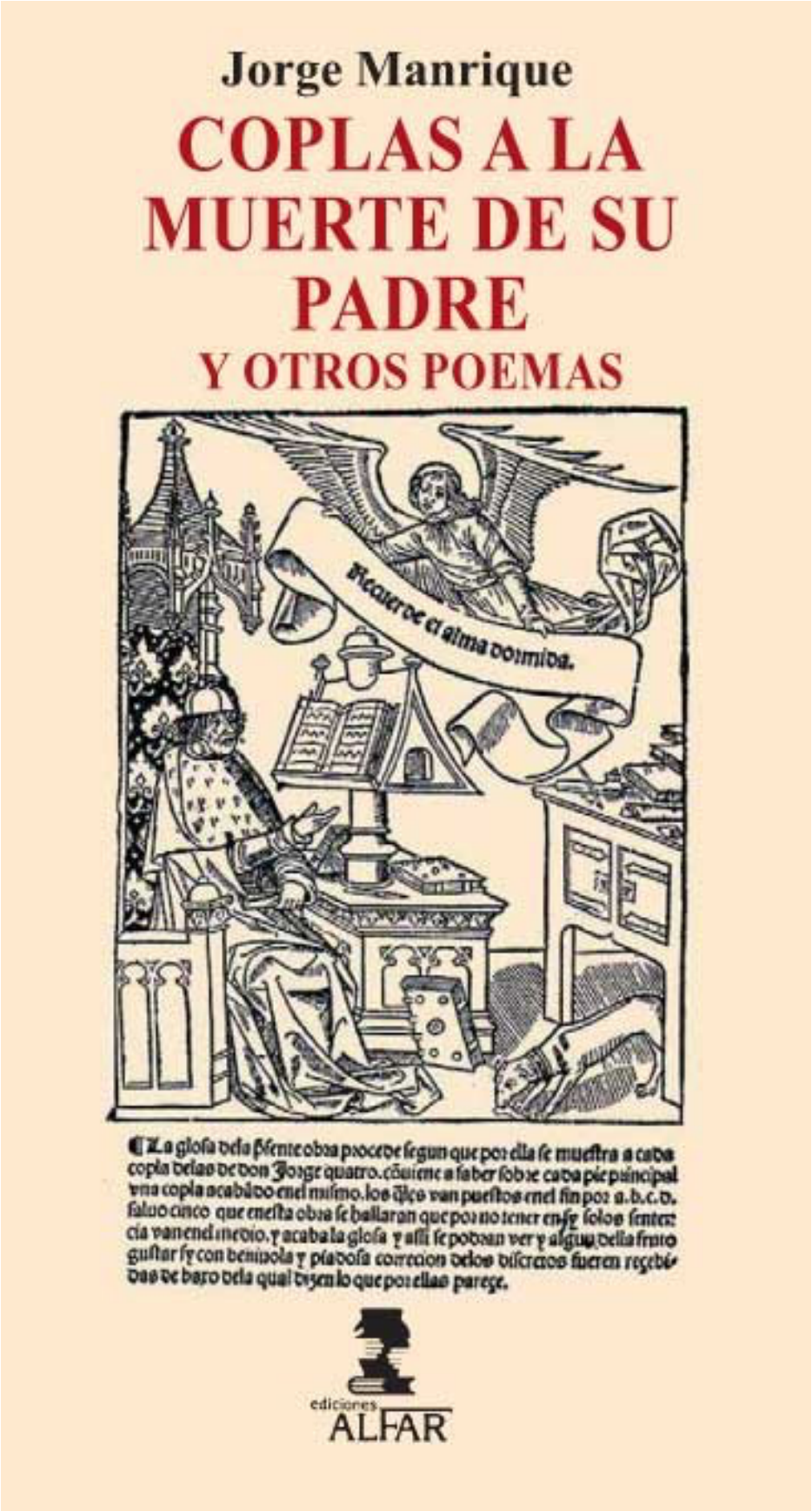
Jorge Manrique
COPLAS A LA MUERTE DE SU PADRE
Y OTROS POEMAS
Recuerde el alma dormida.
La glosa dela presente obra procede segun que por ella se muestra a cada copla delas de don Jorge quatro. cõuiene a saber sobre cada pie principal vna copla acabado enel mismo. los quales van puestos enel fin por a.b.c.d. saluo cinco que enesta obra se hallaron que por no tener en sy solos sentencia van enel medio. y acaba la glosa y alli se podran ver y algun dellas fruto gustar sy con benignola y piadosa correccion delos discretos fueren recebidas de baxo dela qual dexen lo que por ellas pareçe.
ediciones ALFAR

COMENTARIO DE TEXTO DE LA COPLA XVII

XVII

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados[1], sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar[2],
las músicas acordadas[3]
que tañían[4]?
¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas[5]
que traían?

Coplas a la muerte de su padre (Jorge Manrique)

(1) *tocados*: 'peinado y adorno de la cabeza de las mujeres'
(2) *trovar*: 'hacer versos' o componer canciones amorosas (cantadas por trovadores)
(3) *acordadas*: concertadas con armonía
(4) *tañer* (*tañían*): 'tocar un instrumento musical de percusión o de cuerda'
(5) *chapadas*: recubiertas con adornos de valor, con bordados ricos (oro y plata)

1. LOCALIZACIÓN

Este texto (fragmento) es una de las cuarenta coplas que **Jorge Manrique** (1440-1479) escribió con motivo de la muerte en **1476** de su padre, el maestre de la orden de Santiago don Rodrigo Manrique. La obra entera es conocida como ***Coplas a la muerte de su padre***, y está escrita en un momento de **transición** entre la **EM** y el **Renacimiento**.

Las *Coplas*—obra que ha dado fama a Jorge Manrique— son solo una reducidísima parte de la producción lírica de este **poeta cortesano**, pues la mayor parte de sus composiciones son **poesías amorosas.** El conjunto de su obra, como la de otros tantos autores del XV, fue recogida en **cancioneros**, y es buen ejemplo del Prerrenacimiento español, época que conjuga lo medieval y la modernidad renacentista.

Si consideramos que la obra está dividida en tres partes, esta copla se enmarca en la **segunda parte** (de la XIV a la XXIV), donde, después de las reflexiones filosóficas sobre

la vida y la muerte, se suceden diferentes **ejemplificaciones** con las que pretende argumentar, con hechos y referencias a personas concretas, que esas verdades universales (la caducidad de lo terrenal y el poder de la muerte) se han ido produciendo a lo largo de la historia.

Estamos ante un texto en **verso**, de **género lírico**. Aunque en esta copla no aparece el yo lírico, en el conjunto el yo si se implica y encontramos la expresión interior de sentimientos y la visión subjetiva (lamento sereno ante la dolorosa pérdida del padre). Y dentro de los subgéneros líricos, esta copla (las *Coplas* en su conjunto) es un caso de **elegía** o canto fúnebre por la muerte de un ser querido.

La **forma de elocución** predominante es **narrativo-descriptiva**. Con enfoque realista y objetivo, en este caso, presenta costumbres cortesanas para preguntarse retóricamente sobre qué fue de esos cortesanos, pues quiere dar a conocer una verdad sobre la condición humana. Además de las **funciones** expresiva y poética, encontramos una función apelativa.

2. ARGUMENTO (Breve resumen del contenido: descriptivo, no interpretativo)

Encontramos una pregunta continuada por las damas, sus vestidos, sus perfumes, el amor, el trovar, la música, la danza y los lujosos vestidos de los danzantes. Lo hace seleccionando elementos característicos de **la sensualidad y el lujo vida cortesana** (en forma narrativo-descriptiva) y combinando lo dramático (interrogaciones) con el tono pesimista implícito en la pregunta.

(En la copla XVI ya habían aparecido otros elementos de la vida cortesana: las coplas XVI y XVII se centran en la corte de Juan II; las coplas XVII-XIX en la de Enrique IV; la copla XX en el infante Alfonso)

3. TEMA (Intención, mensaje esencial final)

A través del tópico literario del "***ubi sunt?***" (¿dónde están?, ¿qué fue de?, ¿qué ha pasado con?, ¿qué se hizo de?), se pregunta sobre el destino y paradero de algunas personas y cosas terrenales (personas, cosas, actividades, sentimientos) para insistir en su fugacidad y su caducidad. Este menosprecio de lo mundano, por su carácter perecedero, podría permitirnos hablar también de la presencia del tópico literario del "***contemptus***

mundi"(menosprecio del mundo y de todos los bienes terrenales)

(De esta caducidad de lo terrenal se desprende una enseñanza: no hay que valorar lo perecedero, sino pararse en el bien vivir para prepararse para el bien morir y para la vida eterna)

4. ESTRUCTURA

4.1. ESTRUCTURA EXTERNA

Este poema es una estrofa manriqueña, que consiste en una **copla de pie quebrado** en la que se combinan dos grupos de tres versos —en cada grupo hay dos octosílabos seguidos de un tetrasílabo— con el siguiente esquema de distribución de la rima consonante: a b c a b c. Teniendo en cuenta que el sentido pasa de una sextilla a la siguiente, se considera como **estrofa de doce versos** (**sextilla doble**). Las rimas, sin embargo, son distintas en cada sextilla. Por lo tanto, encontramos cuatro grupos de tres versos con la estructura **8a 8b 4c 8a 8b 4c 8d 8e 4f 8d 8e 4f**.

4.2. b) ESTRUCTURA INTERNA

La organización del contenido en el poema es relativamente sencilla. Distinguimos **dos núcleos principales** de contenido (pregunta por las personas y luego pregunta por algunas costumbres), que, a su vez, se pueden subdividir en **cuatro núcleos estructurales** unidos por yuxtaposición. Se trata de una estructura acumulativa, paralelística y simétrica (equilibrio: 3+3+3+3).

¿Qué se hicieron las damas, sus tocados, sus vestidos, sus olores?	Pregunta por las **personas**: las **damas** y lo relativo a ellas (tocados, vestidos, perfumes) Sigue preguntando por **personas**: los **cortesanos** y sus galanterías (amadores)	**8 a** **8 b** **4 c**
¿Qué se hicieron las llamas de los fuegos encendidos de amadores?		**8 a** **8 b** **4 c**
¿Qué se hizo aquel trovar, las músicas acordadas que tañían?	**Divertimentos** cortesanos (1): pregunta por el trovar y la **música** **Divertimentos** cortesanos (2): **bailes** y **vestimentas lujosas**	**8 d** **8 e** **4 f**
¿Qué se hizo aquel danzar, aquellas ropas chapadas que traían?		**8 d** **8 e** **4 f**

5. ANÁLISIS DE LA FORMA (ESTILO)

Jorge Manrique, como hemos visto más arriba, tiene una **intención** que transmitir con este poema. Ahora toca analizar **cómo la expresa**: qué palabras utiliza y de qué recursos se sirve para impactar más y transmitir el tema de manera eficaz ese mensaje. Fondo y forma se refuerzan entre sí. Se trata de analizar, en definitiva, la manera que tiene Manrique de decir lo que quiere transmitir desviándose del uso "normal", habitual, de la lengua.

(Métrica)

12 versos octosílabos y tetrasílabos (3º, 6º, 9º, 12º) con rima consonante: dos sextillas de pie quebrado (sextilla doble), también llamada **copla de pie quebrado** o **copla manriqueña.**

Se pueden comentar algunas **licencias métricas** (solo si son muy relevantes):

- Sinalefas (6º, 7º, 10º)
- Rima aguda: 7º, 10º
- Encabalgamientos: versos 4-5-6 / 8-9 / 11-12 (se pueden comentar aquí o más adelante)
- Acento estrófico: 7ª y 3ª sílaba (ritmo de intensidad trocaico)

La acertada combinación de versos octosílabos y tetrasílabos produce un **ritmo** lento y equilibrado, solemne, sereno, propio para un tema grave como la muerte (tono de funeral, elegía).

(NO VOY A ESTRUCTURAR EL COMENTARIO EN LOS TRES NIVELES. EMPEZARÉ COMENTANDO ALGUNAS FIGURAS RELEVANTES QUE AFECTAN AL CONJUNTO O A PARTES IMPORTANTES DE LA COPLA Y LUEGO IRÉ COMENTADO VERSO A VERSO)

A la sonoridad, al ritmo, a la cadencia del texto también ayudan muchísimo varias **figuras de repetición**. Para empezar, la estructura interna y externa se construye sólidamente con un **paralelismo sintáctico** de naturaleza **anafórica** evidente: cada parte empieza con la **interrogación retórica** y el interrogativo "qué" seguido del verbo. Esta **cuádruple repetición del pronombre interrogativo** (heredera de la tradición literaria relacionada con el tópico del "*ubi sunt?*"), además de reforzar la musicalidad del poema por

la repetición de la pregunta, es como una campanada, un aldabonazo a nuestras conciencias, una llamada de atención para que nos preguntemos sobre la caducidad de las cosas terrenales. En cierto modo, tiene una carga emocional que refuerza los sentimientos de angustia y nostalgia por el paso del tiempo y la llegada inexorable de la muerte. Vemos también que en entre la 1ª sextilla y la 2ª hay una pequeña diferencia: para evitar monotonía, se introduce una **variación** ("*variatio*") en el verbo, al cambiar la forma plural ("*hicieron*") por la del singular ("*hizo*"). El cambio es significativo, porque, si atendemos al contenido, en la 1ª sextilla se refiere a personas y en la 2ª a costumbres cortesanas.

Además, en los doces versos hay una figura, la **elipsis verbal** (realmente, ceugma), procedimiento de gran rendimiento porque supone una economía de medios que permite agilizar el ritmo (más dinámico) y, sobre todo, da una mayor concentración conceptual a los versos, ya que relaza a los sustantivos sobre los verbos (por ejemplo, en los tres primeros versos aparece un solo verbo para cuatro elementos de la enumeración).

En cuanto a los **tiempos verbales**, predomina el uso de tiempos **pasados**, tanto **pretéritos perfectos simples** como de dos **pretéritos imperfectos** con valor descriptivo. Este dato es llamativo porque en el tópico latino el verbo está en presente ("*ubi sunt?*"). ¿Por qué Manrique ha elegido una traducción de ese tópico en pretérito? Distanciarnos al pasado puede servir para reforzar la sensación de **angustia que produce el paso del tiempo**: lo que se vivió terminó definitivamente en un tiempo pasado y no puede volver a repetirse. A esta angustia contribuye el fuerte contraste entre el pretérito perfecto simple ("*hicieron*", "*hizo*") y los pretéritos imperfectos ("*tañían*", "*traían*"). Los imperfectos marcan una duración en el pasado, pero este carácter durativo de acción repetida o habitual en el pasado queda bruscamente cortado por los perfecto simples (acción puntual y acabada en ese pasado).

Una vez analizadas estas figuras que afectan a toda la copla, iremos comentando lo más llamativo de cada una de las cuatro partes en las que hemos subdividido el poema.

¿Qué se hicieron las damas, sus tocados, sus vestidos, sus olores?	En los tres primeros versos, además de la recurrente **interrogación retórica**, destaca una **enumeración asindética** (sin nexos) que permite acumular de manera concisa las que podríamos llamar "prioridades" de una mujer que vivía en la corte y que se preocupaba de acicalarse (peinado, vestido, perfumes). El dominio de los **sustantivos concretos** refuerza ese mundo de los cuidados materiales. Por otro lado, es interesante señalar el **valor generalizador del artículo** "*las*", con el que se quiere dejar claro que "todas" las damas cortesanas, todas, por muy bellas que fuesen, ya no están en este mundo. Por otra parte, el hecho de que la enumeración de los tres últimos elementos empiece (**anáfora**) por el determinante posesivo "***sus***" en plural, podría generar un efecto fónico de aliteración de la "s" que refuerza la pluralidad y el carácter inclusivo y universal de la muerte (a todos nos llega por igual: poder igualatorio de la muerte). Esa misma sonoridad de la "s" se produce en los tres versos siguientes.
¿Qué se hicieron las llamas de los fuegos encendidos de amadores?	En los versos 3-6 de nuevo se empieza con la misma **interrogación retórica**. Mientras que en la primera parte hablaba de "damas", ahora habla de "hombres" ("amadores": eran los hombres los que cortejaban a las damas). Por cierto, se refiere a ambos utilizando un **quiasmo estructural** llamativo: las damas aparecen citadas en el primer verso y los amadores en el último. Por otra parte, es interesante comprobar el cambio de ritmo. Frente a la enumeración asindética, en la que cada elemento de la enumeración está separado por una coma (por tanto, se hace una pausa), ahora se producen dos **encabalgamientos** (entre el verso 4 y 5 y el 5 y 6) que eliminan, incluso, la pausa versal. ¿Qué efecto se consigue? Posiblemente, el ritmo se "desboca" en los dos encabalgamientos porque está hablando de pasiones desbocadas. Así se demuestra con el empleo de una serie de **metáforas** ("*fuego*": metáfora pura) clásicas relacionadas con el **campo semántico** del "fuego" (¡tres términos relacionados con este ámbito!) que viene muy bien para referirse a los amores apasionados, reforzados con el **epíteto** "*encendidos*", y al flirteo y las galanterías propias de la vida social en la corte.

¿Qué se hizo aquel trovar, las músicas acordadas que tañían? ¿Qué se hizo aquel danzar, aquellas ropas chapadas que traían?	Volvemos a empezar con una 3ª y 4ª **interrogación retórica** y un **paralelismo anafórico**, pero, como hemos comentado al principio, con una pequeña **variación** (“*variatio*”) que rompe hábilmente la monotonía del ritmo: ahora el verbo está en singular. Que esta ruptura se haga justo cuando cambiamos de la referencia a las personas a la referencia a las diversiones cortesanas no es casualidad. Otro cambio sutil, pero interesante, es el empleo, en lugar de artículos, de los **demostrativos** “*aquel*”: deixis de lejanía en el espacio y en el tiempo. Llama la atención también el perfecto **paralelismo** estructural entre las dos partes: empezamos con la pregunta, el verbo, un sujeto en singular y, a continuación, en otra breve enumeración asindética, otro sujeto en plural (con idéntica estructura: sustantivo + participio adjetivado); seguidamente, un **encabalgamiento** con una estructura de oración subordinada adjetiva de relativo. Estamos ante una perfecta arquitectura estructural que refleja la maestría de Manrique. Otro aspecto que debe destacarse es el empleo, en esta parte, de dos **infinitivos** (“*trovar*” y “*danzar*”) que están sustantivados: se consigue así dotar de acción, de movimiento, a las costumbres cortesanas.

A **nivel léxico**, destaca el empleo de un vocabulario sencillo, aparentemente poco poético, porque hace referencia a elementos cotidianos de la vida cortesana. Esta sencillez, por cierto, no tiene nada que ver con la poesía de cancionero dominante en la época y que el propio Manrique cultivó, caracterizada por excesos retóricos, uso de latinismos, cultismos…

También podemos comentar los **campos semánticos**. El campo semántico dominante es el de las costumbres de la nobleza cortesana. A su vez, podemos dividir este campo semántico en otros más concretos: ***damas*** (“*tocados*”, “*vestidos*”, “*olores*”), **amadores** apasionados (“*llamas*”, “*fuegos encendidos*”) y **trovar** (“*músicas*”, *acordadas*”, “*tañían*”).

Podríamos seguir comentando algunos detalles más, pero no conviene alargarse más. Lo que hemos comprobado, en este análisis, es la capacidad, la maestría de Manrique para conseguir transmitir un mensaje profundo sobre la caducidad de las cosas terrenales. Y lo consigue eficazmente, de manera aparentemente sencilla, causando en el lector un

impacto estético, conseguido mediante el uso, unas veces explícito, otras veces más sutil, de una serie de figuras y recursos de estilo que potencian tanto la belleza de los versos como su mensaje.

6. RELACIÓN DEL TEXTO CON EL AUTOR Y LA ÉPOCA

(Parte del contenido de los apartados 6 y 7 está tomado de una corrección que hizo don Rafael Lafuente de la copla 3 que se puso en un examen final)

(AUTOR: poner esta información resumida)

La copla XVII que hemos comentado pertenece a las *Coplas a la muerte de su padre*, escritas por Jorge Manrique en homenaje póstumo a don Rodrigo Manrique, maestre de la Orden de Santiago, fallecido en 1476.

Se enmarca en la segunda parte temática de la obra (coplas XIV a XXIV), parte en la que el poeta, después de reflexionar sobre verdades universales acerca de la existencia, de la vida y de la muerte, pone ejemplos históricos, sobre todo de personajes ilustres de la época, que demuestran que esas verdades se han cumplido y se cumplirán siempre. Consigue transmitir esa certeza aplicando retóricamente el tópico del "*ubi sunt?*". Como sabemos, en la tercera y última parte (XXV-XL) se centra en la figura de su padre, que es elogiado por su personalidad y que recibe en el último momento la visita de la muerte, con la que dialoga don Rodrigo y a la que se entrega con resignación y con fe.

Los temas principales de la obra son: el menosprecio de las vanidades mundanales, la fugacidad de la vida (aquí entra el tópico del "*ubi sunt?*"), el poder igualatorio de la muerte, los caprichos de la fortuna, o la fama que triunfa sobre la muerte. Manrique adopta ante la muerte una postura llena de serenidad y esperanza en la nueva vida, reflejada en la sobriedad de su estilo. De este modo, la vida terrenal y perecedera aparece condicionada a la vida eterna e imperecedera, y marcada por la necesidad de alcanzar el más allá. Y el modo de lograrlo sería —siempre según el poeta— llevar una existencia honrosa, es decir, la vida de la fama, una vida austera y eficaz que deje buena memoria entre los hombres, y venza así a la muerte. En resumen, apela a que para morir bien y alcanzar la vida eterna hay que vivir bien, como buen caballero y buen cristiano. Si se consigue, uno puede alcanzar una

“tercera” vida: la vida de la fama. En este detalle, que aparece en las últimas coplas, observamos que el antropocentrismo del renacimiento se va abriendo paso en los años finales de la EM. Por eso, puede decirse que las coplas son una obra de transición entre la visión medieval de la vida y la muerte y una visión renacentista.

En el conjunto de la obra de Manrique, las coplas son una “rareza”, pues contrastan formalmente con el resto de su producción poética, la cual, por cierto, no fue muy extensa, pues se reduce a menos de cincuenta composiciones. Decimos que supone un contraste porque el 75% de la poesía de Jorge Manrique fue amorosa (44 poemas), ajustada a los tópicos del amor cortés provenzal, y también escribió 3 poemas de carácter burlesco. Con esa obra hubiese pasado a la historia como un poeta cortesano más. Pero fue un poema moral, las Coplas, su obra más lograda, la que, sorprendentemente, ha pasado, con todos los méritos, a la posteridad. Y decimos sorprendentemente porque Manrique no es original ni el tratamiento de los temas (las coplas acumulan un sinfín de tópicos literarios heredados de la tradición) ni en uso de la retórica. Sin embargo, hay algo en su lectura, que, bajo su aparente sencillez, sigue cautivando, sigue apelando a nuestra razón y a nuestro corazón. Es el misterio de las obras maestras.

Las Coplas gozaron de gran éxito y fueron traducidas en los siglos XV y XVI a todas las lenguas cultas, incluso al latín, y fueron glosadas por numerosos y destacados poetas, como Jorge de Montemayor. El interés por la obra se ha mantenido en los siglos posteriores. La estrofa manriqueña fue ensayada por los románticos, como Zorrilla y Espronceda, y por los modernistas, como Rubén Darío y Amado Nervo. En el siglo XX, Antonio Machado expresó su admiración por el poeta y su obra: “Entre los poetas míos / tiene Manrique un altar”.

(ÉPOCA: poner esta información resumida)

(LITERATURA DEL PRERRANICIMIENTO: VER LIBRO DE TEXTO EN PÁGS. 242-248)

Jorge Manrique es un poeta cortesano. La lírica cortesana es un arte literario desarrollado en las cortes durante los siglos XIV y XV. Se ha conservado por medio de cancioneros que, a modo de antologías, recogían la producción de los poetas. De hecho, son pocos los manuscritos dedicados a un solo poeta. Los cancioneros más importantes son el Cancionero de Baena (que recoge producción poética cortesana de 1370 en adelante), el Cancionero de Estúñiga (poesía de la corte napolitana de Alfonso V de Aragón) y el Cancionero General de Hernando del Castillo, de aparición más tardía (1511). En estas recopilaciones predomina la poesía culta que revela una fuerte influencia trovadoresca y provenzal. Se trata de breves canciones líricas, ingeniosas composiciones de estilo ligero y metros cortos (el octosílabo), destinadas al canto. Sus temas, amorosos o satíricos, siguen reflejando los tópicos provenzales, en especial, el del amor cortés. Sin embargo, a medida que avanza el siglo, se nota la influencia italiana de Dante y Petrarca, y el gusto por la imitación de la literatura clásica latina. Un ejemplo de dicha influencia son los decires o poemas de carácter didáctico y doctrinal, de desarrollo alegórico y frecuentes alusiones mitológicas, escritos en un lenguaje culto plagado de latinismos. El predominio de la poesía cortesana no debe hacer olvidar la importancia de la poesía satírica de fuerte contenido social, como la de las Danzas de la Muerte, las Coplas de la Panadera y las Coplas de Mingo Revulgo.

Otros poetas cortesanos muy notables son:

Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458). Es el modelo del nuevo tipo de poeta del siglo XV. Su vida palaciega y cortesana no le impidió adquirir una vasta cultura y reunir una biblioteca famosa en su época. Su poesía y sus ideas literarias apuntaron en dos direcciones: la tradición lírica medieval y las novedades procedentes de Italia. Sus obras de origen trovadoresco son quizá sus creaciones más vivas hoy en día. En sus Canciones y decires y en sus Serranillas integra con gracia y viveza lo popular y lo culto. En sus obras de influencia italiana ambiciona imitar a Dante y a Petrarca. Fue un precursor de los nuevos caminos de la poesía en obras como los Sonetos fechos al itálico modo, primer intento de incorporar el soneto a la poesía castellana.

Juan de Mena (1411-1456). Fue uno de los mayores latinistas de su época. Su obra más importante es el Laberinto de Fortuna o Las trescientas. Es un extenso poema formado por coplas de arte mayor en versos dodecasílabos, que sigue el modelo de la Divina Comedia de Dante. Su lenguaje toma como modelo a los clásicos latinos; de ahí la abundancia de cultismos y de referencias mitológicas, el continuo uso del hipérbaton y la complejidad sintáctica oracional.

Jorge Manrique (Paredes de Nava, Palencia; o Segura de la Sierra, Jaén; 1440) es el poeta más importante del siglo XV, y, además de poeta, soldado que combatió a moros (en la Reconquista) y a cristianos (en las guerras civiles que tuvieron lugar en Castilla durante el reinado de Enrique IV). Perteneciente a importante casa de Lara, fue hijo de don Rodrigo Manrique, quien fuera maestre de la Orden de Santiago. Murió en Cuenca, luchando, en 1479, año en que empezaban a reinar los Reyes Católicos.

Las Coplas gozaron de gran éxito y fueron traducidas en los siglos XV y XVI a todas las lenguas cultas, incluso al latín, y fueron glosadas por numerosos y destacados poetas, como Jorge de Montemayor. El interés por la obra se ha mantenido en los siglos posteriores. La estrofa manriqueña fue ensayada por los románticos, como Zorrilla y Espronceda, y por los modernistas, como Rubén Darío y Amado Nervo. En el siglo XX, Antonio Machado expresó su admiración por el poeta y su obra: Entre los poetas míos / tiene Manrique un altar.

7. CONCLUSIÓN (tiene que ser personal)

En conclusión, Jorge Manrique se ha valido en esta copla de recursos de repetición y del pie quebrado para envolver y dar forma a dos viejos tópicos de la literatura universal, el vita flumen y el del poder igualatorio de la muerte. Esta copla quiere ser una “toma de tierra”, metafórica y realista, que nos haga caer en la cuenta de una verdad —la más evidente e inapelable— de nuestra condición humana: el hecho de que todos morimos, que la muerte es el punto en el que confluyen todas las vidas, sin importar su duración o su riqueza. Esto no debe ser sino el punto de partida de una reflexión serena pero firme que nos lleve a ser humildes y a poner todo nuestro empeño en lo perdurable («Este mundo es el camino / para el otro, que es morada / sin pesar») y a apartarnos de lo que solo nos distrae, pues «cumple tener buen tino / para andar esta jornada / sin errar». El resultado de la reflexión no será el pesimismo, sino la esperanza en la vida eterna, esa que destila Manrique en la imperecedera elegía que dedicó a su padre.