en donde los dos Manriques han demostrado ser muy hábiles.

Genero cual todos los poetas del periodo utilizaban para perfeccionar sus técnicas fue la de la poesía amatoria. Enriquecida por toda una tradición literaria desde Platón y Homero hasta los trovadores del

7 Haro, de A.S. *Personalidad*. p. 58

8 Scholberg, K. *Introducción a La Poesía De Gómez Manrique*. p. 2-10

9 Las *Preguntas* era una forma de debate poética muy popular al principio del siglo XV. Era una forma de debate directa entre poetas, a diferencia de las dos otras formas de debate poético como la ficticia y la narrativa. La persona siendo interrogada en la *pregunta* respondía en la *respuesta* con una composición cual hacía uso de la misma forma de verso y esquema de rima utilizada en la *pregunta*. Domínguez, F. p. 22

10 En su “Introducción a La Poesía De Gómez Manrique” Scholberg presenta la *pregunta* y la *respuesta* en el número 397 (en el *Cancionero Castellano del siglo XV*, de. Ramón Foulché-Delbosc, tomo II (NBAEE 22) (Madrid, 1915)) como un ejemplo del intercambio entre el tío y su sobrino.

11 Las *esparsas* son composiciones líricas de una estrofa, con una duración de verso y esquema de rima variable, en donde se presenta un pensamiento de forma ingeniosa. Domínguez, F. p. 25

12 Homónimos son palabras cuales pueden ser utilizados como sustantivos y verbos, o verbos en diferentes conjugaciones.

Provenzal con su poesía cortesana, este género le da al principiante la oportunidad de experimentar y asimilar diferentes técnicas hasta desarrollar su propio estilo. Por eso es necesario elaborar cual era la tradición de poemas de amor para poder establecer su influencia sobre *Las Coplas* de Jorge Manrique.

La tradición de poemas dedicados al amor

La tradición de los poemas de amor en la Edad Media tiene sus raíces en la Francia del siglo XII. Estos poemas tienen como tema principal el amor idealizado, un amor nuevo descubierto por los trovadores¹³ del provenzal. El objeto de sus poemas eran las señoras de los castillos, las castellanas, o las damas de la corte. En la ausencia del castellano y sus caballeros, era la castellana quien tomaba el mando sobre el castillo; de esta forma el respeto inherente en el sistema feudal fue transfiriéndose a las damas de la corte por medio de su proximidad a la castellana, hasta transfiriéndose al género femenino¹⁴ en general. Por la localización y los protagonistas dentro de la mayoría de estos poemas de amor, estos han sido definidos como poesía cortesana.

Definición y sus cualidades

Antes de empezar con las cualidades del amor cortés es necesario definir lo que es. Según Alexander Denomy¹⁵:

“Courtly Love is a type of sensual love and what distinguishes it from other forms of sexual love, from mere passion, from so-called platonic love, from married love is its purpose or motive, its formal object, namely, the lover's progress and growth in natural goodness, merit, and worth.”¹⁶

En una comparación de la relación entre el amante y su dama se presentan las cualidades que dan relevancia a la relación presente entre un señor y su vasallo, definido por el servicio caballeresco

13 Según la RAE: Poeta provenzal de la Edad Media, que escribía y trovaba en lengua de Oc.

14 Salinas, P. *Jorge Manrique o Tradición y Originalidad*. p. 23-25

15 Denomy, Alexander J. "Courtly Love and Courtliness." *Speculum* 28.1 (Jan 1953): 44-63.

16 Denomy, A. J. p. 44

feudal. Fue a causa de estas cualidades que los trovadores pudieron expresar las cualidades primarias del amor cortés de *humildad, divinización del amor, cortesía, un estado permanente de inestabilidad y un juego conceptual con la muerte.*

La *humildad* del trovador provenía del reconocimiento de su *inferioridad* ante las damas de la corte, mientras que al mismo tiempo perseguían a un ideal de *feminidad idealizada*, fuera de cada mujer individual y superior a todas¹⁷. De esta forma el concepto de servidumbre entre el enamorado y su objeto de deseo, se convierte en un reflejo de la asimetría inherente en la jerarquía feudal. Este concepto de servidumbre es definido por Salinas como el *estado natural del amor*, “un particular modo de ser, que vale por sí mismo, aparte de toda finalidad, que se complace, en su propio ser así, amante y muestra al enamorado como desligado de todo interés material”¹⁸. Es esta fijación literaria del *estado de amante* que hace posible la fijación de un estado psicológico inestable en una forma estable dentro de la ficción, abriendo la posibilidad de convertir lo excepcional en lo normal¹⁹.

La adoración de la mujer es convertida en gineolatría, un culto a lo femenino, que en la literatura puede transformarse en una adoración comparable con la religiosa²⁰. Hay dos elementos cuales combinados hicieron posible la divinización en la poesía amatoria: en primer lugar, el *ars amandi* de Ovidio que fue interpretado como una caracterización del amor como un dios pagano, el cual fue un gran éxito en la Edad Media; y en segundo lugar derivado del Cristianismo, en particular el culto mariano. Los trovadores aproximan a lo religioso en su situación erótica después de reconocer en su estado de amante, la misma humildad que la Iglesia obligaba a los nobles en frente del Crucificado y la Virgen María²¹. De este modo los dos elementos le dan al trovador/poeta la posibilidad de infundir por medio del lenguaje y estilo religioso un nivel de prestigio equivalente al de la religión, verdadera a la poesía

17 Salinas, P. p.25

18 Ibid

19 Salinas. p. 13

20 Ibíd. p. 25

21 “El culto mariano [es] la consagración especial del fervor religioso a la figura de la Virgen María[...]” Salinas. p. 26

dedicada al Dios Amor. Es esta equiparación que en el futuro hará posible las técnicas necesarias para el culto místico, técnicas que también serán utilizados en las Coplas.

De todas las cualidades del amor cortés, la *cortesía* es la que prevalece por encima de todas las otras. Es necesario que el amante siga un código definido para mantener la pureza del ideal de amor, porque el amor se convierte en algo vil cuando el amante no sigue un código de conducta en su cortejo. Para ascender al nivel de amante poético es necesario que el pretendiente avance a través de cuatro fases de aceptación de su dama: empezando como aspirante (fegnedor), siguiendo como rogador (pregador), después conseguir un cortejo reconocido (entendedor) y terminando en la cima como amante aceptado (drut)²². En su artículo Denomy²³ distingue entre la cortesía utilizada por los trovadores y la *courtoisie* definida por los nobles de la corte. Al analizar las dos formas podemos establecer que los dos tienen cualidades independientes: “It may perhaps be phrased thus: *cortezia* is an ideal and a virtue of the courtly lover; *courtoisie* is the virtue and the ideal of the chevalier.”²⁴. Para aclarar más la distinción esta en que los trovadores profesaban el uso de la *cortesía* con el enfoque en el aspecto ético de la conducta, mientras que para los nobles las reglas de la *courtoisie chevalier* mantenía el enfoque en la interacción social.

Otra cualidad que aparece en toda la literatura amatoria es un *estado de permanente inestabilidad*, que el poeta trata de reflejar en sus propias palabras. Este estado literario tiene su raíz en el estado de amor, lo que según Salinas le da a la lírica la posibilidad de traducir en lenguaje normal, una experiencia de inestabilidad proveniente de la vida afectiva del hombre. “Porque lo que se crea es la ficción de una

22 Salinas. p. 27

23 Denomy, p. 44-63.

24 Denomy elabora estas diferencias al definir en forma clara como definir la cortesía según la perspectiva de los trovadores “[...] *cortezia* is an outcome of love. Love is not a characteristic or trait of *cortezia* nor is it simply the element that applies to life and living the courtly virtues.”

“Secondly, *cortezia* is a specific and particular virtue, although an abstract one, on the same level as valors, pretz, jois, francheza, etc., and not a generic, collective virtue comprehending within itself all the virtues that go to make up the ideal of courtly life.”

“Finally, *cortezia* is concerned primarily with the moral side of behavior, with liberality, moderation, fidelity, rather than with the social aspects of life.” Denomy, p. 62-63

situación psicológica donde la inquietud, el desasosiego se estabilizan, y pasan, de excepcionales, a normales”²⁵. La inestabilidad crea un torbellino de emociones en el que reconoce el poeta como causados por lo prohibido de sus emociones adulterinos, por eso es necesario buscar una forma clara de expresar estas emociones. Las técnicas establecidas para lograrlo en la poesía amatoria son hábilmente utilizados por Jorge Manrique, en trasladar el duelo de la pérdida de su padre en un poema en la cual cada copla resuena con esta emoción.

Este mismo estado de inestabilidad es donde también procede otra cualidad relevante conocida como el *juego conceptual con la muerte*. Este juego tiene sus raíces en la dualidad inherente en la escolástica: concretamente la de la razón y la fe, también conocida como la dualidad metafórica entre el corazón y el cuerpo cual fue extendiéndose hasta envolver conceptualmente la vida y la muerte. Salinas propone que la dualidad era esencial, porque “[a]llí el amor vivía entre el gozo y el duelo”²⁶. De esta forma las oposiciones vida/muerte van estableciéndose dentro del amor como las dos partes opuestas del mismo entero.

Poemas de amor en la poesía de Jorge Manrique

Dentro de la lírica amatoria de Jorge Manrique solo se puede encontrar a una mujer quien fue destinataria de sus poemas, la toledana doña Guiomar de Meneses, su futura esposa. En una de ellas posiciona de forma acróstica las letras del nombre de su amada en el poema. Cada letra es situada al principio de cada verso, continuando en manipular a los octosílabos para que acrósticamente deletreen GUYOMAR²⁷. La importancia de estos juegos de palabras era en ayudar mejorar la habilidad del poeta, dándole mejor dominio sobre los resortes de la lengua y mejorar la construcción de sus estrofas. En esencia son estos artificios instruidos en el taller de la retórica cortesana, cuales desbastan y pulen

25 Salinas. p. 13

26 Salinas. p. 18

27 Domínguez, F. p. 21, Serrano de Haro, A. *Personalidad y Destino de Jorge Manrique* p.109-110

al lenguaje poético castellano abriendo las posibilidades para la creación de las grandes obras maestras.

La tradición de poemas dedicados a la muerte

La muerte es una realidad que forma una parte integral de la conciencia humana, sin ella no sería posible la definición conceptual de su extremo opuesto: la vida²⁸. En la Edad Media igual que en nuestros tiempos, forma parte de una realidad humana de la cual nadie puede escapar, sin importar nuestra posición jerárquica, política, financiera o religiosa; que “al cristalizar en formas literarias cobra automáticamente una generalidad, un sentido superior a toda limitación de clase²⁹.” Por eso una función de la literatura para el hombre medieval era custodiar todo lo que podría definir su existencia como una entidad individual llena de experiencias y también conservarlo en un objeto mejor conocido como la “obra”, cual sobreviviría su existencia. No es casualidad que en un periodo de inestabilidad política y la universal presencia de la muerte³⁰, ésta habría penetrado dentro de la literatura medieval hasta convertirse en un tema de importancia. Para la religión cristiana la muerte era vista hasta el siglo XIII como la única forma de atravesar al reino de Dios, dejando atrás una percepción de la vida como una fase en el camino a la salvación o en el peor caso la condenación eterna.

La muerte dentro de la literatura medieval Española

La universalidad de la muerte acompañada con la conciencia de la finalidad de la vida, recibió énfasis en el siglo XIII a través de el *De Miseria Conditionis Humane*³¹ escrita por el Papa Inocente III. Estos desarrollos fueron intensificándose en el siglo XIV, hasta culminar en la personificación de la Muerte

28 “Death as a counterpoint to life is a way of celebrating life by contrast” Kenneth Burke, “Thanatopsis for critics”, *Essays in criticism*, 1952, p. 370. (cita copiada de Tres Retratos de la Muerte en las Coplas de Jorge Manrique, de Stephen Gilman.)

29 Salinas. p.43

30 Serrano de Haro, p. 339.

31 Domínguez describe como en el siglo XIII obras como el *De Miseria* del Papa Inocente III atraen la atención del lector al aspecto físico de la miseria humana, y de esta forma creando imágenes de extraordinaria resonancia literaria. Domínguez, F. p. 65.

cuyo poder estaba al mismo nivel que Dios. Dentro de la poesía sobre la muerte, los textos castellanos han mantenido como tema prevaleciente la fugacidad de la vida y la vanidad del mundo, aunque han habido textos que transferirían el enfoque hacia la muerte de un ser querido, la muerte o la corruptibilidad del cuerpo³². Domínguez³³ menciona que hasta el siglo XV, el lamento a Trotaconventos del Arcipreste de Hita es el ejemplo más notable, aunque en forma satírica, del enfoque hacia la muerte de un individuo no heroico. La forma en la cual la mayoría de los poetas describen a la muerte en el siglo XV demuestra una prudencia en la aplicación de técnicas estilísticas, con una preferencia hacia la exposición de las vanidades terrenales, dejando a la muerte en términos abstractos, con la posibilidad de impregnar al texto con una impresión emocional-moral.

El poeta medieval tiene a su disposición diferentes formatos reservados para el tema de la muerte, estos formatos ayudan en facilitar la producción de éstas obras. Los formatos más utilizados en los poemas de muerte son la elegía, el sermón funerario y el panegírico³⁴. La diferencia entre ellos es el método que son utilizados y la forma en que presentan el lamento a los muertos. Es ésta libertad de formas lo que resalta el problema presente en definir el género de las *Coplas*³⁵, aunque parece haber indicaciones que prueban que la obra tiene más en común con la elegía. Domínguez define a la elegía como “a lyric poem that laments the death of a person and the impermanence of life”, la cual será identificada por sus “sentiments, themes, and relationship to the medieval literature about death”³⁶. Donde sí hay acuerdo entre los expertos, como indica Domínguez, es que la obra es inspirada por las obras castellanas del siglo XV, en particular los poemas sobre la muerte.

32 *Ibíd.*, p. 67.

33 El Arcipreste de Hita dedica en *El Libro de Buen Amor* doscientos y treinta dos versos al lamento de Trotaconventos, en donde cuarenta y ocho reflejan el poder de la muerte sobre el hombre y la corruptibilidad del cuerpo. *Ibíd.*, p. 67.

34 Domínguez, F. p. 64

35 Para una lista de diferentes interpretaciones sobre el posible género de *Las Coplas*, veasé la sección “género” en la página 64 del libro de Domínguez en donde el autor enumera las diferentes opiniones de los especialistas. *Ibíd.*

36 *Ibíd.*

La Danza Macabra

Los poemas medievales dedicados a la muerte pueden ser divididos por medio del planteamiento del tema conocido como la *danza macabra* o *danza de la muerte*³⁷, específicamente en las “*danzas de la muerte*” y “*las danzas con los muertos*”³⁸. Utilizó la definición de la Danza Macabra establecida por Salinas como:

“... [El uso del] efecto por contraste...de aproximar estrechamente las dos experiencias: la una, festival, exaltación del cuerpo y sus gracias, apogeo de la belleza física, y la otra, la muerte que significa el acabamiento y la negación de todos los valores corporales”³⁹.

Aunque, para especificar más el uso del tema dentro de la *Coplas* es necesario agregar una cualidad más, la personificación de la Muerte. Cualidad que puede ser encontrada en obras ibéricas representativas como *Las coplas de la muerte* y la *Dança general de la muerte*, en ellos la Muerte aparece con más autoridad y dignidad; nadie puede ser perdonado aunque no es cruel, solo que sirve a un Ser Superior⁴⁰. El impacto de las *Danzas* penetraba por todos los niveles sociales, recordando al mundo la fuerza arbitraria de la muerte y revelando que nadie podría escapar de ella. En la literatura española del siglo XV hay una distinción entre dos grupos dentro de la elegía: la poesía sobre la muerte y la poesía sobre los muertos. La primera tiene más un enfoque en lo general de la muerte y la brevedad de la vida, mientras que la segunda tiene más un enfoque en la pérdida personal, condenando a la muerte y consolando a los vivos.

37 La Danza Macabra ha sido analizado extensamente como modelo dentro de todas las disciplinas de la cultura medieval, en particular en el libro de Kurtz, Leonard P. *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature* y Whyte, Florence. **the Dance of Death in Spain and Catalonia**.

38 En todos los textos son presentados primariamente como *Todestanz* y *Totentanz* y luego en sus traducciones “*las danzas de la muerte*” y “*las danzas con los muertos*”.

39 Salinas. p.47

40 Whyte, F. *The dance of death in Spain and Catalonia*. p. 52-53

Ubi sunt

Otra forma de gran uso en *las Coplas* es el planteamiento del *ubi sunt*, revelando como todo está sujeto a la muerte y la fugacidad de la vida. El nombre proviene de una frase más larga del latín, "*Ubi sunt qui ante nos fuerent?*". La frase evoca las *vanitas*, entre otras: la fugacidad de la vida, la juventud, la belleza y la actividad humana. Comúnmente las obras del periodo utilizaban el *ubi sunt* para tratar una lista extensiva de nombres heroicos, clásicos y contemporáneos, atribuyendo sus cualidades hacia el destinatario o en función de ilustrar y refutar las *vanitas* o vanidades.

Análisis de las Coplas a la muerte de su padre

Las *Coplas que fizo a la muerte de su padre* es la obra maestra escrita por Jorge Manrique (ca.1440-1479) en memoria de su padre D. Rodrigo Manrique (1406-1476). La obra consiste de 40 estrofas de 12 versos cada una, escritas en tercetos de dos octosílabos terminando en una línea de cuatro sílabas ABc ABc CDe CDe, de rima consonante. La línea final de cada terceto está escrita en la rima de *pie quebrado*⁴¹, pero es justamente el uso ejemplar de poetas como Gómez y Jorge Manrique de esta forma de estrofa es la razón por la cual es mejor conocida como la *estrofa manriqueña*. El efecto adquirido por este metro es dar a las *Coplas* una fluidez acentuada por la forma que estresa la última sílaba de cada línea. Domínguez cita a Dorothy Clotelle Clarke⁴² en establecer que el octosílabo trae consigo una flexibilidad expresiva, que en combinación con el *pie quebrado* agrega aún más variedad expresiva.; agregando una sutileza de variación rítmica comparable con la copla elegíaca o dístico elegíaco, un esquema de gran uso en la poesía elegíaca con su combinación de hexámetro y pentámetro⁴³.

La estructura de las *Coplas* ha sido tema de discusión desde su primera publicación en 1482, ya que habían transcurrido tres años entre la muerte de Jorge Manrique en 1479 y la publicación de la primera edición conocida. La causa de esta discrepancia es la falta de instrucción por el autor acerca del proceso creativo de la obra y la orden interna de las coplas; esto ha causado una polémica entre los editores y comentaristas durante los siglos. Combinado con la tardía aparición de Rodrigo en las estrofas XXIV-XL, ha habido varias críticas⁴⁴ sobre la maestría de Manrique. Lo cual aparece claro para todos los especialistas, es la unidad y uniformidad de la obra. Según Serrano de Haro, la obra es “... un modelo

41 Nombrado así porque “siempre produce un quiebro, cual da una solución de continuidad de gran efecto rítmico”.
Serrano de Haro, A. *Personalidad y destino*. p. 255

42 Domínguez, F. p. 74

43 La similitud entre las *Coplas* y la copla clásica era reconocida por los teóricos del siglo XVI, gracias a la influencia de la elogia italiana y su uso de *terza rima*. Domínguez, F. p. 75

44 Domínguez, F. p. 71

de estructura y coherencia”⁴⁵ en donde el efecto dramático es adquirido por medio de una compleja relación interna entre el conjunto de la obra y sus partes; partes que individualmente reflejan una maestría sobre el tema elaborado. Fue gracias a Rosemarie Burkart⁴⁶ quien empezó un análisis con profundidad de la estructura presentada. Ella divide la obra en tres partes, la cual ha sido aceptada por la mayoría de los críticos:

“...1) stanzas I-XIII, which exhort the reader to examine the realities of life; 2) stanzas XIV- XXIV, which introduce the ubi sunt motif; and, 3) stanzas XXV-XL, which glorify Manriques father...”⁴⁷.

Varios editores y comentaristas han añadido y refinado sobre el trabajo de Burkart, aunque su trabajo es visto como una reflexión que ilustra mejor la estructura fundamental dentro de las *Coplas*. Para facilitar el análisis de la obra es necesario una selección de coplas que mejor reflejan las características que atraen la atención de un lector moderno en cada parte. Para empezar la copla I invita al lector a una lectura contemplativa de la obra entera y la copla II empieza en enfrentar al lector con su posición frente a la temporalidad de la vida. La copla IV presenta una invocación común en las elegías. Las coplas XV y XXIV presentan malos ejemplos seguido por las coplas XXV, XXVI y XXIX los buenos ejemplos. Seguido por las coplas XXXIII y XXXV, XXXVIII cuales presentan a la Muerte y Don Rodrigo, culminado en el epílogo en la copla XL.

45 Serrano de Haro, A. *Personalidad y destino*. p. 309

46 Burkart, R. “*Leben, Tod, und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon*”

47 Domínguez, F. p. 72

La obra

Copla I y II

La primera estrofa de la copla I empieza con la palabra "*recuerde*"⁴⁸, una orden directa al lector para recordar o recordar algo todavía no nombrado. "*El alma dormida*" termina siendo lo que hay que recordar, avisando al lector que tiene que prestar atención a lo que va a ser presentado; levantando le de un sueño que ni siquiera sabía que estaba presente en su alma. Incluso cuando empezamos la segunda línea con "*avive*", cual puede ser traducido como 'estímulo', esto da la impresión de que algo tiene que ser traído a la vida o estimulado hasta llegar a la acción; específicamente, el intelecto o la mente como es indicado por la siguiente palabra "*seso*". La combinación de "*y despierte*" junto a su posición al final de la línea trae a la memoria su relación de oposición con "*dormida*" presente al final de la primera línea. Y de repente está la presencia del *pie quebrado* en la tercera línea; con una sola palabra en "*contemplando*" te hace prestar más atención a lo anteriormente escrito en las dos líneas anteriores. Llevando al lector hasta que contemple y ponga en duda su percepción de lo que significa estar despierto e incluso la percepción de su memoria como un instrumento de precisión, si es necesario que despierte su alma.

Con "*como se pasa la vida*" la línea 4 empieza con un cambio de tono, cual está tornando de un tono dirigido hacia un lector desconocido hacia una cuestión más general. La siguiente línea confirma la primera impresión de un tono más universal mediante la adición de los opuestos conceptuales de la "vida" y "muerte" al final de la cuarta y quinta línea. La forma en la cual estos opuestos conceptuales son presentados le da al lector la impresión de la vida que fluye hasta la muerte, remitente del tema conocido como el *fugit irreparabile tempus* describiendo el carácter irrecuperable del tiempo vivido y de esta forma evocando lo fugaz de la vida humana. La sexta línea presenta el quebrado con "*tan*

48 Para un análisis más extensivo de las coplas y su lectura aconsejo leer el capítulo de ese nombre en el libro de Domínguez. Pag. 85-140 Domínguez, F. 1988

callando", tal vez una modificación introducida por el poeta de "tan callado", una indicación de que para mantener un cierto tono rítmico que necesitaba para cambiar el forma a la rima mejor con línea de tres de "contemplando"⁴⁹. Mirando hacia atrás en las dos primeras estrofas, de las cuales cada uno se compone de 3 líneas o también conocido como terceto, se hace evidente que hay un patrón que presente resulta ser ABcABc. Debido a la presente modificación artificial de la línea 6 del poeta ha hecho que el lector consciente de un patrón de rima presente en el comienzo y tal vez incluso el resto del poema, aunque esto no hubiera sido posible sin "*contemplando*" en la línea 3 en la que el mismo poeta hace que el lector sospecha que tiene que leer el poema con cuidado. De esta manera no es una sorpresa que las próximas seis líneas tienen la misma secuencia de rima que las anteriores con DEfDEf. En medio de la línea 10 el poeta usa el pronombre "*nuestro*", que incluye el lector cual al principio parece contradecir el "*se*" impersonal utilizado en las líneas 4, 5 y 7; hasta que la conexión es establecida que ambos pronombres trabajan en conjunto para establecer mejor el alcance universal de las declaraciones en el poema. Al leer las líneas 7 a 12 el lector ve como el tema de la fugacidad de la vida presentes en las líneas 4 a 6 es incorporado y al mismo tiempo ampliado; la vida y el placer son transitorio y temporal dejando siempre a la muerte y el dolor en su lugar. Contemplando de que gracias a este dolor cualquier tiempo recordado fue mejor que lo vivido en el ahora.

Al principio de la copla II la primera línea empieza con "*pues*", indicando que el poeta esta transmitiendo una sugerencia sobre la percepción, indicado por el uso del "*si*" condicional con "*vemos*". Esto da una sugestión de como el lector o los lectores tienen que interpretar a "*lo presente*", aunque todavía no esta claro como sera. Es en la línea 14 cual empieza a dar un indicio de la posible interpretación con el "*se es ido*". Este tiene dos connotaciones: por un lado, hay la gramatical cual es formado por el "*se*" impersonal en "*se es*" y el participio pasado en "*ido*"; y por el otro lado, es una metáfora para el pasado como localidad temporal. El quebrado en la línea 15 da la impresión de

⁴⁹ Esta forma de modificación es un rastro de la tradición oral que todavía tenía mucha influencia en la creación de poemas.

finalidad. De esta forma la combinación de “*lo presente*”, “*se es ido*” y “*acabado*” dejan la impresión de que la localidad temporal designado como el *presente* puede ser interpretado como el *pasado del futuro* en la lectura de la copla. El segundo terceto de la estrofa refuerza esta impresión estableciendo con “*juzgamos*” y “*sabiamente*” que hay que utilizar el intelecto con sabiduría, regresando a lo contemplativo introducido en la primera copla. Con “*lo no venido*” implica que hay algo indeterminado en el futuro que no sucederá en el pasado indicado en el quebrado, de esta forma el lector puede concluir que el intelecto puede transformar un futuro inseguro en un pasado seguro. Es la segunda estrofa que reafirma para el lector la inevitable semejanza entre el futuro y el presente ante el pasado introducida en la primera estrofa de la copla.

Copla IV

El poeta empieza la copla IV con el uso de “*Dejo*”, utilizando por primera vez la conjugación en primera persona para referirse a si mismo. Esto también indica el comienzo de la cuarta copla también conocida como la “*Invocación*”, aunque aquí dice lo opuesto forma parte de las invocaciones tradicionalmente presentados en poemas del periodo. El segundo terceto de la copla empieza diciendo que el poeta no puede ser curar “*no curo*” las “*ficciones*” de los ya mencionado poetas famosos, comparando los “*sabores*” de sus ficciones con “*yerbas secretas*”, dando la impresión de que los gustos mostrado por los anteriores poetas famosos y oradores pueden ser de origen sospechosos. Esto implica que sus palabras debido a su origen desconocido puede ser visto como un peligro.

El uso de “*a aquél sólo*” se refiere a una entidad inaccesible al que el poeta todavía tiene que dar un nombre, dejando una ambigüedad sobre lo que quiere decir al lector. En este momento lo único del que el lector está seguro es que debido que “*aque!*” es seguido por “*encomiendo*”, lo inaccesible tiene una autoridad en la cual él confía. Lo inaccesible no puede ser un poeta u orador famoso, porque estos ya ha sido denunciados en las estrofas anteriores. Y la repetición de “*aque!*” antes de “*invoco yo*” refuerza

la importancia de esta entidad inaccesible que el poeta invoca. Debido a lo inaccesible que aún no ha sido nombrado en esta estrofa, el lector espera obtener más información en la próxima.

El nuevo terceto empieza indicando que la entidad inaccesible previamente ha vivido en este mundo a través del uso de las palabras "*este mundo*" y "*viviendo*" en la línea 46. La siguiente línea informa al lector que el mundo no tenía conocimiento previo de su presencia, y termina la estrofa con el quebrado indicando que tenía cualidades divinas. Cuando miramos hacia atrás en las dos últimas estrofas se torna visible que el poeta tomó el tiempo para implantar acentuar términos, y su posicionamiento como paralelas entre sí. Esto es alcanzado mediante la introducción de nuevos términos como "*aquel*" y "*mundo*" en la primera línea y repetirlos al comienzo de la siguiente línea, reforzando su importancia como concepto en la estrofa.

Coplas V y XIV

La primera línea de la copla V empieza con el pronombre demostrativo "*este*" cual junto al mundo establece una conexión espacial entre el poeta y su público, terminando en establecer el mundo con cualidad de "*camino*". Este camino tiene como destinación "*el otro*", un otro mundo perteneciendo a la vida después de la muerte cual ya había sido introducida en la exhortación presente en las primeras coplas. Una de las cualidades, establecida por "*que es*", de este otro mundo es de "*morada*" o lugar de estadía cual el quebrado presenta como "*sin pesar*" o sin carga emocional. El segundo terceto advierte sobre la necesidad de un "*buen tino*" en transcurrir este camino o "*jornada*" para terminarlo "*sin errar*". Al leer los dos tercetos el lector reconoce un paralelo directo entre *camino* y *jornada*, lo cual establece para el lector una conexión en los quebrados entre *pesar* y *errar*. En cometer un error en la jornada es vista como equivalente al dolor o la tristeza en el otro mundo gracias a la forma de la presentación de ambos en los quebrados. La segunda mitad de la copla fortalece la cualidad pasajera de la vida en la presentación del tercer terceto con palabras como *partimos*, *andamos* y *llegamos*,

estableciendo una conexión con verbos representativos de las tres faces de la vida *nacemos, vivimos y fenecemos*; al final revela que el *morir* cual esta al final del camino que es la vida, como al final de cada viaje es donde el hombre/alma puede *descansar*.

La copla XIV introduce la presencia de “*reyes poderosos*” conocidos por su vestigio en textos históricos o “*escrituras ya pasadas*”. El conocimiento de estos reyes ha sobrevivido aunque ha sido *trastornado* hasta solo dejar “*casos tristes, llorosos*” en lugar de casos de “*buenas venturas*”. La segunda parte de la copla introduce con “*no hay cosa fuerte*” lo ineludible ante la alta nobleza y clerical, aunque todavía no esta claro de que no pueden escapar. Es en el ultimo terceto donde el lector aprende que es la Muerte de las Danzas Macabras del que no pueden escapar, igualadora por el hecho que no los diferencia de los mas simples “*pastores*”.

Coplas XXV, XXVII y XXX

En la copla XXV aparece *aquel* una vez más como personaje desconocido, aunque todavía no esta claro si tiene la misma asociación como la presente en la copla IV. Añadiendo la conexión establecida con “*de buenos abrigos*” es posible que el personaje desconocido tenga cualidades de protector ante los que ve como buenos, como el abrigo que protege al cuerpo del frío. Otra cualidad presentada es de una persona llena de virtudes ante la gente con “*virtuoso*”. Es el segundo terceto cual establece la identidad del desconocido *aquel* del primer terceto como el Maestre don Rodrigo Manrique, el padre del poeta, a quien las coplas ha sido dedicado según el titulo de la obra. Continua siendo celebrado por el poeta con adjetivos como *famoso* y *valiente* al final del terceto y siguiendo en la próxima. En la segunda mitad de la copla empieza en establecer que el objeto de las coplas, don Rodrigo Manrique, ha hecho grandes actos cuales el lector espera ver nombrados en las próximas lineas; pero lo primero que lee el lector es un adverbio de negación en “*no*” indicando en el resto de la linea que no es necesario elogiar los grandes actos que hizo, porque ya son conocidas por sus admiradores. Para un lector moderno esto

lleva a una dificultad si no tiene conocimiento anterior de don Rodrigo, pero como efecto rodea al padre del poeta en un aire de suspenso para el lector, dejándolo curioso en saber por que es tan virtuoso. Como que el ultimo terceto no responde esta falta de información espera obtenerlos en una o más de las próximas coplas.

En la copla XXVII aparece un elogio de don Rodrigo Manrique listando sus buenas cualidades como su *ventura, capacidad en la guerra, virtud, sabiduría, bondad, liberalidad, habilidad y fiel a sus promesas*; cada una de estas cualidades es presentado al lado de un arquetipo de los mejores romanos conocidos en su periodo⁵⁰. Esta copla parece responder para el lector a la necesidad del poeta de elogiar a don Rodrigo iniciada en la copla XXV. Los elogios continúan en la siguientes coplas hasta terminar en la copla XXXIII. En la copla XXX la lectura inicial del primer terceto deja preguntas a que se refiere el poeta, el uso de *pues* indica a una situación que ha transcurrido de importancia en donde era necesario su *honra y estado*. Esto es confirmado en el siguiente verso aunque todavía no es nombrado. Para poder responder a este referente es necesario buscar información fuera de la obra en la vida del padre del poeta⁵¹. Lo que se ha encontrado sobre este terceto cae en duda, Serrano de Haro⁵² refiere a las hostilidades en 1437 entre los Manriques y Álvaro de Luna. Este encarcelo a don Pedro después de reconocer el peligro que traía a su poder creciente. Fue con su hijo don Rodrigo al mando del clan Manrique que don Pedro pudo escapar de su celda. Mientras que Domínguez⁵³ reconoce en este verso la perdida de su herencia. Lo que si esta claro es que “*tiempos passados*” refiere al periodo inestabilidad utilizado por los cortesanos de los Reyes Católicos, para indicar la guerra civil y crisis de autoridad monárquica en donde se encontraban precediendo a su reinado⁵⁴. El segundo terceto revela

50 Para una presentación mas elaborada refiero a la lista presentada en las notas 35 y 36 en las paginas 115 y 117 del libro de Domínguez.

51 Este terceto atrajo la necesidad de buscar informacion clara fuera del poema para poder interpretarla. Pero como ya dije era necesario por la referencia a unos eventos historicos necesarios para el entendimiento de la copla.

52 Serrano de Haro, *Obras*. p. 286

53 Domínguez, p. 123

54 Serrano de Haro, *Obras*. p. 286

como don Rodrigo perdiendo la mayoría de sus posesiones se “*sostuvo*” gracias a la ayuda familiares y sus criados. La segunda mitad de la copla presenta que gracias a su capacidad como guerrero en una guerra se convirtió famoso, combinado con unos “*tratos honrosos*” cual incremento sus riquezas.

Coplas XXXIII y XXXV, XXXIX

La copla XXXIII termina el elogio iniciado en la copla XXV con la introducción de los últimos días de don Rodrigo. En el primer terceto el uso de “*después de*” trae una connotación de finalidad en camino asociado con la vida, cual en conjunto con el resto del terceto terminando en el quebrado “*al tablero*” indica una vida con varias empresas arriesgadas. En el segundo terceto, continua por segunda vez el uso de “*después de*” junto a “*bien servida*” una vez más infiriendo un final que aproxima. Un final que parece tener que haber con la muerte inminente de don Rodrigo. Así que con el tercer “*después de*” al principio del tercer terceto el suspenso sigue subiendo, hasta terminar en la villa de don Rodrigo con la llegada del personaje de la Muerte. Su llegada es al mismo tiempo el final del panegírico presentada por el poeta y el principio de un dialogo más personal entre la Muerte y don Rodrigo.

La copla XXXV es una continuación del monólogo que da la Muerte al presentarse ante don Rodrigo. En esta copla esta tratando de tranquilizar a su pasajero antes de llevarlo a su destinación mas allá de la muerte. La forma que trata de tranquilizar a su pasajero da más la impresión de un mensajero que de un guía. En su monólogo establece en la primera mitad de la copla que su destinación va a ser una extensión de la “*fama gloriosa*” que va a dejar; aunque al mismo tiempo esta estableciendo lo temporal del honor en esta vida en la segunda parte.

Es en la respuesta del Maestre desde la copla XXXVIII cual confirma ante el lector la fuerza inherente de don Rodrigo ante la Muerte. Desde el primer verso de la copla toma el mando de la situación apurando a su guía indicándole su desprecio ante un mundo que carece de nobleza con “*vida mezquina*”. En los próximos tercetos confirma que esta listo y sin preocupaciones ante lo que ve como

divino. Para el lector establece que don Rodrigo ha alcanzado el final de su vida y sin miedo ante lo desconocido, confiando ante Dios que ya no hay razón para seguir luchando.

Copla XL

La copla final de la obra es la XL en donde Jorge Manrique da sus últimas palabras acerca de su padre, por medio de “*así*” en el primer verso estableciendo una introducción de conclusión. El uso de “*con tal entender*” en el primer verbo establece para el lector que el poeta está escribiendo con un conocimiento claro, con una salud emocional-mental sana sin conflicto según dice en el resto del terceto. Es en los siguientes tercetos que anuncia la presencia de los más cercanos al Maestro en el momento de su muerte, anunciada de forma serena como que su muerte en realidad era el regreso del alma a un lugar de tranquilidad:

dio el alma a quien se la dio
(el cual la dio en el cielo
en su gloria),

Como nota final en el último terceto de la obra pronuncia como consecuencia de la muerte de don Rodrigo una pérdida de una persona querida, pero los dos últimos versos también establecen que ha dejado a la vez un “*consuelo*” gracias a la memoria de su presencia en la vida de los que lo han conocido.

Conclusión

Esta obra tiene un impacto excepcional, porque todavía puede mantener la atención del lector moderno hasta después de más de medio milenio después de su primera publicación. Al empezar este trabajo tuve la impresión que sería de interés separar a los elementos que le dan a la obra su tono personal de los que le dan su tono general. Pero al final me di cuenta que la fuerza de las Coplas está en la sensualidad inherente del texto combinado con la temática macabra de la muerte. Estas están en función de la transformación de su padre en la personificación de la dignidad de un noble ante la muerte. Las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique se distingue por su enfoque sobre la fugacidad de la vida al principio, culminando en un elogio de las cualidades de su padre. De esta forma logra sintetizar ambos enfoques de la elegía, el lamento a la muerte de su padre y la fugacidad de la vida, terminando con una unión armoniosa. Un análisis de las Coplas presenta como el uso variable de rima y tono alcanza reforzar el tono contemplativo introducido en la primera copla. Esta variación en los versos no hubiera sido posible sin el uso de la copla de pie quebrado, que mantiene el tono contemplativo en la lectura de cada copla. Además cada elemento presentado en las coplas individuales o en conjunto logra reforzar al concepto introducido en las coplas más cercanas.

Bibliografía

- Alvar, Manuel. "Jorge Manrique." Poesía Española Medieval. Ed. José Manuel Blecua, Martín de Riquer, and José Maria Valverde. Primera Edición ed. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 1969. 685-685-697.
- The Cambridge History of Spanish Literature. Ed. David T. Gies. 1st ed. Cambridge: Cambridge U.P., 2004. http://histories.cambridge.org.proxy.library.uu.nl/uid=282/pdf_handler?id=chol9780521806183_CHOL9780521806183A006&pdf_hh=1
- Canavaggio, Jean. Historia De La Literatura Española: Tomo II El Siglo XVI. Trans. Juana Bigozzi. 1 octubre 1994 ed. Vol. 1. Editorial Ariel, S.A., 1994.
- Cortina, Augusto. Obra Completa: Jorge Manrique ; Edición, Prólogo y Vocabulario De Augusto Cortina. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. 17 de enero 2012 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/obra-completa--0/>>.
- Denomy, Alexander J. "Courtly Love and Courtliness." *Speculum* 28.1 (Jan 1953): 44-63.
- Domínguez, F. Love and Remembrance: The Poetry of Jorge Manrique. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 1988.
- Eisenberg, Daniel. "Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age." : <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=10696>. Abstract. 16 februari 2009 16:04 <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07036174389670673087857/p0000001.htm?marca=%22Jarchas%22>>.
- Kurtz, Leonard P. The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature. 1975th ed. Genève: Slatkine Reprints, 1934.
- Manrique, Jorge. "Otras suyas en que pone el nombre de una dama; y comienza y acaba en las letras primeras de todas las coplas y versos, y dize:" 14-11-2008 2008. <URL: <http://jorgemanrique.alinome.net/poemas/guaydaqu.php>>.
- Salinas, P. Jorge Manrique o Tradición y Originalidad. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Serano de Haro, Antonio. Personalidad y Destino De Jorge Manrique. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1966.
- Serrano de Haro, Antonio, ed. Jorge Manrique: Obras. First Edition ed. Madrid: Editorial Alhambra, S.A., 1986.
- Scholberg, Kenneth R. Introducción a La Poesía De Gómez Manrique. the University of Michigan: Madison, 1984.

Whyte, Florence. the Dance of Death in Spain and Catalonia. PH.D. Bryn Mawr College, 1931
Baltimore, USA.