



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La muerte en la literatura castellana a finales de la
Edad media: Las Artes de bien morir y las *Coplas* de
Jorge Manrique.

M^a del Castellar Miguel Casanova

M^a Jesús Lacarra

Facultad de Filosofía y Letras/ Filología hispánica

2017

ÍNDICE

Resumen.....	3
Estudio	
1. Preliminar.....	4
2. El retrato literario de la Muerte	
2.1. La imagen terrorífica: Las Danzas.....	8
2.2. El tránsito cristiano	
2.2.1. Artes de bien morir.....	12
2.2.2. Las Coplas.....	16
3. La representación iconográfica de la Muerte	
3.1. Los grabados del <i>Ars moriendi</i>	26
3.2. Los grabados en impresos de las <i>Coplas</i>	40
Conclusiones.....	45
Bibliografía.....	48

Resumen

Introducción: La muerte es común a todos los seres humanos, un tema recurrente a lo largo de la historia de la literatura universal que en el ámbito de la península ibérica ha dejado grandes y brillantes ejemplos desde época temprana. Podríamos situar el auge de esta temática en el otoño de la Edad Media, demostrado a través de la multiplicidad de formas en las que la muerte se vio representada. El hombre contemporáneo, sin embargo, parece vivir de espaldas a esta realidad, la muerte se ha convertido en un tema tabú que engendra dolor y desesperación, algo totalmente ajeno a la concepción medieval donde morir era un mero trámite de manual.

Objetivo: El objetivo de este trabajo es ahondar en tres textos castellanos de finales de la Edad Media para ver cómo el tema ha ido variando desde una percepción terrible a una percepción cristiana apoyándonos en un soporte literario y visual. Intentaremos ir despejando algunas de las dudas que hay en relación con estos textos para posicionarnos con uno de los diversos enfoques que los estudiosos han ido elaborando.

Método: He seguido una metodología de lectura a través de ediciones críticas de las tres obras en las que se centra este trabajo: *Dança general de la muerte*, *Arte de bien morir* y las *Coplas* de Jorge Manrique. Como es un tema con excesiva bibliografía he tenido que acotar las cuestiones a abordar centrando mi atención en resolver algunas de las incógnitas que se ciernen sobre estos textos, basándome siempre en estudios precedentes de expertos en la materia.

Palabras clave: Muerte, medieval, literatura, Danza, Copla

1. Preliminar

En el presente trabajo trato el tema de la imagen de la muerte reflejada en algunos textos literarios medievales, podríamos situar el auge de esta temática en el otoño de la Edad Media, demostrado a través de la multiplicidad de formas en las que la Muerte se vio representada. La muerte está adherida a la vida, son dos caras de una misma moneda, por lo que no es de extrañar que sea un tema recurrente de la literatura universal. El auge de esta temática lo podríamos situar en el otoño de la Edad Media, demostrado a través de la multiplicidad de formas en las que la Muerte se vio representada.

El siglo XIV está marcado por graves plagas, epidemias y guerras que azotaron Europa; además de un descenso de la temperatura durante 1348 y 1355 que recibió el nombre de la Pequeña Edad de Hielo y que provocó la pérdida de miles de cosechas. Ya desde 1313 se perciben una serie de carestías y epidemias que van minando el patrimonio demográfico y biológico de toda Europa y que provocaron un flujo de personas del campo hacia las ciudades que tiene como consecuencia un aumento en la población de estas.

El nivel general de la población europea a comienzos del siglo XIV no volvió a alcanzarse hasta avanzado el siglo XVI. Toda esta situación de crisis provocó un derrumbamiento en el sistema feudal. En palabras de Rugiero Romano (1983) la servidumbre disminuye y el señor debe encargarse, eventualmente, de la explotación directa de sus tierras, no ya valiéndose de obra ligada a él feudalmente, sino comprando trabajo; es decir, la sociedad medieval va cambiando y a su vez cambia el sistema de valores ligado al sistema feudal. Nos encontramos con un grupo social interesado en la agricultura: la burguesía; se da entonces lo que podríamos llamar una “desorganización económico-social”.

Ante tales circunstancias el hombre medieval se encontraba en una encrucijada constante entre la vida y la muerte, una vida marcada por la hambruna y las enfermedades que provocaban un sentimiento de incertidumbre. La vida podía ser destruida en un instante y de un modo atroz y esto engendraba una sensación de provisionalidad. A los habitantes del medievo les quedaba la esperanza de ser recompensados en el reino de los cielos por las penurias y miserias vividas en el reino de los hombres. A decir verdad, la única cosa fundamental común a los hombres desde

mitad del siglo XIV al siglo XVI es la religión, pues «puede afirmarse que tanto la cultura popular como la de las élites, aunque en proporciones distintas, tienen la impronta de la concepción y de la sensibilidad cristiana» (Romano 1983: 73).

Durante el siglo XIV la actividad económica, política e incluso artística discurre por cauces religiosos, vemos una conexión entre los dogmas de la teología y la estructura de la sociedad. En la historia de la Iglesia podemos dividir este momento en tres partes, como indica Romano (1983):

- Desde 1309 a 1377: cambio de la sede papal a Francia (Aviñón).
- Desde 1377 a 1417: marcado por el cisma de Occidente.
- A partir de 1417: sucesión de concilios.

Este “caos” dentro del seno de la Iglesia provoca inestabilidad moral en los creyentes, aunque no se puede negar que la religión domina, inspira y controla la mayor parte de las formas culturales. Comienza a surgir una cultura distinta de la eclesiástica y clerical, una sensibilidad que no puede llamarse ya cristiana. El gobierno eclesiástico está más interesado en el mantenimiento de su poder eco-jurídico que en el alma de los feligreses y se advierte en todo Occidente la reacción moral frente al sistema eclesiástico contribuyendo a la formación de un nuevo sistema de valores.

En este nuevo sistema la Muerte adquiere un papel importante, ya en el siglo XIII encontramos un modo de representación de la muerte personificada, ejemplificada en el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*. Herbert (2011) aconseja el estudio de esta obra desde el punto de vista literario en el marco de los géneros didáctico-sapienciales de la literatura medieval. La noticia escrita más antigua al respecto es el relato de los cuatro encuentros del príncipe Siddharta Gautama, aunque el tema de este “encuentro” «hunde sus raíces tanto en el mundo clásico como en la tradición budista de la india, pasando por la literatura islámica, con importantes y ricos precedentes» (Herbert 2011:66).

En la tradición budista, Buda tiene cuatro encuentros que le revelan la vanidad del mundo y determinan su decisión de renunciar a los goces terrenos. Esos cuatro encuentros le desvelan las cuatro verdades del budismo. Encontramos un precedente de esta historia en la filosofía clásica, concretamente a través del epicureísmo (siglo III-I a.C.) que invitaba a los hombres a buscar el placer, «para los epicúreos la verdadera vida es la terrenal» (Herbert 2011: 68).

Otro precedente del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* lo encontramos en la literatura árabe, en el *Encuentro del príncipe Norman con los muertos de un cementerio*. Aunque ignoramos cómo llegó a Occidente a ciencia cierta, existen diversos estudios y teorías. La línea argumental coincide con el relato ya mencionado de Extremo Oriente: *Los cuatro encuentros del príncipe Siddharta Gautama*. En la literatura árabe tenemos constancia de relatos de esta índole, pero carecemos de noticias en relación a representaciones iconográficas en miniaturas musulmanas.

Este tratamiento del tema de la muerte no es de raíz bíblica, por lo que no forma parte del sistema de prefiguraciones que relacionan Antiguo y Nuevo Testamento; parece ser algo anterior, unido al ser humano, a la propia esencia del ser sin atender a culturas ni religión; presente en todas las civilizaciones.

En este breve repaso a una parte de la literatura universal percibimos que el tema de la muerte es recurrente, no existe vida sin muerte, la única certeza del ser humano es que va a morir y por eso el tema atraviesa la historia de la humanidad de múltiples formas. Una de ellas, y que más ha llamado la atención de los estudiosos, es la danza macabra. Este baile es la viva expresión de un tipo de cristianismo que nació después de la peste negra de 1348, más ascético, temeroso de la vida y hostil a la belleza extrema. La danza de la muerte, escrita y pintada, responde a una imagen mental sensiblemente distinta al encuentro de los vivos y los muertos.

Según Herbert (2011) los tres muertos del “encuentro” están descritos en la literatura como hombres *podridos y comidos por los gusanos*; una excusa para la reflexión sobre la vida, sobre la necesidad de hacer buen uso de ella haciendo el bien; pero no es la única forma:

En su origen los tres vivos encuentran a los tres muertos tendidos en sus tumbas, en un completo silencio (...) Esa imagen dio paso a esqueletos que se ponen de pie, reviven, salen de sus tumbas, invaden el espacio de los vivos, cobran vida, hablan y desde el siglo XV se mueven con tanto ritmo que llegan a bailar (Herbert 2011: 55-56).

En la representación de los muertos hay dos actitudes: tranquilos o agresivos. En ambos se introduce el diálogo, elemento clave de la teatralidad. En el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* hay una advertencia: «éramos lo que sois, lo que somos seréis», un calco de una epigrama latina del período imperial.

En el siglo XII se datan dos versiones occidentales: la versión Italiana, la cual cuenta únicamente con ejemplos iconográficos, no hay diálogo sino una reflexión por parte de un ermitaño, como por ejemplo los «frescos de la catedral de Atri» de 1260; y la versión francesa, en la que encontramos tantos ejemplos iconográficos como literarios. Herbert llega a decir en un artículo que esta versión es la viva imagen del tópico del *Ubi Sunt?*, también apunta que ya en la segunda mitad del siglo XIV encontramos conjuntos pictóricos y escultóricos en lo que se resalta el triunfo de la muerte tras este encuentro entre vivos y muertos, un triunfo que deriva en la danza macabra.

A la hora de determinar los orígenes de estas danzas macabras no podemos perder de vista su carácter interdisciplinar. Los problemas fundamentales ante los que nos encontramos siguiendo el desarrollo de Víctor Infantes (1997) son:

1. Primacía o no de lo literario frente a lo plástico.
2. Cronología.
3. Lugar donde se desarrolla el género.
4. Canales de interrelación entre textos y representaciones.

Para poder ir despejando estas incógnitas partimos de tres textos:

1. *Upper Quatrain* (Germanas).
2. *Danse Macabre* (Francesa).
3. *Dança general de la muerte* (España).

Conviene recordar que estos tres textos no derivan de un modelo literario común, sino de una sensibilidad compartida hacia el tema de lo macabro por toda la población medieval. Esta sensibilidad no surge de la nada, sino que hunde sus raíces en el mundo clásico. La muerte en Grecia se presenta como partícipe del hedonismo vital y vinculada a la idea de la ausencia de temor y, por tanto, asimilada al placer de la vida, un “plantar cara” que se contrapone a la resignación del sentir cristiano.

En los siglos XII y XIII encontramos una gran proliferación de autores que abordan el tema de la muerte, su presencia en el ámbito literario es una constante, consecuencia de la preocupación del ser humano por la Muerte y de la recurrencia de los predicadores por esta temática. No hay género literario ajeno a ella, desde el mester de clerecía, con la cantiga Eya velar de Berceo o la imprecación de Juan Ruiz a la muerte de Trotaconventos, a la poesía de cancioneros, con las llamadas de los enamorados para

que ponga fin a sus sufrimientos, o al planto de Pleberio que cierra la Tragicomedia, etc. Entre tantos textos nos centraremos en dos, separados por unos cuarenta años, pero de índole bien distinta. Por un lado, la *Danza general de la muerte*, de la que intentaremos despejar algunas de las incógnitas que se ciernen sobre ella: ¿cuál es su origen?, ¿tiene carácter teatral?, ¿traducción u original?... Contraponiendo esa imagen terrorífica, la serena aceptación de don Rodrigo, padre de Jorge Manrique, cuando la muerte "vino a llamar a su puerta". La visión manriqueña, muy cercana a la literatura sermonaria, no puede entenderse sin un discurso filosófico-religioso previo, plasmado en las *Artes de bien morir*, ilustradas por un conjunto de imágenes que impactarían en el hombre medieval mucho más que las palabras de los predicadores. Esta doble lectura, texto-imagen, nos lleva por último a comprobar cómo los pliegos de las *Coplas* manriqueñas, ajenos al sereno contenido de las mismas, se acompañaban también de parecida iconografía.

2. El retrato literario de la muerte

2.1. La imagen terrorífica: Las Danzas

Al introducirnos en las Danzas de la Muerte en el ámbito hispano observamos que España también participó del fenómeno europeo. Contamos con un único testimonio: *Dança general de la Muerte*, conservado en un códice de la Biblioteca de El Escorial. Este códice fue entregado por Hernando de Briviesca al Monasterio El Escorial el 30 de abril de 1576. El texto que nosotros vamos a utilizar para el desarrollo de este apartado es *Dança de la muerte*, que citaremos a partir de la edición de Víctor Infantes de 1982, indicando solo el número de versos. Al leer esta obra nos damos cuenta de lo poco que sabemos acerca de este género en España, y concretamente acerca de este único testimonio.

Existen tres grandes cuestiones alrededor del texto castellano:

1. Datación del texto.
2. Constitución genérica.
3. Lugar que ocupa en el panorama europeo.

Los estudiosos no se ponen de acuerdo en su datación. Algunos la datan en torno a 1430, otros defienden que es coetánea a las europeas, pero la mayoría de los críticos la enmarcan a finales del siglo XIV y principios del XV. Tampoco conocemos con exactitud su autoría, probablemente un autor catalán o aragonés. Como antecedente directo hablamos de la *Dança* francesa pero está claro que nuestro texto presenta características propias que remiten al contexto peninsular árabe y judío.

No conocemos el nombre del autor ni nos hacemos una idea de quién pudo ser. Esto no es de extrañar puesto que en la tradición medieval prima el anonimato. A pesar de ello podemos destacar aspectos relevantes del autor a partir del texto: conocimiento significativo de textos anteriores de la literatura castellana, su familiaridad con la doctrina y retórica sacra, y su conciencia popular por los recursos vulgares.

En cuanto al género, ya hemos mencionado su carácter interdisciplinar, aunque predominan otros ingredientes y, a su vez, cobran relevancia los elementos musicales. «Abrid las orejas, que agora oiredes / de su charanbela un triste cantar» (vv. 55-56). A la hora de concretar si esta obra se representaba o no nos encontramos con diferentes opiniones: autores como Milá y Fontanals defendieron esta obra como pieza dramática,

mientras que otros, entre los que se encontraba Menéndez Pelayo, apoyaron la hipótesis contraria en el caso del texto castellano.

La obra presenta una agrupación de personajes que simbolizan la jerarquía social del medievo en cinco grupos de siete personajes, alternando lo clerical con lo profano. Podríamos hablar de una “radiografía social”, como lo denomina Infantes. Cada personaje está descrito con multitud de atributos, dibujados con unos trazos de verosimilitud. La Muerte es un personaje más del repertorio dotada de una gran variedad de símbolos y alegorías. A pesar de ello la obra no va dirigida al público culto de las altas esferas sociales. Aunque esté pensada desde una jerarquía cultural va destinada a un público popular, de ahí la continua combinación de sensaciones de obra culta y popular. El esquema que sigue la obra es siempre el mismo: el personaje se lamenta de la llamada de la Muerte, ésta se alegra de llevar a cabo su propósito, y por último convoca a la siguiente figura que debe entrar en la danza.

Cuando intentamos realizar una constitución genérica de la obra no podemos pasar por alto dos aspectos ligados con el tema: la procesión y la Danza. «Danzas de la Muerte como procesión o con carácter procesional (...) tomando el término como un recurso más de su constitución genérica en sus orígenes» (Infantes 1997: 256). Lo que queda claro es que en esta simbiosis procesión – teatro hay un fondo común que es en definitiva el espectáculo. Esto nos lleva a plantearnos el carácter representativo de esta obra. Sabemos que música, teatro, danza y poesía formaban una de las manifestaciones singulares de la liturgia medieval. La *Danza General* es una procesión de personajes ante la Muerte, una Danza de esa muerte con los vivos. Todo relacionado, dándose la mano en la obra.

A pesar de ello no podemos precisar la influencia de uno sobre el otro, ni concretar *más allá de la simple ocasionalidad* estos conceptos. En la zona catalano-aragonesa encontramos ejemplos en los epitafios, espectáculos con presencia de la Muerte. Concretamente Infantes habla de la Fiesta de Coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza el II de Febrero de 1414 en la que hay una representación de una batalla alegórica entre los siete pecados y las siete virtudes. Al final aparece la Muerte: «rrebovieron los çielos e en medio de la sala salió una nuve en la cual venía la muerte la qual hera muy fea llena de calaveras e culebras e galápagos» (Infantes 1999: 262).

Esta imagen macabra de la Muerte viene dada por el gusto por lo escabroso a lo largo del siglo XV «en cierto modo como consecuencia y respuesta visual a las convulsiones espirituales causadas por la Peste Negra de 1348» (Herbert 2011: 59). En este ejemplo de 1414 vemos una Muerte personificada con gran poderío visual, no parece un estado teatral primerizo; por el contrario, se presenta evolucionado y con recursos técnicos que nos hacen desechar la idea de que tal alegoría sea casual.

En la *Dança general* vemos que el diálogo encuentra acomodo en lo teatral; en palabras de Víctor Infantes, «en nuestro texto el diálogo forma parte esencial de su constitución estructural» (1999: 263), en contraposición con la *Danse macabre*, que carece de esta confrontación dialogada. Pese a no contar con datos que nos ayuden a concretar el origen de las danzas sabemos, que durante los siglos XIV a XVII en España tuvieron arraigo artístico y literario con obras y autores de la época en las manifestaciones renacentistas y barrocas.

Infantes habla de tres vías de interpretación:

1. Constituida por obras y autores relacionados con el panorama Europeo; es decir, con influencia extranjera.
2. Constituida por obras de creación particular de los autores españoles; es decir, la línea netamente española de las Danzas de la Muerte.
3. Literatura y representación gráfica de la muerte.

Al introducirnos en la literatura de la muerte es inevitable referirse a la Poesía de Cancionero¹, donde vemos una influencia inmediata de las Danzas; pero no la única, puesto que presentan también otros tópicos, aunque con una intención parecida. No es esta poesía de Cancionero la que lleva a la cumbre el tratamiento de la muerte en la poesía del siglo XV sino que es Jorge Manrique en sus *Coplas* el que se hace voz, mano y esencia de la muerte en la literatura.

En cuanto a la representación en el arte del tema de la muerte encontramos una fuerte crítica por la escasez de la corriente plástica de las danzas, aunque bien es cierto que en la iconografía del *sentir* hispano podemos encontrar alegorías y símbolos de la Muerte. Encontramos testimonios como la capilla del Cristo del Castillo de Javier, cercana a la frontera francesa que presenta ocho esqueletos con sus leyendas latinas, de

¹ Poesía escrita por una abundante nómina de poetas a lo largo de diferentes épocas con unas características temáticas y formales comunes. Lírica peninsular a finales del siglo XV que introdujo el gusto por la alegoría.

gran esquematismo gráfico. Aún no está fijada su datación, se aproxima entre 1460-1480; o también el fresco perdido del Real Convento de San Francisco, o el del convento de Santa Eulalia en Pamplona. Infantes habla de un testimonio significativo, el relato de la «cámara de comptos» de 1521.

Lo que sí tenemos claro es que entre 1375 y 1425 las danzas macabras tenían como fin mostrar la igualdad de todos ante la muerte, lo que podríamos llamar una protesta social, marcada por la ironía; sobre lo que dudamos es si estas obras estaban destinadas a ser representadas o, simplemente, a ser leídas.

El tema de la muerte tratado en estas danzas muestra una sensibilidad colectiva común a toda Europa: «una de las primeras manifestaciones corales de la nueva cultura laica» (Romano 1983: 108). Como podemos observar en la *Dança General*, miembros de todos los estados jerárquicos van desfilando ante la muerte.

En la danza se hace presente un nuevo sentido de la duración (...) Hay también el estupor del vivo, el reconocimiento de la caducidad del cuerpo y de los bienes; y sobre tal estupor se alza, desde el principio al fin, implacable, la ironía (Romano 1983: 109).

La ironía reside en el poco valor de la existencia física, la realidad perturbadora del hombre es el inevitable aniquilamiento del cuerpo y con ello la pérdida de todos los bienes materiales. La muerte iguala al rico y al pobre y le da a la vida un sentido al mismo tiempo trágico y plenamente humano. «Una ironía que no perdona a nadie y que traduce la conciencia de los límites de la existencia física, gracias a un dramático pero objetivo distanciamiento psicológico» (Romano 1983: 109).

En las Danzas vemos la complacencia por la caída de los poderosos, no es un sentimiento de justicia divina cristiana por la que Dios castiga las vanidades humanas; sino más bien un “ojo por ojo” en el que el pobre se venga por las injusticias del mundo.

Ante estos hechos no podemos concretar más de lo que lo han hecho estudiosos y eruditos como Infantes, Romano o Menéndez Pelayo. A pesar de ello nos postulamos por la hipótesis de que la obra castellana no estaba destinada a la representación, sino a la lectura apoyada en las escenas gráficas. La *Dança General* se inicia con el *Prólogo en la traslación* que nos lleva a puntualizar el carácter de transcripción de la misma sin que con ello neguemos las características propiamente castellanas que presenta.

2.2. El tránsito cristiano

2.2.1. Artes de bien morir o las orientaciones para el final de la vida

El género del *Ars bene moriendi* está constituido por libros con consejos y ejercicios prácticos con miras a la salvación del alma. El tránsito (momento del paso de la vida a la eternidad) es el momento más importante de la vida del cristiano, y a la vez, el momento de máximo peligro. En estas obras, que recogían las ideas tardomedievales en torno a la muerte, tenían un gran peso las imágenes, hasta el punto de que inicialmente el texto quedaba reducido al mínimo. Según el historiador Huizinga, lo macabro se constituye en los siglos XIV y XV, y esta concepción macabra transliterada encierra la cosmovisión medieval; pero no es la única. Hacia 1350 Europa es un área mental y espiritual cerrada, durante los siglos XIV y XV atiende más a los castigos del infierno que a los premios celestiales.

El más allá no es propiamente una aventura, y mucho menos un salto a lo desconocido, es un mundo muy próximo, casi inminente e inmediatamente superpuesto al mundo de aquí abajo (Romano 1893: 85).

El tránsito no era un misterio, más bien un proceso conocido con normas y pasos a seguir para superarlo con éxito. El hombre medieval concibe el pecado² como inevitable a la existencia, pero hay que arrepentirse antes de abandonar la tierra. Así el fiel se preocupa cada vez más por el paso de un mundo al otro, y como consecuencia aparece la forma quizá más típica de la religiosidad de la época: el arte de morir. A mediados del siglo XV, hubo primero ejemplares xilográficos y posteriormente opúsculos impresos. En ellos se describen las tentaciones a las que el creyente debe resistir y la forma en la que debe vencerlas. Se presenta la muerte como el acontecimiento central de la vida, ahí se decide la salvación del alma.

La novedad en cuanto al tema de la muerte en el siglo XIV consiste en el hecho de que no se detiene en el horror ante el cadáver, la muerte adquiere una representación nueva y autónoma; es ya una personificación. Esto no es completamente ajeno en el período anterior, pero sí es raro encontrar a la muerte de este modo retratada, se da lo que podríamos llamar una adecuación de imagen y texto que alcanzó una gran relevancia. Estos consejos y normas para el bien morir circularon por toda Europa. Era necesario que el moribundo se encontrara arropado por la oración y apoyo de sus

² Se define como toda desobediencia voluntaria a la Ley de Dios.

familiares y amigos para no perecer ante las tentaciones que amenazan el encuentro del alma con Dios, por lo tanto estas obras encerraban un doble propósito: por un lado preparar al moribundo, y por otro guiar a aquellos que estaban a su alrededor.

El moribundo determina su destino según su reacción ante las tentaciones, y esta será la esencia de las *Ars bene moriendi*, manuales que se encuadran «dentro de un género didáctico-devocional destinado al pueblo sin distinción de niveles culturales y al servicio del clero para la asistencia a los enfermos y moribundos» (García Aracil 1976: 374), un manual de instrucciones para examinar la propia conciencia y que disfrutaron de una enorme popularidad atestiguada por el gran número de manuscritos conservados³.

El único ejemplar castellano que existe es la edición impresa por Pablo Hurus en Zaragoza entre 1479-1484, que reúne los dos tratados más importantes del siglo XV: *Arte de bien morir y breve confesionario*, entre ambos forman un completo manual didáctico en un único volumen. Francisco Gago Jover se encargó de su edición y estudio, a partir del único testimonio de este incunable, conservado en la biblioteca de El Escorial. En este estudio apunta que las *ars bene moriendi* prevenían a *Moriens*⁴, el agonizante, contra las tentaciones que el diablo le presentaría durante su agonía. Habla también de las dos obras del siglo XV a las que se les atribuye el título genérico de *Ars Moriendi*, y de las cuales procedería el ejemplar castellano.

Como precedentes de este género escatológico⁵ se incluyen los textos que Jean Gerson (Canciller de la Universidad de París 1412-1419) presentó durante el concilio de Constanza (1414-1418): *Opusculum tripartitum* (c. 1408-10), que trata el tema del tránsito de la muerte. Como consecuencia de esta obra surge otra: *Tractus o Speculum artis bene moriendi* (*Ars moriendi*), una guía destinada a mostrar las prácticas, rezos y las actitudes que debían tomar el enfermo, sus familiares y el sacerdote y de la que derivarían dos versiones: la versión larga (C.P.)⁶, versiones manuscritas bajo los títulos *Tractus*, *Speculum* y *artis bene moriendi*, y la versión corta (QS), ediciones xilográficas o tipográficas con el título de *Ars moriendi*. Según O'Connor (1942) la versión QS es una reelaboración del segundo capítulo de la versión C.P.; siempre aparece ilustrada con once xilografías: las cinco tentaciones del diablo, las cinco inspiraciones y la escena de

³ Francisco Gago Jover (1999) da un listado en su edición (pp. 31-34).

⁴ Término para referirse al moribundo.

⁵ Conjunto de creencias religiosas sobre las realidades últimas.

⁶ O'Connor (1942) asigna las abreviaturas CP y QS basándose en los *incipits* de las versiones latinas.

la buena muerte, de las que hablaremos más adelante, en el apartado de “El retrato iconográfico: grabados del *Ars moriendi*”.

Rafael Herrera Guillén, investigador de la Biblioteca “Saavedra Fajardo”, en su artículo a propósito de *Arte de bien morir. Breve confesionario*, menciona tres períodos en la evolución de estas obras según la crítica. La primera etapa es la que se denomina “tradicional”, el momento de su nacimiento a finales del siglo XV, la segunda etapa, en la primera mitad del siglo XVI surgen las artes de bien morir y bien vivir influenciadas por Erasmo⁷, y la última etapa, «surgida en el contexto de la contrarreforma y del pensamiento jesuítico», desarrollada hasta la primera mitad del siglo XVII.

Nuestro texto fue traducido del latín al castellano “para instrucción y doctrina de las personas carecientes de letras latinas” (fol. 1r). Introducido con un proemio, en el que se rememora a San Agustín, padre de la Iglesia, «mayor daño es la perdición de un ánima que de mill cuerpos» (Anónimo 1484: 1r), y a otros doctos como San Bernardo o San Gregorio. El texto se distribuye en once capítulos, que exponen confrontados las tentaciones del diablo y las ayudas de los ángeles, de acuerdo con este esquema:

Capítulo I: Tentación diabólica contra la fe (“El infierno no existe”).

Capítulo II: La buena inspiración del ángel de la fe (contrapartida).

Capítulo III: Tentación diabólica de la desesperación (contra la segunda virtud teologal).

Capítulo IV: La buena inspiración del ángel contra la desesperación. (Ejemplos de conversión milagrosa de grandes pecadores).

Capítulo V: Tentación diabólica de la impaciencia (contra la tercera virtud teologal).

Capítulo VI: La buena inspiración del ángel de la paciencia (ejemplo de martirios).

Capítulo VII: Tentación diabólica de la vanagloria (pecado capital de la soberbia).

Capítulo VIII: La buena inspiración del ángel contra la vanagloria.

Capítulo IX: Tentación diabólica de la avaricia (pecado capital).

Capítulo X: La buena inspiración del ángel de la templanza.

⁷ Desiderio Erasmo de Rotterdam; Rotterdam, 1466 - Basilea, 1536

Capítulo XI: “Consejos para el enfermo que puede hablar y usar la razón”.

Estas once escenas «se encuentran en otros testimonios, bien sean manuscritos, xilográficos o impresos» (Elisa Ruiz 2011: 326), puesto que las versiones no varían mucho de unas a otras. Cada capítulo va acompañado de una imagen, lo que refuerza la unión texto e imagen.

El *Breve confesionario* pertenece al género de las sumas de confesiones, manuales de carácter práctico cuyo objetivo es instruir a los clérigos en la confesión y la absolución. *Breve confesionario* contiene «cosas necesarias e provechosas para introducir a los simples e ignorantes en vía de salvación» (Anónimo 1484: 22). Se abre con un “índice” de los trece capítulos que contiene la obra con un breve comentario de cada apartado:

Capítulo I: las ocho cualidades que debe tener un confesor.

Capítulo II: modo de confesar.

Capítulo III: la redención en la confesión por la misericordia de Dios.

Capítulo IV: Orden de la confesión.

Capítulo V: Consejos para el confesor (lo que no debe hacer).

Capítulo VI: Preguntas al confesado.

Capítulo VII: Preguntas acerca del pecado que lo agravan o no.

Capítulo VIII: Preguntas del confesor acerca de los diez mandamientos.

Capítulo IX: Preguntas acerca de los siete pecados capitales.

Capítulo X: Los votos (listado de votos nulos)

Capítulo XI: Los juramentos.

Capítulo XII: Cómo recibir la comunión.

Capítulo XIII: Las partes de la confesión.

La propia estructura de la obra en su versión abreviada contribuyó a la creación de un ciclo de imágenes, compuesto por once escenas que permitirían acceder al contenido a través de un doble registro visual: el lenguaje verbal y el icónico (Elisa Ruiz 2011: 320)

Como explica Elisa Ruiz en las IX Jornadas científicas sobre documentación, estos dos procedimientos discurren en paralelo como un único material unitario. La enorme difusión que alcanzó la obra en sus dos versiones (CP y QS) queda reflejada en

un alto número de testimonios conocidos y en las distintas técnicas de edición que se practicaron. Este aspecto fue estudiado por Mary Catherine O'Connor en su obra *The art of Dying well. The development of the ars moriendi* (1966).

Esta obra se inserta en la producción humanista por su factura paleográfica y codicológica, aunque se temática se aleje de los intereses culturales de esta corriente ideológica (Elisa Ruiz 2011: 326).

Estas *Artes de bien morir*, género hasta ahora poco atendido por la crítica, constituyen, sin embargo, un eslabón ineludible para entender la muerte más famosa de la poesía del siglo XV, la de Don Rodrigo Manrique.

2.2.2. *Las Coplas, la Muerte ante la puerta de D. Rodrigo*

En la mentalidad tardomedieval la muerte es una prueba, ya hemos visto a través del género del *bene moriendi* cómo concebían el paso de una vida a otra; aunque también hemos dejado claro que no era el único modo de representación de la muerte, que a veces caía en su versión más macabra generando la imagen terrorífica de las Danzas. El ideario medieval en cuanto a la muerte está conforme con la voluntad divina, las representaciones desde el siglo XI al XV presentan el lecho mortuorio como un terrible tribunal y a la muerte como *cazadera*. Se daba una obsesión, los fieles se aseguraban un estado de gracia a través de su testamento legando sus bienes a la iglesia.

Las *Coplas* de Manrique llevan a su cenit el tema de la muerte, la representación misma de la muerte, otorgándole una imagen distinta, más humana y sentida. Toda la obra es una descripción de un lecho mortuorio, por lo que pertenece a la literatura funeraria de la época impregnada de un tono didáctico.

Las *Coplas* son el crisol de todos los temas, motivos, tópicos y tratamientos de la muerte que las anteceden; recogen una herencia y la disponen poéticamente (...) todo lo que dio de sí el medievo encerrado en los perfiles poéticos del talento de Jorge Manrique (Infantes 1982: 312).

Manrique asume y sintetiza la tradición que le antecede y la de su propio tiempo; sin embargo, afronta el problema del hombre ante la muerte de forma distinta a la única de su época preparando el camino hacia la poesía del Renacimiento⁸. No encontramos en las *Coplas* innovación estilística, ni cultismos, ni neologismos, no crea la estrofa

⁸ Renacimiento es el nombre dado a un amplio movimiento cultural que se produjo en Europa Occidental en los siglos XV y XVI fruto de la difusión de las ideas del humanismo.

musical que utiliza, aunque se denomine “manriqueña”, no tiene el estilo elevado propio de la poesía del siglo XV, ni recursos de la retórica. Nos hallamos ante un estilo humilde, fácil para todo tipo de público, con precedentes en la literatura didáctica y en el discurso homilético.

La génesis de la obra está enmarcada por las secuelas de la peste negra y las adversidades de la centuria anterior que habían impregnado a la sociedad de pesimismo, traducido en las crisis políticas, sociales, religiosas e ideológicas. En esta época la población convivía con la muerte, y la Iglesia estableció el más allá como núcleo de su doctrina, siendo la muerte el acontecimiento supremo de la vida del cristiano.

Discutida ha sido la fecha concreta de su composición. Don Rodrigo Manrique fallece el dos de noviembre de 1476, y nuestro poeta Don Jorge, el 23 de Abril de 1479, separado a penas 29 meses de su progenitor. Aunque es lógico pensar que fueron escritas después de 1476 hay investigadores que basándose en la falta de articulación de algunas estrofas, creen que pudo haber coplas que ya estaban escritas con anterioridad, particularmente las 24 primeras que son más generales. Pero la crítica moderna no ha concretado la fecha exacta de su composición aunque si existen diversas hipótesis:

Para Caravaca el proceso pudo haber empezado antes de la muerte de Don Rodrigo, de ahí que el Maestre no aparezca hasta la estrofa XXV; finalizadas las ceremonias del sepelio, el autor reorientó el poema para convertirlo en una elegía (Beltrán 1993: 19).

Richard Kinkade, en *The historical date of the Coplas and The Death of Jorge Manrique* (1970), defiende que fueron escritas poco antes de la muerte del poeta. Vicente Beltrán (1993) opta por el verano de 1477, periodo en el que:

La suma de desdichas acaecidas a Jorge Manrique en este período-muerte del padre, pérdida del control de la orden de Santiago por la familia y prisión, con el riesgo de incurrir en deshonor y en la ira regia-justifican el temor ideológico de la primera parte de la elegía (Beltrán 1993: 19).

La obra de Don Jorge fue publicada por primera vez (1480) bajo el título: *Coplas por la muerte de Don Rodrigo Manrique, Maestre de Santiago* también citadas como *Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique su padre*, o simplemente *Coplas de Jorge Manrique*.

Beltrán (1993) comenta que casi todos los testimonios antiguos rubrican el poema con el sustantivo *Coplas*, seguido de una referencia, más o menos amplia, a la muerte de Don Rodrigo. En cuanto a las ediciones y manuscritos se conocen medio centenar (algunas de ellas reimprimas entre 15 y 20 veces durante los siglos XVI-XVII) y en la mayoría, por no decir todas, aparece el título: *Coplas*. Este número tan elevado de testimonios demuestran una admiración estética y doctrinal que pocas obras de nuestra literatura han conseguido.

Coplas era el término con que se designaba a finales del siglo XV un género poético designado a la lectura, de cierta amplitud y ambiciones literarias, el mismo que en la primera mitad del siglo; en la época de Santillana, Gómez Manrique, y Mena, se conocía como *dezir* (Beltrán 1993: 148).

La RAE (1814) entre otras acepciones, define copla como: «composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y que por lo común sirve de letra de las canciones populares»

Al introducirnos en el estudio de la estructura de las *Coplas* nos damos cuenta que todos los investigadores coinciden en la composición tripartita; las cuarenta coplas divididas en tres partes cada una de ellas englobando la doctrina de las tres vidas: la vida terrenal, la vida de la fama y la vida eterna, «Las *Coplas* son ante todo, en sus tres partes, un poema de la vida (...) un triunfo tripartito de la vida, que supera a la tradición ascética de la cual ha brotado» (Gilman 1959: 306).

La estructura en tres partes es, por sí misma, hondamente tradicional. Según la tradición budista el tres representa el *Tri-ratra*, las tres joyas (Budda, Dharma, Sangha). Para la tradición cristiana es el símbolo de la Santísima Trinidad: Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, tres Personas en un solo Dios. Ya hemos hablado del *Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos* que según se ha demostrado creó la tradición de representar a la muerte en forma tripartita. Nos recuerda el hecho de que en las *Coplas* cada una de las partes (tres vidas) tiene su encuentro con la muerte, pero de una forma diferente al esquema que hereda de la tradición; en *El encuentro de los tres vivos* o en las *Danzas* la muerte (personificada) ocupa el centro de la escena; sin embargo en la obra de Don Jorge es la vida, de ahí que Gilman (1959) llame a las *Coplas* “Danza de la vida”, «Las *Coplas* aprovechan a la muerte - se sirven de ella - como medio para convertir en poesía la doctrina tradicional de las tres vidas» (Gilman 1959: 307); es

decir, esta doctrina deja de ser lugar común para convertirse en poesía a través del proceso de composición reflejado en la estructura. Esta estructura poética es lo que Salinas denominaba “diseño”, habla de que la muerte y los diálogos con la muerte aparecen de forma tripartita.

En cuanto al contenido, Pedro Salinas señala que la actitud ante la muerte en la lírica medieval oscilaba entre consideraciones generales- el poema doctrinal- y el canto a los méritos del difunto; rara es la defunción en la que está ausente una reflexión de carácter general sobre la vida y la muerte, en forma de advertencia o consuelo, como advierte Camacho Guizado y esto se ve reflejado en el contenido del poema de Don Jorge, que comienza con un tono de carácter general ante la muerte en las veinticuatro primeras estrofas y sigue en la segunda parte con la exaltación de la figura de su padre.

La meditación y la predicación sobre la muerte habían creado un corpus de pensamiento que subyace en todos y cada uno de los versos de la primera parte de las *Coplas*, hasta la estrofa XXIV (Beltrán 1993: 23).

El contenido doctrinal de las *Coplas* es el propio de la tradición medieval, cuyo tema central era la muerte, momento del reencuentro con la eternidad en el pensamiento cristiano, el momento donde se decide la salvación o condenación del alma; y por lo tanto, el momento de mayor peligro.

El autor comienza su primera sección con el menosprecio del mundo, pilar de esta doctrina que se remonta a San Ambrosio, San Agustín y San Jerónimo. «Esta doctrina tiende a afirmar la nulidad de la vida terrenal, cuyo único valor estriba en facilitar el acceso a la salvación eterna» (Beltrán 1993: 24).

De las 40 coplas que componen el poema de Don Jorge, 19 de ellas mencionan la muerte, «en el 47% del total de las coplas hay, pues, referencia a la muerte» (Uriarte 2004: 459).

Como ya he mencionado, esta obra se incluye en el marco de la elegía funeraria, en la que advertimos dos direcciones: una con la reflexión sobre la vida y la muerte; y otra en la que el fallecido (Don Rodrigo) se presenta como un ejemplo. En las *Coplas* confluyen, aparte del tema de la muerte tan común en la literatura del medievo, una serie de temas afines que se habían venido elaborando a través de los tiempos: «la meditación sobre la fugacidad de las cosas y la estimación del plazo de la vida que la

Edad Media resuelve en una actitud *De contemptu mundi* enlazado con el *memento mori*» (Díaz Castañón 1983: 30). El papel de la Fortuna, la muerte, o el desprecio del mundo eran comunes a los hombres cultos de la época, pero Don Jorge los hace suyos, revelando en alguno de los puntos fundamentales de la obra una gran modernidad que muestran rasgos del Renacimiento.

En la primera sección de coplas (I-III y V-VII) el autor afirma el menosprecio del mundo. Asienta este principio, primero como exposición doctrinal y después a través de una imagen (vv. 25-27). La primera referencia a la muerte la encontramos en el quinto verso: “Cómo se viene la muerte” (v.5). Podemos relacionarlo con el *Eclesiastés* que se expresa a través de la fórmula del «ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?». Las estrofas V-VIII siguen un esquema complementario a las tres primeras; afirma en primer lugar la doctrina de la salvación eterna que luego (estrofa VII) traduce en una imagen. El *ubi sunt* venía unido al tema de la caducidad de las cosas mundanas, tanto como al cómo decae y muere cada una de ellas. Esta primera sección está compuesta por un tono genérico de la muerte, el tópico del *ubi sunt* es el pilar común a estas estrofas. Como explica Vicente Beltrán (1993), desde los ascetas de la Alta Edad Media, se afirma que las bellezas y bondades de la vida no bastan para llenarla, por su propia caducidad; y éste es, fiel a la tradición, el contenido que Don Jorge desarrollará hasta la estrofa XXIV.

La tercera copla habla del morir con la imagen de un mar donde todo confluye, relacionado con *El libro de Job* (3: 19). «La muerte nos va igualando desde el nacer, porque a todos nos espera el mismo destino» (Uriarte 2004 : 459).

Las imágenes de las *Coplas* tienen también precedentes en la tradición doctrinal; cuando Manrique insiste en que el alma debe despertar a la conciencia de la caducidad de las cosas, o de que las vidas corren como ríos hacia el mar, está usando conceptos mil veces repetidos en la historia del pensamiento occidental (Beltrán 1993: 33).

En esta tercera copla se nos habla de la imparcialidad de la muerte a través de una metáfora sencilla, fácilmente comprensible y con naturalidad en el lenguaje. Esta primera sección se ve interrumpida por la copla IV (invocación), Don Jorge tiene en cuenta la tradición literaria de la elegía, pero rechaza a los dioses clásicos, a los poetas profanos y a los oradores, dirigiéndose al único Dios verdadero: Jesucristo, al que se encomienda e invoca. Esta copla actúa como enlace entre lo que podríamos llamar la “introducción” y el resto de la obra. A partir de la octava copla vemos una transición

hacia un nuevo argumento que el poeta divide en tres partes: El primero es el tiempo, desarrollado en los tres tipos de pérdida (edad, calidad, desgracias), «le sirven para cerrar este primer ciclo de evocaciones de carácter genérico con uno de los grandes problemas morales del siglo XV: la intervención de la fortuna en la vida de los humanos» (Beltrán 1993: 26).

La Copla XII afirma «se va la vida apriesa / como sueño» (vv. 137-138), vemos un paralelismo con la Copla I «como se pasa la vida / como se viene la muerte» (vv. 4-5). Como bien explica Lía N. Uriarte, ambas estrofas (1ª y 12ª) ofrecen dos maneras de considerar el mismo hecho, y en ambas el tiempo, cauce del vivir, resulta fugaz, y fugaz será todo cuando se inscriba en el tiempo.

La estrofa XII enlaza con el contenido de la VIII a fin de ejemplificar con datos de la experiencia histórica lo que en todo el grupo VIII- XII ha venido exponiendo de forma teórica: la caducidad de las cosas terrenas, el *ubi sunt*» (Beltrán 1993: 26).

En estas doce primeras coplas se menciona la muerte con serenidad no exenta de melancolía. El dolor ha tomado paso en el poeta («recuerde el alma dormida»), pero en la copla XIII se nos presenta a la muerte como enemiga, calificada de trampa: «e la muerte, la çelada / en que caemos» (vv. 149-150), vemos un símil procedente de la experiencia militar de Don Jorge que subraya el contenido de la anterior.

En la Copla XIV se resume la muerte igualitaria de todas las clases y estamentos, aludido en la tercera copla, pero mencionando explícitamente a las más altas jerarquías de la época. Este era el eje central en las *Danzas*, pero Manrique evita por completo el tono macabro propio de este género. El autor se abstiene del tratamiento que la muerte recibía, en general, en la literatura y el arte de su tiempo, evita también hacer mención de la corrupción de la carne, que afectaba a la sensibilidad del público de su tiempo. Esta igualdad ante la muerte recogida en el axioma de la inevitabilidad solo se ve reflejada en las estrofas XIV-XXIII-XXIV, y esto es imprescindible para entender bien las *Coplas*. Ya hemos mencionado que la copla 12 completa a la primera; pues la 14 completa y aclara a la tercera, «no es casual que en ambos casos (aclaración y complemento) 10 coplas separen ambos términos de vinculación» (Uriarte 2004: 461).

Tras esta copla que hace referencia, como ya he mencionado, a las altas jerarquías de la sociedad medieval, D. Jorge va más lejos y en la copla XV excluye los

ejemplos de los Antiguos: «Dexemos a los troyanos» (v. 169), «Dexemos a los romanos» (v. 172). Aquí comienza un nuevo ciclo; era normal en los autores del medievo que el *ubi sunt?* se ejemplificara con listas de grandezas pasadas y de muertos ilustres, pero D. Jorge opta por centrarse en el último medio siglo de la historia castellana, y así en la copla XVI y siguientes desfilan personalidades como el rey don Juan II y su corte (XVI - XVII), Enrique IV (XVIII-XIX), el Anti-Rey don Alfonso (XX), Álvaro de Luna (XXI), Juan Pacheco y su hermano Pedro Giron (XXII); y para finalizar este recorrido por la historia, y este ciclo individualizado, cierra con una estrofa de carácter genérico (vv. 265-267).

A siete desaparecidos ilustres convoca Jorge Manrique a su juicio contra las vanidades del mundo, en un orden no cronológico, sino, como ha notado Salinas, en un orden que de alguna forma podríamos llamar jerárquico (Díaz Castañón 1983: 106).

Este *ubi sunt* está apoyado en una sucesión de preguntas retóricas en las coplas XVI y XVII donde, además de individualizar las nociones genéricas, las coloca en un tiempo cercano.

Ese pasar y ese morir (...) son las llamadas *Elegías mínimas* individuales (16-23) que presentan al muerto evocado en su ambiente y rodeado de sus cosas que son bienes mundanos (Uriarte 2004: 461).

En las estrofas XXII se terminan las individualidades con un brusco final:

«¿qué fue sino claridad / que cuando más encendida / fue amatada?» (vv. 262-264).

E irrumpen en la acción hombres anónimos individualizados por la alusión directa a la muerte, a la que se le pide explicaciones:

«di, Muerte, ¿dó los escondes e traspones?» (vv. 269-270).

Seguidamente el autor nos muestra que nada logra detener a la muerte cuando ha decidido actuar, «cruda, t' ensañas» (v.274) para finalmente reprocharle, a través de una metáfora tradicional, su poder en el destino del hombre, inexorable y adverso:

«Cuando tú vienes airada, / todo lo passas de claro / con tu flecha» (vv. 286-288).

El carácter de la Muerte que D. Jorge ha ido describiendo a lo largo de las metáforas precedentes queda resumido en un detalle explícito: la flecha. Este rasgo final no lo inventa el autor, de hecho, durante el siglo XV era más común la representación de

la Muerte como un horrendo cazador o arquero, más que como segador. Echando la vista atrás, en la *Dança* de la Muerte española se dice: «non ay tan fuerte nin rezio gigante / que deste mi arco se puede comparar»

El conjunto de estas dos coplas con ese inicio tan brusco le sirve a Don Jorge para marcar un distanciamiento entre la figura de los poderosos de su siglo y la figura de su padre, y tras recordar el esplendor de las cosas pasadas y el poder absoluto de la muerte sobre los nombres, introduce una alabanza a su padre:

«Aquél de buenos abrigo, / amado por virtuoso / de la gente, / el maestre don Rodrigo»
(vv.289-292).

A partir de esta copla XXV comienza el elogio a D. Rodrigo que se extiende hasta la XXXIX. Don Jorge exalta la figura de su padre, destaca sus cualidades y recuerda sus hazañas. Rescata la imagen de Don Rodrigo y lo sustrae del olvido que sigue a la muerte, «enseña que una vida ejemplar puede hacer repudiar el recuerdo de un muerto ilustre» (Uriarte 2004: 459).

Las 24 estrofas primeras- escribe Pedro Salinas- son la vía abierta por el poeta hacia su padre y que, iniciada en su mayor anchura –la inmortalidad-, va estrechándose – lo mortal-, se ajusta más y más a –los muertos-, hasta ir a dar en su vértice y final –el muerto-, don Rodrigo (Díaz Castañón 1983: 110).

Don Jorge no se contenta con exaltar la figura de su padre enumerando sus virtudes (XXV-XXVI), sino que lo ensalza comparándolo con los prototipos de la Antigüedad (XXVII-XXVIII).

Normalmente se ha exagerado el rechazo de la erudición clásica en las *Coplas*; es cierto que Manrique renuncia a las listas de grandezas muertas de origen libresco en el motivo del *ubi sunt*, pero cuando desea mostrar un parangón a los méritos de su padre no los busca entre sus coetáneos, sino entre los amigos (Beltrán 1993: 29).

Esa “primera muerte”, impersonal, que aparece en la primera sección de coplas del poema fija el ritmo y la atmósfera iniciales. Este “morir” genérico que según Salinas distingue las *Coplas* de las Danzas, es una interrupción de la vida, un alto que se marca al movimiento vital. «El poeta describe un proceso natural inexorable al cual está sujeta la vida y que es inseparable de la temporalidad de la vida» (Uriarte 2004: 308).

Tras las coplas XXIX-XXXII, donde se resumen los aspectos definitorios de la vida militar de D. Rodrigo (la guerra contra los moros, las guerras civiles o el acceso al maestrazgo de Santiago), justificando la figura de su padre como «modelo de caballero cristiano, paladín de la fe» (Beltrán 1993: 30), se da paso a una muerte, que «aunque sigue siendo alegórica, es humana y viva, no inorgánica» (Gilman 1959: 308).

«Vino la Muerte a llamar a su puerta» (v. 395-396).

Esa muerte todopoderosa adopta una actitud distinta frente a D. Rodrigo porque ha vivido como caballero ejemplar y por ello merece la cortesía de la muerte. A partir de la copla XXXIV entramos en un coloquio Muerte- Maestre donde la Muerte invita a Don Rodrigo a abandonar la vida terrena y a obtener su última victoria.

El hablar suave y persuasivo de la muerte en su diálogo con D. Rodrigo ha sido interpretado como una reflexión del mismo agonizante, y la respuesta del agonizante como un monólogo dirigido a su propia conciencia (Uriarte 2004: 463).

La Muerte se expresa en cuatro estrofas donde alude a las tres vidas: la vida terrenal «donde moran los pecados» (v. 425); la vida eterna «de la fama gloriosa» (v. 413) y vida de honor, «vida d'honor / tampoco no es eterna / ni verdadera» (v. 415-417), la fama anhelada siempre por el hombre, el vivir en el recuerdo de los demás, no es la vida verdadera.

La vida eterna, la verdadera, la que cada uno gana cumpliendo el papel que se le ha asignado, que en el caso de Don Rodrigo fue luchar contra los moros como caballero esforzado (vv. 430-433). Utiliza un lenguaje que corresponde al de un caballero, al de un hombre de honor, con un respetuoso “llamar a la puerta” la Muerte desafía a la vida.

Al hacer que la muerte hable de sí misma en lenguaje caballeresco, Jorge Manrique logra que la muerte, dejando de ser una figura del espanto y de la incomprensión, se convierta en un ser adecuado a su padre, un caballero igual a Don Rodrigo (Gilman 1959: 310).

La copla XXXVII nos presenta a una muerte «conocedora del quehacer del Maestre que le hará acreedor, al fin, de estotra vida tercera» (Díaz Castañón 1983: 114). Es decir, la muerte ya no es solo una situación (o una figura) que infunde temor, sino que también representa el final del sufrimiento de este mundo y el despertar a una nueva vida a la que todos los hombres están destinados.

Don Rodrigo ve la Muerte como mensajera de Dios, y como buen cristiano no reacciona con invectivas contra ella; sino que se dirige en oración hacia Cristo para implorar, con confianza, su perdón. Es el momento en el que D. Rodrigo, como cristiano ejemplar, asume la muerte personal (copla XXXVIII), una aceptación libre decidida por la Providencia:

«que querer hombre vivir / cuando Dios quiere que muera, / es locura» (vv. 454-456).

No es como la muerte genérica enunciada de forma abstracta al comienzo de las *Coplas*, sino algo intransferible que el hombre debe admitir individualmente.

Es una muerte amiga, afable, que ayuda al moribundo en el momento más importante de su vida. El contraste entre la figura de la Muerte destructora, y la grandeza de Don Rodrigo es el eje ideológico del poema, el Maestro vence a la muerte con su vida ejemplar, y como buen cristiano Don Rodrigo ora (copla XXXIX) con esperanza de ser perdonado. Así se funden las tres vidas en una sola, va deslizándose desde el morir hacia la muerte, cerrándose el poema con el consuelo del recuerdo.

Asistimos al ocaso definitivo de la vida en la consumación de una muerte que supone, platónicamente, una vuelta al origen, “dio el alma a quien se la dio”, y el triunfo prerrenacentista de la continuidad del hombre en el recuerdo (Díaz Castañón 1983: 115).

«que, aunque la vida perdió, / dexónos harto consuelo / su memoria» (vv. 478-480).

3. La representación iconográfica de la muerte

3.1. Los grabados del *Ars Moriendi*

A lo largo del siglo XV se produce el proceso de apreciación del “Yo” a través del movimiento del humanismo, se comienza a valorar el concepto de mismidad, que en el plano religioso se traduce en el trato individual del creyente con Dios. Esto conlleva una nueva concepción de la muerte; y la idea del juicio final colectivo da paso a la idea de un juicio particular.

Un ejemplo de esta nueva creencia se ve reflejada en *Grandes Heures de Roman* (c. 1430), conocido como el *Libro de las Horas de Roman* contiene los usuales oficios, oraciones y letanías en latín, junto con textos suplementarios, decorados con miniaturas: 11 que ocupan toda una página, 54 de media página y 227 pequeñas, donde se refleja el significado del tránsito a esa altura de los tiempos.

Ya hemos hablado de los antecedentes y características de este género escatológico, en este apartado ahondaremos en las xilografías que acompañaban al texto del *Speculum artis bene moriendi*, en su versión abreviada: *Ars Moriendi*. Esta versión abreviada surge a partir del segundo capítulo del original; y parece ser que es a través de la estructura de esta versión, que surgiera un ciclo de imágenes (11 escenas) que ayudarán a los fieles a acceder al contenido de la obra a través del doble registro visual: el lenguaje verbal y el icónico. Como explica la Dra. D^a Elisa Ruiz García (2011), las imágenes se contemplan con breves textos reproducidos en unas filacterias y reciben el nombre de *tituli*; reproducen las palabras pronunciadas en cada ocasión por los ángeles y los demonios. El esquema básico de la serie se basa en la traducción a imágenes de las cinco oposiciones desarrolladas en el texto: 5 tentaciones frente a 5 asistencias benéficas:

- Incredulidad vs profesión de fe.
- Desesperación vs confianza en el perdón divino.
- Intolerancia ante el sufrimiento vs capacidad de soportar el dolor.
- Autocomplacencia en los propios méritos vs actitud humilde.
- Incapacidad de renuncia a los bienes materiales y seres queridos vs renuncia a los placeres de este mundo.

Esta serie utiliza el recurso dialógico que le da a la obra un carácter teatral “avant la lettre”, intensificado por el dramatismo de la situación. Las escenas muestran al enfermo

en su lecho asediado por instancias sobrenaturales, en palabras de Lázaro Carreter (1999) lo único que no podía hacer el agonizante era distraerse, porque allí estaba sucediendo enormidades y le iba en ello la salvación y el buen nombre.

Los personajes de la escena son fácilmente reconocibles por los atributos que ostentan; primero, el moribundo, siempre en su lecho rodeado del resto de figuras; las figuras celestiales, que aunque no parezcan tener correspondencia con el texto, están vinculadas a la versión larga, aunque fue la breve la que triunfó “ mutae”; y los parientes carnales que acompañan al moribundo, la presencia de estos seres queridos era un motivo de satisfacción y consuelo para el interesado; pues en la época, el momento del tránsito, era considerado un acto público.

A la hora de hablar de las técnicas de edición hemos de tener en cuenta la enorme difusión que alcanzó la obra en sus dos versiones (*Ars Moriendi* y *Tractus o Speculum artis bene moriendi*) y que queda reflejada en el alto número de testimonios y en las distintas técnicas de edición que se practicaron. Una de las técnicas utilizadas para la edición de este tratado fue la técnica del grabado en madera bajo la forma de libro xilográfico, «los testimonios más antiguos contenían ya unas imágenes que glosaban el mensaje escrito y que eran réplicas de fuentes manuscritas» (Elisa Ruiz 2011: 323).

Se puede observar en las ediciones xilográficas distintas versiones estilísticas, pero todas ellas respetan el principio canónico de *ne varietur*⁹.

Las ediciones manuscritas más antiguas se sitúan hacia 1410-1430, y las xilografías puras también se crearon en época temprana. Como explica Elisa Ruiz, las imágenes no se caracterizan por la riqueza en el tratamiento de los asuntos, sino por la intensidad expresiva.

La obra que vamos a utilizar para ejemplificar este apartado es la obra castellana *Arte de bien morir y Breve confesionario* de autor anónimo (Zaragoza, Pablo Hurus. c. 1479-1484) en una edición y estudio de Francisco Gago Jover 1999. La obra se abre con una dedicación, el fin último de la obra:

«A honor e reverencia de Nuestro Se:or Ihesu Cristo e de la Sacratissima Virgen Se;ora Santa Maria... para instruccion e doctrina de las personas carescientes de letras latinas»

⁹ Es una locución latina. Literalmente: “para que no varíe”; es decir, que no admite cambios.

Tras esto comienza el prohemio en el que el traductor, a través de citas y ejemplos de los santos, insta al lector a cuidar su alma; primero creyendo los artículos de la fe¹⁰, segundo siendo alegre por morir en la fe de Jesucristo, tercero que haga propósito de enmienda, cuarto que perdone a los que le han ofendido además de emendar los daños cometidos, quinto que devuelva las cosas ajenas, y sexto que crea en su salvación por mérito de la pasión de Cristo.

A partir de esta introducción comienza el ciclo: esta es la parte que más nos interesa en este trabajo, puesto que aunque cada obra del *ars moriendi* podía variar en el estilo de la iconografía, todas ellas respetan un principio común. Este ciclo comprende las 11 escenas que podemos encontrar en otros testimonios, bien sean manuscritos, xilográficos impresos.

Moriens acostado en una cama colocada en diagonal con respecto al plano del grabado, está rodeado por demonios que le presentan diferentes imágenes para tenerle, o por ángeles que intentan darle ánimo de espíritu para vencer los ataques del maligno (Gago Jover 1999: 48).

ESCENAS:

¹⁰ Son aquellos que conforman el Credo.

1- Tentación diabólica contra la fe.



4R. Temptation against faith

«Fe es fundamento de todos los bienes e comienzo de toda nuestra salud humana»

Haciendo un corte diagonal desde la esquina superior izquierda, a la inferior derecha, el grabado queda dividido; por un lado con tres diablos que quedan en el margen izquierdo, el primero, con un cuerpo alado, impide la visión a *moriens* del conjunto celestial; el segundo, situado al lado del moribundo, señala a dos hombres; y el tercero, señala a un rey y reina adorando a un ídolo. En la parte superior derecha está el conjunto celestial, formado por Dios Padre, Cristo, la Virgen María y una cuarta figura que los estudiosos no se han puesto de acuerdo en identificar.

2 - La buena inspiración del ángel de la fe:



5V. Inspiration of faith

El lecho ha variado, es una cama con dosel en la que yace el agonizante, junto a él hay un ángel. En la parte inferior, bajo la cama, tres demonios huyen ante la presencia de un grupo de Santos en el margen izquierdo del grabado, abierto por Cristo, la Virgen María y Moisés, al que reconocemos por el detalle de unos cuernos sobre su cabeza. El hecho de representar a Moisés con estos cuernos es algo que se da con frecuencia en la iconografía de la edad media. Se cree que esta característica procede de un error en la traducción por parte de San Jerónimo del capítulo del Éxodo 34:29-35, lo que ponía en el texto respecto a Moisés era *karan ohr panav* [un rostro lleno de luz], lo que San Jerónimo, en la *Vulgata*, tradujo por *cornuta esset facies sua* [su rostro era cornudo].

3- Tentación diabólica de la desesperación.



6V. Temptation of despair

«Después que el diablo ve que el enfermo está firme en la fe, comienza de lo temptar por fazerle desesperar»

El único pecado que no se perdona es la desesperación. Simón Pedro negó a Jesucristo tres veces, Judas Iscariote le vendió por treinta monedas de plata, ambos desesperaron, pero Pedro confió en la bondad de Dios y por eso es San Pedro, mientras que Judas sucumbió ante la tentación de la desesperación.

El *moriens* está rodeado por cuatro diablos, cada uno de ellos le acusa de un pecado: adulterio, perjurio, asesinato y avaricia. Uno de ellos sostiene una tabla con los pecados de *moriens*.

4 - La buena inspiración del ángel contra la desesperación.



7V. Inspiration of hope

«El corazón contrito e humillado, Tú, Dios, non menospreciarás»

Los diablos han huido ante la llegada de los santos; vemos a San Pedro junto a *moriens*, en el cabecero del lecho hay un gallo que se relaciona con la iconografía de San Pedro: "Te aseguro que me negaras tres veces antes de que cante el gallo"(!!!), a su lado se encuentra María Magdalena. Vemos a Dimas en la cruz, el buen ladrón: "acuérdate de mí cuando estés en tu reino". A los pies del lecho San Pablo caído del caballo. Un ángel consuela al moribundo mientras dos diablos se ocultan bajo la cama.

5 - Tentación diabólica de la impaciencia:



9R. Temptation of impatience

«Viendo e conociendo el diablo que non puede induzir al ombre en el pecado de la desesperación, comienza de lo temptar de impaciencia»

Un único diablo en forma de dragón tienta al moribundo que ha sacado una pierna del lecho, ha volcado una mesa y amenaza a dos figuras humanas que hay junto a él; su mujer y el médico que lo atiende. Hay una criada que observa la escena sosteniendo un plato.

6 - La buena inspiración del ángel de la paciencia:



10R. Inspiration of patience

«Contra la temptación del diablo cerca de la impaciencia da el ángel buena inspiración e consejo de paciencia»

El *moriens* ha vencido el arrebató y junta las manos en señal de penitencia. Está rodeado de santos y mártires, los reconocemos gracias a los elementos representativos que los acompañan: San Esteban vestido con el hábito y cargado con piedras; Santa Bárbara con su torre, Santa Catalina con la rueda, San Lorenzo con la parrilla, Cristo con la corona de espinas a la derecha de Dios Padre. Dos diablos intentan ocultarse bajo el lecho del *Moriens*.

7 - Tentación diabólica de la vanagloria:



11R. Temptation of vainglory

«Comiença de lo temptar por complazimiento de sí mesmo»

Moriens está rodeado por cuatro diablos que le ofrecen coronas y le elogian, al fondo un grupo celestial compuesto por Dios Padre que protege con su manto a dos niños, la Virgen María recogida en oración y otras tres figuras. O' Connor (1942) explica esta visión celestial como una alucinación con la que los diablos tratan de confundir a *Moriens* haciéndole creer que gracias a sus méritos se ha salvado.

8 - La buena inspiración del ángel contra la vanagloria



11V. Inspiration of humility

«Contra la dañosa tentación del diablo de vanagloria, da el ángel buena inspiración»

En este grabado aparecen tres ángeles, el primero señala una gran cabeza situada en el margen izquierdo de la imagen, entre sus dientes contiene dos figuras humanas en llamas. Junto al *Moriens*, otro ángel sostiene una tabla con anotaciones; y el último ángel se encuentra a los pies del lecho, a su lado San Antonio, reconocible por el vacío y la campana. Al fondo vemos a la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo, en forma de paloma, acompañados por María Santísima. Hay un demonio que se retuerce a los pies de la cama.

9 - Tentación diabólica a la avaricia:



12V. Temptation of avarice

«La final temptación de que el diablo tiempta en el artículo de la muerte es de avaricia»

Hay dos diablos tentando a *Moriens*, el primero señala las posesiones materiales del moribundo, vemos en primer término su casa, un caballo es llevado a los establos por un criado. El segundo diablo señala sus familiares, situados a la derecha de *Moriens*: su esposa, hijos y amigos; los cuales esperan a su muerte para repartirse la herencia.

10 - La buena inspiración del ángel contra la avaricia:



13V. Inspiration of detachment

«Si alguno non renunciase a todas las cosas que posee, non puede ser mi discipulo»

Vemos dos ángeles, uno cubre con su manto a dos figuras (Gago Jover 1999 identifica estas figuras como posibles hijos de *Morien*), el otro ángel señala a Cristo crucificado que se encuentra a la cabecera de la cama acompañado por su Madre en oración. A la derecha del lecho hay un conjunto de personajes terrenales: dos hombres y tres mujeres; junto a tres ovejas. En la parte inferior izquierda vemos dos diablos ocultándose.



14V. The good death

«En que se contienen muchas buenas doctrinas e consejos para el que stá en el punto de la muerte»

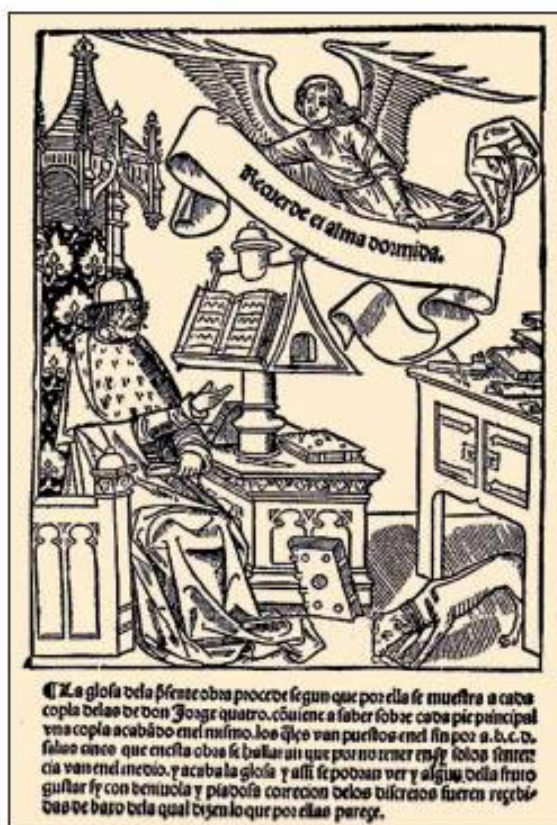
El alma del moribundo ha abandonado el cuerpo, y en forma de niño sale por la boca del cadáver para ser recibido por dos ángeles situados a la cabecera de la cama. El difunto tiene entre las manos una vela sostenida por un monje. Cristo crucificado ocupa un lugar en el margen derecho del grabado y divide en dos a un grupo de personajes que se aglomeran a los pies de la cruz. En el primero vemos a María, su madre, María Magdalena con el unguentario y a San Pablo con su espada; en el segundo grupo hay dos santos no identificados. Hay también cuatro diablos que se lamentan desesperados por la muerte victoriosa de *Moriens*.

Una vez vista la iconografía de esta obra nos toca hablar de la iconografía en la muerte más famosa del siglo XV, la de Don Rodrigo Manrique. Resta comentar la influencia que las *Ars Moriendi* tuvieron en Don Jorge a la hora de elaborar las *Coplas*, lo vemos reflejado en la aceptación serena resignada de Don Rodrigo, en su confianza en la clemencia de Cristo o en la entrega de su alma rodeado de sus familiares y amigos.

2.2 Iconografía de las Coplas.

Históricamente esta obra constituye un modelo por la manera en que D. Jorge absorbe y simplifica la tradición de su tiempo en cuanto al tema de la muerte y el dolor que supone. Las Coplas de Jorge Manrique alcanzaron un gran difusión, manuscrita e impresa. Formaron parte de Cancioneros colectivos, como el Cancionero general¹¹, y se imprimieron en pliegos sueltos, también llamados pliegos de cordel, en muchas ocasiones glosadas. Las imágenes que acompañan proceden de ediciones y pliegos glosados a lo largo del siglo XVI, principalmente de Alonso Cervantes y de Rodrigo de Valdepeñas. A la imagen serena del supuesto autor escribiendo (1), se opone la convencional iconografía de la muerte (2 y 3), que poco tienen que ver con los versos manriqueños.

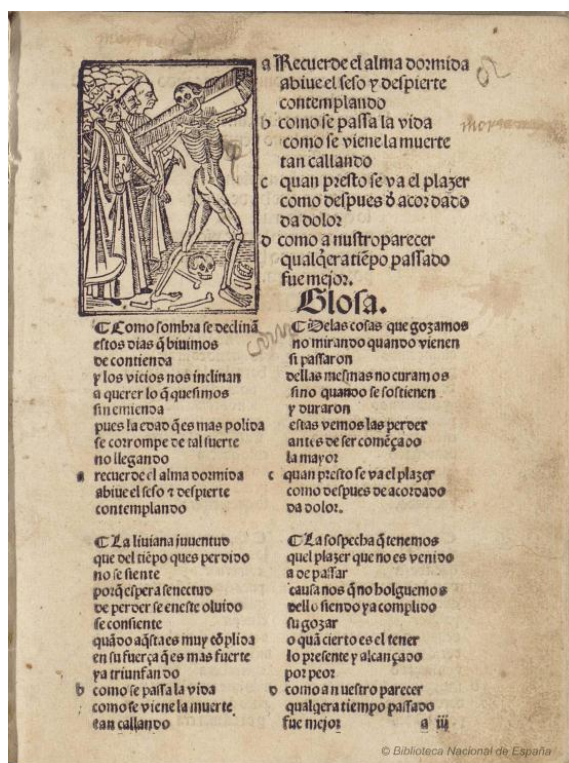
¹¹ Antología lírica de poesía en castellano recopilada por Hernando del Castillo a partir de 1490 e impresa por primera vez en 1511.



Folio de las Coplas de Jorge Manrique. Lisboa 1501.

1. Glosa famosissima sobre las coplas de don Jorge Manrique. Glosa del licenciado Alonso de Cervantes. Lisboa, 1501.

Lo que esta imagen nos muestra parece ser a nuestro escritor D. Jorge sentado en una sede, una cátedra, de forma solemne y tranquila, con la mano derecha bajo un atril donde descansa su obra. Sobre su cabeza vemos un ángel con un tituli: «recuerde el alma dormida» (v.1) verso que abre las Coplas y que es una llamada al despertar de las almas. En el margen inferior izquierdo hay un perro, símbolo de fidelidad y humildad.



2. Glosa famosissima sobre las coplas de don Jorge Manrique. Glosa del licenciado Alonso de Cervantes. [Sevilla: Jacobo Cromberger, 1508-1510]

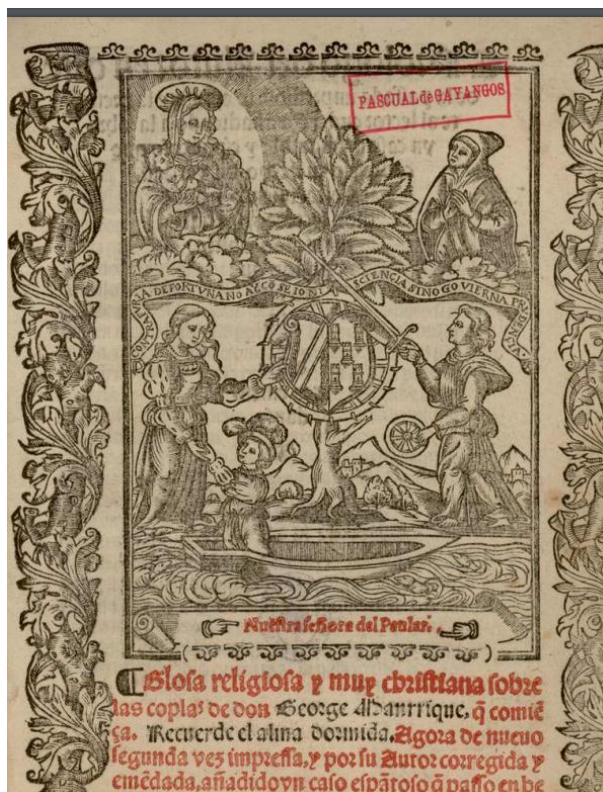
En esta imagen vemos la imagen tradicional de la muerte, un esqueleto que carga en sus hombros un ataúd, tras él una multitud de personalidades de toda índole. La muerte ha tomado de la mano a uno de los personajes, un letrado con túnica y una obra en la mano que podría ser D. Rodrigo. La representación dista mucho de la descripción que D. Jorge hace de la muerte en sus páginas, una muerte amiga, educada, que llama a la puerta de su padre. Esta se acerca más a esa imagen terrorífica que se podía ver en las danzas, un cuerpo esquelético, terrorífico, que a su paso deja cadáveres y calaveras.



3. Sin pie de imprentar

Junto con la imagen anterior vemos aquí a la muerte como un esqueleto cargado con un ataúd, en su mano izquierda porta una guadaña. En el suelo hay dos calaveras, una de ellas la de un rey puesto que luce una corona, la otra está bajo el peso de la muerte que aplasta con sus raquíticos pies. Otra vez vemos esa incongruencia entre el texto de D. Jorge y la imagen terrorífica de la muerte.

De otro tipo, por último, es la portada de la glosa de Rodrigo de Valdepeñas, que representa a dos tintas la cartuja del Paular, donde el autor había ingresado. Es cronológicamente la tercera de las once glosas compuestas a la obra de Manrique y la última que aquí comentaremos.



4. Glosa religiosa y muy cristiana de Rodrigo de Valdepeñas [Alcalá de Henares: Juan de Brocar, ca. 1560]

La imagen que se nos presenta la podríamos dividir en dos, esta escisión está claramente diferenciada por un Tituli: «contrafuria de fortuna no ay consejo ni sciencia sino gobierna prudencia». Esta portada invita a una interpretación religiosa, en la parte superior izquierda está la Virgen María con el niño en brazos separada de la otra figura de la derecha por una gran zarza. En el centro del margen inferior hay un gran rosetón surgido de un tronco que separa otras dos figuras, a la derecha queda un caballero que sostiene una espada en diagonal y una rueda, al otro lado una joven muchacha que da la mano a un niño. La parte inferior de la imagen es un rio, pero en vez de agua está completo de serpientes por las que circula una barca sobre la que se encuentra el niño noble que da la mano a la muchacha joven. Esta barca nos recuerda a la tradición clásica, a la laguna estigia.

Conclusiones:

El tiempo hace que el mundo evolucione, que cambien las sociedades, la forma de ver la vida, la literatura y el arte. Es casi imposible desprendernos de la huella de nuestro tiempo a la hora de estudiar o valorar una obra, un impreso o un grabado tan alejado de nosotros en el tiempo, para ello es necesario comprender la vida, las costumbres, y la realidad de ese momento. Durante el medievo no había en Europa un arte ni una filosofía que fueran independientes al sistema cultural de la iglesia, la sensibilidad colectiva de la sociedad medieval se expresaba a través de la temática del cristianismo.

La Edad Media es un periodo de la historia marcado por la peste negra, la hambruna y los conflictos bélicos que hacen lógica la obsesión que se generó en torno a la muerte. A partir de 1350 hay un cambio en la sensibilidad cristiana que se vuelve hacia la agonía del que está a punto de morir, aparece un nuevo sentido de la muerte, el momento del "tránsito", el instante en el que el alma se separa del cuerpo para reunirse con Dios y entrar a la verdadera vida. Al mismo tiempo encontramos la imagen terrorífica de las Danzas, un espectáculo a caballo entre el folclore y la literatura sobre el que aún queda mucho por estudiar. En la representación iconográfica de las Danzas hemos visto esa Muerte esquelética armada con una guadaña, es la muestra del poder igualitario de la muerte que invita a bailar a distintos personajes en un baile macabro, no debemos olvidar que lo macabro no es un valor cristiano. La presencia misma de la muerte como personaje con rasgos horripilantes, un personaje imparcial sin función ética ni motivaciones morales, una ley humana sin excepción. En el siglo XIII Santo Tomás había abierto las vías de la salvación del alma, presentando a la muerte como liberadora, y así, en el Renacimiento, la muerte pierde todos los elementos que la califican de terrible.

Manrique aprovecha varios de los rasgos de las Danzas, en particular la característica de la muerte como un personaje alegórico: «vino la muerte a llamar/ a su puerta» (vv.395-396), con este "llamar a la puerta" olvidamos esa imagen de la muerte cazadora, inoportuna y la suplantamos por una imagen de muerte "caballero", la muerte como suplemento de la vida. Encontramos la buena muerte en los manuales del *Ars Moriendi*, manuales prácticos que circularon durante toda la Edad Media y que daban consejos para tener una muerte digna y cristiana, explicando cómo en el momento de la muerte, instante culmen de la vida del cristiano, se reunían en el lecho mortuario

ángeles y demonios, familiares y amigos, nadie podía faltar, siendo de máxima importancia que el moribundo (*moriens*) no se distrajera y siguiera el manual sin excepción. La muerte era sencilla, solo había que seguir unas pautas y directrices para garantizar la entrada en el cielo.

Toda esta tradición influye en Don Jorge, el cual absorbe toda la práctica medieval para escribir sus famosas *Coplas* a la muerte de su padre Don Rodrigo, consiguiendo que esta obra no sea arte de bien morir, sino arte de bien vivir. Podemos determinar las *Coplas* como una obra maestra puesto que D. Jorge rompe con las barreras del tiempo siendo igual de eficaz su lectura en un ciudadano del medievo como en uno contemporáneo. La muerte es común a todos los hombres de cualquier época, raza o religión, una verdad universal que preocupa al hombre desde que es hombre, una fuente inagotable que Don Jorge supo transmitir desde su ser cristiano con resignación, paz y armonía, atrayéndola a su terreno para reflejar no solo una opinión personal, sino la esperanza de toda una comunidad de descansar en Dios.

Así pues Don Jorge recoge toda la tradición medieval sobre la muerte como su poder igualitario o la imagen macabra; pero no se queda ahí, sino que supera esa concepción aterradora para darle otra trascendente como es la aceptación de la misma y la imagen de la muerte como inicio de la verdadera vida.

Bibliografía

ALONSO, María J. (2017), An Edition and study of the Spanish versions of the arte de bien morir, King's College London, Londres. <URL: <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/2930955/DX201721.pdf>> (Consultado: 4.05.2017).

Anónimo (2001), La Danza de la muerte. Códice de El Escorial, Edición de Sabas Martín, grabados de Holbein, Madrid: Miraguano Ediciones.

BELTRÁN, Vicente (1993). Jorge Manrique Poesía, Barcelona, Crítica.

GAGO JOVER, Francisco (1999), Arte de bien morir y Breve confesionario. Precedido de las palabras de la muerte, de Enrique Lázaro, Barcelona, Olañeta y Universitat de les Illes Balears.

GONZÁLEZ, Herbert (2011). “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, Revista digital de Iconografía medieval, pp. 51-82. <URL: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Encuentro%20de%20los%20tres%20vivos%20y%20los%20tres%20muertos.pdf>> (Consultado 12.02.2017).

INFANTES, Víctor (1997). Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

LAWRENCE, Jeremy (1995). “La muerte y el morir en las letras ibéricas al fin de la Edad Media” in Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, ed. Aengus M. Ward, i, Medieval y Lingüística, (Birmingham: Departament of Hispanic Studies, Univ., 1998), pp. 1-26.

M. SOLA-SOLE, Josep (1981), La Dança general de la muerte (Edición crítica, analítico-cuantitativa), Barcelona: Puvill- Editor.

ROMANO, Ruggiero y Alberto Terenti (1983). Los fundamentos del mundo moderno: Edad Media tardía Renacimiento, Reforma. Madrid, Historia Universal Siglo veintiuno, 12.

RUIZ GARCÍA, D^a Elisa (2011). “El ars moriendi: una preparación para el tránsito”, en IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos, ed. De Juan Carlos Galende Díaz y Javier de Santiago Fernández, Área de Conocimiento de Ciencias y Técnicas Historiográficas, Departamento de Ciencias y

Técnicas Historiográficas y de Arqueología, Facultad de Geografía e Historia (UCM), pp. 315-344. <URL: <https://www.ucm.es/citehar/ix-jornadas-cientificas-sobre-documentacion-la-muerte-y-sus-testimonios-escritos> > (Consultado 3.04.2017).

STEPHEN, Gilman (1959). “Tres retratos de la muerte en las Coplas de Jorge Manrique”, Nueva revista hispánica, XIII, pp.305-324.

URIARTE, Lia (2004). “Aspectos de la muerte en las “Coplas” de Manrique”, en Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Argentina, Universidad Católica de Argentina, pp. 459-464.

ZEPEDA, Jorge (2006). “La muerte como constante alegórica en las coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique; Análisis retórico”. *Medievalia*, 38, El colegio de México, pp.33-43. <URL

<https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/203>> (Consultado: 24.04.2017).